

# LA TRADUCCIÓN INFINITA

Por

Raúl Antelo

*El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concedida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso. El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña, exactamente como, según los teóricos de la comedia del arte, la burla del Arlequín interrumpe de manera incesante las vicisitudes que se desarrollan en la escena y obstinadamente deshace la trama.*

Giorgio Agamben,  
“El autor como gesto”,  
en: *Profanaciones*.

Universidad  
Federal de  
Santa Catalina,  
Florianópolis.

**RESUMEN:**

Este artículo analiza las peculiaridades de la traducción y las relaciona con las tareas de creación, crítica y lectura. A partir de casos de reapropiación brasileña de textos borgeanos, el autor aborda la neutralidad de la traducción y la relevancia de estas prácticas para el presente.

**ABSTRACT:****The infinite translation**

This article describes the singularity of translation and establishes relationships between translation, creation, literary criticism, and reading. Focusing on cases of brazilian reappropriation of borgean texts, the author discusses the neutrality of translation and the importance of these practices for contemporary society.

**PALABRAS CLAVE:** traducción infinita, profanación textual, literatura nacional, criollo, fantasma de la repetición. /

**KEYWORDS:** infinite translation, textual desecration, national literature, creole, repetition ghost.



Es sabido que la traducción ocupa un lugar prominente en la obra de Borges. El escritor se refiere a ella en varias ocasiones. Las más conocidas son “Las versiones homéricas” y “Los traductores de las 1001 noches”; pero en un, hasta hace poco, olvidado artículo de 1926, “Las dos maneras de traducir”, es donde Borges formula sus primeras apreciaciones sobre el tema. El punto de vista es explícito.

*Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una práctica la literalidad, la otra la perífrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación, para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias. ¿No ha de ser la poesía una hermosura semejante a la luna: eterna, desapasionada, imparcial? La metáfora, por ejemplo, no es considerada por el clasicismo ni como énfasis ni como una visión*

*personal, sino como una obtención de verdad poética, que, una vez agenciada, puede (y debe) ser aprovechada por todos. Cada literatura posee un repertorio de esas verdades, y el traductor sabrá aprovecharlo y verter su original no sólo a las palabras, sino a la sintaxis y a las usuales metáforas de su idioma.*

Ese procedimiento —dice Borges— nos parece *sacrilegio*, adelantando el tópico de la lectura literal como procedimiento de la religión y de los notarios. Es decir que el ideal de traducción borgiana se emparenta con la *profanación* textual de Agamben. Como típico martinfierrista, el escritor condena la metáfora, aún sabiendo que “la mayoría de las metáforas ya no son representaciones, son maquinales”. A su modelo, clásico, pero profanador, de la traducción contraponen, pues, el romántico, recordando que “los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre”.

*Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, no Juan Mengano, es poseedor de un clima, de un cuerpo, de una ascendencia, de un hacer algo, de un no hacer nada, de un presente, de*

*un pasado, de un porvenir y hasta de una muerte que es suya. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!*

*Esa reverencia del yo, de la irremplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones. Además, lo lejano lo forastero, es siempre belleza. Novalis ha enunciado con claridad ese sentimiento romántico: la filosofía lejana resuena como poesía. Todo se vuelve poético en la distancia: montes lejanos, hombres lejanos, acontecimientos lejanos y lo demás. De eso deriva lo esencialmente poético de nuestra naturaleza. Poesía de la noche y de la penumbra (Werke, III, 213). Gustación de la lejanía, viaje casero por el tiempo y por el espacio, vestuario de destinos ajenos, nos son prometidos por las traslaciones literarias de obras antiguas: promesa que suele quedarse en el prólogo.*

Borges señala así la paradoja de que, según el anunciado propósito de veracidad (y no de verosimilitud) literaria, el traductor se vuelve un falsario, porque,

*...para mantener la extrañeza de lo que traduce se ve obligado a*

*espesar el color local, a encru-  
decer las crudezas, a empalagar  
con las dulzuras y a enfatizarlo  
todo hasta la mentira.*

Una vez desconstruida la frontera entre verdad y falsedad, no le queda más que derribar el muro entre lo propio y lo ajeno y así argumenta:

*En cuanto a las repetidas versiones de libros famosos, que han fatigado y siguen fatigando las prensas, sospecho que su finalidad verdadera es jugar a las variantes y nada más. A veces, el traductor aprovecha los descuidos o los idiotismos del texto para verle comparaciones. Este juego, bien podría hacerse dentro de una misma literatura. ¿A qué pasar de un idioma a otro? Es sabido que el Martín Fierro empieza con estas rituales palabras: "Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela". Traduzcamos con prolija literalidad: "En el mismo lugar donde me encuentro, estoy empezando a cantar con guitarra", y con altisonante perífrasis: "Aquí, en la fraternidad de mi guitarra, empiezo a cantar", y armemos luego una documentada polémica para averiguar cuál de las dos versiones es peor. La prime-*

*ra, ¡tan ridícula y cachacienta!, es casi literal.<sup>1</sup>*

Desconocedor, obviamente, de este debate, Mário de Andrade emprendió en 1928 la traducción de una de las *Inquisiciones* de Borges. No era completamente neófito sobre los problemas éticos implicados en la traducción. Había leído, entre otras cosas, los argumentos desarrollados por Borges en su inquisición de 1922, "La nadería de la personalidad", retomados en el ensayo antes citado, y conocía también la opinión del escritor acerca del trabajo de Fitzgerald como traductor de Omar Khayam, quien había imitado, más que vertido, los rapsódicos poemas del poeta persa. Mário de Andrade, que a la sazón estaba justamente haciendo lo mismo con relatos etnográficos brasileños, de los cuales en poco tiempo nos ofrecería un deslumbrante resultado en *Macunaíma*, ese gran no-libro que su mismo autor no reputaba novela sino poema, antología folklórica, *scherzo* y hasta incluso síntoma, pero no símbolo, de una literatura nacional que los modernistas esta-

1. Borges, Jorge Luis. "Las dos maneras de traducir", en: *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Emecé Editores, 1997, p. 257-259.

ban en vías de construir, Mário de Andrade, digo, ensaya traducir “Quejas de todo criollo”, una inquisición de poca fortuna en la crítica argentina.

La selección ya es por sí misma elocuente. Los martinfierristas, lo sabemos, se aplicaron, en diversos estilos, a una ontología nacional. Querían atrapar la antropogénesis de lo criollo, rescatar el aporte intelectual de América Latina, previo tijeretazo al cordón umbilical, como pedía Oliverio Girondo en el manifiesto de la revista *Martín Fierro*, para sentirse criollos en cualquier sitio, sin más tristeza de patria que la humana, como añelaba Antonio Vallejo<sup>2</sup>, o simplemente para hacer literatura, como planteaba Borges,

*...con sabor de patria, como guitarra que sabe a soledades y a campo y a poniente detrás de un trebolar...*<sup>3</sup>

La metafísica nacional se adaptaba muy bien a esa estrategia estética porque les tendía un puente más allá de lo animal, en dirección a la historia humana, occidental.

2. Vallejo, Antonio. “Criollismo y metafísica”. *Martín Fierro*, n° 27-8, 10 mayo 1926, p. 17

3. Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, p. 19.

Admitiendo, pues, que la tradición occidental *existe*, que se impone, la metafísica del ser trata de reivindicarlo como *nuestro*, como criollo, estableciendo así un desgarrado linde o entre-lugar que guarda la memoria del desgarramiento originario. Se busca entonces la *reapropiación* de lo mejor de esa cultura occidental, como arma contra lo peor de ella misma, accionándola desde *nuestra* situación ambivalente, en la cual el Occidente se miraría, según los maestros de la sospecha, como Otro de sí mismo. La identidad criolla sería así la constante construcción de una *diferencia*, que es también la búsqueda, *en si misma*, de un modo sudamericano de ser universal.

Al elegir esa pieza de Borges en desmedro de otras, más recorridas por la crítica local, Andrade muestra captar que traducir un autor es convertir intensidades que nos llegan de una forma singular, irrepetible, pero que, de cierto modo, hacen huella, dejan un hueco en su lector, quien deberá hallar a su vez una nueva forma en su lengua, lo que equivale, según Benjamin, a capturar el modo-de-decir del original, o quizás, el modo de *repetir* del original.

Transcribamos, pues, ambas versiones del lamento.

---

**QUEJA  
DE TODO CRIOLLO**

Muestran las naciones dos índoles: una la obligatoria, de convención, hecha de acuerdos con los requerimientos del siglo y las más veces con el prejuicio de algún definidor famoso; otra la verdadera, entrañable, que la pausada historia va declarando y que se trasluce también por el lenguaje y las costumbres. Entre ambas índoles, la aparential y la esencial, suele advertirse una contrariedad notoria. Así en tratándose del vulgo de Londres –fuera de duda el más reverente, sumiso, desdibujado que han visto mis andanzas– es manifiesta cosa que Dickens lo celebra por lo descarado y vivaz, cualidades que si alguna vez fueron propias ya no lo son, pero que todo narrador inglés sigue mintiendo con pertinacia relajada. En lo atañedero al pueblo español, hoy concordamos todos (aconsejados por la literatura romántica y el solamente ver en su historia la empresa americana y el Dos de mayo) en la vehemencia desbocada de su carácter, sin recordar que Baltasar Gracián supo establecer una antítesis entre

**QUEIXAS  
DE TODO CRIOULO**

As nações mostram duas índoles: uma de convenção, a obrigatória, feita de acordo com as exigências do tempo e as mais das vezes com a definição preconcebida de algum célebre; outra, entranhada, a verdadeira, que a história vai desentranhando e que também transluz na fala e nos costumes. Entre essas duas índoles, a aparente e a essencial, a gente percebe uma contradição notória. Por exemplo os praceanos de Londres: não tem dúvida que o povo mais submisso reverente e vago que observei nas minhas vagamundagens mas que a gente sabe celebrado por Dickens como vivaz e descarado. Ora se estas qualidades já foram próprias um dia do povo de Londres já não o são mais. No entanto, todo narrador inglês continua na mesma mentira com pertinácia arrelachada. Relativamente ao povo espanhol, olhando na história dele só a empresa americana e o Dois de Maio ou aconselhados pela literatura romântica, nós todos concordamos na veemência destabocada do character dele, não

---

la tardanza española y el ímpetu francés. Traigo estos ejemplos a colación para que el juicio del leyente consienta con mayor docilidad lo que en mi alegato hubiere de extraño.

Quiero puntualizar la semejanza insuperable que media entre el carácter verdadero del criollo y el que quieren infligir.

El criollo, a mi entender, es burlón, suspicaz, desengañado de antemano de todo y tan mal sufridor de la grandiosidad verbal que en poquísimos la perdona y en ninguno la ensalza. El silencio arrimado al fatalismo tiene eficaz encarnación en los dos caudillos mayores que abrazaron el alma de Buenos Aires: en Rosas e Irigoyen. Don Juan Manuel, pese a sus fechorías e inútil sangre derramada, fue queridísimo del pueblo. Irigoyen, pese a las mojigangas oficiales, nos está siempre gobernando. La significación que el pueblo apreció en Rosas, entendió en Roca y admira en Irigoyen, es el escarnio de la teatralidad, o el ejercerla con sentido burlesco. En pueblos de mayor avidez en el vivir, los caudillos fa-

lembrando que Baltasar Gracián já pôde estabelecer uma antítese entre o tardonho do espanhol e o impetuoso do francês. Se ponho estes exemplos na conversa é só pra que o leitor aceite com maior docilidade o que eu falar de estranhável.

Quero especificar a dissemelhança que existe entre o carácter verdadeiro do crioulo e o que lhe querem dar.

O crioulo me parece que é troçador, desconfiado, de antemão desengañado de tudo e tão empinimado com o verbalismo que o perdoa só nuns poucos e em ninguém não o elogia. Nos dois maiores caudillos que abraçaram a alma de Buenos Aires se encarnaram o silêncio de braço dado com o fatalismo, Rosas e Irigoyen. D. João Manuel, a pesar das façanhas e sangue inutilmente derramado, foi querido do povo. Irigoyen, apesar de todas as bugigangas oficiais ainda está sempre governando a gente. A feição que o povo gostou em Rosas, entendeu em Roca e admira em Irigoyen é o debique da teatralidade ou a terem exercido só de caçoada. Entre gente de maior sofreguidão pra viver, os caudi-

mosos se muestran botarates y gesteros, mientras aquí son taciturnos y casi desganados. Les restaría fama provechosa el impudor verbal. Ese nuestro desgano es tan entrañable que hasta en la historia—crónica de obradores y no de pensativos— se advierte. San Martín desapareciéndose en Guayaquil, Quiroga yendo a una asechancia de inevitables y certeros puñales por puro fatalismo de bravuconería: Saraiva desdenando una fácil entrada victoriosa en Montevideo, ejemplifican mi aserción.

No es, empero, en la historia donde mejor puede tantearse la traza espiritual de una gente. Un noble instinto artístico, una tenaz indeliberación de tragedia, hacen que todo historiador pare mientes antes en lo irregular de un motín que en muchos lustros remansados y quietos de cotidianidad. También influyen las alternativas políticas. Los altibajos venideros arbitran si conviene situar mayor realidad en la protesta de Liniers o en el bochínche de un cabildo abierto.

Consideremos algún otro semblante que sea más de siempre: verbigracia, nuestra lírica criolla.

lhos famosos se mostram cheios de gestos e palavrosos ao passo que aqui são sorumbáticos e quase desenganados. A semvergonhice verbal lhes diminuiria a fama proveitosa. Este nosso desgano é tão visceral que a gente o percebe até na História—crônica de trabalhadores não de pensadores— San Martín desaparecendo em Guayaquil. Quiroga indo numa emboscada de punhais certos e inevitáveis por fatalismo puro de bravata. Saraiva desdenhando uma fácil entrada victoriosa em Montevideú.

Porém não é na História não que a gente pode medir o traço espiritual duma gente. Um instinto artístico nobre, uma indeliberação tenaz de tragédia faz com que todo historiador pare mais ante o ocasional dum chinfrim que adiante de muitos lustros remansados e quietos de quotidianidade. As alternativas políticas também influem.

[...]

Consideremos nossa lírica crioula. Tudo nela é quietude, desgano; áspero e meloso ao



Todo es en ella quietación, desengaño; áspero y dulzarrón a la vez. La índole española se nos muestra como vehemencia pura; diríase que al asentarse en la pampa, se desparramó y se perdió. El habla se hizo más arrastrada, la igualdad de horizontes sucesivos chasqueó las ambiciones y el obligatorio rigor de sujetar un mundo montaraz se resarcó en las dulces lentitudes de la payada de contrapunto, del truco dicharachero y del mate. Se achaparró la intensidad castellana, pero en los criollos quedó enhiesto y vivaz ese sonriente fatalismo mediante el cual las dos obras mejores de la literatura hispánica son dos ensalzamientos del fracaso: el *Quijote* en la prosa y la *Epístola Moral* en el verso. El sufrimiento, las blandas añoranzas, la burla maliciosa y sosegada, son los eviternos motivos de nuestra lírica popular. En ella no hay asombro de metáforas; la imagen brujuleada no se realiza. En la frecuente vidalita que narra, no hay rama en el monte, vidalita, la semejanza entre el corazón herido de ausencia y la floresta maltratada por el invierno rígido, no se establece, pero es preciso vislumbrarla para

mesmo tempo. A veemência essencial da índole espanhola parece que assentando no pampa se esparramou e se perdeu. A fala se tornou mais arrastada, a igualdade dos horizontes sucessivos se riu das ambições e o rigor de sujeitar um mundo montanhoso se engruvinhou nas lerdezas doces da “payada” de contraponto, do truco falador e do mate. A intensidade castelhana se abrandou mas permaneceu íntimo e vivo no crioulo esse fatalismo caçoísta pelo qual as melhores obras da literatura hispânica são duas louvações do fracasso: O *Quixote* na prosa e a *Epístola Moral* no verso. Sofrimento, *añoranzas* mansas, pândega maliciosa e sosegada são motivos eternos da nossa lírica popular. Não possui assombro de metáfora não; a imagem entremostrada não se acaba.

[...]

---

penetrar en la estrofa. La eficacia de los versos gauchescos nunca se manifiesta con jactancia; no está en el *ictus sententiarum*, en el envío de las sentencias, que diría Séneca, sino en la fácil trabazón del conjunto.

Vea los pingos. ¡Ah, hijitos!  
 Son dos fletes soberanos.  
 Como si fueran hermanos  
 Bebiendo l'agua juntitos.

Murmura Estanislao del Campo con leve perfección. Lo mismo le acontece al Martín Fierro. Es conmovedora la austeridad verbal de estrofas como ésta:

Había un gringuito cautivo  
 Que siempre hablaba del barco  
 Y lo augaron en un charco  
 Por causante de las pestes.  
 Tenía los ojos celestes  
 Como potrillita zarco.

Significativo es asimismo el pudor por el cual Martín Fierro pasa como sobre ascuas sobre la muerte de su compañero y no quiere situarla en su relación, sino alejarla en el pasado:

De rodillas a su lao  
 Yo lo encomendé a Jesús.  
 Faltó a mis ojos la luz,  
 Cai como herido del rayo.

---

---

Tuve un terrible desmayo  
 Cuando lo vi muerto a la Cruz.

En las irrisorias coplas anónimas que se derraman de vihuela en vihuela, se trasluce también todo lo idiosincrásico del criollismo. El andaluz alcanza la jocosería mediante el puro disparate y la hipérbole; el criollo la recaba, desquebrajando una expectación, prometiendo al oyente una continuidad que infringe de golpe.

Señores, escuchenmén:  
 Tuve una vez un potrillo  
 Que de un lao era tordillo  
 Y del otro lao, también.

A orillas de un arroyito  
 Vide dos toros bebiendo.  
 Uno era coloradito  
 Y el otro...salió corriendo.

Cuando la perdiz canta  
 Nublado viene;  
 No hay mejor seña de agua  
 Que cuando llueve.

Tampoco en Martín Fierro faltan ejemplos de contraste chasqueado:

A otros les salen las coplas  
 Como agua de manantial;  
 Pues a mí me pasa igual.

La tristura, la inmóvil burlería, la insinuación irónica, he aquí

A tristura, a çaçoadá imóvel,  
 a carapuça irônica são mesmo os

---

los únicos sentires que un arte criollo puede pronunciar sin de-jo forastero. Muy bien está el Lugones de *El Solterón* y de la *Quimera Lunar*, pero muy mal está su altilocuencia de bostezable asustador de leyentes. En cuanto a gritadores como Ricardo Rojas, hechos de espuma y de patriotería y de insondable nada, son un vejamen paradójico de nuestra verdadera forma de ser. El público lo siente y sin entrometerse a enjuiciar su obra la deja prudencialmente de lado, anticipando y con razón que tiene mucho más de grandioso que de legible. Nadie se arriesgará a pensar que en Fernández Moreno hay más valía que en Lugones, pero toda alma nuestra se acordará mejor con la serenidad del uno que con el arduo gongorismo del otro.

Lugones, en manifiesto aprendizaje de Herrera y Reissig o Laforgue y en cauteloso aprendizaje de Goethe, es el ejemplo menos lastimoso del trance por el cual hoy pasamos todos: el del criollo que intenta descriollarse para debelar este siglo. Su dilemática tragedia es la nuestra; su triunfo es la excepción de muchos fracasos.

únicos aspectos que uma arte crioula pode apresentar sem sangue estranho. Lugones está muito bem no “Solteirão” ou na “Quimera Lunar” mas vai muito mal na altiloquência de assustador involuntário de leitores porém. Quanto a gritalhões que nem Ricardo Rojas, feitos de espuma patriotadas e nada insondável, são a vergonha paradoxal da verdadeira maneira de ser da gente. O público sente isso e sem se meter ajuizando da obra dele, a deixa de lado prudentemente, antevendo como razão que ela tem muito mais de grandioso que de legível. Ninguém não terá coragem pra imaginar que em Fernández Moreno tem mais valor que em Lugones porém toda alma da gente se afina melhor com a serenidade daquele que com o gongorismo árduo deste.

Lugones [...] é o exemplo menos lastimoso do transe por que passamos todos agora: o do crioulo que procura desacrioular-se pra vencer no século. A tragédia dilemática dele é a da gente; o triunfo dele a exceção de muitos fracassos.

Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron avalorando los campos, la mezquina y logrera agricultura desdineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos argentinidad y progreso. Ningún prolijo cabalista numerador de letras ha desplegado ante palabra alguna la reverencia que nosotros rendimos delante de esas dos. Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantando, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagamundear o la picardía, de que nuestra ciudad se llama Babel. En el poema de Hernández y en las bucólicas narraciones de Hudson (escritas en inglés, pero más nuestras que una pena) están los actos iniciales de la tragedia criolla.

Faltan los postrimeros, cuyo tablado es la perdurable llanura y la visión lineal de Buenos Aires, inquietada por la movilidad. Ya la República se nos extranjeriza, se pierde. Fracasa el criollo, pero se altiva y se insolenta la patria. En el viento hay banderas; tal vez mañana a fuerza de matanzas nos

O quieto desgoverno de Rosas se perdeu; os trens-de-ferro valorizaram campo; uma enganadora e mesquinha agricultura empobreceu a criação fácil e o crioulo, tornando estranho dentro da própria pátria compreendeu sofrendo a significação hostil das palavras “argentinidad” e “progresso”. Nenhum cabalista prolixo, numerador de letras não rendeu pra nenhuma palavra a reverência que nós rendemos a essas duas. É culpa delas que as plantações encarcerem o pampa, que a gauchagem se tenha abatido, que os ofícios únicos do crioulo sejam polícia, vagabundagem ou a vilania de que a nossa cidade se chama Babel. No poema de Hernández e nas narrativas bucólicas de Hudson, estão os primeiros atos da tragédia crioula.

Faltam os seguintes cujo palco é a planura sem parada e a visão linear de Buenos Aires, inquietada pelo movimento. Já a República nos estrangeiriza e se perde. O crioulo fracassa porém a pátria se altiva e se insolenta. Tem bandeiras no vento e talvez qualquer dia, à força de matanzas

entrometeremos a civilizadores del continente. Seremos una fuerte nación. Por la virtud de esa proceridad militar, nuestros grandes varones serán claros ante los ojos del mundo. Se les inventará, si no existen. También para el pasado habrá premios. Confiemos, lector, en que se acordarán de vos y de mí en ese justo repartimiento de gloria...

Morir es ley de razas y de individuos. Hay que morirse bien, sin demasiado ahinco de quejumbre, sin pretender que el mundo pierda su savia por eso y con alguna burla linda en los labios. Se me viene a ellos el ejemplo de Santos Vega y con un dejo admonitor que antes no supe verle. Morir cantando<sup>4</sup>.

ças, nos intrrometeremos a civilizadores do continente. Seremos uma nação macanuda. Por causa dessa proceridade de militar nossos maiores serão claros ao olho do mundo. Si não houver nenhum, se inventa! Terá prêmios pro passado também. Confiemos, leitor, que se lembrem da gente nessa distribuição justa de glória...

Morrer é lei de raças e indivíduos. Se deve de morrer bem, sem exagero de queixa, sem pretender que o mundo perca seu sabor por causa disso e com uma caçoada bem bonita na boca. Estou lembrando Santos Vega... E com uma finalidade que ainda não tinha percebido nele. Morrer cantando.

Jorge Luis Borges  
(Inquisiciones)<sup>5</sup>

(Trad. Mário de Andrade  
in *Diário Nacional*,  
São Paulo, 13 maio 1928).

4. Borges, Jorge Luis. "Queja de todo criollo", en: *Inquisiciones*. Buenos Aires, Proa, 1925, p. 131-138.

5. Antelo, Raul. *Na ilha de Marapatá (Mário de Andrade lê os hispanoamericanos)*. São Paulo, Hucitec/INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986, p. 224-229.

Pues bien, como ha señalado recientemente, y de manera ejemplar, Delfina Muschiatti<sup>6</sup>, los lectores-receptores debemos siempre aguzar nuestra capacidad para leer esa singularidad irreductible que es un autor<sup>7</sup>, activando una caja de resonancia que capte intensidades de la repetición en el texto, es decir, formas fantasmáticas que van y vienen entre varias posiciones móviles (la del escritor, la del crítico-traductor-escritor), formas que, entre ellas, se intersecten de forma variada y se pongan, a su vez, en contacto con diferentes horizontes culturales y diversas sensibilidades frente a la lengua. Como lector-crítico, Mário de Andrade realiza esa operación con la queja de Borges y se enfrenta así a un estado muy peculiar del castellano rioplatense reconfigu-

rado por los martinfierristas, pero también se depara con un estado de la norma literaria y poética muy semejante al que por entonces se discutía en Brasil (de allí que, en su ejemplar de la obra, trace una nota marginal, al principio de la inquisición, con el sintomático significativo “Brasil”) y por eso mismo se enfrenta con inusitadas, aunque familiares, relaciones con contextos sociales y culturales que involucran cuerpos, géneros, subjetividades, memorias, que él debe poder formar nuevamente, sólo que ahora desplazadas, dislocadas, *en otro lugar*. No en vano, en un poema olvidado en uno de los números de la vanguardista *Klaxon*, el “Poema abúlico”, Andrade confiesa tener pena de los hombres más infelices del mundo, los que no saben si en verdad son turcos o griegos, franceses o alemanes. “*Nem sabe a quem pertence a ilha de Martim Garcia!...*”, tema que, en ese relato de la identidad abúlica que es *Macunaíma*, se traducirá como identidad abandonada en la isla de Marapatá.

Mário de Andrade parte pues de ese punto vertiginoso —la identidad, lo mismo— para dejarse tomar por la voz del Borges orillero

- 
6. Cf. Muschiatti, Delfina. “La traducción entre forma y fantasma: el escritor-crítico-traductor en el cruce de horizontes culturales”. Ponencia presentada en el Congreso de Teoría Literaria Orbis Tertius, Universidad de La Plata, mayo 2006, y “Las traducciones de Rimbaud en el Río de la Plata”. Conferencia en la Alianza Francesa de Buenos Aires, junio 2006.
7. Cf. Ferrari, Federico & Nancy, Jean-Luc. *Iconographie de l'auteur*. París, Galilée, 2005.

y gongórico, por esa respiración, por ese estado peculiar del *idioma de los argentinos*. Como buen músico<sup>8</sup>, Mário de Andrade es fiel al tono, al fantasma de la repetición, un tono previo, incluso, a la lengua de partida. Quiere escuchar una extrañeza que se le pega y se desprende, consciente de que lo relevante en un texto es leer lo que está armado, de hecho, en su discurso y, a partir de ese dato inmanente de la forma, construir los sentidos y los desvíos que nos llevan de un contexto cultural a otro, más amplio. No se trata, entonces, nos dice Muschietti, de ser o no literal. Se trata más bien de ser fiel a esa extrañeza que deriva de la repetición misma. Por eso Mário traduce el destino, más que manifiesto, resignado, de “Seremos una fuerte nación”, a la manera oral, del tango oído en las radios paulistas, como “Seremos uma nação macanuda”, donde reaparece el elemento *crioulo* de la *macana* –criollo poco importa si por ser taíno o tupí, ya que en ambos casos quiere decir

lo mismo, garrote–. Lo macanudo –lo criollo– es, pues, aunque indecible, un *ictus sententiarum* que se puede traducir a otros estratos de la misma lengua (lo *barrebetá*).

Mário de Andrade pasa así a un segundo momento de la operación de traducción. Allí, el lector-crítico deviene escritor-dador de forma. De la materialidad de la inquisición primera sólo conservamos, en la versión de Andrade, un resto, el fantasma criollo, que resuena, como propio, en nuestro oído, el fantasma de su repetición, que es su singularidad irreductible, pero no intransferible. Habrá que darle, entonces, una nueva forma en portugués, una forma sometida a la *gramáticazinha da fala brasileira*, que él también teoriza por esos años. Sólo que se trata, como también dice Benjamin, de una forma derivada o segunda, lo cual para nada indica una sacralización del original, en desmedro de la traducción, sino que se trata, en verdad, de una profanación o sacrilegio, es decir, una recomposición inicial del fantasma de la repetición, para luego retraerse el traductor hasta volverse casi invisible.

8. Andrade había publicado, en 1925, un ensayo de Estética, *A Escrava que não é Isaura* (donde ya teoriza sobre la polifonía del texto moderno) y poco después, en 1928, el *Ensaio sobre a Música Brasileira*.



El traductor debe producir entonces una *imago*, más que una imagen, un contacto por vaciamiento, una imagen ausente, una imagen de lo ausente, alojando en la repetición traductora, algo de ese fantasma desprendido de la repetición primera. Una *Nachleben*, diría Aby Warburg, una potencia, que estaba, en el *criollo* de Borges, esperando reencarnarse, en el *crioulo* de Andrade, por oposición a la economía de la equivalencia o del intercambio, según una economía del robo y la diferencia. Se capta así, en ese ejercicio, no exactamente la *equivalencia* entre lenguas, que es completamente inexistente, sino las ambivalencias inherentes a todo valor –las cercanías oblicuas, los choques, la expansión de connotaciones que se irradian, casi sin querer, más allá del original– y que Mário, como traductor, estaba en condiciones de controlar. Baste pensar en el sentido sintético-nacional del *criollo* y en el matiz etno-discriminatorio del *crioulo*. Es allí, argumenta Muschietti, donde el traductor se reencontra con el vértigo y se vuelve equilibrista, un minucioso técnico de la repetición diferida.

*Es allí cuando gana y cuando pierde. Un luminoso fracaso, sabido de antemano y que igual no obstaculiza el afán de traducir. Y en tanto el traductor mantenga la decisión de no neutralizar el texto de partida, respetar ambigüedades e impactos, llegará al objetivo deseado: mantener abierta la más abierta de las formas [...]. Igualmente, la traducción en tanto implica una lectura del original, forma parte de su crítica y es una expansión de la obra [...] y de algún modo, la cierra. El desafío del traductor es que ese cierre sea apenas como un temblor: esa levedad está sustentada, sin embargo, por intensas investigaciones de las formas de la lengua, trabajo con diccionarios múltiples, despliegue de posibilidades.*

Aplicando a la traducción las ideas que Georges Didi-Huberman ha venido trabajando en *Venus rajada*, *Ante el tiempo* o *La imagen sobreviviente*, podríamos decir que el traductor-invisible trabaja minuciosamente para respetar una forma hallada y ser fiel, asimismo, a una respiración fantasma. Esa tarea-traslado implica opciones y elecciones en el elen-

co de palabras y giros sintácticos que su propia lengua le ofrece. Es así como el traductor se vuelve entonces un investigador de la lengua. De su lengua. Es un momento más en el que el traductor se toca con el creador. Crear es diferir. Crear es volverse extraño a la propia lengua, *desgeograficarse*, como teorizará el mismo Andrade, en el prefacio a *Macunatma*, o *descriollarse*, como prefiere Borges, para luego empezar a escribir y, en un momento específico e inherente a la tarea de traducir, alojar, en el portugués moderno de la experimentación, algo del español gongórico de Borges, permitiendo que éste violente su portugués, tan babélico como el porteño. Por último, cuando, como en este caso, comparamos traducciones, nos dice Muschiatti que pasamos a un tercer umbral, una vez más situados en el lugar de lectores-críticos.

*Si la tarea del traductor responde a determinadas elecciones, en esta posición tercera podremos apreciar los modos en que el horizonte cultural y retórico de cada escritor-traductor (esto es, su forma de leer, su orientación en el campo estético e intelectual al que pertenece) ha*

*velado ciertas intensidades del original, y ha guiado en otra dirección las elecciones en el momento de traducir*<sup>9</sup>.

Pero si es verdad que “esa reverencia del yo, de la irremplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones”, llegados a este umbral de abstracción nos inclinamos a pensar que quien mejor comprendió la tarea de profanar el original borgiano fue Clarice Lispector. Mário de Andrade había ensayado su parodia modernista en el yo arlequinado de *Paulicéia desvairada*; pero es Lispector la que, como dice Agamben, interrumpe, mediante su presencia incongruente y extraña, las vicisitudes que se desarrollan en la escena modernista y deshace la trama canónica, con la burla del Arlequín.

Es verdad que, atendiendo a solicitudes del mercado, la escritora emprendió esa tarea traductora en muchas otras oportunidades, volviendo a contar los viajes de Gulliver o simples relatos de Walter Scott o Jack Lon-

9. Cf. Muschiatti, Delfina. “La traducción entre forma y fantasma: el escritor-crítico-traductor en el cruce de horizontes culturales”, *op. cit.*

don. Pero el caso de Borges es diferente y nos llama la atención porque Borges vive, en Clarice, con mayor intensidad que en Mário. Basta considerar para ello la estrategia que la escritora emprende, en su columna en el *Jornal do Brasil*, para traducir una página archifamosa de Borges.

### Borges y yo

*Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas vá-*

*lidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.*

*No sé cuál de los dos escribe esta página.*

Obsérvese, en primer lugar, que Clarice traduce “Borges y yo” tomando partido sobre el género, sobre el *gender*, sobre el origen,

sobre la clasificación. La pieza es pues “Uma ‘prosa’ de Jorge Luis Borges”, prosa con comillas, que sintomáticamente delatan distancia o alejamiento con relación a esa categoría. La misma distancia con que Clarice tampoco escribe “novelas” para rotular sus textos. He aquí la versión, más o menos convencional, de la escritora.

### Borges e eu

*Ao outro, ao Borges, é a quem Aocorrem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, a olhar do arco de um saguão ou um portão de ferro: de Borges tenho notícias pelo correio e vejo meu nome escrito em uma comissão de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-se os relógios das praças, os mapas, a tipografia do século XVIII, o sabor de café e a prosa de Stevenson: o outro compartilha dessas preferências, mas de um modo vaidoso que as converte em atributos de ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil: eu, vivo, eu me deixo viver para que Borges possa tramar sua literatura e essa literatura me justifica. Nada*

*me custa confessar que tem conseguido páginas válidas, mas essas páginas não podem me salvar talvez porque o bom já não é de ninguém nem se quer do outro, se não da literatura ou da tradição. Por outro lado, já estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver ao outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, ainda que conheça seu perverso costume de falsear e engrandecer. Spinosa entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser: a pedra eternamente pedra quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu hei de permanecer em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas menos em seus livros que em muitos outros momentos ou do que no ponteio de uma guitarra.*

*Há muitos anos eu tratei de livrar-me dele e passei das mitologias do bairro aos jogos com o tempo e números, e com o infinito, mas esses jogos são de Borges agora e terei de imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo tenho perdido e tudo é do esquecimento ou do outro.*

*Não sei qual dos dois escreve esta página.*

(Do livro *El Hacedor*, de JLB).

Repárese, sin embargo, que asumiendo, como em *A Paixão segundo GH*, el final del antecedente, “não sei qual dos dois escreve esta página”, como inicio del fragmento consecuente, podríamos pensar que Clarice agrega un suplemento a esa “traducción”, obediendo también a la premisa de la atribución errónea, una regla central de la poética de Borges. Muy suelta de cuerpo, continúa entonces el texto, lo suplementa, lo desborda y lo liquida porque, simplemente, le adhiere una prótesis.

*E agora vamos ao que há de mais velho e permanente e teimoso do mundo: Números – disse teimoso porque nada consegue modificá-los. Não há nada para atraparhar-lhes a carreira, através dos tempos, numa semântica. O número é como o destino, sim, um desafio a tudo. Ele simplesmente é. Não há nascimento, nem vida, nem morte do número. É uma norma, uma lei, um ritmo.*

*Para Pitágoras o número é esta ordem, esta coerência que transmite a idéia de uma tensão de um todo, o kosmos oposto ao caos, embora este termo não deva ser entendido no seu sentido vulgar, mas no do que ele é um pré-kosmos, onde estão contidas todas as possibilidades do vir-a-ser-kosmos. Todas as coisas, pelo menos as que são conhecidas, tem número, pois não é possível que uma coisa qualquer seja pensada ou conhecida sem número.*

*Já lhe disse hoje que o número possui duas formas próprias: o ímpar e o par. A combinação dessas duas formará uma terceira: o par-ímpar. A paridade é infinita à nossa volta e através dela podemos comparar. Ao passo as coisas ímpares são menos incomparáveis. Aqui estamos em pleno caminho para descobertas maravilhosas. A unidade suprema – o um, que não é número, pois nele não há participação...*

(*El hacedor*, de JLB).

Obviamente, el texto no es de Borges, ni siquiera de JLB, personaje emparentado, por su lacónismo, con GH. El texto es ab-

solamente clariceano y nos ilustra que lo propio del número es distribuirse en el espacio liso, que ya no se divide sin cambiar de naturaleza o sin cambiar de unidad, lo cual representa una distancia y no un tamaño, una lateralidad y no una literalidad. *Numero Deus impare gaudet*, decía Virgilio (*Eglogas*, VIII, 75). Deleuze y Guattari nos enseñaron, en ese sentido, que el número es articulado, nómada, direccional, ordinal, un número numerante que remite al espacio liso, de la misma manera que el número numerado remite al espacio estriado. Clarice lo sabe y por eso activa un texto multifocal: lo hace diciendo que esa versión ya es número, es numero dos, pero todavía es unidad. Es otra pero enuncia lo mismo. Aunque no sea el *mismo* número en las dos versiones, ni la *misma* unidad, ni la *misma* manera de dividirse esa hipotética unidad. Es decir que el ejercicio de Clarice es una suerte de manifiesto de la *literatura menor*, aquella que, según sus creadores,

*...no cesará de enriquecer la mayor, comunicándole su intuición, su trayectoria, su itinerancia, su sentido y su atracción*

*por la materia, la singularidad, la variación, la geometría intuicionista y el número numerante.*

Pero hay más. No se trata de oponer, linealmente, las multiplicidades lisas o no métricas, a las métricas, preguntándose cómo puede una determinación ser capaz de formar parte de otra sin que se le pueda asignar tamaño exacto ni unidad común, ni diferencia ante la situación. Hay otro aspecto de la cuestión, quizás más importante aún, y es que el propio acontecimiento de existir dos determinaciones diferentes, aunque híbridas, excluye su mutua comparación.

Podríamos asociar esa situación con el espacio que, en física, se llama riemaniano y que se caracterizaría como radicalmente *rapsódico*. En su inquisición Borges pretendía “puntualizar la semejanza insuperable” que media entre *Borges* (“el carácter verdadero del criollo”) y *yo*, el sujeto descriollado. La disimetría es pues el indicio de pasaje de la disciplina moderna al control como caos. Del mismo modo, el filósofo matemático Albert Lautman, autor de un pionero estudio sobre simetría y disimetría en el pensa-

miento científico (tema también muy caro a Roger Caillois, autor de un texto de 1970 con ese título<sup>10</sup>), Lautman, decíamos, escribe, en 1942, a pedido de François Le Lionnais, una colaboración para un volumen sobre matemática y filosofía, cuando Le Lionnais aún se encontraba en el campo de concentración de Dora, texto que recién logra publicarse en 1948, en la revista de poesía *Cahiers du Sud*.

François Le Lionnais y Raymond Queneau eran dueños de un restaurante, el *Vrai Gascon*, donde nació el OULIPO, como brazo del Colegio Patafísico. Pues bien, Le Lionnais no dudó en invitar a su socio a colaborar en ese dossier sobre matemática y filo-

sófia, de modo que no es fortuito entonces que, en “Une traduction en joycien”, ensayo recogido en *Batons, chiffres et lettres* (1950), Queneau parta de una frase banal, digna de un *restaurateur* (“*Drôle de vie, la vie de poisson*”) para brindarnos de ella un espacio riemanniano, el del campo de concentración, donde nos deparamos con la vida desnuda, “*Doradrôle de vie, la vie de poisson*”.

Antes de la guerra, sin embargo, en *Les schémas de structure* (1938), ya nos aclaraba el común amigo Albert Lautmann que

*...los espacios de Riemann están desprovistos de todo tipo de homogeneidad. Cada uno de ellos se caracteriza por la forma de la expresión que define el cuadrado de la distancia entre dos puntos infinitamente próximos. [...] De donde resulta que dos observadores próximos pueden referir en un espacio de Riemann los puntos que están en su entorno inmediato, pero sin una nueva convención no pueden referirse el uno con relación al otro. Cada entorno es, pues, como una pequeña porción de espacio euclidiano, pero el enlace de un entorno con el entorno siguiente no está definido y pue-*

10. Caillois, Roger. “La disymetrie”, en: *Coherences aventureuses*. París, Gallimard, 1973. El mismo Caillois señala que sus ideas en ese texto reescriben la noción de lo sagrado y la transgresión, como aspectos de la teoría de la fiesta, que él mismo había desarrollado en sus libros *El mito y el hombre* y *El hombre y lo sagrado*. Este último había sido anticipado, fragmentariamente, en las páginas de *Sur* y, en gran medida, obedecía a un enterevo con Borges a respecto del hipertexto. Cfr. Antelo, Raul. “Notas performativas sobre el delito verbal”, en: *Variaciones Borges*, n° 2, Aarhus (Dinamarca), 1996.

*de hacerse de infinitas maneras. El espacio de Reimann más general se presenta así como una colección amorfa de fragmentos yuxtapuestos sin estar unidos los unos a los otros.*

Deleuze retoma esa bella descripción de Lautman, la cita (la liquida), en *Mil mesetas*, para decir que es posible definir esta multiplicidad independientemente de cualquier referencia a una métrica, por simples condiciones de frecuencia o más bien de *acumulación* válidas para varios entornos, condiciones completamente distintas de las que determinan los espacios métricos y sus respectivos cortes, lo que le hace concluir que el espacio riemaniano es un puro *patchwork*.

*Tiene conexiones o relaciones táctiles. Tiene valores rítmicos que no se encuentran en otras partes, aunque pueden ser traducidos a un espacio métrico. Heterogéneo, en variación continua, es un espacio liso, en tanto que amorfo, no homogéneo. Así pues, nosotros definimos un doble carácter positivo del espacio liso en general: por un lado, cuando las determinaciones que forman parte la una de la otra remiten a distancias englobadas*

*o a diferencias ordenadas, independientemente del tamaño; por otro, cuando surgen determinaciones que no pueden formar parte la una de la otra, y que se conectan por procesos de frecuencia y acumulación, independientemente de la métrica. Son los dos aspectos del nomos del espacio liso.*

Digamos, entre paréntesis, que la táctilidad, desde Carl Einstein en adelante, es característica del arte negro, *crioulo*, totalmente Otro. Pero agreguemos, asimismo, que Deleuze también nos advertía que si bien hay una necesidad disimétrica de pasar de lo liso a lo estriado, hay también compulsión simétrica de pasar de lo estriado a lo liso, lo cual implica admitir que, si de un lado, la geometría itinerante y el número nómada de los espacios lisos no cesan de inspirar la ciencia real del espacio estriado, inversamente, la métrica de los espacios estriados (*metron*) es indispensable para traducir los extraños elementos de una multiplicidad lisa. Y en ese punto el filósofo nos da la clave de la traducción infinita.

*Pues bien, traducir no es un acto simple: no basta con sustituir el movimiento por el espacio re-*



*corrido, son necesarias una serie de operaciones ricas y complejas (y Bergson fue el primero en decirlo). Tampoco es un acto secundario. Traducir es una operación que sin duda consiste en someter, sobrecodificar, dominar el espacio liso, neutralizarlo, pero también proporcionarle un medio de propagación, de extensión, de refracción, de renovación, de crecimiento, sin el cual tal vez moriría por sí solo: como una máscara sin la que ya no podría haber ni respiración ni forma general de expresión.*<sup>11</sup>

Es esa máscara de lo neutro, ese soplo de vida desnuda, esa prótesis, motivo de reflexión para el nietzscheanismo francés de entreguerras, llámese Bataille o Duthuit, Caillois o Leiris, aquello con lo que Clarice viene a suplementar la queja (neurótica) de la identidad nacional no-toda. Allí se juega la aventura del pasaje de una modernidad lisa y homogénea a otra modulación, es triada u heterogénea, es decir, a

una hipermodernidad, la de nuestro ineludible presente.

## Bibliografía

- ANTELO, Raul, *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo, Hucitec/Brasília, INL, 1987.
- , *Objecto Textual*. São Paulo, Memorial da América Latina, 1997.
- ARROJO, Rosemary, *A teoria na prática. Oficina de tradução*. São Paulo, Atica, 1997.
- BENJAMIN, Walter, “La tarea del traductor”, en: *Ensayos escogidos*. Trad. H.A. Murena. Buenos Aires, Sur, 1967.
- BORGES, Jorge Luis, “Las dos maneras de traducir”, en: *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Emecé Editores, p. 257-259, 1997.
- COSTA PICAZO, Rolando, “Autores que traducen: Borges”, *Voces*, n° 15, set., p. 6-15, 1995.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, Pre-Textos, 1988.
- DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*. París, Minuit, 1967.
- , *El monolingüismo del Otro*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 1997.
- EULÁLIO, Alexandre, “Borges ou da Literatura. Problemas de leitura e tradução”, en: *Remate de males*. Número especial ed. Carlos A. Calil, Ma. Eugê-
11. Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia, Pre-Textos, 1988, p. 492-494.

- nia Boaventura e Orna Messer Levin. Campinas, UNICAMP, 1999.
- KRYSTAL, Efrain, *Invisible work. Borges and Translation*. Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.
- LAFON, Michel, *Borges ou la réécriture*. París, Seuil, 1990.
- LISPECTOR, Clarice, “Traduzir tentando não traír”, en: *Outros escritos*. Ed. Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro, Rocco, 2005, p. 115-8.
- (trad.), *Cai o pano. O último caso de Poirot*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- (trad.), *Chamado selvagem, recontado da obra original de Jack London*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1970.
- (trad.), *A Fúria de John Farris*. São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- (trad.), *A ilha misteriosa de Julio Verne*. São Paulo, Abril, 1973.
- (trad.), *Luzes acesas* de Bella Chagall. São Paulo, Círculo do Livro, 1983.
- (trad.), *Memórias de um sobrevivente* de Doris Lessing. São Paulo, Círculo do Livro, 1982.
- (trad.), *11 contos de Edgar Allan Poe*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1975.
- (trad.), *O retrato* de Agatha Christie. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.
- (trad.), *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1974.
- (trad.), *O talismã recontado da obra original de Walter Scott*. Rio Grupo Coquetel, 1970.
- (trad.), *Tom Jones* de Fielding. São paulo, Abril, 1973.
- (trad.), *Viagens de Gulliver* de Swift. São Paulo, Abril, 1979.
- MUSCHIETTI, Delfina, “La traducción entre forma y fantasma: el escritor-crítico-traductor en el cruce de horizontes culturales”. Ponencia presentada en el Congreso de Teoría Literaria *Orbis Tertius*, Universidad de La Plata, mayo, 2006.
- , “Las traducciones de Rimbaud en el Río de la Plata”. Conferencia en la Alianza Francesa de Buenos Aires, junio, 2006.
- PASTORMERLO, Sergio, “Borges y la traducción”, *Voces*, n° 15, set., 1995, p. 13-18.
- STEINER, George, *Después de Babel*. Trad. Adolfo Castañón, México, FCE, 1980.
- SCHWARTZ, Jorge (ed.), *Borges no Brasil*. São Paulo, Editora da UNESP/FA-PESP/Imprensa Oficial, 2001.
- WILLSON, Patricia, *La constelación del sur*. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo xx. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

