

## TRADUCIR A BORGES

Entrevista a Jacques Ancet<sup>1</sup>  
Por Fabián O. Iriarte<sup>2</sup>

Universidad Nacional de Mar del Plata - Argentina

**Fabián O. Iriarte** — *¿Qué lo llevó a traducir los poemas de Jorge Luis Borges?*

**Jacques Ancet** — Como la obra poética de Borges ya fue traducida íntegramente al francés por diferentes traductores, yo jamás habría pensado en retraducirlo si la propuesta no me hubiera llegado de la misma editorial Gallimard, que publicó sus obras completas. Envuelto en un conflicto con María Kodama, esta editorial se hallaba en una situación de bloqueo para la reedición de los dos tomos de la prestigiosa colección de La Pléiade. Deseando desbloquear esta situación, Gustavo Guerrero, que dirige la sección hispánica en la editorial, me propuso retraducir la obra poética completa. No siendo traductor profesional, sino más bien un escritor que traduce solamente aquellos textos y autores que lo conmueven hasta el punto de necesitar, para entenderlos verdaderamente, pasarlos por su propia boca, yo habría rechazado, sin duda, esta propuesta si no me hubiera sentido, desde hacía mucho tiempo, atraído por la sabia simplicidad de esta poesía. Entonces, hice una contra-propuesta : no iba a traducir *toda* la obra, sino solamente lo que más me *conmovía* en esta obra. Dicho de otro modo, propuse componer una antología personal de la poesía de Borges.

Compuesta y traducida sobre todo por placer, esta antología es puramente subjetiva en el sentido de que no tiene la pretensión de dar un panorama verdaderamente representativo de toda la poesía de Borges. Dejé un poco de lado, por ejemplo, las composiciones patrióticas e históricas que, si bien pueden interesar a un argentino o, más generalmente, a un lector de lengua española, tienen menos atractivo para un francés. En cambio, preferí los poemas meditativos o elegíacos en versos medidos y rimados y, en menor grado, en versos blancos, porque me pareció que esos debían ser retraducidos prioritariamente y, sobre todo, porque son los que más me conmueven. Como esos homenajes a las obras fundadoras de la humanidad —la *Biblia*, el *I Ching*, la *Ilíada* y la

---

<sup>1</sup> Jacques Ancet (Lyon, Francia, 1942) es poeta y traductor. Fue lector de francés en la Universidad de Sevilla y profesor de español en las Grandes Écoles. Recibió numerosas distinciones, entre ellos el premio de traducción Nelly Sachs (1992) y la Beca de traducción del Premio Europeo de Literatura (2006). Es autor, entre otros libros, de *Le Dénouement* (2001), *Image et récit de l'arbre et des saisons* (2002) y *La Ligne de crête* (2007). Tradujo poemas de Jorge Luis Borges : *La proximité de la mer, 99 poèmes présentés et retraduits* (Gallimard, 2010).

<sup>2</sup> Fabián O. Iriarte (Laprida, Provincia de Buenos Aires, Argentina, 1963), Doctor en Humanidades por la Universidad de Texas en Dallas (1999), es Profesor Asociado de Literatura Comparada en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Investiga temas relacionados con la traducción, la poesía y la teoría queer. Ha publicado varios libros de poesía, los últimos de los cuales se titulan *Sópola temprar* (2017) y *Al comienzo era sólo un murmullo* (2017). E-mail: [iriarte@mdp.edu.ar](mailto:iriarte@mdp.edu.ar)

*Odisea*, la gesta de *Beowulf*, las *Mil y Una Noches*, *Don Quijote*... —y a los pensadores y escritores admirados —Heráclito, Cervantes, Shakespeare, Quevedo, Spinoza, Milton, Keats, Heine, Emerson, Whitman, Browning, Verlaine, Stevenson, Joyce... —que, con los cabalistas, los poetas japoneses o los letristas del tango, dibujan los contornos fluctuantes de una curiosidad insaciable y de una memoria en la que «yo» termina siendo muchos otros. Pero, si bien eliminé las piezas en prosa, salvo una que me parece resumir perfectamente la poética borgiana, conservé algunos poemas en verso libre sin más justificación que el placer que me proporcionó traducirlos.

En cuanto al número de poemas elegidos, fue dictaminado, como en la escritura de un libro de poemas, por una necesidad interior que, habiéndome arrastrado por su urgencia, de a poco fue calmándose, para finalmente extinguirse una vez que alcancé esta cantidad : 99, un múltiplo de 9, como lo es la fecha de nacimiento de Borges (1899) y la cifra sobre la que reposa la organización de varias de mis propias obras. Traducir, escribir : el mismo movimiento, el mismo misterio atraviesa ambas actividades. Ser uno mismo en el otro y el otro en uno mismo.

Todo es subjetivo aquí, entonces: la selección de textos, su número, la manera de organizarlos y, por supuesto, de traducirlos. Repito: no he traducido estos poemas solamente con mis conocimientos, mi cultura, mi *savoir faire*, que son bastante modestos comparados con los de mi modelo. Los he escrito —y quizás es lo que da a este trabajo, si no su valor (¿cómo podría yo juzgarlo ?), al menos su autenticidad— con una pasión en la que, más que el saber, es el no saber lo que me guió, más el dejarme llevar que el tratar de dominar. ¿Tuve acaso éxito en hacer escuchar algo ? Como creo haberlo hecho en el segundo y más bello de los dos poemas que Borges consagró a Spinoza, en el que, a través de la imagen del filósofo, es la imagen del poeta la que aparece y, por qué no, sombra de una sombra, también la del traductor, los tres confundidos en este mismo trabajo incesante —dar forma a lo informe, rostro a lo desconocido— en este mismo amor sin esperanza que nada más que su propia luz es capaz de aclarar :

#### BARUCH SPINOZA

Brume d'or, le Couchant pose son feu  
Sur la vitre. L'assidu manuscrit  
Attend, avec sa charge d'infini.  
Dans la pénombre quelqu'un construit Dieu.  
Un homme engendre Dieu. Juif à la peau  
Citrine, aux yeux tristes. Le temps l'emporte  
Comme la feuille que le fleuve porte  
Et qui se perd dans le déclin de l'eau.  
Qu'importe. Il insiste, sorcier forgeant  
Dieu dans sa subtile géométrie ;  
Du fond de sa maladie, son néant,  
De ses mots il fait Dieu, l'édifie.  
Le plus prodigue amour lui fut donné,  
L'amour qui n'espère pas être aimé.

**F.O.I.** — ¿Qué otras traducciones de sus poemas al francés había leído usted (si existían traducciones previas)? ¿Decidió traducir nuevamente algún poema del que ya había versión al francés?

**J.A.** — Además de los cuentos, que le valieron su celebridad, los poemas de Borges fueron muy traducidos. Por Roger Caillois, en primer lugar (Borges, con su humor habitual, decía: «Yo soy una invención de Roger Caillois»), pero sobre todo por Néstor Ibarra, perfectamente bilingüe y amigo del autor, y cuyas libertades trató de atenuar, tarea delicada, Jean-Pierre Bernés, editor general de los dos tomos de la Pléiade. Pero respecto de la edición que es más accesible en Livre de Poche (Poésie/Gallimard), Ibarra es el referente principal.

Sin embargo, durante mucho tiempo lamenté que estas versiones francesas, debidas al talento y a la virtuosidad de este gran traductor, nos hayan hecho escuchar en nuestro idioma a un Borges perfectamente irreconocible. Sé muy bien que una verdadera traducción recrea el original, pero, en este caso, me parece que a pesar de su brillo y de sus numerosos hallazgos técnicos, estas versiones terminan por desfigurarlo. Esencialmente, debido a la decisión, discutible, de traducir, en una primera etapa, es decir en el primer volumen de la obra poética<sup>3</sup>, el endecasílabo español por el alejandrino francés. A pesar de las advertencias eruditas y de las peticiones de principio del traductor, que parece tener todas las buenas razones de su lado, la lectura de sus traducciones, para quien conoce el español, lo deja perplejo. En su deseo de responder a una forma con otra —alejandrinos rimados por endecasílabos rimados— Ibarra, paradójicamente engañado por su perfecto conocimiento del verso métrico francés, nos da a escuchar poemas que parecen salir directamente de un siglo XVII resucitado o de un siglo XIX que, reducido al Parnasianismo, jamás habría conocido Verlaine, y todavía menos Rimbaud. E incluso cuando vuelve a su selección, en el segundo volumen, *L'or des tigres*<sup>4</sup> (*El oro de los tigres*) y, sobre todo, en el tercero, *La rose profonde, La monnaie de fer, Histoire de la nuit*<sup>5</sup> (*La rosa profunda, La moneda de hierro, Historia de la noche*), dando prioridad al decasílabo, más allá de su búsqueda de la rima a cualquier precio y del verso bien pulsado, a pesar de algunas versiones más cercanas al original, sigue siendo la poetización lo que predomina, es decir, un esfuerzo por hacer del poema traducido algo que se parezca a la idea preconcebida que él se hace de la poesía. Pero Borges, hay que acordarse, es un poeta del siglo XX. Y sus poemas, lejos de estar grabados en mármol, como podrían hacer creer estas «traducciones en verso francés»<sup>6</sup>, parecen más bien trazados en la arena con un dedo a la vez seguro y evasivo. Por eso, Jacques Réda pudo escribir muy justamente que Ibarra, «distráido del simple misterio del texto por su idea de la prosodia francesa», amplifica y complica «incesantemente el tono de estos poemas: si se vuelve firme, él lo hace seco; si melancólico, le presta lágrimas; si épico, lo militariza».<sup>7</sup>

<sup>3</sup>, 1925-1965, Poésie/Gallimard, 1985.

<sup>4</sup> Poésie/Gallimard.

<sup>5</sup> Gallimard/Du monde entier, 1983, p. 20.

<sup>6</sup> Así es como Ibarra califica, significativamente, su trabajo (en el original, «mises en vers français»).

<sup>7</sup> *Ferveur de Borges*, op.cit., p. 70-71.

**F.O.I.** — *¿Cuáles fueron los criterios de traducción que usted adoptó al verter a Borges al francés? ¿Cómo traductor, debió usted modificar algunos de sus criterios habituales de traducción?*

**J.A.** — Mi único criterio de traducción es el siguiente: para ser verdaderamente traducido, un texto debe ser *escrito*. ¿Qué entiendo por esto ?

El sentido de un texto no es solamente lexical, como a menudo se cree, sino de todo el texto (léxico, por supuesto, pero también sintaxis, prosodia, fonética, etc.). Tanto del *significante* como del *significado*. Cuando Borges dice que «la palabra justa no es ‘*le mot juste*’»<sup>8</sup>, quiere decir que los dos sintagmas no pueden superponerse enteramente. No se superponen más que de manera parcial, desde el punto de vista lexical (abstracto), pero no desde el punto de vista fónico (concreto). «Palabra» no es «mot»: tres sílabas en vez de una, tres [a] en vez de una [o]. Toda una serie de asociaciones verbales es posible con «palabra» que no puede serlo con «mot», más breve, más seca. Dicho de otro modo, «mot» no *traduce* «palabra» y «parole» no sirve en todos los casos, ya que es un término vecino que, léxicamente, dice otra cosa.

Por lo tanto, para traducir es necesario *compensar* esta distancia. Aunque no fuera más que silábicamente, sin ir más lejos. En «La cumparsita», por ejemplo, «mi pobre corazón» (seis sílabas) no es traducido por «mon pauvre cœur» (cuatro sílabas) sino más bien por «mon pauvre et triste cœur». Exactitud léxica no es exactitud poética, y viceversa.

Pero, por supuesto, no se trata de añadir ni de inventar, como lo hace Ibarra, para respetar a cualquier precio la rima o el significante. Aquella o éste deben responder a una necesidad interna del texto, y esta necesidad no es calculable sino parcialmente, porque las redes o cadenas significantes de su lengua se le imponen al traductor como se le imponen al autor en la suya. Es decir, le texto, para ser verdaderamente traducido, debe ser él mismo escrito como si fuera un texto original.

**F.O.I.** — *¿Como traductor, debió usted modificar algunos de sus criterios habituales de traducción?*

**J.A.** — El criterio de traducción que acabo de enunciar más arriba es siempre el mismo, pero reclama —exigencia particularmente temible— recomenzar el trabajo cada vez. Otro ejemplo más. Me perdonarán la extensión y su índole un poco técnica, pero en esta materia hay que saber de qué se habla.

He aquí un poema de Borges que muestra muy claramente lo que me niego a hacer y la vía que este rechazo me ha llevado a tomar. Se trata de «Ajedrez» («Échecs»), del que leeremos, antes que la versión de Ibarra, el texto en su lengua original acompañado de una traducción literal.

AJEDREZ

ECHECS

---

<sup>8</sup>*Nouveaux dialogues avec Osvaldo Ferrari*, trad. Claude Couffon, Presses Pocket, 1990, p.140.

I

*En su grave rincón, los jugadores  
Rigen las lentas piezas. El tablero  
Los demora hasta el alba en su severo  
Ámbito en que se odian dos colores.*

*Adentro irradian mágicos rigores  
Las formas : torre homérica, ligero  
Caballo, armada reina, rey postrero,  
Oblicuo alfil y peones agresores.*

*Cuando los jugadores se hayan ido,  
Cuando el tiempo los haya consumido,  
Ciertamente no habrá cesado el rito.*

*En el Oriente se encendió esta guerra  
Cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.  
Como el otro, este juego es infinito.*

I

Dans leur grave coin les joueurs  
Dirigent les lentes pièces. L'échiquier  
Les retient jusqu'à l'aube dans sa sévère  
Enceinte où se haïssent deux couleurs

A l'intérieur les formes irradient de magiques  
Rigueurs: tour homérique, léger  
Cheval, reine armée, roi ultime,  
Oblique fou et pions agresseurs.

Quand les joueurs s'en seront allés,  
Quand le temps les aura consumé  
Certainement le rite n'aura pas cessé.

A l'Orient s'est embrasée cette guerre  
Dont l'amphithéâtre est aujourd'hui toute la  
terre.  
Comme l'autre, ce jeu est infini.

Queda claro que esta versión palabra-por-palabra no es una *traducción*, sino una simple *información*. Lo que se nos ofrece aquí es únicamente el sentido de las palabras. Ahora bien, si nos atenemos a su aspecto más inmediatamente visible, el original es un soneto escrito según las reglas tradicionales : decasílabos, o endecasílabos (ya que la última sílaba átona debe contarse, en italiano y en español); sistema de rimas dispuestas según el modelo ABBA / ABBA / CCD / EED; articulación del verso por medio de una cesura más o menos regular en la 6ª sílaba o, en menor grado, en la 4ª : 6 + 4 y 4 + 6. Aproximadamente, porque una serie de variaciones acentuales vienen a atenuar lo que este esquema pueda tener de demasiado mecánico, por medio de deslizamientos que, a la vez que prosifican levemente el verso, introducen en el énfasis discreto de la dicción una especie de simplicidad, de un tono más cercano al habla. Sin desear ir demasiado lejos en los detalles, bastará decir que la escritura de Borges entra en el molde tradicional para desbordarlo mejor, por una tensión sabiamente manejada entre regularidad e irregularidad métrica y acentual. Lo que le da, sin duda, esta tonalidad a la vez neta e imprecisa que lo caracteriza.

¿Qué hace Nestor Ibarra con este poema? Bajo el pretexto de que «el alejandrino es el verso tipo francés como el endecasílabo es el verso tipo hispánico»<sup>9</sup>, elige el primero, junto con una labor de rima lo más exigente posible. Como resultado, estas elecciones se pagan muy caro, como lo demuestra la versión que sigue:

---

<sup>9</sup> « Préface à l'édition française », en *Œuvre poétique*, op.cit., p.11.

ÉCHECS

Ils sont seuls à leur table austère. Le tournoi  
Alterne ses dangers ; lentes, les pièces glissent.  
Tout au long de la nuit deux couleurs se haïssent  
Dans le champ agencé qui les tient sous sa loi.

Radieuse magie où joue un vieil effroi,  
Des destins rigoureux et parés s'accomplissent :  
Reine en armes, brefs pions qui soudain s'anoblissent,  
Fou qui biaise, tour carrée, ultime roi.

Le rite se poursuit. Il reste ; il faut qu'il reste  
Même si le pied branle à la table déserte,  
Même quand les joueurs seront cherchés en vain.

Le profond Orient nous légua cette guerre  
Dont la flamme aujourd'hui fait le tour de la terre ;  
Et comme l'autre jeu, ce jeu n'a pas de fin.

Sin querer ser quisquilloso inútilmente, me pregunto: ¿qué queda aquí del poema original? ¿Dónde se hallan, entre otros versos, «Le tournoi / qui alterne ses dangers», «Dans le champ agencé qui les tient sous sa loi», «Des destins rigoureux et parés s'accomplissent», «brefs pions qui soudain s'anoblissent» y, el más bello, «Même si le pied branle à la table déserte», salido sin más de quién sabe qué poema del gran siglo, al que se añaden esas diéresis arcaizantes que nos obligan a pronunciar «bi-aise» en vez de «biaise» u «O-ri-ent» en vez de «O-rient»? El poema que se nos ofrece, en consecuencia, no tiene mucho que ver con el original a pesar de los hallazgos supuestamente borgianos que invoca el traductor. El cual, más allá de sus modelos franceses, no hace finalmente más que un pastiche con su modelo argentino, en vez de re-escribirlo verdaderamente en nuestro idioma. Basta escuchar el curso pomposo del alejandrino, sus balanceos simétricos, sus rimas perfectas, a través de los ecos y los brillos de una especie de Hérédia contemporáneo —«Radieuse magie où joue un vieil effroi»—, para ya no escuchar más el poema original.

Frente a tanta virtuosidad que hace desaparecer su modelo bajo los fuegos de su pirotecnia verbal, dos vías eran posibles. La de la «fidelidad» —la exactitud léxica a la que parecen haber cedido demasiado ciertos traductores— o la de la «bella infiel» a la que Ibarra rinde sacrificios. Sin embargo, yo no elegí ni la una ni la otra, sino la que yo llamaría la vía media.<sup>10</sup> La que, al tiempo que opta por la traducción de formas fijas, alivia las exigencias de la rima, por ejemplo, en beneficio de las exigencias, menos estrictas, de la asonancia. Toma de decisión que, me parece, permite hacer escuchar, manteniéndose lo más cerca posible del original, esa simplicidad barroca, ese hieratismo prosaico, esa «música al

<sup>10</sup> Es la misma vía que seguí en mis versiones de los poemas de San Juan de la Cruz, *Nuit obscure, Cantique spirituel*, Poésie/Gallimard, 1997, de Quevedo, *Les Furies et les Peines, 102 sonnets*, Poésie/Gallimard, 2010, y de Góngora, *Fable de Polyphème et Galatée*, Poésie/Gallimard, 2016. Para más detalles, véanse los prefacios a esas traducciones.

mismo tiempo evasiva y neta»<sup>11</sup> que es la de la poesía de Borges :

### ÉCHECS

Dans leur grave retrait, les deux joueurs  
Guident leurs lentes pièces. L'échiquier  
Jusqu'à l'aube les retient prisonniers,  
espace où se haïssent deux couleurs.

Irradiation de magiques rigueurs,  
Les formes : tour homérique, léger  
Cheval, reine en armes, roi, le dernier,  
L'oblique fou et les pions agresseurs.

Quand les joueurs se seront retirés,  
Et quand le temps les aura consumés,  
Le rite, alors, ne sera pas fini.

C'est à l'orient qu'a pris feu cette guerre  
Dont le théâtre est aujourd'hui la terre.  
Comme l'autre, ce jeu est infini.

Pero el poema, aquí, no se basa solamente en la tensión entre el rigor formal y la ágil simplicidad de la dicción. Como todo poema, está tejido de una densa red de escos a través de la cual se trama la malla del sentido. Que no está solamente *en* las palabras sino *entre* ellas, en esas relaciones físicas organizadas por una multitud de cadenas significantes, una especie de rima generalizada a todo el poema y no solamente reservada para el final de cada verso.

Es así, por ejemplo, que la cadena de la [r] (tanto la «r» inicial como la doble, la «erre») asocia ese lugar reducido («rincón») con la tierra entera («tierra») —lo minúsculo y lo inmenso—, y también con la actividad guerrera («guerra») —silencio e inmovilidad, ruido y furor—, por la intermediación de «rigen», «irradian», «rigores», «torre», «reina», «rey», «rito»; red en la que irradiación y rigor (esta frase sería una buena definición del poema borgiano) se fusionan en las reglas inmutables de un rito en el cual torre, rey y reina son los protagonistas. Lo mismo sucede, otro ejemplo, con la cadena de [k] y de su variante sonora [g], que asimilan la estrechez de este lugar grave («grave rincón») y la actividad lúdica («jugadores») con la inmensidad del otro juego («Como el otro, este juego»), el juego cósmico, pasando por «mágicos rigores», «homérica», «caballo», «oblicuo», «agresores», «cuando», «jugadores»; «cuando», «consumido», «guerra», «cuyo», en donde se ve cómo el tablero y su torre (homérica), su caballo, su alfil (oblicuo), sus peones (agresores), se transmutan —en ese momento, dramatizado por la repetición de «cuando», de la salida del sol y de la desaparición de los jugadores— en esa guerra cuyo teatro («cuyo

---

<sup>11</sup> Jacques Réda, *Ferveur de Borges*, op. cit., p. 68.

anfiteatro») es la tierra y que es un «juego» infinito. Lo mismo se podría decir de las redes de otros fonemas o de cierto número de asonancias internas que sería muy largo y quizás hasta imposible seguir en su totalidad, a tal punto sus ramificaciones son infinitas, y que el poeta, por supuesto, no eligió de manera conciente —¿cómo habría podido hacerlo?— pero que el movimiento de la escritura, imposible de controlar, le impuso.

También de esta rima generalizada debe dar cuenta el traductor. Sin embargo, no más que el mismo autor, no puede hacerlo de manera consciente. Solamente arrojándose a un impulso de escritura en el que las mismas redes, y otras, se le impongan sin que pueda percibir las de manera inmediata, podrá tener alguna oportunidad, en su propia lengua, con su propio cuerpo, de ofrecer un equivalente. Pues solamente un cuerpo en toda su singularidad a la vez individual y social, histórica y cultural, puede verdaderamente *traducir* lo intraducible de otro cuerpo. Una presencia, remitirnos el eco de otra presencia. Aquí, la técnica pura, el saber puro ya no son suficientes. El acto de «transcreación»<sup>12</sup> no pudo tener lugar sino cuando el traductor, igual que el escritor, *ya no sabe lo que hace*. De la misma manera, no sabía que al elegir «retrait» en vez de «coin» (verso 1), «retient» en vez de «garde» (verso 3), «retirés» en vez de «en allés» (verso 9), se tramaba en la traducción esta misma red de la [r] que nos hace pasar de «retrait» a «terre» por una serie de ecos análogos, pero no idénticos, por supuesto, al original. Y tampoco supo que al escribir «C'est à l'orient qu'a pris feu cette guerre», donde «feu» hace eco a «jeu», pero también de manera más pusilánime a «joueurs» «leurs», «couleurs», etc., introducía uno de esos ecos significantes que no figuran en el poema original, de modo que el poema traducido depende de una sistematicidad propia que no puede sino ser diferente, ya que depende de otro cuerpo y de otra lengua. Repitémoslo: «La palabra justa» no es «le mot juste».

**F.O.I.** —¿Aprendió **algo nuevo** sobre la literatura de Borges al traducirlo al francés? (Seguramente antes de traducirlo, usted ya tenía sus propias ideas sobre su estilo). ¿Aprendió algo nuevo sobre el **idioma español** rioplatense, algún rasgo que le llamó la atención?

**J.A.** — De lo que me di cuenta más claramente al traducirlo, es que para Borges la poesía es esencial. Sin duda, porque el poema pone de manifiesto para él una necesidad existencial. Si recurre a las mismas obsesiones y paradojas que volvieron célebres sus relatos —laberintos, tigres y espejos, juegos con el tiempo, el espacio o la identidad, pero también la mitología de barrios, de malevos, de guitarras y de cuchillos que es la del tango y la milonga, a la que permanecerá ligado durante toda su vida—, es menos para sumergirnos y hacernos perder en su vértigo fascinante que para interrogarlos o para comunicarnos, *mezza voce*, su inquietante familiaridad. En sus poemas, Borges medita y canta. Su práctica es la de un lirismo intelectual, como él mismo lo subraya muy claramente en uno de sus prólogos: «he visto en Verlaine el ejemplo de puro poeta lírico; en Emerson, de poeta intelectual. Creo ahora que en todos los poetas que merecen ser releídos ambos elementos coexisten.»<sup>13</sup> Es por este cruce de pensamiento y de emoción que esta poesía se inscribe con tanta firmeza en la gran tradición europea de la meditación que, desde los místicos

<sup>12</sup> La palabra es de Haroldo de Campos.

<sup>13</sup> Prólogo a *Cuaderno San Martín* (en francés en *Œuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1993, p. 79, trad. Jean Pierre Bernès y Nestor Ibarra).



españoles hasta Eliot, Cernuda o Valente, pasando por los metafísicos ingleses, Leopardi, Wordsworth, Coleridge, Browning, Mallarmé o Rilke, entre otros, se esfuerza, como dice Unamuno, en sentir el pensamiento y pensar el sentimiento. De esta veta meditativa proviene sin duda la mezcla particular de rigor y abandono, de énfasis dominado y de simplicidad taimada que les dan a los poemas borgianos su tonalidad singular. Algo que duda, entre el verso bien pulsado y la confidencia susurrada, entre lo épico y lo elegíaco, entre lo barroco y, nos dice Borges, «no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad».<sup>14</sup> Y también y sobre todo, quizás, entre el deseo de durar y el deseo, no menos profundo, de desaparecer.

Ya pasados los cincuenta años, sin embargo, las colecciones se suceden a un ritmo sostenido. Sin duda porque el avance de la ceguera llevará a Borges a practicar el verso y, en particular, el verso medido y rimado, acaso más fácil de componer mentalmente, pero sobre todo más adecuado para hacernos pasar, por su insistente sistema de ecos desde la oscuridad del sueño a la claridad de la vigilia, de las fuerzas inconscientes a la luz de la conciencia. Dicho de otra manera, a dar forma a lo informe de las fuerzas invisibles que no cesan de hacernos y deshacernos. Este verso es esencialmente, rimado o no, el gran verso clásico español, el endecasílabo, con algunas incursiones en el alejandrino (catorce sílabas) y, para las «canciones» o «milongas», el heptasílabo.<sup>15</sup>

Sin embargo, estas precisas geometrías verbales y sus estrictas restricciones están atravesadas constatemente por un agudo sentido de lo efímero. Si métrica y versificación remiten a un *cosmos*, a ese buen orden luminoso que se inscribe en la rima, éste es tan lábil como las huellas de los pasos en la arena. De allí la paradoja constante de esta escritura que no construye sus edificios de lenguaje más que para denunciar su inanidad. Pues, en el fondo, sólo reina el *caos* —lo insoportable, lo *real* insondable, del que nuestra realidad, con sus puntos de referencia, sus simetrías, sus ecos esperados y su luz, no es más que una actualización limitada, que nos da seguridad. La poesía y, de manera más general, el arte, no serían entonces más que una tentativa de pasaje entre ambos, un vaivén constante desde el cosmos al caos y viceversa. Eso es lo que deja entender la nota que acompaña el poema «Aquél»: «Esta composición, como casi todas las otras, abusa de la enumeración caótica. De esta figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, sólo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden, y ser íntimamente un cosmos, un orden.» Como Teseo en el laberinto, el poeta es aquel que se sumerge en la noche para traer al día algunos jirones de tiniebla. Que nos hace percibir su presencia en el corazón mismo de la realidad más clara. Toda la poética de Borges está impregnada de esta experiencia doble y única.

En cuanto al español rioplatense, lo descubrí en Juan Gelman y no en Borges, a quien traduje posteriormente. Pero eso es otra historia.

**F.O.I.** — *¿Cómo cree usted que su traducción contribuyó a la difusión de la obra poética de Borges entre los/as lectores/as francoparlantes? ¿Puede una nueva traducción de poesía modificar la percepción establecida de un autor*

**J.A.** — Como ya lo dije, la obra de Borges estaba ampliamente difundida en francés cuando empecé a componer esta antología. No creo que esta nueva traducción haya modificado en gran medida la percepción del lector francés, para quien Borges es en primer lugar un narrador antes que este poeta algo rígido que nos proponen las traducciones de Ibarra. Algunos amigos han llegado a confesarme que el Borges poeta se les caía de las

---

<sup>14</sup> Prólogo a *El otro, el mismo*.

<sup>15</sup> «al cabo de los años compruebo, no sin melancolía, que me he limitado a alternar algunos metros clásicos : el alejandrino, el endecasílabo, el heptasílabo.» (J.L.B., prólogo a *Elogio de la sombra*.)

manos. Debo decir que, si acepté componer esta antología, es para modificar esta imagen falseada y tratar de hacer escuchar al gran poeta que es. ¿Lo logré? Para algunas personas, quizás. Pero pienso que se necesita mucho tiempo para modificar una imagen ya establecida, como la que tenemos de Borges.

**F.O.I.** — *Usted es poeta. ¿Cómo debió adaptar **su propio estilo** de escritura, sus tendencias, al estilo de Borges, mientras traducía? ¿Siente que su propia obra ha absorbido algún rasgo borgiano, o que la tarea de traducirlo modificó en parte su propia escritura?*

**J.A.** — Tengo demasiados años, ay, como para que otras escrituras puedan todavía influir sobre la mía, como en un tiempo (yo tenía treinta años) lo hicieron mis traducciones de Cernuda y de Valente. Lo que puedo decir, no obstante, es que la tendencia meditativa y la simplicidad refinada de Borges estaban muy en resonancia con mi propio trabajo, lo cual explica sin duda la relativa facilidad con que traduje sus poemas, inclusive aquellos en los que las formas fijas rimadas volvían esa tarea mucho más ardua.

**F.O.I.** — *¿Tiene alguna **anécdota** (cómica, graciosa, extraña, etc.) relacionada con el proceso de traducción, que desee compartir con nosotros/as?*

**J.A.** — En ocasión de un coloquio sobre la traducción, bajo la égida de Andrés Sánchez Robayna, en Tenerife, mi esposa y yo tuvimos una curiosa experiencia. Pilar Gómez Bedate nos leyó una conferencia de su marido, el poeta y traductor Ángel Crespo, sobre las traducciones de Verlaine al castellano, en la que nos presenta varias versiones del célebre poema “Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville. / Quelle est cette langueur / Qui pénètre mon cœur?”. La lectura de las dos o tres primeras traducciones no nos causó gran efecto: escuchábamos el sentido de las palabras en español y cuando había un esfuerzo de puesta en forma métrica, era un poema español lo que escuchábamos, no a Verlaine. De repente, con la lectura de la versión de Enrique Díez Canedo, algo se produjo. A pesar de la diferencia entre las lenguas, se escuchaba a Verlaine. Estaba su ritmo, su música indefinible. El poema ya no hablaba en francés ni en español, *hablaba Verlaine*. Experiencia única. Pudimos entrever entonces que traducir no es traducir una lengua sino una voz y su inflexión, que es única porque es singular. Una voz que era la suma infinita de todas las voces que la llevaban de una lengua a la otra, sin pertenecer a ninguna.