

## Borges y la traducción. Análisis de su primera incursión práctica: *El príncipe feliz* de Oscar Wilde\*

*Belén Lozano Sañudo*

*Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras*

*Departamento de Traducción e Interpretación*

[belen.lozano@ua.es](mailto:belen.lozano@ua.es)

### Resumen

El presente artículo, pretende presentar de forma sucinta las principales ideas teóricas de Borges en torno a la traducción, y cómo su constante ejercicio práctico de la misma, junto con su vasto conocimiento de la literatura universal, influyeron en gran medida en el desarrollo de su estilo propio. Nos propusimos también dejar constancia, mediante algunos ejemplos significativos, del papel crucial que ha desempeñado también la traducción en la difusión de la obra de este genio de las letras argentinas. Nuestro artículo se cierra con un pequeño análisis de la primera traducción que realizó Borges, a la edad de nueve años: *El príncipe feliz* de Oscar Wilde, donde ya puede observarse esa tendencia hacia la reproducción más que de las palabras, del sentido estético del original.

**Palabras clave:** Borges, traducción, infidelidad creadora, estilo literario.

### Abstract

This article intends to present briefly Borges' main theoretical ideas on translation and how his constant practice of this activity, together with his vast knowledge on universal literature, considerably influenced the development of his own style as an author. We also aimed at showing, by means of some significant examples, the crucial role translation played in the reception of his works outside Argentina. Our article closes with a brief analysis of the first translation Borges wrote at the age of nine: Oscar Wilde's *The Happy Prince*, where we can already find traces pointing at his tendency to reproduce not words, but the aesthetic value of the original.

**Keywords:** Borges, translation, creative infidelity, literary style.

### Résumé:

Cet article se propose de présenter brièvement les idées principales de Borges sur la traduction et de montrer comment la pratique constante de cette activité, conjuguée avec sa vaste connaissance de la littérature universelle, ont influencé d'une manière considérable le développement de son propre style d'écriture. Notre but est aussi d'illustrer par moyen de quelques exemples, le rôle transcendant de la traduction dans la réception de l'œuvre de Borges en dehors de l'Argentine. La dernière partie est une analyse de la première traduction de Borges lorsqu'il avait neuf ans: *The Happy Prince* d'Oscar Wilde, où l'on peut déjà trouver des traces qui signalent sa tendance à reproduire pas seulement des mots, mais la valeur esthétique de l'œuvre originale.

**Mots clé:** Borges, traduction, infidélité créative, style littéraire.

---

\* Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación Historia de la traducción en el ámbito hispanohablante del grupo HISTRAD de la Universidad de Alicante.

## 1. Introducción

El presente artículo está dividido en dos partes. La primera parte, que corresponde a los epígrafes 1.1 y 1.2, pretende presentar de forma sucinta las principales ideas teóricas de Borges en torno a la traducción, y cómo su constante ejercicio práctico de la misma, junto con su vasto conocimiento de la literatura universal, influyeron en gran medida en el desarrollo de su estilo propio. En el segundo epígrafe nos propusimos dejar constancia, mediante algunos ejemplos significativos, del papel crucial que ha desempeñado también la traducción en la difusión de la obra de este genio de las letras argentino. Nuestro artículo se cierra con un pequeño análisis de la primera traducción que realizó Borges, a la edad de nueve años: *El príncipe feliz* de Oscar Wilde, donde ya puede observarse esa tendencia hacia la reproducción más que de las palabras, del sentido estético del original.

### 1.1. La influencia de la traducción en la creación del propio estilo literario. Paralelismo Argentina Borges.

La traducción siempre ocupó un lugar central, tanto en el desarrollo personal e intelectual de Borges, como en su concepción global de la literatura. Un estudio profundo de su obra permite a los académicos abordar la disciplina de la traducción desde todos los ángulos posibles. El prolífico autor argentino nos ha regalado interesantísimos ensayos de reflexión teórica en torno a la traducción, traducciones de obras de grandes figuras de la historia de la literatura inglesa, francesa y alemana, ha utilizado lo que denomina “pretextos” de obras importadas de otros ámbitos lingüísticos y culturales como punto de partida para algunos de sus escritos más emblemáticos y ha colaborado con traductores de su obra. Borges no concibe la literatura sin traducción.

Su árbol genealógico lo entronca tanto con ilustres estirpes argentinas de origen criollo, como con familias del Viejo Continente, anglosajonas y portuguesas, de hecho su abuela materna nació en Staffordshire y en casa de los Borges, tal y como afirma en su autobiografía (Borges, 1999) se hablaba indistintamente español e inglés. En esta misma autobiografía, dictada en inglés a su colaborador Norman Thomas di Giovanni durante los primeros meses de 1970 y publicada en la prestigiosa revista *The New Yorker*, habla de dos tradiciones heredadas de sus antepasados: una militar y otra literaria.

Su bisabuelo paterno, el Coronel Manuel Isidoro Suárez, luchó en las guerras de la Independencia, dirigiendo las caballerías peruana y colombiana en la batalla de Junín. Con su visión de la traducción, en la que defiende el potencial creador de las que denomina malas traducciones, niega la supremacía del original y sostiene el hecho de que todas las traducciones, junto con el original, no son más que versiones inconclusas de un mismo producto literario, el autor ejerce asimismo resistencia a la dominación

político-cultural de las potencias europeas, desplazando textos creados en el centro del Imperio colonialista hacia la periferia.

El 9 de julio de 1816 se declaró en Tucumán la independencia argentina y como afirma Sergio Waisman en su ilustrativo libro *Borges y la traducción* (Waisman, 2005): *la ruptura político-económica con España va acompañada de una búsqueda de independencia cultural. [...] La mirada se vuelve entonces a las literaturas europeas no ibéricas, lo que pone la traducción en primer plano como agente en el proceso emancipador.* En 1837 abre sus puertas el Salón Literario, espacio donde se reúnen literatos y pensadores de la generación del 37 como Echevarría, Sarmiento o Alberdi, dispuestos a crear una literatura nacional inspirándose sobre todo por el Romanticismo francés e inglés.

Se proponen desplazar las grandes obras de la literatura europea para adaptarlas a la nueva realidad socioeconómica, política y cultural que conlleva su recién estrenada independencia. En este sentido y refiriéndose a las técnicas domesticadoras alabadas por Borges en las traducciones de Burton y Madrus, Waisman diferencia entre domesticación en el ámbito cultural de Europa Occidental y Estados Unidos y en el latinoamericano, en sus propias palabras (Waisman, 2005):

*En Estados Unidos o Europa occidental, una traducción fluida que borre del texto las huellas de su condición "extranjera" puede interpretarse como parte del imperialismo cultural: una domesticación que refuerza el desequilibrio de poder entre países. Pero la ética y la estética de la traducción en la periferia son muy diferentes que en el centro. [...] En Latinoamérica, una traducción domesticadora puede ser una apropiación de la metrópolis por aculturación lingüística, y un reto a la supremacía del original, pero también al poder político-cultural de la sociedad en que fue producido. A esta luz el concepto borgeano de infidelidad creadora cobra enorme importancia.*

Desde los comienzos de la literatura argentina, ésta se nutre de la combinación de lo extranjero con lo vernáculo, la traducción interlingüística de las literaturas europeas y la intralingüística de las tradiciones criollas. En lo que a su exposición a diferentes lenguas y culturas se refiere, la biografía de Borges transcurre paralela a la de su propio país. A principios del siglo XIX, tras la olas de inmigración, en las calles bonairenses se oía hablar italiano, alemán, inglés... Por su parte, Borges, expuesto desde su nacimiento al inglés, asistió a los 15 años a un colegio de Ginebra donde se impartían las clases en francés, y empezó a aprender alemán de forma autodidáctica leyendo con la ayuda de un diccionario alemán-inglés los primeros poemas de Heine.

Niño de salud delicada, apenas salía de casa y consagraba largas horas a la lectura en la biblioteca de su padre a la que califica (Borges, 1999) de *hecho capital de mi vida*. La primera novela que leyó completa fue *Huckleberry Finn*, seguida de obras de Poe, Dickens, *Don Quijote*, los cuentos de hadas de los hermanos Grimm. Todas estos libros los leyó en inglés. Muy en la línea de sus reflexiones en torno a la traducción cabe citar la afirmación recogida en su autobiografía en que haciendo referencia a *El Quijote*

comenta (Borges, 1999): *Cuando más tarde leí Don Quijote en versión original, me pareció una mala traducción.* “Mala” entendido como desviada, no como de escasa calidad.

Conforme a los postulados de la generación del 37, que abogan por la combinación de elementos europeos y criollos en la creación de la nueva literatura argentina, Borges al tiempo que devora con avidez las obras de grandes autores europeos, se embebe también de las creaciones de Eduardo Gutiérrez sobre bandidos y forajidos argentinos y disfruta de la lectura de *Martín Fierro*, y el *Facundo* de Sarmiento entre otros. Estas últimas lecturas las hace en español. Además a sus ancestros paternos pertenecieron importantes figuras de las letras argentinas, no en balde, el tío abuelo de su padre Juan Crisóstomo Lafinur fue uno de los primeros poetas argentinos.

En la anteriormente mencionada biografía de Borges (Borges, 1999) leemos: *Empecé a escribir cuando tenía seis o siete años. Trataba de imitar a clásicos españoles como Cervantes.* De nuevo podemos apreciar en esta línea la idea de pre-texto, según la cual todo texto, sea traducción o no, se basa en un texto anterior. Borges aprendió a escribir imitando y deja constancia de ello tanto en su autobiografía, como en los prólogos de sus obras donde reconoce abiertamente las obras que le sirven de inspiración. En el primer prólogo de *Historia Universal de la Infamia* (Borges, 1983) leemos:

*Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. [...] En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores. Nadie me negará que las piezas atribuidas por Valéry a su pluscuamperfecto Edmond Teste valen notoriamente menos que las de su esposa y amigos. Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir.*

A lo largo de su vida tradujo poemas de autores expresionistas alemanes como Klemm y Heynicke, a Schopenhauer junto a su padre y Macedonio Fernández, a Faulkner y Virginia Woolf, si bien algunas de las traducciones de estos dos últimos autores que se le atribuyen, según reconoce en su autobiografía, son obra de su madre Leonor Acevedo. Sus traducciones de Poe todavía hoy en día son las que gozan de mayor reconocimiento y junto a Adolfo Bioy Casares tradujo cuentos de escritores como Beerbohn, Kipling, Wells y Lord Dunsay. Entendió la traducción como un método de aprendizaje de lectura y escritura. Se forjó como autor mediante su faceta de traductor.

## **1.2. La traducción, indispensable para la proyección internacional de Borges.**

Consciente de la importancia de la traducción para la recepción de la obra de un autor fuera de su ámbito lingüístico, en su autobiografía Borges sostiene que las traducciones

de su obra al francés de Néstor Ibarra y Roger Callois, abonaron el terreno para que compartiera con Samuel Beckett el Premio Formentor en 1961, y reconoce que hasta que fue publicado en francés su obra pasó casi desapercibida. En sus propias palabras (Borges, 1999): [...] *hasta que fui publicado en francés yo era casi invisible, no sólo en el exterior sino también en Buenos Aires.*

En cuanto a su difusión en los países anglófonos, a mediados de los años 50 Borges hace incursión en la literatura norteamericana con la aparición en 1954 de la primera traducción al inglés de su relato *Funes el memorioso* (*Funes the Memorious*) en *Avon Modern Writing num 2*, recopilación a cargo de los prestigiosos editores William Phillips y Philip Rahv (cofundadores de una de las más influyentes revistas literarias y políticas estadounidenses *Partisan Review*). No obstante, Borges no se consolida entre los académicos y el público estadounidense hasta finales de los años 60, gracias a su prolífica y estrecha colaboración con su traductor Norman Thomas di Giovanni, y a la editorial Dutton.

Desde esta fecha las numerosas reediciones y nuevas traducciones de su obra lo han convertido en una fuente de inspiración tanto para otros genios de la literatura, como de las demás artes. El director de cine Alex Cox hizo una adaptación cinematográfica de *La Muerte y la Brújula* (1992), y la película del director australiano, Chris Doyle, *Away with words* (1999) está inspirada en gran medida en la obra de Borges *Funes el Memorioso*. Asimismo, el movimiento *New Wave* del cine francés es un buen ejemplo de esta gran influencia tal y como apunta Richard Peña en (Peña, 1990).

Como ejemplo de la huella de Borges en las artes plásticas, el pintor norteamericano Jules Kirschenbaum explica en (Kirschenbaum, 1990) cómo en su obra *Dream of a Golem* (1980-1981), que forma parte de la colección de arte del siglo XX del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, lo que se propuso fue plasmar la posibilidad de revelación inmanente, esencia de muchas de las ficciones de Borges, como *El Aleph* o *La escritura del Dios*, e incluso en el centro del cuadro incluyó una cita de *Las Ruinas circulares*.

El autor argentino ha devuelto con creces a la universal Biblioteca de Babel la inspiración que de ella recibió y en ello la traducción ha desempeñado un papel fundamental, tanto como medio para dar difusión a su obra, como en forma de lo que Jakobson llamó traducción intersemiótica, para su plasmación en otras expresiones artísticas. Durante toda su trayectoria literaria tomó pretextos y posteriormente su obra fue un pretexto para muchos otros artistas en el continuo de versiones eternamente inconclusas.

## 2. Su primera incursión en la traducción: *El príncipe feliz* de Oscar Wilde

Según afirma en su autobiografía Borges realizó su primera traducción cuando apenas contaba nueve años (Borges 1999): *A los nueve años traduje El príncipe feliz de Oscar Wilde, que fue publicado en "El País", uno de los diarios de Buenos Aires. Como la traducción estaba firmada simplemente "Jorge Borges", la gente supuso que era obra de mi padre. Años más tarde en su prólogo al Crimen de Lord Arthur Savile para la Biblioteca de Babel (Borges, 2001), escribió:*

*"El príncipe feliz", "El ruiseñor y la rosa" y "El gigante egoísta" son cuentos de hadas, no concebidos a la manera genuina de Grimm, sino de un modo sentimental, que recuerda a Hans Christian Andersen, pero imbuidos de esa ironía melancólica que es atributo peculiar de Oscar Wilde.*

A pesar de su tierna edad, y con toda seguridad de forma inconsciente, en esta traducción ya se aprecia esa tendencia traductora hacia la infidelidad creadora, esa inclinación hacia traducciones agradables de leer, que no se pegan a la letra sino que pretenden reproducir la emoción estética.

A continuación aportamos algunos ejemplos de esas huellas de esta primera traducción del genial autor que embellecen si cabe más el cuento de Wilde. El relato comienza en inglés: "High above the city, on a tall column, stood the statue of the Happy Prince.", lo que Borges traduce como "Dominando la ciudad, sobre una alta columna, se elevaba la estatua del Príncipe Feliz." El gerundio elegido en la traducción confiere una majestuosidad mayor al protagonista del cuento.

A primera vista cuando leemos sobre este príncipe dorado que "domina" nos creamos una imagen diametralmente opuesta del protagonista a aquella que cierra el cuento de "desarrapado pordiosero". Este antagonismo, aumentado por el verbo "dominar" es central al argumento del cuento. Al principio el príncipe tiene riqueza y prestigio pero no es feliz, mientras que al final, aunque despojado de todos sus tesoros materiales, halla la verdadera felicidad ayudando a los más pobres, moraleja del cuento.

Cuando en el original leemos "...far away in a little street there is a poor house. One of the windows is open, and through it I can see a woman seated at a table. Her face is thin and worn...", Borges vierte al español: "allá abajo, en una callejuela, hay una casuca miserable. Una de las ventanas está abierta, y a través de ella, veo a una mujer sentada ante una mesa. Su rostro está demacrado y marchito...".

Gracias al potencial poético de las formas del diminutivo en español y la elección de un adjetivo en grado superlativo (no es lo mismo "poor" o "pobre" que miserable) Borges alcanza en nuestra opinión un mayor valor poético que el original y logra inspirar en el lector un grado de ternura superior si cabe. Asimismo los adjetivos que describen el rostro de la mujer en español "demacrado" y "marchito" tienen un

carácter más poético e hiperbólico que los ingleses “thin” y “worn”. “Thin” significa simplemente “delgado” o “flaco”, mientras que al leer “demacrado” el lector en español enseguida cree ver reflejado en el rostro de la mujer las penurias a las que sin duda tiene que hacer frente en su paupérrima existencia.

La línea del original “At noon the yellow lions come down to the water’s edge to drink.” es traducida al español como “A mediodía los leones fulvos bajan a beber a la orilla del río”. El adjetivo “yellow” conocido por cualquier hablante de la lengua inglesa es sustituido por “fulvo”, vocablo desconocido para la mayoría de los hablantes de español, de hecho no se recoge ni en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua. El diccionario de uso del español de María Moliner, no obstante, sí lo recoge con el significado de leonado. En su versión Borges, además de utilizar un registro mucho más elevado, introduce un pleonasma inexistente en el original, que de nuevo deja constancia de ese afán por conservar e incluso aumentar el valor estético.

En la oración “He is leaning over a desk covered with papers, and in a tumbler by his side there is a bunch of withered violets.”, Borges ha sustituido el participio, que indica acción acabada, por un presente con lo que se consigue prolongar la agonía del joven escritor que extenuado por el hambre, el frío y el agotamiento continúa luchando contra sus fuerzas por acabar la obra de teatro. En la versión de Borges la oración queda como sigue: “Está inclinado sobre una mesa cubierta de papeles, y en un vaso, a su lado, se marchita un ramo de violetas.”

Otro ejemplo del empeño del todavía niño Borges por pulir y embellecer el ya de por sí hermoso cuento, puede apreciarse en la traducción de la oración “My courtiers called me the Happy Prince, and happy indeed I was, if pleasure be happiness.” que en español queda: “Mis cortesanos me llamaban Príncipe Feliz, y feliz era en verdad, si el placer es la dicha.” Traduce “happiness” por dicha, seguramente porque con frecuencia se asocia el evitar la repetición a un buen estilo, aunque en este caso en nuestra opinión la repetición constituye un recurso literario en sí que debiera haber sido respetado.

Borges, entendemos que todavía de forma inconsciente, recurre a todo tipo de estrategias traslativas en pro de la belleza estilística. El siguiente es un bonito ejemplo doble de transposición. “But the Happy Prince looked so sad that the little Swallow was sorry.” “Mas la mirada del Príncipe Feliz era tan triste que la golondrina se conmovió”. La primera transposición es el cambio del verbo “looked” por el sustantivo “mirada”, y en la segunda se sustituye el adjetivo “sorry” por el verbo “conmovió”. Además el primero de los ejemplos lo es también de modulación, pues en español se recurre a la parte “la mirada” por el todo, ya que en inglés es todo el príncipe el que tiene una apariencia triste, quizá también tenga los hombros caídos y una mueca en los labios y no se refleje su tristeza únicamente en la mirada.

Estos son apenas algunos ejemplos que pretenden mostrar cómo desde su más tierna infancia el genio de las letras era capaz de deleitar al lector con su gran dominio de las palabras. En la traducción encontramos también algunas decisiones traslativas más cuestionables en nuestra opinión, lo que muestra que Borges, como el resto de los mortales, también tenía sus pequeños despistes traductológicos; nada que no debamos perdonar a un niño de nueve años y que no restan ni un ápice a la belleza de esta pequeña joya literaria.

A continuación aportamos algunos ejemplos en este sentido. Cuando en inglés leemos al final del relato “This broken lead heart will not melt in the furnace”, en español se recoge: “Este corazón de plomo no quiere fundirse...” La omisión de “broken”, en nuestra opinión injustificada, resta dramatismo y mengua el efecto poético.

Otro ejemplo de omisión injustificada a nuestro parecer es cuando en inglés el alcalde, refiriéndose a la conveniencia de sustituir la estatua del Príncipe Feliz por una suya dice: “We must have another statue, of course,” he said, “and it shall be a statue of myself.”» y los concejales responden al unísono «“Of myself”, said each of the Town Councillors, and they quarrelled.»

En español leemos : “ –podemos –propuso- hacer otra estautá. La mía, por ejemplo. Y empezaron a disputar”. En nuestra opinión debería haberse conservado la repetición por parte de los concejales “de mí mismo” que además mantiene la primera persona del singular, ya que se trata de una mofa irónica por parte de Oscar Wilde a los individuos sin personalidad que se limitan a dar la razón a la autoridad sin cuestionarla, lo que es sin duda otra de las moralejas secundarias del cuento.

Con todo y con esto, la combinación del arte de estos dos genios de la literatura internacional nos ha dejado este cuento plagado de esa “ironía melancólica” que seguirá conmoviendo a niños y mayores de las generaciones venideras.

### 3. Conclusiones

Borges concibe la literatura universal como una gran Biblioteca de Babel de la que se nutre: lee, traduce, reescribe, imita y adapta motivos literarios, forjándose su propio estilo y legándonos sus aportaciones a ese continuo tendente al infinito que constituyen todas las versiones posibles de una obra literaria. Para él (Borges, 1995) *El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio*.

Pero, si bien es cierto que el reputado autor argentino bebe de otros textos, también lo es que ha devuelto a la gran biblioteca universal la inspiración que de ella recibió, pasando el testigo a artistas posteriores que han hallado en él un “pretexto” para sus obras. Gracias a la traducción de sus producciones literarias, en los años 90 Borges llegó a convertirse en lo que (De Toro, 2006) ha denominado *un icono pop*, prueba de

ello son, además de su influencia en otros literatos, las traducciones intersemióticas que artistas internacionales de las artes plásticas y escénicas han realizado de sus obras.

La traducción desempeñó un papel fundamental en la obra literaria de Borges, tanto como objeto de reflexión en sus cuentos y ensayos, como como práctica de lectura y escritura. Asimismo la traducción fue artífice de la gran recepción de su obra dentro y fuera del país que le vio nacer. Sus ideas en torno a la traducción son revolucionarias: defiende que las traducciones pueden llegar a tener un valor literario superior al original e incita a la “infidelidad creadora”.

En el presente artículo hemos analizado brevemente la primera incursión práctica de Borges en el mundo de la traducción, *El príncipe feliz* de Oscar Wilde, que tradujo cuando apenas contaba nueve años de edad. Aportando algunos ejemplos creemos haber mostrado cómo, desde sus inicios y a pesar de su extrema juventud, Borges persigue conservar e incluso mejorar el efecto estético del original, apartándose de las palabras en pro de la estética literaria.

## **Bibliografía**

Borges, J.L. y di Giovanni, N.T. (1999). Autobiografía 1899-1970. Buenos Aires: El Ateneo.

Borges, J.L.(2001). Prólogos de la Biblioteca de Babel. Madrid: Alianza Editorial.

Borges, J.L. (1983). Historia Universal de la Infamia. Madrid: Alianza Editorial.

Borges, J.L. (1995). «Las versiones homéricas». En *Discusión*. Madrid: Alianza.

De Toro, A. (2006). «A la búsqueda del mito "Jorge Luis Borges" en el contexto teórico-cultural general y en especial del "Boom" (Cortázar frente a Borges)». *Iberomania*, nº63. 52-82

Kirschenbaum, J. (1990) «Dream of a Golem». En Aizenberg, E. (ed.) *Borges and his successors: the borgesian impact on literature and the arts*.Columbia y Londres: University of Missouri Press

Peña, R. (1990) «Borges and the New Latin American Cinema» En Aizenberg, E. (ed.) *Borges and his successors: the borgesian impact on literature and the arts*.Columbia y Londres: University of Missouri Press.

Waisman, S. (2005). *Borges y la traducción. La irreverencia periférica*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.