

# Notas a la traducción italiana de *Ficciones*

## Introducción

**T**raducir una obra de Borges no es una empresa fácil, porque su prosa es sólo aparentemente sencilla. Esta aparente sencillez no es casual, sino el fruto de años de experiencia y de búsqueda de un lenguaje eficaz. El rigor etimológico con el cual se utilizan ciertos términos, la colocación, jamás casual, de la palabra en el texto, la sorprendente concisión de la prosa, la cadencia de la frase, constituyen algunos de los principales problemas en el proceso de traducción de *Ficciones* (Borges, J.L., *Ficciones*, Alianza, Madrid 1971; Borges, J.L., *Finzioni*, traduzione di Franco Lucentini, Einaudi, Torino 1985, Scrittori tradotti da scrittori). El único traductor al italiano de esta obra es Franco Lucentini, que la tradujo por primera vez en los años cincuenta y luego volvió sobre la misma traducción cambiándola en algunas partes. En esta última edición el traductor introduce una nota: «Quando uscì nel "Gettoni" trent'anni fa, questa traduzione —la prima in italiano di un'opera di Borges— sollevò obiezioni come troppo letterale, troppo spagnolescante. Rivedendola ora non ho mancato di apportarvi ritocchi qua e là, per aumentarne la letteralità e i presunti spagnolismi... F.L.»<sup>1</sup>. Trataremos de poner en evidencia las diferencias entre el texto original y la traducción, diferencias motivadas en unos casos por la dificultad objetiva de la profunda prosa borgeana, en otros por interpretaciones erróneas, cuyas causas no es nuestra intención analizar.

Si se pudiera resumir el estilo de Borges con una sola frase escrita por él mismo, escogería la siguiente: «Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad» (*El otro, el mismo*). Y esto es exactamente lo que Borges logra en *Ficciones*, buscar la complejidad, pero una complejidad que no impide al lector poder leer y apreciar por lo menos

<sup>1</sup> Cuando fue publicada en la edición «Gettoni» hace treinta años, esta traducción —la primera en italiano de una obra de Borges— levantó objeciones por demasiado literal y españolizada. Revisándola ahora he hecho algunas modificaciones para aumentar su literalidad y los presuntos españolismos.

uno de los niveles de lectura creado por Borges. Los niveles de lectura en realidad son muchos, nada es casual, los nombres de las personas y de los lugares, por ejemplo, casi siempre se refieren a personajes que en alguna época han existido o a sitios concretos; se puede leer un relato varias veces y cada vez descubrir algo nuevo. Habría que tener una cultura inmensa y haber leído lo mucho que ha leído Borges para entender las referencias presentes en sus relatos. El mismo escribe en *Otras Inquisiciones* (1952) «Por lo demás, tan saturado y animado de tiempo está nuestro lenguaje que es muy posible que no haya en estas hojas una sola sentencia que de algún modo no lo exija o lo invoque».

## Figuras retóricas

La prosa de Borges presenta varias figuras retóricas, empleadas no sólo como ornamento poético, sino sobre todo para dotar al lenguaje de mayor vigor. Analizaremos, en primer lugar, dos de los tropos más significativos de *Ficciones*: la sinécdoque y la metonimia, que permiten al autor delinear imágenes precisas e intensas: «esa voz hablaba en latín» (pág. 126), «la mano de un forastero lo mató» (pág. 106), «nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos» (pág. 47). Como se puede notar en estos ejemplos, la descripción se concentra sobre un particular y, a través de la reducción del campo focal, nuestra atención se dirige sobre una parte del todo, donde el preciso detalle confiere una nota realista que intensifica aún más la idea de la paradoja, elemento característico de varios relatos. En el ejemplo que sigue la sinécdoque consiste en designar un objeto con el material del cual está hecho:

Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría *el plomo germánico*, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre el orden y la ejecución de la orden.

(«El milagro secreto», 173/13).

Dio compiva per lui un micacolo segreto: l'ucciderebbe, all'ora fissata, *il plotone tedesco*, ma nella sua mente, tra l'ordine e l'esecuzione dell'ordine, trascorrerebbe un anno.

(«Il miracolo segreto», 141/2).

En la proposición citada la materia *plomo* reemplaza al objeto, proporcionando más vigor e intensidad a la frase. Este tropo no se mantiene en el texto italiano, donde el término *plomo* se traduce de forma explícita con el sustantivo *plotone*, que indica los que cumplen la acción.

Otro ejemplo parecido al anterior:

*La voz de Funes*, desde la oscuridad, seguía hablando.

(«Funes el memorioso», 129/5).

Dall'oscurità, *Funes* continuava a parlare.

(«Funes, o della memoria», 103/21).

La descripción se concentra sobre un detalle: *la voz*, logrando una imagen muy precisa e incisiva. La atención se focaliza sobre una parte y no sobre la persona. La

sinécdoque otorga al estilo un matiz realista que paradójicamente se opone, y acentúa al mismo tiempo, el carácter abstracto de sus relatos. En la traducción el tropo desaparece, *la voz de Funes* se reduce simplemente a *Funes*.

La metonimia representa para Borges un medio de concentración narrativa y de precisión verbal; es una forma de tejer la descripción mediante lo abstracto. Un ejemplo podría ser el siguiente: «Yarmolinsky alargó la mano hacia el timbre que despertaría todas *las fuerzas* del hotel» (pág. 160). En este caso Borges utiliza un término abstracto, pero al mismo tiempo muy preciso. Vamos a citar algunos ejemplos donde en la traducción se pierde la connotación lograda por la metonimia:

Me di vuelta: John Vincent Moon estaba inmóvil, fascinado y como eternizado por el terror... Tuve que tomarlo del brazo; *la pasión del miedo* lo invalidaba.

(«La forma de la espada», 136/18).

Mi volsi: John Vincent Moon stava immobile, affascinato e come eternato dal terrore... Dovetti sostenerlo col braccio; *la paura* lo paralizzava.

(«La forma della spada», 109/30).

En el sintagma *la pasión del miedo*, *pasión* es un aspecto *del miedo* y el protagonista del relato, John Vincent Moon, siente el miedo a través del sentimiento que provoca. El resultado es una gran precisión de la imagen lograda mediante un matiz abstracto. La precisión verbal, la abstracción de la imagen y la intensidad que el tropo confiere, no se hallan en el texto italiano por la omisión del sustantivo *pasión*, que además no presenta ninguna especial dificultad de traducción. En los siguientes ejemplos se puede observar la importancia del adjetivo, que resume en una palabra lo que de otra forma necesitaría una descripción. En Borges el adjetivo es, por lo tanto, un medio de economía verbal.

La tarde era íntima, infinita... Pero del fondo de *la íntima casa* un farol se acercaba: un farol que rayaban y a ratos anulaban los troncos...

(«El jardín de senderos que se bifurcan», 107/15).

La sera era íntima, infinita... Ma dal fondo *del giardino* una lanterna si avvicinava: una lanterna che i tronchi rigavano e ogni poco annullavano...

(«Il giardino dei sentieri che si biforcano», 84/19).

El adjetivo *íntima* referido a *casa* refleja los sentimientos de Stephen Albert — protagonista de origen chino del relato «El jardín de senderos que se bifurcan»— cuando, llegando a la verja de la casa, percibe que la música procedente del pabellón es china. Unas líneas antes se lee «la música era china. Por eso yo la había aceptado con plenitud, sin prestarle atención». La música china le recuerda su origen. Se observa además que el adjetivo *íntima* es utilizado también en la frase anterior: la repetición es otro recurso borgeano. Esta traslación metonímica presenta el efecto por su causa porque el adjetivo no describe el objeto, sino las emociones que él mismo suscita. En la traducción se pierde el tropo porque el adjetivo metonímico *íntima* se omite. Por último, hay que subrayar que tampoco se transmite el contenido semántico del lexema *casa*, traducido libremente con el término *giardino*.

Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició *un grito enloquecido*, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó.

(«El milagro secreto», 174/5).

Terminó il suo dramma: non gli mancava di risolvere, ormai che un solo aggettivo. Lo trovò; la goccia d'acqua riprese a scivolare sulla sua guancia. *Gridó il principio di un grido*, mosse il capo, la quadruplicata scarica lo fulminó.

(«Il miracolo segreto», 141/23).

El adjetivo *enloquecido* referido a *grito* transmite la desesperación de Hladik antes de morir y, al mismo tiempo, la atmósfera final del relato. La traslación metonímica hace más incisiva la narración: a través del sintagma *grito enloquecido* el lector puede imaginar la imagen real, física del personaje, siendo innecesaria la descripción del estado anímico del condenado.

El traductor que se acerca a una obra de Borges debe saber que la exactitud de su prosa se debe a una búsqueda consciente de perfección expresiva. En el «Prólogo» a la *Antología personal* (1961) el mismo Borges confiesa su dificultad en encontrar la expresión que va buscando: «Alguna vez yo... busqué la expresión, ahora sé que mis dioses no me conceden más que la ilusión o mención».

## Interferencias

Pasamos a analizar algunos ejemplos de interferencia, que pueden dar lugar tanto a alteraciones morfológicas, léxicas o sintácticas como al empleo de términos en desuso.

A veces un solo hecho —*el tabernario asesinado de C*, la apoteosis de B— era la solución genial de treinta o cuarenta sorteos.

(«La lotería en Babilonia», 75/132).

A volte un fatto solo —*il taverniere assassinato da C*, l'apoteosi misteriosa di B— era la soluzione geniale di trenta o quaranta sortí.

(«La lotteria a Babilonia», 58/30).

En primer lugar, *tabernario* es un adjetivo despectivo que indica «propio de taberna» (M. Moliner) y nada tiene que ver con el sustantivo *taverniere* (el equivalente español sería «tabernero»). En segundo lugar, *asesinado* es un sustantivo que indica «acción de asesinar, delito que constituye» (M. Moliner); *assassinato* («asesinado» en español) en cambio es el participio pasado del verbo «assassinare»; se deduce que el traductor probablemente ha sido engañado por la similitud fonética y gramática entre *asesinto* y *assassinato*.

Tercero: *de* es una preposición que indica en este caso especificación. Se utiliza también en otros casos, pero nunca como complemento de agente, como indica la preposición italiana *da*. Este ejemplo puede considerarse un caso de interferencia motivada por una competencia receptiva aproximativa en el idioma extranjero, donde el mensaje denotativo del texto original desaparece. Un ejemplo de traducción al ita-

liano podría ser: «l'infame delitto di C». Para finalizar, se ha observado que el sustantivo *sorteos* posee el significado de «acción de sortear, específicamente los premios de la lotería» (M. Moliner) y corresponde en italiano al término «sorteggi» y no a *sorte* que indica al contrario un concepto abstracto, que en español correspondería a «suerte, destino, hado».

El siguiente ejemplo pertenece a la misma categoría:

Ireneo tenía diecinueve años; había nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, *más* antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides.

(«Funes el memorioso», 131/32).

Ireneo aveva diciannove anni; era nato nel 1868; mi parve monumentale come il bronzo, *ma* antico come l'Egitto, anteriore alle profezie e alle piramidi.

(«Funes, o della memoria», 106/3).

La importancia de un acento: *más* es un adverbio y en este caso tiene valor comparativo (en italiano «più»), *mas* es una conjugación adversativa (en italiano *ma*) y como tal debería contrariar la frase antecedente. Pero aquí, *más antiguo*, con función de comparativo, no sólo no se opone a la frase antecedente, *me pareció monumental como el bronce*, sino que la refuerza.

Los cuatro ejemplos que citamos a continuación no se pueden definir exactamente como interferencia, pero sí como errónea interpretación del texto a nivel semántico, a pesar de que el lexema del texto original no presenta ninguna dificultad de comprensión lingüística.

Había ciertos leones de piedra, había una letrina *sagrada* llamada Qaphqa, había unas grietas en un polvoriento acueducto que, según opinión general, *daban a la Compañía*;

(«La lotería en Babilonia», 77/29).

V'erano certi leoni di pietra, v'era una latrina *segreta* chiamata Qaphqa, v'erano certe crepe in un acquedotto polveroso che secondo l'opinione generale, *davano sulla Compagnia*;

(«La lotería a Babilonia», 61/2).

El adjetivo español *sagrada* se aplica a todo lo que está dedicado al culto religioso o divino; queda claro por lo tanto que el adjetivo *segreta* (el correspondiente referencial en español sería «secretata»), tiene un sentido totalmente distinto. Se trata probablemente de un error de interpretación del texto original.

Hay un ruiseñor y una noche; hay un *duelo* secreto en una terraza.

(«Examen de la obra de Herbert Quain», 86/20).

V'è un usignolo e una notte; v'è un *dolore* segreto su un terrazzo.

(«Esame dell'opera di Herbert Quain», 67/20).

El término *duelo* tiene dos acepciones: 1) «Desafío; combate entre dos que se han desafiado». 2) «(poco usado) pena o aflicción» (Moliner). El traductor interpreta el término *duelo* con el segundo significado; pero de un detenido análisis del contexto se puede deducir que la acepción correcta es la primera, que tiene como correspondiente, en el código lingüístico italiano, el lexema *duello*.