

NÚMERO 7
ISSUE 7



2013

BORGES, TRADUCTOR IMPOSIBLE DE DANTE (1) Claudia Fernández Speier

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires



Recibido: 18 julio 2013
Aceptado: 28 septiembre 2013

La *Divina Comedia* es una referencia que atraviesa toda la obra de madurez de Borges. Además de ensayos, poemas y prosas poéticas que aluden explícitamente a ella, en numerosos textos se advierte su presencia implícita. Durante el período comprendido entre 1948 y 1951, Borges publica en la prensa una serie de ensayos dedicados al estudio de aspectos parciales de la obra de Dante («El verdugo piadoso», «El encuentro en un sueño», «La última sonrisa de Beatriz», «El noble castillo del canto cuarto», «El falso problema de Ugolino», «El último viaje de Ulises», «Dante y los visionarios anglosajones», «Purgatorio I, 13», «El simurg y el águila»), que serían recogidos sólo muchos años después en *Nueve ensayos dantescos* (1982), cuyo prólogo retoma, en gran medida, el «Estudio preliminar» a la edición de Clásicos Jackson de la *Divina Comedia* de 1949. A pesar de su intensa actividad como traductor, y del juicio que le merece la *Comedia* como «ápice de la literatura y de las literaturas», como «el máximo» entre los libros y obra «hecha de cumbres», «el mejor libro que la literatura ha alcanzado», **(2)** Borges nunca traduce a Dante.

Sin embargo, en 1952 la Universidad de Puerto Rico le encargó a Borges la traducción de la *Comedia*. Según el testimonio de Bioy Casares (2006, 70), la propuesta suscitó en Borges el siguiente comentario:

La Universidad de Puerto Rico me encarga un trabajo así y acá las personas más valientes, que osan distraerse del tema único, ensayan una monografía sobre La Bolsa de Julián Martel y están muertos de miedo y se oye el ruido de los dientes; los demás trabajan ceñidos a la actualidad política y tienen más miedo todavía.

Como se ve, este discurso oral, no destinado originariamente a la publicación, contiene algunas ideas implícitas, la primera de las cuales aparece en numerosos textos de Borges: la obra de Dante es de una grandeza emblemática, opuesta al carácter menor que adquiere por antonomasia el texto de Martel; **(3)** la concepción de la *Comedia* parece implicar la dificultad de su traducción («un trabajo así»), que en estas palabras está lógicamente asociada al temor.

El propósito de este trabajo es rastrear en la obra de Borges una posible causa literaria de esa decisión, imposibilidad o temor; para ello, se analizan tanto los fragmentos que se refieren expresamente a la *Comedia* y a la traducción, como las distintas estrategias (de traducción literal, paráfrasis, resumen, cita textual en italiano o traducción literal) a las que recurre Borges en las ocasiones en que debe referir palabras de Dante en su obra.

Traducción y creación en Borges

Borges, como se sabe, ha tenido una intensa y heterogénea relación con la traducción: escribió ensayos sobre el tema, comentó distintas traducciones de textos literarios, tradujo del inglés, del alemán, del francés. De sus observaciones al respecto emerge una rica y compleja red de ideas, dentro de la cual la crítica ha privilegiado los aspectos que se relacionan de manera más evidente con su poética; vínculo que ha sido sugerido por el mismo Borges, que explícitamente habilita a tomar a la traducción como clave de análisis para la literatura, dando inicio a su ensayo «Las versiones homéricas» con esta célebre afirmación:

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio, como el que propone una traducción. La escritura inmediata se vela de fomentado olvido y de vanidad, de temor de confesar procesos ideales que adivinamos peligrosamente comunes, de prurito de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética. (OC-I, 239)

también en Borges, 1975, 173)

En su análisis de las relaciones entre la traducción y la poética, la crítica ha privilegiado algunos textos en los que aparecen las siguientes ideas de Borges acerca de la traducción que pueden iluminar aspectos centrales sobre su obra ficcional: **(4)**

- a. la concepción de la literatura como un sistema infinito de borradores;
- b. la revisión de la idea tradicional que implica la superioridad del texto original respecto de la traducción (y la postulación extrema de que el texto original puede ser infiel a la traducción);
- c. el borramiento de las nociones de texto definitivo y de autor;
- d. la asociación entre traducción literal y sacralización romántica del autor;
- e. la preferencia por la traducción irreverente hacia las fuentes; **(5)**
- f. la atribución del origen de la traducción literal a la traducción de textos religiosos.

Además del corpus privilegiado por la crítica, existe una serie de opiniones fragmentarias acerca de los problemas de la traducción, que Borges expresó en conferencias, diálogos y críticas a versiones puntuales. Recuérdese, como ejemplo de una actitud más tradicional respecto de la traducción, la siguiente anécdota de Borges como lector (publicada en *El hogar* en 1938):

Hacia 1916 resolví entregarme al estudio de las literaturas orientales. Al recorrer con entusiasmo y credulidad la versión inglesa de cierto filósofo chino, di con este memorable pasaje: «A un condenado a muerte no le importa bordear un precipicio, porque ha renunciado a la vida». En este punto el traductor colocó un asterisco y me advirtió que su interpretación era preferible a la de otro sinólogo rival que traducía de esta manera: «Los sirvientes destruyen las obras de arte, para no tener que juzgar sus bellezas y sus defectos». Entonces, como Paolo y Francesca, dejé de leer. Un misterioso escepticismo se había deslizado en mi alma. (Borges, 1986, 279)

Más allá de la ironía, curiosamente coincidente con el tema que nos ocupa, es interesante notar cómo el abandono escéptico la lectura de las traducciones supone en Borges la voluntad de acercarse indirectamente a un texto original que las versiones a disposición no logran hacerle accesible; esta idea conlleva, necesariamente, la de un texto fuente al menos en parte transmisible, es decir de una cierta estabilidad: subyace a esta breve ironía de Borges la noción de fidelidad, traicionada por las traducciones que tiene a disposición.

Como aquí, en muchos otros textos Borges manifiesta ideas relativamente tradicionales acerca de la relación entre texto original y traducción. A propósito de esta dualidad, Patricia Willson observa que los escritos de Borges «suelen estar ellos mismos tensionados en dos direcciones contrapuestas», según la acepción con que usa el término *traducción*: «una de ellas tiende justamente a la ampliación ilimitada de sus alcances; la otra, a su focalización microscópica, a la crítica *mot-à-mot*» (Willson, 2004, 111). La distinción entre los múltiples significados del verbo *traducir* permite vislumbrar en qué medida la concepción que tiene Borges de la *Comedia* admite la traducción en sentido lato (es decir cuál es el grado de libertad que Borges se permite en su relación con la *Comedia* como fuente de ensayos, cuentos y poemas), y en qué medida, en cambio, considera que la traducción en sentido recto, entendida como pasaje de una lengua a otra, es posible para Borges en el caso de Dante.

No existe ningún escrito de Borges que resuelva de manera superadora la presencia aparentemente contradictoria en sus distintos textos de la idea que iguala, en tanto borradores, texto fuente y texto traducido, y de la noción que supone un original sólido al que se debe fidelidad. Tal ambivalencia puede ser rastreada en la conferencia «La poesía» de 1977. Allí Borges narra su encuentro con tres plegarias de marineros fenicios en el cuento de Kipling «The Manner of Men», durante el cual se preguntó: «¿Son auténticas, como malamente se diría, o las escribió Kipling, el gran poeta?». E inmediatamente confiesa: «Después de formularme la pregunta sentí vergüenza, porque ¿qué importancia puede tener elegir?». Antes de exponer las opciones en las que se detiene Borges, resulta interesante observar la necesidad, que se pone de manifiesto en estas palabras, de recurrir a la noción vulgar de autenticidad, connotándola de imprecisión a través del adverbio «malamente». La vergüenza que declara haber sentido parece responder, precisamente, a la medida de su coherencia: si en sus ensayos asocia el respeto del texto original con la veneración romántica del yo, distanciándose de esa concepción desde una posición clásica, la pregunta espontánea acerca de la «autenticidad» de las plegarias estaría enfrentando a Borges a su mismo, tal vez inevitable, espíritu romántico. Es a partir de esta pregunta sobre el texto original que sigue la disertación:

Veamos las dos posibilidades, los dos cuerpos del dilema. En el primer caso, se trata de plegarias de marineros fenicios, gente de mar, que sólo concebían la vida en el mar. Del fenicio, digamos, pasaron al griego; del griego al latín, del latín al inglés. Kipling las reescribió. En el segundo, un gran poeta, Rudyard Kipling, se imagina a los marineros fenicios; de algún modo, está cerca de ellos; de algún modo, es ellos. Concibe la vida como la vida del mar y lleva puesta en su boca esas plegarias. Todo ocurrió en el pasado: los anónimos marineros fenicios han muerto, Kipling ha muerto. ¿Qué importa cuál de esos fantasmas escribió o pensó los versos? (OC-II, 257)

Esta última pregunta, retórica, retoma la inicial, que se presenta como espontánea, de la que Borges toma explícitamente distancia: distancia que podría pensarse análoga a la que existe entre sus observaciones parciales acerca

de traducciones y las reflexiones teóricas que de algún modo las niegan. En esa primera pregunta acerca del origen de las plegarias se manifiesta una creencia en el texto original, que precede a las ideas teóricas sobre la traducción: esa creencia se expresa en un ámbito íntimo, antes de volverse, como en el caso de las plegarias de los marineros, teoría de la literatura, poética en la que el autor desaparece como tal.

Borges traductor

El análisis de la labor traductiva de Borges evidencia la coherencia con la idea de la «irreverencia feliz y creativa» que postula en sus escritos teóricos: en términos de Gargatagli, sus traducciones aparecen como «ejercicios de estilo que no siempre reflejan el original ni contienen la voluntad de hacerlo» (Gargatagli, 2009, 2). En este sentido, su práctica de la traducción ofrece ejemplos de la idea, central en los textos teóricos, de que la acción de traducir es análoga a la de crear. Como observa Patricia Willson, «el análisis de las traducciones de Borges —su relevamiento y cotejo con los textos fuente— permite ver que el mito de origen de la práctica profesional de la traducción en la Argentina está marcado por varios gestos de extrema visibilidad» (Willson, 2001, 2). Relacionando estos rasgos con la producción ficcional de Borges, Willson elabora una hipótesis según la cual la traducción de Borges cumple una función de preparación de los lectores para su narrativa posterior:

Borges es un traductor que construye un lugar de enunciación dentro de una literatura nacional estando atravesado por (y siendo contemporáneo de) los movimientos de vanguardia. [...] Tal vez convenga señalar que se producen antes de la aparición de sus libros de relatos clásicos, Ficciones y El Aleph; Borges alcanzó su punto culminante como autor de ficción luego de darles voz a los demás. Veinte años más tarde, en 1969, vendrá su versión de Whitman, autor decimonónico. Sin embargo, la intervención decisiva, la de incorporar a la literatura nacional la narrativa que se estaba produciendo contemporáneamente en el mundo, ya había sido realizada. (Ibíd.)

Según Willson, la innovación de Borges no sólo radica en el modo de traducir, sino también en la selección de los textos traducidos: esta entrañó, «efectivamente, un cambio en la selección de textos importados: todo un «descubrimiento»» (Willson, 2004, 169).

Desde esta perspectiva, observando lo que traduce Borges y cómo lo traduce, cabe preguntarse qué implicaría para él traducir a Dante, un clásico consagrado, canónico por antonomasia y ya traducido en Argentina en el siglo XIX. **(6)**

El descubrimiento de Dante

La notable presencia de Dante en la producción borgeana comienza en la década de 1940. Según su propio relato, que sin duda tiene algo de mítico, el encuentro de Borges con la *Divina Comedia* tuvo lugar en «mil novecientos treinta y tantos», y representó un deslumbramiento que no lo abandonaría nunca. Significativamente, Borges se acercó por primera vez a Dante, según declara, a través de una traducción, la de Carlyle. **(7)** La edición bilingüe de la Librería Mitchell condicionó la metodología de lectura que decidió seguir:

En una página estaba el texto italiano y en la otra el texto en inglés, vertido literalmente. Imaginé un *modus operandi*: leía primero un versículo, un terceto, en prosa inglesa; luego leía el mismo versículo, el mismo terceto, en italiano; iba siguiendo así hasta llegar al fin del canto. Luego leía todo el canto en inglés y luego en italiano... En aquel momento en que Dante está abandonado por Virgilio y se encuentra solo y lo llama, en aquel momento sentí que podía leer directamente el texto italiano y sólo mirar de vez en cuando el texto inglés. («Mi primer encuentro con Dante», en Borges, 2003, 72.)

Como se lee en estas palabras, Borges recuerda con gratitud tanto la traducción literal como la presencia del texto fuente, al que puede acceder a pesar del desconocimiento inicial de su idioma. Según declara en la misma conferencia, las tantas lecturas posteriores de la *Comedia* (y sus numerosos aparatos críticos) coinciden con su dominio del italiano:

Leí así los tres volúmenes en esos lentos viajes de tranvía. Después leí otras ediciones. He leído muchas veces la *Comedia*. La verdad es que no sé italiano, no sé otro italiano que el que me enseñó Dante («La Divina Comedia», OC-II, 218).

Estas palabras adquieren en la biografía de Borges un valor que excede el de su pertenencia a una élite cuyo canon no incluye a la literatura italiana: el propio conocimiento personal del italiano parece estar justificado sólo por la lectura de Dante. Resulta significativo, en este sentido, que Borges haya siempre prescindido de las traducciones de la *Comedia* al español: su ingreso a través de una traducción al inglés, que él atribuye al azar («salvo que no hay azar, salvo que lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad»; «La Divina Comedia», OC-II, 208) es representativo de la mediación efectiva que la cultura inglesa operó en su relación con Dante, a quien descubrió a través de Chaucer (cfr. «Mi primer encuentro con Dante», Borges, 2003, 69). La edición bilingüe, por otra parte, tiene sentido para Borges en tanto está destinada a lectores anglófonos. Los hispanohablantes, en cambio, deberían poder acceder al texto original (aunque él contara, hasta el final del *Purgatorio*, con el apoyo de la traducción al inglés):

Creo que las versiones españolas de la *Divina Comedia* corresponden esencialmente a un error: el error de hacernos creer que el italiano difiere mucho del español. Yo creo que cualquier argentino, cualquier colombiano, cualquier español debe emprender directamente la lectura de la *Divina Comedia*. Es verdad que tendrá que resignarse a algunas incomodidades al principio; es verdad, también, que será infinitamente recompensado (Borges-Sorrentino, 1973, 72).

En innumerables escritos, Borges expresa la idea de que la *Divina Comedia* es el punto de arribo de toda la tradición occidental, un libro que «contiene lo que soy, lo que fui y lo que seré», que puede ser «todas las cosas». Todos los rasgos que le atribuye (universalidad, intensidad, profundidad, infinitud) coinciden con los que, en el ensayo «Sobre los clásicos», caracterizan a aquellos libros que la tradición ha decidido leer con un previo fervor. Lo que le resulta más sorprendente de la lectura de la *Comedia* (y lo que más interesa en relación con su posibilidad de ser traducida) es el carácter «deliberado, fatal» de cada palabra:

Que yo sepa, no hay una palabra ociosa en todo el poema, una sola intromisión del hastío o de las necesidades métricas: todo, estética o psicológicamente, se justifica. (Borges, 2003, 72)

Uno de los efectos de esta observación es el contraste, en la percepción de Borges, entre la *Comedia* y el resto de los libros, a los que implícitamente se atribuye la presencia de elementos injustificados, motivados por la imperfección humana del autor:

Luego me quedé tan deslumbrado por este libro, que toda la demás literatura me parecía una obra del azar, me parecía una obra hecha de regalos del azar junto a la *Divina Comedia*, en la que todo parece —y sin duda es— premeditado por el autor. (Borges-Sorrentino, 1973, 72)

Como se ve en estas palabras, su concepción de la *Comedia* la acerca de hecho a un texto sacro, aquel que, en su opinión, ha originado la traducción literal por un exceso de devoción hacia su creador. En efecto, en todos los textos en los que Borges cita versos de Dante, en contraste con sus posiciones teóricas y con sus propias traducciones integrales, lo hace de manera literal. La irreverencia creativa que postula y practica en general puede en cambio verse en los fragmentos dantescos que parafrasea en sus ensayos.

Si la perfección de un texto en el que todo está profundamente justificado es una característica del libro inspirado, y si este mismo rasgo es el que motivó en la historia de la traducción la reverencia que subyace a las traducciones literales, puede pensarse que en la concepción de Borges la *Comedia* suscita una actitud análoga: el tipo de traducción que suele defender, opuesta a la literal, implicaría en el caso de Dante la osadía de privilegiar un aspecto en detrimento de otro, en un texto de insuperable perfección. Apropiarse de la *Comedia* de manera irreverente y felizmente infiel parece contradecirse con la profunda justificación que en ella tiene para Borges cada palabra.

Dante en la voz de Borges: cita, traducción, paráfrasis

En los ensayos y las conferencias sobre Dante, Borges refiere a menudo fragmentos de la *Comedia* como parte de su argumentación o ejemplo de un fenómeno que le interesa ilustrar. Para ello, recurre a distintas estrategias: la cita en italiano, la cita bilingüe, la traducción literal sin la fuente, la paráfrasis de episodios completos.

La mayoría de las veces en que debe citar un verso o una estrofa, Borges lo hace en italiano, sin agregar su traducción española. Este hábito supone desde luego la transparencia que Borges, como se vio, le atribuye al texto original para los lectores hispanófonos. En la mayor parte de los casos, sin embargo, la cita en italiano no ilustra ningún elemento específico de la exposición de Borges que la traducción habría oscurecido, sino que acompaña a algún elemento de la paráfrasis que ya anticipó su valor semántico: en general, la cita en italiano parece estar motivada en estos casos por la consideración, por parte de Borges, de la mayor belleza del original respecto de una eventual traducción.

Son muy escasas las ocasiones en que la cita no coincide con la unidad métrica del verso o de la estrofa, sino que corresponde a un sintagma con autonomía semántica: en «El último viaje de Ulises» se ejemplifica la causa por la que los héroes griegos están envueltos en la llama infernal, a través de la cita de un verso y medio (*e dentro da la lor fiamma si geme / l'agguato del caval...* (Inf XXVI, 58-59, en OC-II, 354); en «El encuentro en un sueño», la cita ilustra la idea de que Dante quiso embellecer la escena simbólica del Edén: *Non che Roma di carro così bello, rallegrasse Affricano* (Pg XXIX, 115-116, en ibídem, 370); y luego, en medio de la paráfrasis del mismo episodio, *trasformato così'l dificio santo / mise fuor teste* (Pg XXXII, 142-143, en ibídem, 217). Es notable el hecho de que, en ambos casos, luego de la cita en cuestión Borges desestime las ideas expresadas en el texto de Dante: en el primero, sosteniendo que el verdadero pecado de Ulises no consiste en el que refieren los versos citados sino en la soberbia intelectual que emerge del relato de su último viaje; en el segundo, juzgando negativamente la escena que Dante ha querido embellecer («la procesión es de una complicada fealdad»). Podría pensarse que la cita de un endecasílabo dantesco en italiano tiene para Borges una eficacia que en ocasiones le resulta inoportuna: así, cuando quiere oponerse al significado de un verso o de una estrofa, prefiere que la cita no coincida con la unidad métrica, mitigando de algún modo su encanto o poder de persuasión alusiva.

Es también reducido el corpus conformado por los versos dantescos que Borges cita en italiano y acompaña con una traducción literal, asegurándose su comprensión por parte de todos los lectores. Se trata de pasajes que, a diferencia de los que cita sólo en italiano, cumplen en su argumentación una función que excede la de mero ornamento: la comprensión imprecisa o errada de sus términos comprometería la comprensión de la exposición del mismo texto borgeano.

Significativamente, en todos los textos borgeanos sobre Dante, aparece sólo una vez un pasaje traducido al castellano sin su fuente italiana. Se trata de un breve fragmento de la prosa de la *Vita nuova*: «Lo que de mujer alguna se ha dicho» (en «La última sonrisa de Beatriz», OC-II, 373). Su condición de *unicum* en el corpus examinado permite relevar su excepcionalidad: todos los versos de Dante merecen, en la visión de Borges, ser escuchados en lengua original, independientemente de que su función en la argumentación requiera una traducción que garantice su comprensión literal. Por otro lado, podría pensarse que la pertenencia de la frase traducida a una obra menor de Dante no es casual: en efecto, para Borges la cumbre de la literatura es la *Comedia*, en relación con la cual puede ser reproducido (sólo en castellano, como en este caso) un elemento de otra obra, menor respecto del *poema sacro*. Y el lugar en que Dante dice de Beatrice «lo que de mujer alguna se ha dicho» es precisamente la *Comedia*.

En cuanto a la producción de Borges que no trata específicamente de la *Comedia*, la inclusión de la voz de Dante responde a una mayor libertad. Emblemáticos de esta actitud son «El Aleph» y el «Poema conjetural».

Dante en «El Aleph»

Las fuentes dantescas de la visión del Aleph borgeano han sido señaladas más de una vez. **(8)** Se examinarán en esta ocasión las correspondencias entre los distintos elementos del cuento y el poema dantesco, y las operaciones de apropiación por parte de Borges de la fuente italiana. Como se sabe, el tema de la inefabilidad, central en el texto de Dante, es tomado por Borges en estos términos: «Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor» (Borges, OC-I, 624); sus fuentes más directas se encuentran en los versos 55-57 del canto XXXIII del *Paraíso* (*Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che 'l parlar nostro, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio*) y 106-108 (*Omai sarà piú corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua alla mammella*). El paralelismo que Borges establece con la situación de Dante escritor se basa en un rasgo común entre ambos relatos: en los dos casos, el narrador se identifica con el autor. Es evidente, en el texto de Borges, que la inefabilidad comporta un problema técnico para el escritor, que deriva en «desesperación»: el carácter simultáneo de la visión que debe ser expuesta necesariamente en términos sucesivos. Este problema es central en la concepción borgeana del lenguaje, según la cual ni la realidad externa al hombre ni su propia alma pueden ser representados por la lengua. En el caso de Dante, en cambio, la imposibilidad de transmitir su experiencia deriva del carácter divino de la visión: para Dante, el lenguaje es, como todo elemento humano, limitado, corruptible, fragmentario. Es por esto que en el relato de la visión de Dios, la imposibilidad del escritor deriva, en el caso de Dante, en un pedido a Dios (pedido obviamente esperanzado) de que le devuelva la memoria al menos parcial de lo que vio, y la fuerza lingüística para transmitirlo:

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, alla mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,

e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol della tua gloria
possa lasciare alla futura gente.

(Par XXXIII, 67-72)

Desde luego, la «desesperación» del narrador borgeano, incompatible con la condición profética del narrador dantesco, se debe a su completa soledad e independencia: el carácter profano de su visión se acentúa por el hecho de que, antes que el narrador, el Aleph ha sido visto por Carlos Argentino Daneri; y el carácter laico de su tarea se opone a la misión en función de la cual a Dante le ha sido dada la visión. El Aleph es, en cambio, una revelación casi casual a un escritor moderno, sin asistencia divina; contando con sus solas fuerzas, el narrador anuncia: «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré». Como observa R. Jackson, lo fantástico se define precisamente como lo indecible. **(9)** El relato de Dante, en cambio, se sitúa en el realismo que en su cosmovisión (y la del lector al que se dirige) coincide con lo verosímil; así, el personaje confía en que le será dada la posibilidad de decir lo que vio, en la medida necesaria para cumplir con su misión. El pedido de Dante, en efecto, no involucra al escritor de manera individual, sino como medio para que transmita lo que vio en el punto inefable:

che, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
piú si conceperà di tua vittoria.

(Par XXXIII, 73-75)

No es menor en la reformulación de Borges el hecho de que el Aleph sea un objeto del mundo y no, como en su fuente dantesca, Dios mismo: cancelando su divinidad, Borges enmarca su visión en un ambiente cotidiano y aun vulgar; evocando los versos dantescos, tiñe de trascendencia la experiencia del personaje: la presencia velada pero perceptible

de la fuente sugiere la posibilidad de una revelación divina en medio de la cotidianeidad más desacralizada. Por otra parte, la contigüidad de la visión del Aleph en el cuento con el recuerdo de los místicos, sugiere su carácter divino. Así, los elementos paródicos del cuento borgeano enfatizan lo inesperado de la epifanía, del mismo modo en que al inicio del relato al protagonista se manifiesta, en un aviso de cigarrillos rubios, el movimiento incesante del universo aun después de la muerte de Beatriz Viterbo.

La descripción del Aleph toma distintos elementos del *Paraíso* dantesco, presentes en la que Dante hace de Dios: «todos ocupan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia» tiene como fuentes la primera visión de Dios como un punto (*un punto vidi che raggiava lume / acuto sí, che 'l viso ch'elli affoca / chiuder conviensi per lo forte acume*; Par XXVIII, 16-18), y la descripción de la Trinidad en el último canto: *quella circolazion che sí concetta / pareva in te come lume riflesso, / da li occhi miei alquanto circospetta, / dentro da sé, del suo colore stesso* (vv. 127 -130). Como se ve, la síntesis borgeana de ambos momentos del relato dantesco prescinde del exceso de luz que, en el poema, justifica la articulación de la visión en distintos momentos: simbólicamente, como se sabe, el personaje es asistido por la gracia divina para obtener una progresiva «trashumanización», la pérdida gradual de sus limitaciones mortales que le hará accesible la última visión. La luminosidad del punto que excede su capacidad visual, ausente en el relato de Borges, se debe precisamente al hecho de que se trata de Dios. En el caso del Aleph, su luz está justificada por la presencia en él de todas las fuentes de luz del universo: «Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz». Del mismo modo, el hecho de que el Aleph no sea necesariamente Dios le permite a Borges atribuirle una medida humana, distinta de la unidad que para Dante podría simbolizarlo: «El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño».

En cuanto a los elementos que se ven en el Aleph, la descripción parece ser un desarrollo de lo que Dante ve en Dios: la visión del libro presente en «vi a un tiempo cada letra de cada página» tiene como fuente los versos dantescos *Nel suo profondo vidi che s'interna / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna* (Par XXXIII, v. 85-87). El verso *sustanze e accidenti e lor costume* (Par XXXIII, 88) parece ser además la fuente de la enumeración que Borges extiende a casi una página, en la que se narra parte de lo que vio en el Aleph: inicia con «el populoso mar» y termina, precisamente, con la palabra «universo». Así, las tres categorías con que Dante, en un solo endecasílabo, expresa la diversidad de lo que vio, dan lugar a una operación de extensión por parte de Borges que, en una acepción amplia del término «traducción», es un perfecto ejemplo de traducción irreverente y feliz.

Otro elemento del relato borgeano que parece ser también una evocación dantesca es el temor del protagonista narrador de perder la capacidad de asombro luego de haber visto el Aleph: «Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver». Este sentimiento aparece, en el texto de Dante, en la plegaria de Bernardo a la Virgen que le abrirá al peregrino la revelación de Dios: *Ancor ti prego, regina, che puoi / ciò che tu vuoi, che conservi sani, / dopo tanto veder, li affeti suoi* (Par XXXIII, 34-46). También en este caso, mientras que el poeta italiano se sabe cuidado por Beatrice, la Virgen, Dios mismo, el personaje argentino se encuentra desprotegido en la vida que sucede a la visión; es su misma humanidad la que lo devolverá, profanamente, a la vida cotidiana: «Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido». Del mismo modo, el personaje de Borges irá falseando y perdiendo «bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz». En este final también puede leerse una oposición respecto del efecto constante de Beatrice en la mente de Dante, *che nella mente sempre mi rampolla* (Pg XXVII, 42), *quella che 'mparadisa la mia mente* (Par XXVIII, 3).

Dante en el «Poema conjetural»

En el «Poema conjetural», como se sabe, una serie de cinco endecasílabos remiten explícitamente al canto V del *Purgatorio*:

Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. Hoy es el término.

Luego del sujeto que lo vincula a la *Comedia*, los versos de Dante son evocados con distinto grado de literalidad, pero retomando casi todos sus elementos:

Là've'l vocabol suo diventa vano,
arriva' io forato ne la gola,
fuggendo a piede e sanguinando il piano.
Quivi perdei la vista e la parola
(Pg V, 97-100)

El primer verso de Borges citado, que tiene su correspondencia en el verso 99 del episodio dantesco, es tan literal que se lo podría considerar una traducción a la que sólo se agrega el «que» por motivos sintácticos: junto con el sujeto, la cita dantesca indica la fuente con precisión. El verso siguiente es el que más altera el texto de Dante, traducible como «llegué yo herido en la garganta»: la ceguera y la muerte que Borges agrega (y acentúa a través de la relación entre el verbo *tumbarse* y el sustantivo *tumba*) resultarían simbólicamente incompatibles con la conversión de Buonconte, que en el instante en que está por perder la vida del mundo se entrega arrepentido, naciendo a la vida eterna. El verso que

cierra el primer término de la comparación en el poema de Borges («donde un oscuro río pierde el nombre») evoca con precisión semántica pero formulación ligeramente distinta el verso 97, que en el poema de Borges abría el fragmento, traducible literalmente como «allí donde su nombre se vuelve vano»: ambos remiten al significado del afluente que se une con otro río, a través del cambio de su nombre.

Pero, fundamentalmente, la inclusión de estos versos y la clara explicitación de su fuente parecen sugerir en el poema de Borges el valor trascendente del «júbilo secreto que le endiosa el pecho inexplicable» al doctor Francisco Narciso de Laprida, ya que en la batalla narrada el personaje de la *Comedia* encuentra, luego de una vida de pecado, su primera muerte y su salvación eterna; no debe olvidarse que los versos que siguen a los citados, en el poema dantesco, se refieren explícitamente a la conversión de Buonconte da Montefeltro: *nel nome di Maria fini', e quivi / caddi, e rimase la mia carne sola* (vv. 101-102). El tema del poder de remisión que un instante de verdadera contrición posee respecto de una entera vida de pecado se desplaza, en la voz de Borges, a la concepción según la cual un solo momento define el destino de un hombre. Ésta se manifiesta, en el destino de Francisco Narciso de Laprida, en el segmento final del poema:

En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

No es casual que el poema de Borges termine, en presente, narrando casi en tiempo real el momento de la propia muerte; el episodio dantesco, en cambio, está narrado en pasado desde el más allá, incluyendo de hecho la dimensión religiosa que en el poema de Borges está ausente. Sin embargo, la comparación explícita, en boca de un hombre de leyes que se declara lector de Dante y recibe su epifanía en la batalla, invita al lector a atisbar en la revelación del propio destino humano un poder de remisión análogo al de su antecesor medieval.

La paráfrasis en los ensayos dantescos

La más notable apropiación de los versos dantescos por parte de Borges se manifiesta, sin embargo, en la paráfrasis con las que integra, en los ensayos y las conferencias sobre Dante, los distintos episodios de la *Comedia*: dentro de estas paráfrasis, como se verá, suele introducir versos en italiano o traducidos. En ocasiones la paráfrasis posee un alto grado de literalidad, por lo que se la percibe casi como una traducción en discurso indirecto. Sin embargo, a diferencia de las citas en ambas lenguas, en las paráfrasis que no están acompañadas por el texto fuente aparecen pequeñas innovaciones, lo que impide distinguir, simple vista, los elementos alterados, omitidos o agregados por Borges.

Entre los numerosos los ejemplos que podrían ilustrar la actitud de Borges en relación con la fuente dantesca, se presentan dos particularmente significativos como operación de apropiación de la *Comedia* en relación con la propia poética.

En «El noble castillo del canto cuarto», Borges parafrasea la entrada de Dante y Virgilio al Limbo y su encuentro con los poetas paganos, agregando interpretaciones simbólicas tradicionalmente aceptadas e incluyendo la traducción casi literal del verso 109 de Inf IV:

que atraviesan como si fuera tierra firme
(questo passammo come terra dura).

También la descripción de las almas que habitan el castillo responde casi puntualmente a la descripción del texto fuente: Borges les atribuye «mucho autoridad» (*grande autorità*) y agrega que «rara vez hablan y su voz es muy tenue; miran con grave lentitud», traduciendo en distinto orden el verso 112:

Genti v'eran con occhi tardi e gravi,

y el 114:

parlavan rado, con voci soavi.

Más adelante, luego de una digresión y ya en plena exposición de su tesis, vuelve a parafrasear la lista de personajes que pueblan el Limbo, a la que le atribuye, independientemente de la fuente, «algo de penoso museo de figuras de cera»; en este fragmento, Borges se aleja sutil pero significativamente del texto fuente: al verso italiano

Cesare armato con gli occhi grifagni

corresponde

«Cesar armado y ocioso»;

al sintagma

il re Latino
che con Lavina sua figlia sedeava,
«Lavinia eternamente sentada junto a su padre».

Como se ve, tanto el cambio del adjetivo *grifagno* (literalmente «rapaz, relativo a pájaros rapaces»), que en el original se refería a los ojos de César, por «ocioso» para referirse a César mismo, como el agregado del adverbio «eternamente» en el caso de Lavina, introducen un elemento de tedio o aburrimiento que el Limbo dantesco no posee al menos de manera explícita; es precisamente este rasgo el que le permite a Borges «preparar» la inclusión de un elemento en la enumeración que no tiene ninguna correspondencia en el texto fuente: «la certidumbre de que el día de mañana será como el de hoy, que fue como el de ayer, que fue como todos» (OC-II: 349). La pertenencia de esta última observación a la misma oración en que aparecen los personajes de César y Lavina, evidentemente dantescos, sugiere su presencia en el texto de Dante. La innovación de Borges se desarrolla inmediatamente después, a través de la aparente paráfrasis de un episodio de por lo menos difícil identificación: «Un pasaje ulterior del Purgatorio añade que las sombras de los poetas, a quienes le está vedado escribir, puesto que están en el Infierno, procuran distraer su eternidad con discusiones literarias» (ibídem). La prohibición de escribir en el Infierno es un agregado de Borges, por cierto conmovedor si se piensa en la gravedad infernal que para un escritor tendría tal condición: no existe ningún pasaje de la *Comedia* en el que se enuncie algo similar. En cuanto a la presencia de discusiones literarias en el Limbo, además del episodio en sí del canto IV, es indudable que Borges recuerda el episodio del *Purgatorio* en que Virgilio le da a Estacio algunas informaciones sobre el primer círculo, entre las cuales el hecho, precisamente, de que

spesse fiate ragioniam del monte
che sempre ha le nutrice nostre seco
(Pg XXII, vv. 104-105). (10)

Lo que sin duda es una interpretación de Borges es el hecho de que estas conversaciones tengan como fin «distraer su eternidad», interpretación que deriva precisamente de los elementos que él mismo había introducido en la paráfrasis.

Otro notable ejemplo de las intervenciones de Borges en la paráfrasis de un episodio, en la que se intercala un uso significativo de la traducción, es el de «La última sonrisa de Beatriz». En el canto XXXI del *Paraíso*, según Borges, se encuentran los «versos más patéticos que la literatura ha alcanzado»: nadie antes que él los ha «leído enteramente», de manera de percibir «el pesar que hay en ellos» (OC-II: 373). La insistencia de Borges, al inicio de su ensayo, en la tristeza que atribuye al episodio en cuestión parece anticipar las eventuales objeciones que el lector opondría a su interpretación, dado que lo narrado tiene lugar en el cielo empíreo, sede de Dios, cuando la contemplación final es inminente. Borges justifica la contradicción entre tal situación y la «desdicha» que le atribuye a Dante desplazando los sentimientos negativos del personaje al autor: «Bien es verdad que la trágica sustancia que encierran [estos versos] pertenece menos a la obra que al autor de la obra, menos a Dante protagonista, que a Dante redactor o inventor» (ibídem). No parece casual que la paráfrasis a través de la cual Borges contextualiza el pasaje en que desea detenerse comience en una escena del canto XXX del *Purgatorio*, aquella en que «Dante pierde a Virgilio». Luego de una paráfrasis sintética que incluye algunos de los momentos vividos por Dante junto a Beatrice, Borges llega al momento que le interesa: «De pronto, advierte que Beatriz lo ha dejado». De este modo, el tema tratado se enmarca entre dos despedidas (la primera de las cuales, si bien Borges no lo recuerda explícitamente, había suscitado el llanto en Dante personaje). En coherencia con el patetismo que le atribuye a la escena, Borges sigue preparando al lector para la interpretación del terceto que es objeto de su reflexión a través de la versión casi textual de los versos 73-76

(Da quella region che piú su tona
occhio mortale alcun tanto non dista,
qualunque in mare piú giù s'abandona,
quanto lì da Beatrice la mia vista)

de un modo que si bien permite identificarlos, implica una leve pero significativa distorsión semántica: «Como un hombre que en el fondo del mar alzara los ojos a la región del trueno, así la venera y la implora». En el texto fuente los versos citados enfatizan la ausencia de espacialidad en el Empíreo, donde la «distancia» no impide la visión nítida de las cosas; de hecho, los versos siguientes se refieren precisamente a la vista inmediata, sin obstáculos de ningún medio físico, que a pesar de la «lejanía» le permite a Dante percibir a Beatrice:

ma nulla mi facea, ché sua effige
non discendea a me per mezzo mista
(vv. 77-78)

La perfecta comprensión de Borges de este significado se manifiesta en la paráfrasis que en su ensayo precede a esta cita, en la que el cielo empíreo es definido como «esa infinita región (como en los lienzos prerrafaelistas) [en que] lo remoto no es menos nítido que lo que está muy cerca». Sin embargo, al describir el estado de ánimo con que Dante mira hacia Beatrice, Borges convierte la observación del narrador de este fenómeno en un término de comparación que le atribuye al peregrino la tragicidad de su eventual ubicación en el fondo del mar y el deseo inalcanzable de la región de los truenos, ausente del texto fuente. Precedido por este símil de apariencia dantesca pero creación borgeana, se citan los versos presentados al inicio como «los más patéticos de la literatura»:

Così orai; e quella, sì lontana
come pareva, sorrise e rigardommi;
poi si tornò all'eterna fontana.
(vv. 91-93)

Luego de desestimar la interpretación alegórica del terceto y la coincidente interpretación de Torraca, Pietrobono y

Casini porque «es notorio que apenas si roza la escena» (OC-II: 373), Borges propone su tesis: «Yo sospecho que Dante edificó el mejor libro que la literatura ha alcanzado para intercalar algunos encuentros con la irrecuperable Beatriz»; términos que invierte inmediatamente para afirmar que en realidad lo intercalado es todo el resto del poema: «una sonrisa y una voz, que él sabe perdidas, son lo fundamental» (ibídem). Así, el verso 93 en el que se narra cómo Beatrice vuelve su mirada hacia Dios, que es por otra parte la actitud generalizada de todos los personajes del *Paraíso*, (11) sería causa de una tristeza irreparable. La interpretación de Borges, que difiere notablemente de la tradición crítica italiana, es coherente con su voluntad de prescindir del aspecto teológico: sólo así puede atribuírsele a Dante un «saber» (el de haber perdido irremediablemente a Beatrice) que contradice la certeza que el personaje declara más de una vez en el poema, de que la eternidad del Paraíso unirá a ambos. En rigor, ningún estudioso de la obra dantesca podría considerar que Beatrice está perdida o ausente; los reproches que ella le hace a Dante luego de que desaparece Virgilio (versos que, no casualmente, Borges olvida en su paráfrasis) muestran claramente la culpabilidad del abandono de Dante, precisamente cuando ella ha adquirido la vida eterna:

sí tosto come in su la soglia fui
di mia seconda etade e mutai vita
questi si tolse a me, e diessi altrui
(Pg XXX, 124-126)

Es evidente que para la concepción medieval, Beatrice no sólo no está perdida para Dante personaje, sino que lo está cuidando desde lo alto: esta certeza no sólo aparece en la *Vita nuova*, sino que se confirma en el relato de Virgilio del canto II del *Infierno*, y en el reproche de Beatrice en el Edén que Borges excluye de su resumen:

Né l'impetrare ispirazion mi valse,
con le quali ed in sogno e altrimenti
lo rivocai; sí poco a lui ne calse!
(Pg XXX, 133-135)

A partir de esta revelación inicial, Dante sabe que con ella se reunirá en el Paraíso, tanto en la última etapa de su viaje al más allá como en la eternidad que lo espera después de la muerte. La «melancolía», el «horror» y la «desdicha» que Borges asocia al episodio implica la voluntaria confusión de planos que se declara al inicio del ensayo: le atribuye al peregrino (que está por ver a Dios, que le acaba de agradecer a Beatrice su liberación de la esclavitud) una tristeza que parece tener su origen en un Dante biográfico, el escritor, que sufre por la ausencia de su mujer amada, y que de algún modo, involuntariamente, se filtra en el libro mismo. En su exposición, Borges altera el orden de los hechos para justificar su interpretación de los versos ya citados, relatando la reacción de Dante ante la repentina desaparición de Beatrice, que en el episodio dantesco es anterior. En este relato, es notable cómo Borges presenta el verso 64, *E «Dov'è ella?» subito diss'io como «Ov'è ella?» grita*. Como se ve, la primera parte del verso, que consiste en las palabras de Dante personaje en discurso directo, es referida por Borges en italiano. El verbo introductor *dire* ('decir'), en cambio, es traducido como «gritar». Así, el carácter mixto del verso (parte en italiano, parte en español) sugiere su literalidad: pareciera que la traducción del verbo obedece a la necesidad de cambiar la primera persona del texto fuente por la tercera que se adecua a la paráfrasis de Borges. Sin embargo, como es evidente, la traducción de *dire* como 'gritar' agrega un énfasis que apoya la interpretación según la cual Dante, en medio del Paraíso, siente dolor. En la paráfrasis que sigue, Borges mezcla escenas de Beatrice viva, tomadas de la *Vita nuova*, con noticias extratextuales: todos elementos ausentes del episodio que se está analizando, y que preparan la interpretación del último discurso que Dante le dirige a Beatrice: «Dante le reza como a Dios, pero también como a una mujer anhelada» (ibídem). El hecho de que Dante no llora (como sí hizo cuando descubrió que Virgilio había partido, él sí irrecuperable para Dante), es desestimado por Borges: «Ello es verdad, si atendemos al propósito del poeta; erróneo, si atendemos al sentimiento» (ibídem, 374). Como se ve, el análisis se desplaza por entero del texto examinado a la condición, imaginada, de su génesis:

Ausente para siempre de Beatriz, solo y quizá humillado, imaginó la escena para imaginar que estaba con ella. Desdichadamente para él, felizmente para los siglos que lo leerían, la conciencia de que el encuentro era imaginario deformó la visión. De ahí las circunstancias atroces, tanto más infernales, claro está, por ocurrir en el empíreo.
(Ibídem, 374)

La felicidad de los lectores que Borges opone a la desdicha de Dante parece sugerir, además del placer individual que la escena puede suscitar, la productividad del topos de la mujer ausente e inevitablemente añorada en la tradición literaria. A su estudio, Vicente Cervera Salinas dedica su libro *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana* (2006), cuya idea parte precisamente de un ensayo de Borges. Curiosamente, como cierre de la argumentación Borges apoya su idea acerca de la desdicha de Dante en dos textos que presenta como reformulaciones del episodio dantesco: en primer lugar, observa que «la *Blessed Demazel* de Rossetti, que había traducido la *Vita nuova*, también está desdichada en el paraíso»; por último, la versión de Longfellow, que «pudo traducir» estos versos como *Thus I implored; and she, so far away, / Smiled as it seemed, and looked once more at me...*, en los que «eterna parece contaminar a si tornò» del mismo modo en que «parea se refiere a *lontana* pero contamina a *sorrise*» (ibídem). Es significativo cómo Borges aquí, recordando la traducción de Rossetti de una obra dantesca, sugiere que este hecho puede haberlo inducido a trasladar algún elemento de su materia a otro poema. Y cómo también la versión de Longfellow lo invita a percibir en los versos examinados una ambigüedad que habría sido captada por el traductor, ampliando los posibles significados del pasaje en la tradición futura.

Conclusiones

Como se intentó mostrar, existe un corpus de ensayos sobre traducción en el que Borges manifiesta su preferencia por un ideal clásico que cancela las nociones de autor y texto original; según esta posición, la traducción debería ser irreverente y embellecedora. La traducción literal, en cambio, estaría asociada a una actitud de devoción ante los textos sagrados, que al considerarse inspirados no poseen ningún elemento azaroso. La tarea de Borges como traductor se caracteriza, así, por una notable visibilidad y una gran libertad respecto del plano literal del texto fuente.

Sin embargo, existe otro corpus borgeano del que emergen ideas más tradicionales (o románticas) respecto de la traducción, según las cuales existe la fidelidad al texto fuente que sufre una pérdida inevitable al ser traducida. Por otra parte, los numerosos juicios de Borges sobre la *Comedia* de Dante como texto cumbre de todas las literaturas, le atribuyen rasgos análogos a los del texto inspirado y por ende inmejorable; en términos del Borges privilegiado por la crítica, la *Comedia* podría decirse «intraducible» con feliz irreverencia.

Por último, el examen de las distintas estrategias que usa Borges para introducir versos dantescos en sus escritos muestra una notable literalidad en los casos en que traduce (siempre citando el verso italiano), y una notable libertad en las paráfrasis y las evocaciones en que el texto fuente está ausente. Podría afirmarse que, dada la devoción que en este caso le merece el poema, para apropiarse de Dante de manera creativa, es decir funcional a su poética, le es favorable un género que lo libere de la fidelidad literal que su traducción le impondría. En base a las brevísimas traducciones que incluye en sus ensayos, cabe imaginar que Borges, en el caso de aceptar la propuesta de traducir la *Divina Comedia*, habría realizado una tarea meramente servicial respecto de Dante y del lector, tarea que no caracteriza a las traducciones que efectivamente hizo. Además de ser objeto de veneración, la *Comedia* es para Borges, como muestran sus numerosos textos dantescos, fuente de una felicísima irreverencia: para apropiarse de Dante, para interpretarlo, expandirlo e incorporarlo a su propia voz, Borges se sirve de una distancia que su traducción no consentiría. Esta elección evidencia que la *Comedia* es para él intraducible, y al mismo tiempo re-escrible. En efecto, análoga a la ausencia de su traducción es la capacidad de Borges de «recrear» episodios dantescos, actitud que aparece de manera emblemática en el «Poema conjetural»: la irreverencia de la operación a través de la cual Borges se apropia de un elemento que remite a la identidad medieval europea («aquel capitán del Purgatorio») para «transformarlo», argentinizándolo, en Francisco de Laprida, se presenta como caso ejemplar de la idea que Borges postularía, años después, en «El escritor argentino y la tradición».

Así, la apropiación de la *Divina Comedia* por parte de Borges se realiza a través de lecturas heterodoxas que le permiten integrarla a su poética: lecturas que introducen un nuevo Dante en la tradición argentina. Si en un primer momento la ausencia de una traducción de Borges de la *Comedia* aparece como una pérdida lamentable, a la luz irreverente del Dante que Borges permite imaginar, esta ausencia resulta un mal menor. Sólo así, frente a Dante, Borges podía ser Borges.

NOTAS

(1) El presente trabajo es parte de una investigación más amplia sobre las traducciones argentinas de la *Divina Comedia*.

(2) Para todas las citas de Borges se indica el título del libro (o del ensayo) al que pertenecen, y el número de página correspondiente a los dos tomos de las *Obras completas* (OC-I y OC-II), las *Obras completas en colaboración* (OCC) y las *Obras poéticas* publicadas por Emecé; para los escritos que aun no han sido recogidos en estos tomos, se indicará la página de cada volumen. Los epítetos aquí enumerados se encuentran, respectivamente, en «La Divina Comedia», *Siete noches*, OC-II: 217; en el poema «Infierno, V, 129» (en *La cifra*, en OC-II, 323); en «La Divina Comedia», *Siete noches*, OC-II: 217; y en *ibidem*, 373.

(3) La oposición es también significativa desde el punto de vista político: el comentario tiene lugar durante el gobierno peronista, que aparece como blanco del sarcasmo de Borges. El libro de Martel, que contiene caracterizaciones antisemitas, aparece en contraste con la *Comedia* como lo traducible en la Argentina de Perón. Como los demás rasgos de la interpretación de Borges, también este contraste se inscribe en la tradición lectora de Dante en nuestro país: la *Comedia* como libro clásico, antídoto por antonomasia contra la degradación del presente.

(4) Se trata de los siguientes textos. Acerca de la traducción, «Las dos maneras de traducir», publicado en *La Prensa* el 1 de agosto de 1926, recogido en *Textos recobrados. 1919-1929* (Borges, 2002); «Las versiones homéricas» (*Discusión*, en OC-I) y el «Prólogo a la traducción de *El cementerio marino*, de Paul Valéry» (*Prólogos con un prólogo de prólogos*, en Borges, 1975), ambos de 1932 y en cierta medida textualmente coincidentes; «Los traductores de las 1001 Noches» (*Historia de la Eternidad*, en OC-I), de 1936; «Sobre el Vathek de William Beckford», de 1943 (*Otras inquisiciones*, en OC-I). Acerca de los elementos de poética relacionados con la traducción, «Pierre Menard, autor del Quijote» (*Ficciones*, en OC-I) de 1944 (leído fundamentalmente como ensayo); «El escritor argentino y la tradición», conferencia dictada el 19 de diciembre de 1951, publicada en versión tipográfica en 1953 (incluido, a partir de la segunda edición, en *Discusión*, en OC-I).

(5) La elección de Borges de la irreverencia feliz es postulada y analizada por Sergio Waisman en su libro *Borges y la traducción* (Waisman, 2005).

(6) Como se sabe, el corpus de traducciones de Borges no incluye textos italianos, por lo que la decisión de no traducir a Dante podría atribuirse a un supuesto desconocimiento del idioma. Sin embargo, los distintos trabajos de Borges sobre la *Comedia* dan sobradas muestras de que comprende perfectamente no sólo la lengua de Dante sino también la bibliografía (que según documenta el trabajo de Rosato y Álvarez, lee en lengua original: cfr. Rosato-Álvarez, 2010): en las numerosas menciones, paráfrasis y citas literales de la *Comedia*, un solo término (la traducción de *piétas* como «piedad» en «El último viaje de Ulises») podría tal vez deberse a un error de lectura. Se trata por otra parte de uno de los tantos (quizás inevitables) errores que cometen todos los traductores argentinos de Dante.

(7) Un análisis pormenorizado de este relato y sus sucesivas versiones (y contradicciones) puede leerse en Rodríguez Risquete (2005), donde se intenta establecer también la datación de la mayor frecuentación de Dante por parte de Borges a través del análisis del distinto grado de exactitud de sus menciones a la *Comedia* en distintos comentarios orales y en los ensayos dantescos de distinta fecha de publicación. Como allí se observa, John Aitken Carlyle tradujo en realidad sólo el *Infierno*, impreso por vez primera en Londres en 1849. Borges podría haberlo leído de la edición publicada por Dent & Sons en 1933, que consta de los «tres tomitos» que recuerda; en ésta, la traducción del *Purgatorio* es de Thomas Okey y la del *Paraíso* es de P. H. Wicksteed (Rodríguez Risquete, 2005, 199-200). En el fragmento citado puede observarse, además, la «coincidencia» que se establece entre el personaje de Dante y el lector Borges: precisamente cuando el primero puede prescindir de su guía y maestro, Borges sienta que puede seguir la lectura sin el apoyo de la traducción.

(8) Cfr. Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Ficcionario* (Rodríguez Monegal, 2003, 454-455), R. Paoli, *Percorsi di significato* (Paoli, 1977), Ruggiero Stefanini, «Dante in Borges: l'Alfè, Beatriz e il Sud», *Italica*, 57, núm. 1 (Stefanini, 1980); Rafael Montano, «El Alfè»: Dante y los dos Borges», en Montano 2003). Acerca de los juicios que este cuento sugiere sobre la inmigración italiana, cfr. Panesi 2000 y Patat 2005. En cuanto al nominalismo presente en este cuento, cfr. Rest 1976.

(9) Cfr. Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogo, 1986, pp. 34-36.

(10) La atención que estos versos le merecieron a Borges emerge de una nota manuscrita que los cita al comienzo del tomo *Purgatorio* en la edición comentada por Francesco Torraca, según testimonia el trabajo de Laura Rosato y Germán Álvarez *Borges, libros y lecturas* (cfr Rosato-Álvarez, 2010, 112).

(11) Recuérdese al respecto que, a diferencia de los otros dos reinos, éste último no se muestra a Dante como es en realidad, sino a través de una adaptación a su limitada percepción de mortal, que le impediría comprender y narrar luego lo que le ha sido dado ver fuera de los parámetros espacio-temporales, cuya ausencia caracteriza al Paraíso. Así, no sólo Beatrice sino todas las demás almas salvadas interrumpen su eterna contemplación para colaborar con la misión providencial del peregrino: luego, todas vuelven a mirar a Dios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIOY CASARES, Adolfo, *Borges*, Buenos Aires, Destino, 2006.

BORGES, Jorge Luis, «Las dos maneras de traducir», *La Prensa* (1-8-1926); también en *Textos recobrados. 1919-1929*, Barcelona, Emecé, 2002.

-- *Obras completas, I: 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

-- *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1975.

-- «El oficio de traducir», *Sur* (Buenos Aires), número monográfico dedicado a «Los problemas de la traducción» (enero-diciembre 1976).

-- *Siete noches*, Buenos Aires-México (D. F.), Fondo de Cultura Económica (en OC-II), 1980.

-- *Nueve ensayos dantescos*, Buenos Aires-México (D. F.), Fondo de Cultura Económica (en OC-II), 1982.

-- *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936-1939)*, Barcelona, Tusquets, 1986.

-- *Obras completas, II: 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé, 1989.

-- «Las versiones homéricas» (luego agregadas a *Discusión*, 1932, en OC-I), 1989.

-- *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1997.

-- *Borges en El hogar (1935-1958)*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

-- *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001.

-- «Las dos maneras de traducir», *La Prensa* (1-8-1926); también en *Textos recobrados, 1919-1929*, Barcelona, Emecé, 2002.

-- «Mi primer encuentro con Dante», en *Textos recobrados. 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé, 2003.

-- y Fernandp SORRENTINO, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973.

CERVERA SALINAS, Vicente, *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana-Verbuert, 2006.

GARGATAGLI, Ana, «Borges, de la traducción a la ironía», *1611*, 3. Disponible en <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/gargatagli2.htm>.

JACKSON, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogo, 1986.

MONTANO, Rafael, «El Aleph: Dante y los dos Borges», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 27, núm. 2 (2003), 307-325.

PAOLI, Roberto, *Borges percorsi di significato*, Mesina-Florenca, Casa Editrice d'Anna, 1977.

PANESI, Jorge, «Borges y la cultura italiana en la Argentina» en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000.

PATAT, Alejandro, *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina (1910 - 1970)*, Perugia, Guerra, 2005.

REST, Jaime, *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Fausto, 1976.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus textos*, México (D. F.), Fondo de Cultura Económica, 2003.

RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco Javier, «Borges: fervor de Dante», *Quaderns d'Italià*, 10, 195-218. Disponible en <http://ddd.uab.cat/pub/qdi/11359730n10p195.pdf>.

ROSATO, Laura, y Germán ÁLVAREZ, *Borges, libros y lecturas*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 2010.

STEFANINI, Ruggero, «Dante in Borges: l'Aleph, Beatriz e il Sud», *Italica*, 57, núm. 1 (1980), 53-65.

WAISMAN, Sergio, *Borges y la traducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.

WILLSON, Patricia, «La fundación vanguardista de la traducción», *Borges Studies on Line*, J. L. Borges Center for Studies

& Documentation, <http://borges.uiowa.edu/bsol/pw.php>, 2001.

-- *La constelación del Sur*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

© Grupo de Investigación
T-1611, Departamento de
Traducción, UAB | Research Group
T-1611, Translation Department,
UAB | Grup d'Investigació T-1611,
Departament de Traducció, UAB