



La estética de la irreverencia: maltraducir desde los márgenes*

Sergio Waisman

waisman@gwu.edu

The George Washington University

Traducción de Marcelo Cohen

rz4f8y2a@overnet.com.ar

Resumen:

Nos proponemos indagar la potencia que los postulados irreverentes borgianos aportan a la periferia geopolítica y literaria. Veremos que la esencia del potencial de la periferia radica en la conflictiva dualidad de lo local y lo extranjero (en el caso de Borges, lo argentino y lo europeo). Tradicionalmente se considera que la práctica de la traducción resulta en versiones derivadas o inferiores, pero leyendo con Borges se ve que bien puede ser motor de innovaciones, en la medida en que desafíe políticamente la preponderancia del centro, los enfoques tradicionales sobre influencia y originalidad y las determinaciones preestablecidas de valor estético y formación del canon. Se trata pues de analizar el valor de los márgenes y el valor de la traducción.

Palabras clave: irreverencia, periferia, centro, local, extranjero, margen, valor estético, formación del canon.

Abstract:

We intend to enquire about the contribution of the impact of bourgeois irreverent statements onto literary and geopolitical periphery. We shall see that the essential potential of the periphery lies on the conflictive duality local/foreigner (in Borges' case argentinian/european). It is traditionally considered that translation practice brings as a result by-products or inferior versions, but reading with Borges we can see that it can very well be the engine for innovations, as it defies politically the predominance of the center, it also defies the traditional approaches about influence and originality and the pre-established determinations of aesthetic value and canon formation. We will be dealing with the value of margins and the value of translation.

Kew Words: irreverence, periphery, center, local, foreigner, margin, aesthetic value, canon formation.

Résumé:

Nous nous proposons de nous questionner sur la puissance que les postulats borgésiens fournissent à la périphérie géopolitique et littéraire. Nous verrons que la puissance de la périphérie se trouve dans la dualité conflictuelle entre ce qui est local et ce qui est étranger (chez Borges, ce qui est argentin et ce qui est européen). Traditionnellement, il est considéré que la pratique de la traduction donne comme résultat des versions dérivées ou inférieures, mais si nous lisons avec Borges, nous pouvons voir qu'elle peut bien être le moteur d'innovations dans la mesure du défi politique qu'elle pose à la prépondérance du centre, aux approches traditionnelles sur l'influence et l'originalité et aux déterminations préétablies sur la valeur esthétique et de formation du canon. Il s'agit d'analyser la valeur des marges et la valeur de la traduction.

Mots clé: irrévérance, périphérie, centre, local, étranger, marges, valeur esthétique, formation du canon.

* El presente artículo hace parte del libro: Borges y la traducción de Sergio Waisman (M. Cohen, Trad.), Buenos Aires, 2005, © Sergio Waisman © Adriana Hidalgo editora (Obra original publicada en 2005).

Introducción

Nos proponemos indagar la potencia que los postulados irreverentes borgianos aportan a la periferia geopolítica y literaria. ¿Qué es o podría ser la literatura latinoamericana? ¿Qué papel juega la traducción en su desarrollo? ¿Cómo influye el escribir/leer/traducir en el lugar de cada latinoamericano en la tradición occidental? ¿Cómo se pueden teorizar los márgenes para evitar implícitas limitaciones?

Algunas de las respuestas más sagaces a estas preguntas se encuentran en una conferencia que Borges dio en 1951 con el título "El escritor argentino y la tradición". En muchos sentidos, el texto sirve como mapa de ruta para los escritores argentinos, latinoamericanos y de la periferia en general. La clave es adoptar una postura insolente ante las tradiciones centrales. Borges reivindica la marginalidad como lugar de privilegio para innovar y dispone así la escena para volver a pensar la dicotomía centro-periferia y los preconceptos sobre influencia, valor y formación del canon. Creemos, además, que el vínculo entre esa conferencia y las teorías sobre el maltraducir es decisión para entender qué significan para Borges irreverencia, desplazamiento y marginalidad, y cómo se sirve de estos motores para sus ficciones más penetrantes.

En efecto, en esa conferencia habla de las "consecuencias afortunadas" que acaso aporte a los escritores de la periferia manejar "sin supersticiones" y con "irreverencia" todos los temas europeos. Como él menciona incluso su cuento "La muerte y la brújula" (1942) como ejemplo satisfactorio, por nuestra parte lo analizamos atendiendo a las sustituciones que le permiten capturar, como dice, "el sabor de las afueras de Buenos Aires" y al mismo tiempo rehacer el mapa de las literaturas periféricas.

Puede que Borges haya emitido su comentario más agudo sobre la diferencia - cultural, histórica, religiosa y lingüística- en "La busca de Averroes" (1947), un cuento sobre el filósofo árabe del medioevo que fue uno de los traductores más célebres de la historia. Borges narra un fracaso pero, a la vez que interroga el papel de la traducción en los procesos hermenéuticos, demuestra paradójicamente el valor de la otredad en sí misma. Articulado desde la periferia, el relato intenta dar cuenta de las distancias entre Aristóteles, Averroes y el propio Borges, *no* corrigiendo o negando la diferencia sino incorporándola a la serie releer/reescribir/maltraducir.

Para analizar la significación de estos procesos pasamos luego a discutir "El Aleph". En concreto, comparamos el uso que hace Borges de Dante como pre-texto con el muy distinto que hace T. S. Eliot en *La tierra baldía* (1922). En ese cuento Borges desplaza uno de los fundamentos del canon occidental al sótano de una casa de un barrio porteño, y desde allí aborda temas universales, entre otros, de estética y representación.

Veremos que la esencia del potencial de la periferia radica en la conflictiva dualidad de lo local y lo extranjero (en el caso de Borges, lo argentino y lo europeo). Esto se

hace explícito en el cuento "El Sur" (1953) y encarna en los rasgos de su protagonista Juan Dahlmann, en las tensiones que surgen de su herencia mixta. El juego entre tensiones y capacidad de incorporaciones salta a primer plano con una referencia a *Las 1001 Noches*, que alumbra el papel de la traducción en las problemáticas de identidad y representación en Argentina.

Las implicaciones de una estética de la irreverencia tienen que ser estudiadas separadamente para cada escritor y en relación con su marco histórico y cultural. Por eso una de las conclusiones del presente capítulo es que necesitamos más estudios sobre las diversas corrientes de traducción que encontramos a lo ancho y lo largo de Latinoamérica. Como no dejan de probar los textos de Borges, no es fatal que la práctica de la traducción resulte en versiones derivadas o inferiores. Al contrario: puede ser motor de innovaciones, en la medida en que desafíe políticamente la preponderancia del centro, los enfoques tradicionales sobre influencia y originalidad y las determinaciones preestablecidas de valor estético y formación del canon.

Definición de la irreverencia: "El escritor argentino y la tradición"

"El escritor argentino y la tradición", un ensayo de 1951, contiene un auténtico programa sobre el posible desarrollo de las literaturas periféricas [1]. Su principal argumento es que el hecho de escribir desde el margen brinda al escritor argentino una ocasión singular de renovar los cánones. La razón es que los escritores sudamericanos, como los judíos o los irlandeses, a la vez partícipes del centro y desgajados de él, cuentan con una gran libertad de maniobra. Como veremos, el llamado a servirse desenfadadamente de toda la herencia occidental a fin de renovarla indica claramente, aunque "El escritor argentino y la tradición" no lo haga explícito, cuán decisivo es para Borges el papel de la traducción.

El ensayo tiene estructura de respuesta crítica a tres posibles posiciones respecto del "problema" que plantea, el título [2]. Sumariamente Borges socava y demuestra la imprecisión histórica de las dos primeras. Una de ellas propone considerar la tradición argentina como continuación o extensión de la española. Borges responde que, tanto cultural como políticamente, Argentina siempre se ha definido en oposición a España, y que se ha distanciado tanto de ella que para muchos lectores argentinos la literatura ibérica es más extranjera que la francesa o la inglesa (*OC*, I: 271). La segunda posición dice que Argentina está totalmente dissociada de su legado europeo; que, tratándose de un país joven y primitivo, sus escritores no deberían tratar en absoluto temas europeos. Borges la considera por completo infundada. Como ejemplo cita acontecimientos recientes, a saber la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, que han tenido profunda resonancia en Argentina (*OC*, I: 271). Desdeña fácilmente esta hipótesis ridícula.

Por último contesta a la idea con la que más fuertemente discrepa: la de que la tradición argentina, en vena nacionalista, debería abundar en color local y ocuparse exclusivamente de temas locales. Borges descarga sus más agudos dardos retóricos contra el nacionalismo cultural, discutiendo específicamente con los escritores e

intelectuales del Centenario, en especial Ricardo Rojas (1882-1957), y el Leopoldo Lugones (1874-1938) de *Odas seculares* (1910) y *El payador* (1916). Usando como trampolín las celebraciones nacionales de 1910, Rojas, Lugones y otros habían hecho hincapié en lo local, en parte para definir una identidad y una ciudadanía argentinas que excluían al vasto número de inmigrantes que habían llegado al país hacia la vuelta del siglo veinte [3]. Buscaban crear así una imagen muy específica nutrida en la poesía gauchesca del siglo diecinueve, cuyo epítome era el *Martín Fierro* de José Hernández. Es decir, definían la tradición nacional en relación a la figura simbólica del gaucho, su tierra (la pampa) y su lenguaje.

Borges considera esta posición enormemente limitadora y reacciona contra su segregacionismo cultural. Además, argumenta, es simplemente inexacta, pues atiende a una sola línea de la literatura argentina: la fundada en la traducción intralingual del mito gauchesco. Un boceto más adecuado (tal como vimos en el capítulo I) debería incluir también la línea que se remonta a Sarmiento y el Salón Literario de 1837, interesada en incorporar la cultura, la literatura y la filosofía francesa a través de la traducción, el desplazamiento y la apropiación.

"La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación", declara Borges (*OC*, I: 269) [4]. Equipara el énfasis en el color local al nacionalismo cultural. Cuestiona la legitimidad de ese enfoque y desnuda la rigidez, el fanatismo y la superficialidad que entraña:

Además, no sé si es necesario decir que la idea de que una literatura debe definirse por los rasgos diferenciales del país que la produce es una idea relativamente nueva; también es nueva y arbitraria la idea de que los escritores deben buscar temas de sus países. Sin ir más lejos, creo que Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos. Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés. El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo. (*OC*, I: 270.)

El sarcasmo de Borges alerta sobre el peligro del nacionalismo cultural autoimpuesto, sobre todo para los escritores periféricos. Es de notar que para tratar la cuestión de la tradición argentina se vale de ejemplos europeos. La analogía establecida por este desplazamiento aclara que nadie debería imponer restricciones. Da prioridad al valor estético sobre las divisiones políticas nacionales y reclama para el margen las mismas posibilidades que para la producción estética más alta, mediante la escritura como traducción, sea intralingual, interlingual o mezcla de ambas.

Pero entonces, "¿cuál es la tradición argentina?" (*OC*, I: 272), se interroga. Y responde así:

Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo que también tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. (*OC*, I: 272.)

Luego discute la preeminencia de los judíos en la cultura de Occidente y de los

irlandeses en la británica:

Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la cultura occidental. Se pregunta si esta preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial; "por eso -dice- a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental"; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. (OC, I: 272-273.)

Acto seguido, reclama la misma potencia innovadora para los escritores de su país:

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una *irreverencia* que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas. (OC, I:273; las cursivas son nuestras.)

La imprevista analogía tiene vastos alcances. Borges percibe que es la condición doble de pertenencia y marginación lo que ha permitido a judíos e irlandeses actuar dentro de sendas culturas y renovarlas, justamente por no ser devotos de ellas. El sentimiento de diferencia parcial también libera del peso de la tradición central a los "sudamericanos", y tal vez a todo escritor periférico.

Si bien es cierto que tanto la Cábala como la literatura paródica y satírica irlandesa son importantes en su obra [5], más relevante aquí es que Borges se alinee con dos tradiciones marginales con bien conocidas historias de opresión y colonización. Como escribe Silvia Molloy:

Borges reclama esa marginalidad, justificándola plenamente, para toda la literatura hispanoamericana. Mejor: para toda la literatura lateral... La irreverencia parece consecuencia inevitable de esa marginalidad aceptada y asumida: declararse marginal -es decir excéntrico- equivale a constituir un centro en la misma circunferencia, a reconocer la existencia del centro tradicional y a definirse con respecto a él, pero también a alejarse deliberadamente de ese centro, para verlo mejor y -si fuera necesario-para burlarse de él. (*Las letras de Borges*, 60-61.)

Lo que propone Borges es una alianza entre tradiciones periféricas sobre la base de su marginalidad.

La irreverencia, que obra un desplazamiento mayor, puede ejercerse mediante una variedad de procedimientos: el borrado de las fronteras genéricas, culturales y lingüísticas, la técnica de fragmentación, apropiación y recontextualización, la mezcla de citas apócrifas y verdaderas; es decir, todas variantes de la escritura como traducción. Cualquier escritor periférico, porque está a la vez *en* la cultura occidental y *separado* de ella, puede tomar irreverentemente de todas sus literaturas. Los simulacros urdidos en el borde son el método privilegiado que les permite generar literaturas propias y desafiar las del centro.

El reto, de hecho, es a todas las categorías y distinciones que refuerzan las tradiciones canónicas [6]. No estamos diciendo que Borges sea un escritor marginal o menor. Al contrario: el hecho de trabajar en un país "menor", en su visión, lo sitúa en una posición ideal para innovar. Invierte las dicotomías para transformar aparentes limitaciones en mérito potencial. Como afirman Deleuze y Guattari: "Nada es mayor o revolucionario salvo lo menor" (*Kafka*, 26). Por otro lado, lejos de la intención de Borges excluir el centro. Si el original es "un hecho móvil", como dice en "Las versiones homéricas", el centro puede ser desplazado y ocuparlo la periferia. Toda la literatura, sus temas, estilos y formas, son patrimonio de los márgenes.

El desplazamiento en acción: las "consecuencias afortunadas" de la irreverencia

¿Pero cuáles son exactamente los réditos que aporta a Borges, a Argentina y a Latinoamérica la condición de marginalidad? ¿Cuáles las "consecuencias afortunadas"? ¿De qué modo han podido los escritores latinoamericanos abastecerse en diversas tradiciones para innovar?

En "El escritor argentino y la tradición" Borges responde con varios ejemplos de su país. Un caso es el de *Don-Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (1886-1927), novela que podría considerarse particularmente argentina por su tema criollo-gauchesco y su ambiente pampeano [7]. Pero Borges aduce que estilísticamente, sin embargo, debe más a la poesía francesa de comienzos del siglo veinte que a la tradición literaria gauchesca, y que el argumento está muy influenciado por *Kim*, de Rudyard Kipling, y *Huckleberry Finn*, de Mark Twain. Esto no merma el valor ni el carácter argentino de la novela; por el contrario, las influencias -las (malas) traducciones- le son imprescindibles:

Para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años; es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses, fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado estas influencias. (*OC*, I: 127.)

El comentario está destinado a rescatar la novela de Güiraldes de los nacionalistas que la reclamaban para una tradición local estrechamente definida y basada en la gauchesca. A través de la fusión borgeana de lectura, escritura y traducción, *Don Segundo Sombra* puede verse como fruto de un proceso de traducción interlingual e incorporación de temas, cultura y lenguaje locales intralingualmente traducidos. Este cruce insolente es la fuente del valor estético y la *argentinidad* de la novela.

El caso parece estudiado adrede para rebatir la teoría de Harold Bloom sobre la angustia de las influencias [8]. Lo que encontramos en Borges es algo muy cercano a la celebración de las influencias, un gozarse en desplazarlas y distorsionarlas. Esta propensión data ya de sus primeros textos, por ejemplo "Torres Villarreal (1693-

1770)" (publicado en *Proa* en noviembre de 1924 e incluido luego en *Inquisiciones*, 1925). Suele estimarse a Villarreal, un español del Siglo de Oro, como poeta menor (en el sentido tradicional) porque su poesía se parece mucho a la de Quevedo, como si hubiera sucumbido a la influencia del maestro. Borges, en cambio, sostiene que su valor radica justamente en el parecido. Esta inversión de las connotaciones negativas de la influencia directa resonará más tarde en "Pierre Menard", en el que, como hemos visto, lejos de causar agotamiento, la copia (aun de Cervantes) y recontextualización propicia significados nuevos e imprevistos. Borges se burla de la posible angustia; su irreverencia, su visión de la literatura como acontecimientos de lectura intercambiables, asumen la influencia para resolverla en potencial.

Lo foráneo y "el sabor de las afueras de Buenos Aires" en "La muerte y la brújula"

En otro momento del ensayo que estamos examinando, Borges da como ejemplo de las "consecuencias afortunadas" de la irreverencia un cuento suyo: "La muerte y la brújula" (publicado por primera vez en *Sur* de mayo de 1942 y luego incluido en *Los mejores cuentos policiales*, en 1943, y en *Ficciones* en 1944). Dice que allí realizó algo que había intentado -sin éxito, ajuicio propio- en su obra temprana:

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama "La muerte y la brújula" que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esta historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano. (*OC*, I: 270-271.)

Lo que vanamente había intentado lograr usando el color local, Borges lo consigue ahora yuxtaponiendo lo europeo y su ciudad sudamericana. En verdad, todo el cuento puede verse como un dibujo del mapa de una Buenos Aires donde ocurren varios crímenes, "hábilmente disfrazada bajo topónimos y sobrenombres franceses, alemanes, judíos, irlandeses y nórdicos" (Bell-Villada, 92) [9].

Pero en "La muerte y la brújula" hay un desplazamiento doble: de los topónimos y nombres europeos al mapa de Buenos Aires y de los esfuerzos de Borges por describir las afueras de su ciudad a esos topónimos y nombres. Es una técnica habitual en los cuentos [10]. En el nivel simbólico, las sustituciones son un modo no sólo de reinscribir lo europeo en Argentina, sino de yuxtaponerlo. También ilustran sobre los vínculos entre desplazamiento y traducción. En la traducción propiamente dicha, un texto es sacado de su contexto fuente y desplazado al o reescrito en el de llegada. Como apunta Derrida, la traducción de nombres propios realza a un tiempo la imposibilidad y la necesidad de traducir y señala tanto la intraducibilidad del original como a la traducción ya implícita en éste [11]. En las sustituciones que introduce Borges, la traducción mala es postulada como agente de transformación y hasta de resistencia para Latinoamérica. Es lo que da a entender

en el "Prólogo" de 1944 a *Artificios*:

[*"La muerte y la brújula"*], pese a los nombres alemanes o escandinavos, ocurre en un Buenos Aires de sueños... Ya redactada esa ficción, he pensado en la conveniencia de amplificar el tiempo y el espacio que abarca; la venganza podría ser heredada; los plazos podrían computarse por años, tal vez por siglos; la primera letra del Nombre podría articularse en Islandia; la segunda en Méjico; la tercera, en el Indostán. (*OC*, I: 483.)

La hipotética expansión del tiempo y la geografía de la trama no sólo aumenta el laberíntico alcance narrativo del cuento; leída a la luz de las teorías borgeanas de la maltraducción, intensifica su potencial de reevaluar los mapas histórico, político y cultural desde la periferia.

Borges esboza aquí la posibilidad de diálogos paralelos o una suerte de alianza entre literaturas marginales: Argentina, Islandia, México, Indostán. En *"El escritor argentino y la tradición"*, como hemos visto, la red se amplía hasta conectar a los escritores sudamericanos, judíos e irlandeses. En *"Alfonso Reyes"*, un texto de 1960 escrito en ocasión de la muerte del escritor e intelectual mexicano, reitera el argumento pero dejando bien claro que las ventajas de la irreverencia se aplican a todas las Américas:

Hacia 1919, Thorstein Veblen se preguntó por qué los judíos, pese a los muchos y notorios obstáculos que deben superar, sobresalen intelectualmente en Europa. Si no me engaña la memoria, acabó por atribuir esa supremacía a la paradójica circunstancia de que el judío, en tierras occidentales, maneja una cultura que le es ajena y en la que no le cuesta innovar, con buen escepticismo y sin supersticioso temor. Es posible que mi resumen mutile o simplifique su tesis; tal como la dejo enunciada, *se aplicaría singularmente bien a los irlandeses en el orbe sajón o a nosotros, americanos del Norte o del Sur...* El uso [del inglés, el portugués y el español en América] no significa que nos sintamos ingleses, portugueses o españoles; la historia atestigua nuestra voluntad de dejar de serlo. Esa voluntad no es una renuncia; quiere decir que somos herederos de todo el pasado y no de los hábitos o pasiones de tal o cual estirpe. *Como el judío de la tesis de Veblen, manejamos la cultura de Europa sin exceso de reverencia.* (Borges en *Sur*, 60; el subrayado es nuestro.)

Aunque el pasaje repite muchos de los argumentos de *"El escritor argentino y la tradición"*, no debe escapársenos que Borges amplía el potencial de la periferia a todo el continente americano. Por lo demás, la reivindicación de espacios e identidades periféricas aflora con frecuencia en sus cuentos. Así en *"Las ruinas circulares"* (publicado por primera vez en *Sur* en 1940, luego incluido en *El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941, y en *Ficciones*, 1944), cuyo protagonista proviene de un enigmático país del "Sur":

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado del griego y donde es infrecuente la lepra. (*OC*, I:451.)

¿En qué país se habla el "zend"? Las referencias dispersas en el texto indican que la acción se despliega en el Mediterráneo oriental, no lejos de los orígenes de la civilización occidental. Pero en la palabra "Sur" resuena la región del Río de la Plata. Como sea, es claro que el protagonista viene de la periferia de Grecia; y

desde allí viaja para probar suerte con un sueño universal: inventar un hombre a partir de la imaginación, dar vida a un gólem.

Otro cuento relacionado con estas cuestiones es "Tema del traidor y del héroe" (publicado por primera vez en *Sur* en 1944 e incluido el mismo año en *Ficciones*). Transcurre en Irlanda; trata de un hombre que es a la vez traidor y héroe de su país, y de una serie de hechos en que historia y literatura se imitan una a otra hasta el mareo. El narrador afirma que todo bien podría haber ocurrido en otros lugares, todos ellos llamativamente marginales: "La acción transcurre en un país oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la República de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico..." (*OC*, I: 496). El hecho de que la peripecia hubiese podido transcurrir y haya transcurrido en la periferia está cargado de sentido; allí se desplaza y reescribe con insolencia la historia y la literatura: donde la opresión se enfrenta con la tenacidad. Allí el maltraducir es motor de renovación.

Con las conexiones entre las varias periferias que Borges traza en estos textos se empieza a armar un mapa de desplazamientos. Estos márgenes ocupan y se apropian de lo universal, del centro, con irreverencia pero sin abandonar su marginalidad. La práctica borgeana de la escritura como (mala) traducción crea una cartografía en la cual los márgenes pueden innovar precisamente gracias a su diferencia.

Nuevos mapas de la diferencia: "La busca de Averroes"

"La busca de Averroes" (publicado en *Sur* de junio de 1947 y luego incluido en *El Aleph*, 1949), contiene algunas de las incursiones más lúcidas de Borges en la cuestión de la diferencia lingüística y cultural. Narra un día de trabajo del filósofo árabe conocido como "El Comentarista", que vivió en Al-Andalus en el siglo doce (de 1126 a 1198) y dedicó sus mayores esfuerzos a traducir y glosar las obras de Aristóteles, y así transmitir a los siglos el meollo del legado griego. La civilización occidental tal como la conocemos tiene con Averroes una deuda inmensa [12]. Pero el cuento es la historia de un fracaso de ese hombre: en particular, de su impotencia para traducir precisamente al árabe dos palabras, "tragedia" y "comedia", que encuentra desde el comienzo y a todo lo largo de la *Poética* de Aristóteles. Luego resultará que ése no es el único fracaso: el cuento sondea los límites de la narrativa y la traducción, acaso del lenguaje mismo, siempre que se lee y/o se imagina a un otro.

"La busca de Averroes" nos obliga a pensar en las distancias aparentemente insalvables entre idiomas, culturas, religiones y períodos históricos. Pero también expone cómo el filósofo árabe, pese a las constricciones de su visión del mundo, consigue ser agente primordial en la transmisión del filósofo griego. Introduce una cartografía de la diferencia en asuntos de hermenéutica y demuestra que en estas operaciones siempre median procesos de traducción mala. Remodelando una vez más los orígenes de la tradición occidental, Borges indaga en la exploración desde los márgenes y nos recuerda el papel decisivo de Arabia y el Islam en cualquier articulación del canon de Occidente. Sincrónica y diacrónicamente nuestra cartografía se ensancha con la busca que él mismo lleva a cabo desde el margen

sudamericano, en la medida en que diferencia y otredad son para él irrefutables y difíciles pero también inesperada, innegablemente ricas en posibilidades.

Averroes se afana por resolver un "problema de índole filológica": la traducción al árabe de las palabras "tragedia" y "comedia". Como se ha señalado [13], lo irónico es que, si bien encuentra varios ejemplos de esos conceptos dramáticos, no reconoce en ellos la solución. Al comienzo del cuento Averroes observa a un grupo de niños que juegan frente a su balcón sin percatarse de que están abocados al mismo tipo de actuación que caracteriza a la "comedia". Más tarde, hacia el anochecer, no acierta a comprender (como nadie en la cena a la que asiste) que el relato del viajero Abulcásim sobre un hecho que presencié en China es justamente una forma de "tragedia" tal como Aristóteles la define en la *Poética*. No puede interpretar los ejemplos porque su contexto (su visión del mundo, su paradigma) carece del marco conceptual correspondiente [14]. "Tragedia" y "comedia" son para él signos vacíos, mejor dicho meros significantes a los que acaba por adosar significados incorrectos.

Así, pues, hay entre los idiomas y las culturas diferencias insuperables. El texto enfatiza el papel del contexto en la producción de sentido. Como reflexiona Jon Stewart:

No se trata de que en principio sea imposible definir correctamente tragedia y comedia, sino de que la cultura condiciona la posibilidad de entender siquiera los conceptos... El cuento de Borges... intenta retratar... los vínculos necesarios entre lenguaje y cultura... En última instancia [Averroes] está limitado a las categorías epistemológicas de su cultura. (325-327.)

Pero la búsqueda fracasada de Averroes es sólo parte del cuento. En el último párrafo el narrador Borges entra abiertamente en escena para hablarnos de su análoga incapacidad para imaginar y recrear a Averroes:

En la historia anterior quise narrar el proceso de una derrota... Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces tragedia y comedia... Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renán, de Lane y de Asín Palacios. (*OC*, I: 587-588.)

El título del cuento, con su ambigua preposición, denota a la vez la busca de Aristóteles por parte de Averroes y la de Averroes por parte de Borges. Como si contuviera, junto a "La busca de Averroes", el giro "En busca de Averroes" (en inglés "The Search of/for Averroes") [15].

Con su irrupción, el narrador pone de manifiesto las múltiples mediaciones que implica la imaginación literaria. Pero antes ya ha apuntado a los procesos de traducción. El nombre mismo del protagonista es traducido al comienzo: "Abulgualid Muhámmad ibn-Ahmad Ibn-Muhámmad ibn-Rushd (un siglo tardaría ese largo nombre en llegar a Averroes, pasando por Benraist y por Avenryz, y aun por Aben Rassad y Filius Rosadis)..." (*OC*, 1:582-583). Averroes encarna pues los procesos de traducción a través de cambios y desplazamientos históricos, culturales

y lingüísticos. Los nombres extranjeros realzan su otredad y lo que nos separa de él a Borges y a nosotros. Transitivamente, señala también la lejanía de Aristóteles. Pero además, varios nombres son presentados con traducción entre paréntesis: "Ocurrió en Sin Kalán (Cantón)..."; "Iskandar Zul Qarnain (Alejandro Bicornes de Macedonia)..."; "una cáfila (caravana)..."; "Arista (Aristóteles)...". La confusión nos alerta sobre que nuestra idea de los territorios geográficos y políticos, y su vínculo con la construcción de la identidad, siempre está mediada por la traducción.

De hecho, todo el cuento consiste en una serie de búsquedas por parte de alguien o en pos de alguien al que sólo puede accederse a través de textos. Averroes busca a Aristóteles pero tiene que trabajar "sobre la traducción de una traducción". De igual modo, Borges busca a Averroes pero sólo cuenta con "unos adarves de Renán, de Lañe y de Asín Palacios". Como indica el epígrafe del cuento [16], la fuente principal es *Averroes et l'Averroisme*, de Ernest Renán (1861). Sin embargo Renán también estaba lejos de Averroes y trabajó sobre traducciones de traducciones. Así lo puntualiza Daniel Balderston:

Renán conocía la obra [el *Middle Commentary on Aristotle's Poetics*, traducido al inglés en 1986 por Charles E. Butterworth] por traducciones de traducciones. En un punto señala que las obras de Averroes accesibles a él eran versiones de traducciones al hebreo de un comentario hecho sobre traducciones sirias de los originales griegos...; la incapacidad de Averroes de leer a Aristóteles directamente queda más que compensada por la incapacidad de sus lectores (de Santo Tomás a Borges) de leerlo directamente a él. ("Borges, Averroes, Aristotle", 204.)

Todas las búsquedas del cuento están desplazadas. La distancia entre distintos lectores/escriores/textos/contextos debe salvarse mediante procesos de traducción definidos por un inevitable fracaso. Pero ese fracaso es a la vez un éxito, en la medida en que cada uno emprende la tarea sabiendo que será derrotado. Como Sherezada en *Las 1001 Noches*, el lector/escrior/traductor lleva a cabo su tarea para posponer el fracaso fatal: vivir es escribir es traducir.

Averroes existe en (es constituido por) la búsqueda/traducción de Aristóteles; el narrador, en el proceso de imaginar/recrear a Averroes; el lector, en el de leer a Borges. El acento puesto en el proceso convierte al lector en protagonista de toda construcción de significado. Pero el significado es determinado cultural y lingüísticamente, y las lenguas se constituyen en y por la diferencia. El valor no reside en el significado inherente a un texto sino en la búsqueda de ese significado, de una interpretación que no termina nunca porque sólo existe en la diferencia. En los procesos de relectura/reescritura/maltraducción está el potencial.

La búsqueda misma constituye la identidad del lector/escrior/traductor. Es un deseo del otro que nos enfrenta con y nos sitúa en la diferencia. "El deseo", dicen Deleuze y Guattari (*Kafka*, 8), "no es forma sino procedimiento, proceso". Deseo, búsqueda, proceso, identidad: tales los elementos en juego en el cuento de Borges. La confusión surgida de una circulación vertiginosa de textos se resuelve pasajera y momentáneamente durante el proceso de lectura/escritura/traducción pero arrecia en cuanto el proceso es abandonado. El cuento figura el deterioro creciente en la literal des-aparición de Averroes frente a un espejo, poco después de haber llegado a una

interpretación incorrecta de los términos tragedia y comedia; y en la desaparición del narrador en cuanto deja de pensar en Averroes:

Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, "Averroes" desaparece.) (OC, I: 588.)

El texto fundacional de la teoría literaria, la *Poética*, es desterritorializado; sólo se puede llegar a él a través de la traducción desviada. Mientras, el proceso mismo produce significado y, como permitió a Averroes recrear a Aristóteles en la Andalucía árabe, permite a Borges recrear a Averroes en Argentina.

Hay una estética del maltraducir en la referencia del narrador a la belleza de la derrota de Averroes:

Pocas cosas más bellas y patéticas registrará la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre de quien lo separaban catorce siglos; a las dificultades intrínsecas debemos añadir que Averroes, ignorante del siríaco y el griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción. (OC, I: 582.)

Patrios, sí, pero también belleza, como la belleza de los procesos de maltraducir que ponen los textos en movimiento y se deleitan en la diferencia y el desplazamiento [17]. Este elogio del maltraducir, de la escritura como traducción desviada, puede entenderse también como una estética de los límites, o sea una estética de los márgenes. El pasaje de un texto a otro crea tanta distancia como proximidad. El efecto es el de una sala de espejos deformantes en donde una y otra vez, de una pre-versión a otra, uno se encuentra con la otredad misma; con su propia otredad.

Leemos hoy a Aristóteles y creemos leerlo bien. Pero exponiendo las constricciones de Averroes, Borges expone los límites de nuestra visión del mundo. Así desestabiliza la cualidad de centro fijo de la filosofía occidental, o del Occidente moderno. Justamente porque trata de la búsqueda del origen de la teoría literaria, "La busca de Averroes" trata de la imposibilidad de fijar ese origen. Todo intento de recuperar la *Poética* pasa por una serie de traducciones de traducciones repletas de equívocos y malasinterpretaciones. El Borges narrador dice que ha querido contar "el proceso de una derrota". Ese proceso es también el de la re-producción de la cultura, un proceso hermenéutico cuyo valor literario y político estriba en su constante movimiento, no en el alcance de una conclusión o interpretación fija. Se resiste al acabado. Fracasa, pero también abre. Movilidad, circulación, desplazamiento, lectura a través de la malinterpretación, recreación a través de la diferencia y la otredad: tal la belleza y el pathos de la búsqueda de Aristóteles por Averroes y de Averroes por Borges.

Efectos opuestos de la traducción en Borges y T. S. Eliot

Para entender mejor el papel específico de la traducción en Latinoamérica, es útil preguntarse si la práctica borgeana de la escritura como traducción difiere tanto de otras formas de intertextualidad desarrolladas por escritores de vanguardia

Europeos y estadounidenses en la primera mitad del siglo veinte, por ejemplo los del *modernism*.

¿No son los múltiples modos de cita e innovación del *modernism* una irreverente forma de plagio encaminada a romper con las tradiciones precedentes?

Tal como lo formula Borges en "El escritor argentino y la tradición", ese tomar con insolencia recuerda, a primera vista, una célebre declaración de T. S. Eliot:

Los poetas inmaduros imitan, los maduros roban; los malos poetas desfiguran lo que han tomado, los buenos poetas lo transforman en algo mejor, o al menos diferente. El buen poeta suelda lo robado en una totalidad de sentimiento que es única, totalmente distinta de aquello que rompió. (Bush, 58.)

No obstante, y pese a las semejanzas entre las dos posiciones, el "algo" que menciona Eliot, eso en que se transforma el fragmento traducido (citado, aludido o reescrito), no es igual para un escritor angloamericano que para uno latinoamericano. De hecho, hay una enorme diferencia entre los resultados de Eliot y los de Borges [18].

Se ve mejor en un ejemplo en que ambos usan el mismo pre-texto con fines muy distintos. Se trata de *La divina comedia*, re TRABAJADA por Eliot en *La tierra baldía* (1922) y por Borges en "El Aleph" (publicado por primera vez en Sur en 1945 e incluido en el libro *El Aleph* en 1949). En el uso que Eliot hace del texto de Dante, la traducción, concebida en sentido amplio, es sinónimo de creación poética. Si pensamos el préstamo y la cita como procesos de traducción nos resguardamos de pasar por alto sus repercusiones políticas. Porque no conviene hablar del tema sin tomar en cuenta los desplazamientos espaciotemporales, los cambios de contexto de recepción, las diferencias entre culturas e idiomas y sus reflejos en el significado y la interpretación.

La tierra baldía compendia el empeño de Eliot por presentarse como heredero de la central tradición canónica de Occidente. La tensión entre fragmentación y unidad que suscitan los numerosos insertos, traducciones, citas y alusiones de Homero y Virgilio a la leyenda del Grial, Baudelaire y Verlaine; de San Agustín y Dante a Shakespeare- avalan la posición de Londres como centro político y cultural (bien que destruido y necesitado de reconstrucción). La Londres de Eliot es una Roma, Atenas o Cartago modernas. En el recinto del texto, y en última instancia en el ámbito del propio Eliot, se concilia toda la tradición occidental.

El poema es pionero. Eliot hace de Londres un purgatorio moderno, luego del infierno de la Primera Guerra Mundial, y a la vez reescribe la peripecia de Dante conducido por Virgilio. Pero pensemos qué hace Borges con el mismo antecedente. En "El Aleph", Dante resuena en la patética figura de Carlos Argentino Daneri y el nostálgico amor del narrador por la difunta Beatriz Viterbo. El descenso al Hades es el de los pocos escalones que llevan al sótano de una casa corriente (salvo por el aleph), próxima a ser destruida, de un barrio de Buenos Aires.

Cada alusión del cuento a la *Comedia* es una maltraducción del original: lo

recuerda y lo pervierte. Daneri es una permutación paródica de personajes, una mezcla de Dante y Virgilio. Del mismo modo, aunque la visión del Aleph -el momento culminante y epifánico- abruma al narrador tanto como en el Paraíso abruma a Dante la visión de Dios, los resultados son muy disímiles. En vez de aportarle luz, la experiencia opaca la idealizada imagen que el narrador tiene de Beatriz Viterbo al revelarle la incestuosa relación que mantuvo con su primo Daneri.

Si Eliot busca en Dante una solución al purgatorio de la modernidad y el peso de la tradición en Inglaterra, y conserva a Londres como sede del poder cultural, la refacción de Borges es una parodia de la *Comedia* situada en Buenos Aires. La recontextualización produce un efecto opuesto al del poema de Eliot. Borges trastrueca las ideas recibidas sobre la influencia y la transmisión literarias, y el papel de la traducción en su mantenimiento. La combinación de desplazamiento e irreverencia le permite abordar temas universales -las influencias, la posibilidad o imposibilidad de representar lo infinito- en un marco argentino; participar del legado occidental y aportar a él al tiempo que establece la tradición argentina [19].

"El Sur": encarnación textual de la dicotomía Norte/Sur

Otro cuento capital respecto de estas consideraciones es "El Sur" (publicado en *La Nación* del 8 de febrero de 1953 e incluido en *Ficciones* desde la edición de 1956), que Borges escribió más o menos por la misma época que "El escritor argentino y la tradición". Es notable cómo indaga este relato qué se juega para la periferia en la incorporación de tradiciones previas, algo que ponen en primer plano el linaje mixto y conflictivo del protagonista, Juan Dahlmann, y la mención a *Las 1001 Noches*.

En las dos estirpes que confluyen en Dahlmann (y que se manifiestan incluso en su nombre), europea y argentina, se hace patente la condición misma del país [20]. Según Beatriz Sarlo, "La tensión creada por este origen doble está en el corazón de la literatura argentina" (*Jorge Luis Borges*, 47). A lo largo de todo el cuento esa herencia mixta es para Dahlmann fuente de conflicto; de los dos destinos parece elegir el local. ¿Pero tiene tanta posibilidad de elección como él cree? ¿Se puede asegurar qué es lo argentino? Dicho de otro modo: ¿elige Dahlmann el Sur o el Sur lo elige a él?

Cerca del comienzo se nos dice que "se sentía hondamente argentino" y que "en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de su sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica" (*OC*, I: 524). Las contradicciones que Dahlmann representa en el texto sugieren que lo local y lo foráneo son de hecho inseparables; que no es la oposición Norte contra Sur sino la dupla Norte y Sur lo que define a Argentina. Pero a esto sólo se llega tomando en cuenta lo que ambas partes representan, incluido un nuevo trazado en el que Oriente desempeña un papel importante. La intersección entre Norte y Sur impulsa aquí el relato, y presumimos que es el motor de toda la literatura argentina.

En la primera parte del cuento Dahlmann sufre una herida mientras está leyendo la traducción alemana de las *Noches árabes* hecha por Gustave Weil, aun cuando exprese que se siente más argentino que europeo [21]. La misma forma en que el accidente ocurre esboza los temas principales del relato: la tensión entre acción (subir la escalera) y lectura, así como la tensión entre lo argentino y lo europeo. La referencia a la versión alemana de las *Noches* contrasta con la otra referencia literaria principal, el *Martín Fierro* de José Hernández. Pero el hecho de que el texto alemán sea traducción de una traducción desbarata nuestro intento de asignación simbólica [22]; introduce una coordenada Este-Oeste en lo que hasta entonces es una estricta dicotomía Norte-Sur.

Dahlmann, herido en la cabeza, es trasladado a un sanatorio de la calle Ecuador. Éste es un gozne fundamental. Del Ecuador, ¿irá Dahlmann al Norte o al Sur? ¿Morirá en una clínica moderna, imaginando que muere en una pulpería pampeana, o dejará realmente la clínica para ir a morir en esa pulpería del Sur? Mientras convalece, el conflicto se le vuelve abrumador: "En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad, sus necesidades corporales, su humillación, la barba que le erizaba la cara" (OC, I: 425). En esta única descripción que se nos da ("sus necesidades físicas") vemos encarnada la dicotomía entera. La herida que sufrió mientras subía la escalera leyendo una versión alemana de las *Noches* deriva en un odio a su cuerpo asociado con una herencia conflictiva. Negar lo europeo o lo argentino podría significar la destrucción del cuerpo del texto y del de su protagonista.

De modo que el verdadero peligro que acecha en el cuento no es la inevitable, romántica muerte del final. Antes bien, es permitir que la tensión del doble origen lleve al odio de sí. Imaginada o real, la fuga de Dahlmann al Sur es la otra cara de ese riesgo: su potencial de autodescubrimiento, de producción de literatura para la periferia. Con ese movimiento recupera -y otros argentinos con él- un espacio no sólo geográfico sino literario e histórico. Mientras viaja en tren al Sur, Dahlmann para de leer la traducción de las *Noches*, mira por la ventanilla y compara lo que está viendo con los recuerdos de lo que ha leído sobre el campo:

También creyó reconocer árboles y sembrados que no hubiera podido nombrar, porque su directo conocimiento de la campaña era hartó inferior a su conocimiento nostálgico y literario... La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur. (OC, I: 526-527.)

A medida que Dahlmann busca resolver su crisis, la mediación intralingual del Sur se combina con una traducción interlingual del Norte -no sólo su herencia europea sino la versión alemana de las *Noches*.

Cuando llega al almacén donde encontrará su final, ve en un rincón al gaucho que lo proveerá del cuchillo para el primer y último acto de coraje físico de su vida. Pero en buena medida es una figura simbólica, una borrosa creación literaria del pasado: "En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia" (OC, I: 527). La eventualidad de un duelo a cuchillo, tema mayor de la tradición gauchesca, da

vida al viejo, que entrega a Dahlmann una daga para que pelee con un compadrito. Cuando esto ocurre, lectura y acción, divorciadas a lo largo del cuento, se unen momentáneamente en una epifanía. Dahlmann no sólo lee el gesto, sino al gaucho mismo como cifra del Sur, figura que le devuelve su linaje argentino: "En este punto, algo imprevisible ocurrió. Desde un rincón, el viejo gaucho extático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies" (OC, I: 528).

Recuperar la tradición argentina lleva a Dahlmann a una muerte romántica. Desde el punto de vista de Borges, esta paradoja, muy al modo de los desplazamientos de topónimos y nombres europeos en "La muerte y la brújula", es una metáfora de la condición y los poderes de la literatura latinoamericana. Identidad y representación son zonas de conflicto con las que el escritor del continente debe enfrentarse. La mejor manera de hacerlo es usar la tensión entre lo europeo y lo local para tallar espacios propicios a la renovación.

A menudo, en prólogos y entrevistas, Borges decía que "El Sur" era su mejor cuento [23]. En la novela *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, Emilio Renzi argumenta que esto se debe a que "El Sur" mezcla logradamente los cuentos "de cuchilleros" (como "Hombre de la esquina rosada") con los "eruditos" (como "Pierre Menard, autor del Quijote" o "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"), pertenecientes respectivamente a las dos líneas fundantes de la literatura argentina del siglo diecinueve: la de cierto europeísmo, que traduce y se apropia de la filosofía política francesa y el romanticismo, y que comienza con el Salón Literario de 1837 y culmina en el *Facundo*, y la tradición gauchesca cuyo epítome es el *Martín Fierro*.

Conclusiones: valor de los márgenes y valor de la traducción

Teorizar la traducción es teorizar la relación con la lengua, tanto la propia como la de otros. Esta actividad no puede sino ser diferente para los escritores del centro y de la periferia. La diferencia se entiende mejor cuando tomamos en cuenta el papel del desplazamiento. Todo texto traducido, en parte o totalmente, se transforma en objeto separado del contexto de partida, tanto cultural e histórica como lingüísticamente, en tanto es reinscrito en otro. En tal sentido, traducción y lectura son operaciones intercambiables, lo que vale con independencia del país a que pertenezca el lector/traductor/escritor. Pero el significado de la distancia aumenta para la periferia. Cuando alguien del margen lee, traduce o reescribe un texto del centro, suele tener una aguda experiencia del desplazamiento, de su otredad, porque el objeto cultural que tiene enfrente realza la brecha geopolítica y las disparidades políticas y económicas, al tiempo que establece y mantiene una interdependencia relacionada con el poder y la subjetividad. ¿Cómo puede entonces el traductor valerse de esa distancia sin que lo abrume un sentimiento de angustia o inferioridad? ¿Cómo hacer literatura original en los márgenes? A esos interrogantes cruciales la obra de Borges da una respuesta inapreciable.

En "El oficio de traducir", un texto escrito en 1975 (muchos años después de los que examinamos en este capítulo) [24] para responder a cuestiones de traducción en Argentina, Borges afirma: "Para nosotros, la traducción al español hecha en la

Argentina tiene la ventaja de que está hecha en un español que es el nuestro y no un español de España" (*Problemas de la traducción*, 119) [25]. Es decir que la diferencia entre los diversos modos del español es reivindicada, en la periferia, como terreno privilegiado para innovar. Y es ésta la distinción que Borges esboza en "El escritor argentino y la tradición" cuando dice que el potencial de los márgenes reside en la condición misma de marginalidad. En la periferia, la innovación no es nunca un mero asunto de técnica, como tampoco maltraducir es cosa de error lúdico. Puede que en la infidelidad creadora y la recontextualización de fragmentos haya risa y juego, sí, pero sobre todo hay un reto al valor de la originalidad y a las tradiciones del centro: un cambio en los mapas de las relaciones culturales y políticas.

La fructífera audacia de un escritor del margen para tomar las cosas con irreverencia puede expandirse a la periferia en general. Una de las maneras de realizarlo es practicando la escritura como traducción. En el capítulo I, a través de los textos de Borges, estudiamos la tradición del maltraducir en Argentina. Pero habría que extender la perspectiva a toda Latinoamérica: así podríamos hablar de la equivocación como forma de transformar discursos mayores y legitimizar literaturas emergentes. Desde este punto de vista, mi libro forma parte de lo que debería ser un estudio mucho más grande del papel constitutivo de la traducción en las literaturas latinoamericanas, y de los efectos politicoculturales del maltraducir en ambos hemisferios. Y digo *maltraducir* pensando en la traducción como hecho transformador realizado con conciencia de las distancias. En América latina, la traducción es irreverencia e innovación, y puede ser resistencia. Como en "La busca de Averroes", pathos y belleza, reconocimiento de la diferencia y la pérdida pero también energía y ganancia.

Existen ya varios trabajos importantes sobre el tema, pero queda mucho más por hacer [26]. Porque nos ayuda a comprender cómo el Sur lee y construye el Norte, la labor podría aportar elementos clave para la reflexión sobre lo transnacional. Ayudaría a aclarar en qué condiciones puede el Norte exportar modelos al por mayor y cuándo puede el Sur transformarlos en otra cosa. Abriría otra perspectiva para observar el flujo y la interacción de discursos y contradiscursos en los mercados cultural, económico y político. Necesitamos indagar, y este libro espera ser una contribución, cómo los procesos de la traducción —y los imprevistos sentidos que surgen del desplazamiento textual— forman y transforman los sistemas literarios de partida y de llegada.

A varios de estos puntos alude Borges en "El oficio de traducir":

De acuerdo a los diccionarios, los idiomas son repertorios de sinónimos, pero no lo son. Los diccionarios bilingües, por otra parte, hacen creer que cada palabra de un idioma puede ser reemplazada por otra de otro idioma. El error consiste en que no se tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir el universo, o de percibir el universo. (*Problemas de la traducción*, 120.)

Dentro de este enfoque el lenguaje de Argentina es visto como diferente del de España. Porque, como ilustra "La busca de Averroes", las diferencias lingüísticas están estrechamente unidas a las de cultura, religión y período histórico, y por lo tanto a las de interpretación del mundo. Si la distinción puede ser limitadora,

cuando se pone los textos en movimiento revelan un caudal de posibilidades.

El reconocimiento de la otredad garantiza que el margen no sea subsumido por el centro. La distinción que subraya Borges en "El oficio de traducir" es la que le permite capturar "el sabor de las afueras de Buenos Aires" en "La muerte y la brújula" y la que provee los elementos del contexto específico de "El Aleph". También es la fuente del potencial conflictivo que encarna el protagonista de "El Sur". Para Borges, traducir en Argentina es escribir la Argentina. No hay que temer a la condición babélica; antes bien, hay que verla como venero ilimitado de recursos. En la estética de la irreverencia, basada en la condición misma de marginalidad, la traducción es un disparador de innovaciones políticas y culturales. Para Borges, para Argentina, para Latinoamérica y, se advierte, para la periferia en general.