

↳ Jorge Luis Borges y su biblioteca de Babel alemana: (re-)lecturas de “El Aleph”*

Vera Elisabeth Gerling
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Alemania

Resumen: Se presenta en este artículo la compleja historia de la traducción alemana del cuento “El Aleph” de Jorge Luis Borges. Tras analizar sus múltiples versiones se elabora un enfoque especial en los poemas, que consideramos como parte significativa de la narración. Esto servirá para perfilar cómo se van modificando poco a poco los poemas en la versión alemana y en qué medida esto puede influir en la consideración de la complejidad literaria del texto. Llegamos a la hipótesis de que ninguna traducción se realiza fuera de su contexto correspondiente, sino que se puede considerar también como reflejo de los discursos cambiantes respecto a la obra de este autor en el curso de la segunda mitad del siglo xx.

Palabras clave: Jorge Luis Borges; Traducción; Recepción; Poemas; Siglo xx.

Abstract: First and foremost this paper wants to present the complex translation history of the short story “El Aleph” by Jorge Luis Borges. By analyzing its multiple versions we will focus especially on the poems that we consider of significant importance for the narration to discover to what extent this could have an influence on the interpretations of the literary complexity of the story. Finally we propose the hypothesis that no translation can be realized outside its corresponding context, but that it could be considered a reflection of the changing discourses concerning this author during the second half of the 20th century.

Keywords: Jorge Luis Borges; Translation; Reception; Poems; Discourse; 20th Century.

*“No corrijo los hechos, no falseo los nombres”
Jorge Luis Borges (“El Aleph”)*

La obra de Jorge Luis Borges como caso excepcional de recepción literaria

La traducción como fenómeno cultural no se restringe a la reproducción lingüística de un texto en otro idioma. Se trata al mismo tiempo de un paradigma de procesos transculturales. De ahí que los análisis de traducción de tipo descriptivo lleguen a tener una envergadura importante dentro de los estudios culturales al integrar una contextualización sociológico-discursiva, tomando en cuenta tanto los discursos vigentes sobre las culturas traducidas en cuestión como el contexto del campo literario (Bourdieu 1992) al que se integran las obras traducidas. Si tomamos en cuenta las nuevas vertientes de una ética de

* Agradezco las correcciones de estilo y otras sugerencias a Antonia Torres Agüero.

la traducción fundada especialmente en los trabajos de Lawrence Venuti¹, en el caso de la recepción de la literatura latinoamericana en Europa no se pueden dejar de leer las traducciones como parte integrante de un intercambio cultural supuestamente asimétrico, caracterizado por un discurso colonial subyacente.² El caso de la obra de Jorge Luis Borges presenta un desafío especial para este tipo de análisis, ya que se le considera, desde muy temprano, como integrante de una literatura “mundial” debido al cosmopolitismo de su literatura. En el presente estudio analizaré el cuento “El Aleph” y sus múltiples versiones en lengua alemana, concentrándome en los poemas, que a mi parecer desempeñan un rol primordial en esta obra. Esto me servirá para perfilar una historia de los discursos respecto a la obra de este autor y del correspondiente reflejo en las traducciones concretas, las que se han ido realizando en el curso de la segunda mitad del siglo xx.

La obra de Jorge Luis Borges ha tenido una recepción editorial abundante en Alemania.³ La primera colección de sus textos aparece bajo el título de *Labyrinthe*, en 1959. A partir de entonces y hasta hoy se han editado más de 90 publicaciones (incluyendo reediciones) de sus obras en 19 editoriales, las cuales fueron traducidas por más de 15 traductores.⁴ Las prestigiosas editoriales Hanser y Fischer le dedicaron tres colecciones: en los años ochenta (1980-1982) Hanser publicó *Gesammelte Werke* en once tomos. Siguieron sus *Werke in 20 Bänden*, realizadas a principios de los años noventa por la editorial Fischer en base a una revisión completa de los textos ya editados. Estas traducciones sirvieron también para la colección más reciente de su obra *Gesammelte Werke* en 12 tomos (1999-2009) presentada nuevamente por la editorial Hanser, la cual pretende ser la más completa no solo en Alemania, sino a escala mundial.

Su recepción empieza con la traducción de “Die Spur des Schwertes” (“La forma de la espada”)⁵ por Albert Theile para la antología de cuentos latinoamericanos *Unter dem Kreuz des Südens. Erzählungen aus Süd- und Mittelamerika* (1956). En 18 de las 28 antologías de cuentos latinoamericanos publicados entre 1945 y 2000 aparecen textos de Borges en las dos Alemanias de aquel entonces, sirviendo el nombre del autor como garantía de la calidad literaria como lo subrayan también los elogios paratextuales.⁶ En el curso de su recepción, se puede constatar una inmensa cantidad de traducciones, revisiones, correcciones y variaciones, creando una verdadera “biblioteca de Babel” de la obra de dicho autor en su traducción al alemán. En esta historia de la recepción de su obra se pueden distinguir dos fases: la previa y la posterior a 1980. Mientras que en la primera fase los textos de Borges se traducen por una gran variedad de traductores, la segunda fase está marcada por la intervención de un nuevo traductor, Gisbert Haefs: fue responsable de

¹ Véase, por ejemplo, Venuti (1998).

² Para la idea de la asimetría en el intercambio cultural entre Europa y Latinoamérica, véase Ette (1994).

³ Steenmeijer (2002) presenta un análisis cuantitativo comparativo de la recepción de la literatura latinoamericana en EE UU, Francia, Alemania, Italia y Holanda. Quisiera destacar los siguientes análisis respecto a la recepción de Jorge Luis Borges en el contexto alemán o internacional: Edna Aizenberg (1990), Gustav Siebenmann (1963; 1992), Gutiérrez Girardot (1990), Yolanda Broyles (1981).

⁴ Un análisis detallado de la recepción editorial de este autor en el contexto germanohablante está aún por elaborarse. Siendo tan dispersa su recepción, las bibliografías y métodos de investigación tradicionales no son suficientes.

⁵ Para un análisis de las diversas versiones de la traducción de este cuento, véase Gerling (2007a).

⁶ Para un estudio detallado de la recepción antológica de la literatura latinoamericana en el área germanohablante, véase Gerling (2004, 2005).

todas las revisiones que se realizaron después de 1980 y dio un nuevo rumbo a los modos de traducción de la obra del autor.

“El Aleph” de Jorge Luis Borges

El cuento “El Aleph” es uno de los más emblemáticos del autor. La historia se basa en una oposición de los personajes Carlos Argentino Daneri y el yo narrador Borges, rivalizando los dos en tanto poetas, como amantes de Beatriz, ahora muerta. Los dos personajes se caracterizan por su respectiva manera de expresarse, integrando Daneri el estilo barroco-ridículo de sus poemas en su habla cotidiana. Este último pretende describir “toda la redondez del planeta” (1989: 620), sirviéndose del Aleph, un lugar en el que se ven “sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (1989: 623).

El Aleph como objeto es una manifestación extrema de la realidad, dado que contiene todo lo existente visto desde todos los ángulos y representa un desafío, por ende, para el deseo humano de querer apropiarse del mundo a través del lenguaje. Por consiguiente, el cuento constituye una crítica al lenguaje dando prueba de sus insuficiencias y limitaciones como medio de representación de una supuesta realidad. Al mismo tiempo, pone en duda la percepción del mundo y el concepto de lo que se considera como realidad. Al intentar dominar la realidad del Aleph por medio del lenguaje, es decir, en cierto modo, de ‘traducir’ los hechos en palabras, fracasan tanto Carlos Argentino Daneri como el yo narrador. Las razones son múltiples. Por un lado, no existe una percepción objetiva de los hechos, sino que esta siempre es relacional, ya que se realiza en circunstancias específicas de tiempo y espacio y depende siempre tanto de la experiencia individual de cada ser humano como de su disposición discursiva. De ahí que el cuento problematice la circunstancia de que no existe una relación mimética entre el mundo y el lenguaje, las cosas y las palabras. La verbalización sería por ende una mediatización inconstante de una percepción contingente, lo que en el texto de Borges se nos presenta de manera irónica y de ahí metaliteraria.

El cuento se realiza como palimpsesto con referencias a distintas épocas de la historia de la humanidad, así como a ciertos personajes. Quisiera nombrar algunos que profundizan esta sugerencia de interpretación. El deseo de representar toda la redondez del planeta nos revela un paralelo significativo con la controversia del siglo xvii entre Luis de Góngora, que escribió sus *Soledades* con el fin de elaborar una representación enciclopédica del mundo empleando transgresiones tanto del lenguaje como de la forma lírica, y su adversario más acérrimo, Francisco de Quevedo, poeta del desengaño (Kluge 2005: 304).⁷ Como resultado de tal famosa *querelle*, la obra de Góngora ha sido considerada como mero culteranismo, al menos hasta su rehabilitación en el siglo xx. Los dos protagonistas del cuento se pueden identificar con los dos poetas del barroco, siendo Argentino Daneri una figura paralela de Góngora en su proyecto de poema *La Tierra*, tratándose, según el yo narrador, “de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe” (Borges 1989: 619). El personaje de Borges sería el reflejo de Quevedo, que vive su propio desengaño al vislumbrar en el Aleph “cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino”, así como “la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo” (1989: 626).

⁷ En cuanto a la recepción del barroco en el cuento aquí analizado, véase especialmente Kluge (2005).

Asimismo, se podría identificar a Carlos Argentino Daneri como una imagen satírica de un Dante Alighieri argentino con su musa Beatrice (Vigée 2006: 398).⁸

En suma, el cuento problematiza el paradigma cultural de la relación mimética entre realidad y lenguaje, pretensión que tiene también otros representantes, a los que Borges hace referencia en otros contextos, como por ejemplo George Berkeley en cuyas obras de principios del siglo XVIII es posible percibir una crítica del lenguaje considerándolo como velo que nos oculta los meros hechos.⁹ Luego, la edad moderna y especialmente el positivismo del siglo XIX tematizan la idea de crear una representación mimética del mundo. En la obra de Borges la influencia de la filosofía de Fritz Mauthner, crítico moderno del lenguaje, es obvia y conocida.¹⁰ Los dos protagonistas del cuento representan, por ende, dos extremos posibles respecto a la misma cuestión:

[...] whereas Argentino is confident that the tireless reworking of the representational structures will eventually pave the way for a mimetic representation of the infinite in literature, Borges essentially denies the possibility of this project, emphasizing the necessity of perspective and the inability of literature ever to be more than language signifying itself (Kluge 2005: 297).

El Borges del cuento no solo niega la posibilidad de éxito de tal proyecto, sino que él mismo presenta otro intento de dominar la realidad del Aleph: la enumeración desordenada de los hechos. El mismo yo narrador reconoce, sin embargo, la limitación de tal proyecto al subrayar el problema central e irresoluble de que el lenguaje sólo sirve para “la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito” (1989: 625).

Al fin y al cabo fracasan los dos. Podría deducirse que según tal contenido, el cuento pretende negar rotundamente la posibilidad de cualquier relación entre el mundo y la lengua. Y, sin embargo, al concebir la imposibilidad de representar el mundo por medio del lenguaje como parte integrante de nuestra realidad, este cuento en su forma específica sería quizás otro tipo de acercamiento a la supuesta realidad. Un acercamiento que se basa justamente en ese cuestionamiento de la representación como discurso cultural. Intentaremos analizar cómo las traducciones llegan a reproducir esta complejidad.

Karl August Horst: descubridor de Jorge Luis Borges en Alemania

La época en la que el filólogo y traductor Karl August Horst va descubriendo y presentando la obra de Jorge Luis Borges al público de habla alemana, está marcada por la posguerra. Para entonces, la literatura latinoamericana todavía no tiene una recepción importante en Alemania y el autor Jorge Luis Borges sigue siendo poco analizado incluso por parte de las filologías (Stabb 1984). Según Yolanda Broyles, desde un principio la obra de este autor se ha elogiado mucho: “Borges highly impressed the critics” (Broyles 1981: 115), tomándolo como un *poeta doctus* (1981: 126). Sin embargo, constata la falta de trabajos más profundos sobre esta obra: “in most instances adequate justification or

⁸ Según Aizenberg, “el sublime Dante Alighieri es el pomposo Carlos Argentino Daneri” y le sirve de ejemplo para la estrategia literaria de la “reducción carnavalesca” (Aizenberg 1997: 164).

⁹ Konersmann (2006) elabora una teoría alrededor del concepto de “hechos culturales”, es decir, sobre el valor histórico de la búsqueda de lo factual, nombrando entre otros a Berkeley.

¹⁰ Respecto a la influencia de la filosofía de Fritz Mauthner en la obra de Borges, véase Silvia Dapia (1993).

explanation of Borges’s ‘greatness’ is completely lacking” (1981: 112). Broyles trabaja sobre la recepción de la obra de Borges en Alemania en los años 50 hasta los 70. No trata, sin embargo, las traducciones mismas, elaboradas en gran parte por Karl August Horst, sino que simplemente constata que “Horst’s Borges translation adequately transposes Borges’ style into German” y que los errores de traducción “are not grave enough to substantially alter the work as a whole” (Broyles 1981: 140).

Aparentemente, a los críticos les resulta difícil clasificar la obra de Borges, quizás por estar ciegos –como diría Pascale Casanova (Casanova 1999: 13)– ante una literatura que se define por una intertextualidad transnacional todavía sin precedente. La mayoría de los críticos sostienen más bien que Borges y su obra aspiran a un conocimiento intelectual, incluso ven en él la búsqueda de una experiencia mística (Broyles 1981: 130). Como también constata Broyles en su estudio, en aquella época al autor se le ve como un “profeta de la verdad” (“prophet of truth”; Broyles 1981: 132), sin poner en duda el concepto mismo de la realidad. Los mundos creados por Borges se van percibiendo como amenazadores, lo que va acompañado del paralelo que se suele establecer –especialmente en el contexto de habla alemana– con la obra de Franz Kafka (Broyles 1981: 121). De ahí que esta perspectiva suela interpretar la duda sobre la realidad en la obra borgeana en el sentido de crisis existencial de seres humanos angustiados, los que se pierden en el caos del mundo moderno. Respecto a su escritura, unos opinan que a Borges no le interesan las cuestiones de estilo y que solo le importa el contenido.¹¹ Otros caracterizan su estilo como manierista y por ende como una reminiscencia al alejandrino y a la escritura gongorina del siglo xvii (Hocke 1959: 22f).

Al editar la primera colección de obras de Borges en alemán, *Labyrinth. Erzählungen*, ya en 1959 Horst incluye el cuento “Das Aleph”. En esta primera versión alemana se puede constatar la tendencia a crear un texto de estilo hermético y extravagante, sin distinguir de manera obvia entre el habla de los dos protagonistas y la del narrador, utilizando los dos frases digresivas y marcadamente hipotácticas. Sin embargo, la supuesta locura de Daneri insinuada por el narrador encuentra aquí su confirmación, ya que por un lado en esta versión el abogado Zunni debería –según pretende Daneri– obligar a Zunino y Zungri a abonar 100.000 cigarrillos (donde dice “nacionales”). Por otro lado, para explicar cómo Borges debería comportarse en el sótano, afirma que una consecuencia inevitable sería una escoliosis (“ohne Rückgratverkrümmung geht es nicht ab”; 1959: 134, donde reza en el original: “el decúbito dorsal es indispensable”; 1989: 624). Es decir, que el comportamiento del personaje confirma la locura de Daneri, que en el original es una suposición del yo narrador.

A esta traducción le siguen otras cuatro ediciones.¹² En cuanto a la segunda, que aparece en *Sämtliche Erzählungen* en la editorial Hanser en 1970, se trata de un texto revisado profundamente (probablemente por el mismo traductor, aunque la autoría de los cambios no se indica), no tanto en la estructura de las frases, sino, sobre todo, en cuanto al vocabulario. Aparte de corregir ciertos errores (los cigarrillos se vuelven ahora “Nacionales”, 118), se intenta relativizar el hermetismo y el estilo digresivo que caracterizan la primera versión, cuando por ejemplo “mit bescheidenlichen Dedikationen

¹¹ Heißenbüttel escribe por ejemplo: “Stil spielt bei ihm [Borges] keine Rolle, es kommt ihm auf die Inhalte an” [“El estilo no tiene ninguna importancia para él, solo le interesa el contenido”, trad. mía] (véase Broyles 1981: 139).

¹² Véase Borges (1970, 1973, 1975, 1979).

von Büchern” (1959: 124) se transforma en “mit bescheidenen Büchergaben” (1970: 112); o cuando una frase de 24 palabras se reduce a 14: “Auf solche Weise wurde ich an schwermütvollen und von vereitemtem Liebesdrang bewegten Jahrestagen nach und nach Empfänger der vertraulichen Herzensergüsse von Carlos Argentino Daneri” (1959: 124) se transforma en: “So empfing ich an melancholischen und eitel ironischen Jahrestagen Carlos Argentino Daneris vertrauliche Mitteilungen” (1970: 112).

Los poemas de Carlos Argentino Daneri según Karl August Horst

Tomando como ejemplo las poesías escritas por Carlos Argentino Daneri analizaré las diferencias entre las versiones alemanas del cuento, primero respecto a las traducciones efectuadas por Karl August Horst, para luego compararlas con las de Gisbert Haefs. De los tres poemas elijo dos, en los cuales los cambios en la versión alemana son más evidentes. Cito ahora un poema que Daneri presenta al yo narrador en un primer encuentro como parte integrante de su monumental obra *La Tierra*:

He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
 Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
 no corrijo los hechos, no falseo los nombres,
 pero el *voyage* que narro, es... *autour de ma chambre* (Borges 1989: 619).

A primera vista se trata aquí de un intento de destacar el proyecto de querer describir el Aleph y por ende el universo entero. Daneri pretende verbalizar todo lo que ahí percibe sin falsificar nada. Sin embargo, estas líneas son estilizadas de tal manera que en su performance dejan entrever la crítica intrínseca al lenguaje como instancia para representar el mundo: se trata aquí de un alejandrino de catorce sílabas y de dos hemistiquios de siete sílabas, es decir, el poema pretende ser más clásico todavía que la tradición española, en la que el ritmo tradicional de Arte Mayor sería el endecasílabo. Es decir, que aquí se crea artificialmente un equivalente al alejandrino, el cual no forma parte de la métrica española tradicional. El poema se nos presenta con la rima abrazada ABBA, reforzando la estructura clásica. La forma sublime contrasta, sin embargo, con el contenido austero y desordenado así como con el vocabulario sobrio. La ironía que se percibe en esta poesía tan forzada alcanza su punto culminante en la cita de la novela francesa de Xavier de Maistre, sobre todo al tener en cuenta que la rima entre “hambre” y “chambre” solo se puede realizar articulando la palabra francesa *à la* española. Además, esta cita hace hincapié en el hecho de que la percepción del universo en el Aleph no se puede considerar como absoluta, ya que depende de su contexto muy específico: la esfera se encuentra en el sótano, una de las ‘habitaciones’ de la casa de Carlos Argentino Daneri. Finalmente, otra función de este poema reside en una caracterización del poeta Carlos Argentino Daneri, desenmascarándolo como “poeta chiflado, presuntuoso y fracasado”.¹³ En suma, el poema problematiza, enfatizado por la ironía tan evidente, tanto la imposibilidad de percibir el mundo de manera objetiva como la insuficiencia del lenguaje para representar los hechos.

¹³ Vigée (2006: 398, traducción mía).

A partir de este análisis del poema tan emblemático para el tema central del cuento, comparémoslo con las respectivas traducciones. La primera versión en alemán presentada por Horst copia la forma del poema original al presentar un alejandrino según la métrica española, es decir, que cada verso está compuesto de catorce sílabas.

Ich sah wie einst der Grieche der Menschen hohe Städte,
Den Hunger, die Werke und Tage im Wechselschimmer,
Ich schminke nicht die Wahrheit, ich fälsche nicht die Namen,
Und doch ist, die ich schildre, die Reise - um mein Zimmer (Borges/Horst 1959: 126).

Sin embargo, esta estructura no se adapta a la métrica alemana, la cual se realiza a partir de pies, a saber la repetición de determinadas secuencias de sílabas largas y breves. Según la métrica alemana se nos presentan los versos como una mezcla de yambo de dos veces tres pies (vv. 1, 3 y 4) y dáctilo (v. 2), careciendo, sin embargo, de elegancia, ya que los pies no coinciden con el ritmo de las frases, lo que más evidente es en “Tage im Wechselschimmer” y “Und doch ist, die ich schildre”, donde el pie cae en el artículo. Los versos 2 y 4 constan de una rima llana. Quiere decir que por su inexactitud ni la métrica ni la rima llegan a responder a ningún esquema tradicional. De ahí que, a pesar de su apariencia estructurada, el poema se perciba compuesto de versos libres y por ende sin conexión intertextual a ninguna forma clásica, mucho menos al alejandrino en su variante alemana.

Para poder realizar la estructura de catorce sílabas y la rima entre “Wechselschimmer” y “Zimmer”, Horst coloca la palabra “Hunger” (hambre) al principio del segundo verso, lo que le otorga mucho más importancia, suponiendo un eventual interés político-social, ya que, además “die Werke und Tage im Wechselschimmer” podría entenderse de manera metafórica en el sentido de días y obras de un valor cambiante entre positivo y negativo. La referencia intertextual a la novela de Xavier de Maistre aquí no se percibe de manera obvia, dado que “Reise um mein Zimmer” no se identifica necesariamente con la obra en cuestión,¹⁴ lo que se compensa al añadir una explicación en el comentario del mismo poeta sobre estos versos: “mit der Anspielung auf einen berühmten französischen Titel” (1959: 126f).

Para la edición de 1970 se modifica el poema de la manera abajo presentada,¹⁵ transformándose la traducción en una versión más literal. La métrica aquí es aún menos evidente, perdiendo su estructura rítmica el segundo y cuarto verso, y contando con solo trece sílabas el tercero:

Ich sah wie einst der Grieche der Menschen hohe Städte,
Die Werke, die Tage verschieden hell, den Hunger,
Ich ändre nicht, was ist, ich fälsche nicht die Namen,
Doch führt le voyage, den ich künde... autour de ma chambre (Borges/Horst 1970: 113).

¹⁴ Efectivamente existen traducciones de esta obra al alemán con el título *Die Reise um mein Zimmer*, publicadas en 1875 o 1968. Sin embargo, hay un mínimo de seis traducciones en habla alemana con cinco alternativas del título (véase Schwendemann 1976: 209).

¹⁵ El subrayado es mío para indicar las modificaciones realizadas.

Ahora se le otorga más importancia a la intertextualidad directa como juego literario: el título de la novela de Xavier de Maistre se cita en francés, prescindiendo de la explicación previamente añadida.

Mientras que en el cuento de Borges la exactitud de la forma clásica contrasta tanto con el contenido como con la selección de palabras, generando toda una serie de preguntas y dudas respecto a la verbalización del mundo, las traducciones no reproducen tal efecto. En el caso de las traducciones de Horst se trata de versos más o menos libres, con un vocabulario que vacila entre lo cotidiano y lo elaborado, ahora acentuado todavía por “ich künde” (“proclamo”), es decir, que son un intento de dar una versión literal algo estilizada. Por consiguiente, no se percibe la discrepancia entre los contenidos y el vocabulario banales frente a la forma clásica elaborada. Como resultado, constatamos una traslación de la ironía, que aquí se restringe a la falta de talento del poeta Carlos Argentino Daneri.

El segundo poema que quisiera analizar se integra dentro de una nota al pie, completando la siguiente frase del cuento: “La dicción oral de Daneri era extravagante; su torpeza métrica le vedó, salvo contadas veces, transmitir esa extravagancia al poema” (1989: 620). Dentro de la misma nota al pie, el yo narrador comenta el poema de la siguiente manera: “Recuerdo, sin embargo, estas líneas de una sátira en la que fustigó con rigor a los malos poetas:”, y añade después de citarlas: “Sólo el temor de crearse un ejército de enemigos implacables y poderosos lo disuadió (me dijo) de publicar sin miedo el poema” (1989: 620).

Aqueste da al poema belicosa armadura
De erudición: estoto le da pompa y galas
Ambos baten en vano las ridículas alas...
¡Olvidaron, cuitados, el factor HERMOSURA! (Borges 1989: 620).

En este caso, y así lo anuncia el yo narrador, las palabras rebuscadas y en parte anticuadas encuadran con cierta armonía en la forma elaborada. Nuevamente nos encontramos aquí con la métrica del alejandrino completada por una rima llana del esquema ABBA. Y sin embargo, no carece de ironía el hecho de que al mismo Carlos Argentino se le puede considerar parte integrante de aquellos poetas batiendo “en vano sus ridículas alas” y olvidando el factor hermosura. Es significativa la rima entre “armadura” y “hermosura” por su léxico incoherente de un elemento concreto no necesariamente hermoso y un elemento abstracto, así como lo son las mayúsculas de la última palabra. El poema defiende la idea de que la mejor armadura del poema sería su hermosura.

Ahora bien, en la primera versión de Horst nos encontramos con un poema de estructura clara, aunque no regular. Todos los versos siguen la métrica del yambo, ahora sí con regularidad, pero con diferente cantidad de pies, a saber 5, 6, 7 y 6. La rima llana reproduce el esquema ABBA.

Der eine leiht als Kriegsschmuck dem Poem
Gelehrte Bildung; jener läßt es prunkvoll klingen.
Vergeblich regen beide, ach, die lächerlichen Schwingen.
Vergaßen sie, die Toren, doch den Umstand: SCHÖN (Borges/Horst 1959: 127).

La rima pone en interrelación tanto “Poem” (poema) como “schön” (hermoso), así como “klingen” (sonar) con “Schwingen” (alas). Aparte del ritmo no regular, el poema en esta

versión de Horst se realiza en forma muy armoniosa y ligeramente anticuada (“Schwingen”, “Toren”), generando un poema elaborado además de darle un tono romántico al emplear la exclamación “ach”. Termina, sin embargo, con un fallo de gran envergadura al emplear como última palabra el adjetivo: “schön”. Según la lógica gramatical se esperaría un sustantivo, como podría ser obviamente “Schönheit”, y así se corrige en la siguiente versión. No obstante, a mi parecer el efecto del poema original y de esta traducción puede considerarse comparable hasta cierto punto en cuanto al efecto de ridiculizar las aspiraciones malogradas de Carlos Argentino de ser un buen poeta. Por el otro lado, el logro de una forma elegante y clásica, que el yo narrador elogia en su nota al pie, aquí no se reconoce.

Curiosamente, para la edición de 1970, si bien el adjetivo del último verso se corrige en el sustantivo “Schönheit”, se elimina por completo la rima y se baja el nivel estilístico, al integrar palabras como “dröhnen” y “Umsonst”.

Der eine leiht als Kriegsschmuck dem Poem
Gelehrte Bildung; jener läßt es prunkvoll *dröhnen*;
Umsonst erheben beide, ach, die lächerlichen Schwingen.
Vergaßen sie, die Toren, doch den Umstand: *Schönheit* (Borges/Horst 1970: 114).

Mientras que las diferencias estilísticas entre los poemas quedan poco acentuadas en la primera versión, se nivelan aún más en la segunda. La valoración del narrador acerca del poema ahora se puede considerar sumamente irónica, ya que el poema aquí presentado no se puede considerar elaborado, mientras que el yo narrador lo presenta como uno de los pocos casos en los que la extravagancia del poeta se realiza de forma lograda. Si no lo tomamos como una ironía intencionada del yo narrador, cabe asimismo la posibilidad de dudar por completo de la capacidad de juicio literario de este.

Estas traducciones se contextualizan en el tiempo de la primera recepción de la obra de Borges en Alemania. Como buen conocedor de la literatura de la modernidad, el traductor Horst define como momento típico de la literatura del siglo xx la duda en la realidad, incluyendo en ello la obra de Borges. Este estudioso deduce que, cuando en la modernidad ya no se cree en una realidad absoluta, se vuelve relevante la problemática de cómo ordenar intelectualmente las variaciones percibidas de esta realidad cuestionada (Horst 1960: 107). El dudar de la posibilidad de poder someter la realidad a leyes estructuradoras le parece “unheimlich” (1960: 120). De hecho, Horst defiende la idea de que la literatura moderna se basa en el complejo, la neurosis, la obsesión enfermiza y fenómenos similares (Horst 1960: 126), lo que nos hace recordar el paralelo estereotipado con la obra de Franz Kafka. La percepción de la obra de Borges como hermética-intelectual-mística en los años 50 se ve representada en los títulos escogidos para las primeras colecciones de cuentos: después de *Labyrinthe* se publica *Schwarze Spiegel* (*Espejos negros*), título elogiado por Gustav Siebenmann, experto en literatura latinoamericana, como “título mágico chispeante” [trad. mía] (“magisch zündender Titel”, Siebenmann, 1963).¹⁶

Karl August Horst tiene también su obra literaria personal, cuyas características pueden ser interesantes en cuanto a su estilo literario particular, si bien no tuvo mucho éxito (Leinfeller 1964: 60). Según Leinfeller, su escritura se puede definir como

¹⁶ La envergadura de esta recontextualización hermética-intelectual encuentra su paralelo en el hecho de que en el año 1951 se publica una obra de Arno Schmidt bajo el mismo título *Schwarze Spiegel*.

tradicional, con un lenguaje muy elaborado y caracterizado por descripciones precisas y una abundancia de metáforas ingeniosas. Además, se puede constatar una afición por el uso de símbolos, cuando, por ejemplo, en su cuento “Das Fest der Traube” (“El festejo de la uva”, Horst 1972: 9-24) se encuentra el *leitmotiv* de “la cabeza cortada del ángel de escayola trepando por la escalera” [trad. mía]. Sus publicaciones como filólogo se definen por un hermetismo con tendencia a la hipotaxis de modo que el conocido crítico literario alemán Marcel Reich-Ranicki, si bien lo elogia por ser un “traductor ejemplar” (“vor-trefflichen Übersetzer”, Reich-Ranicki, 1965: 72), critica el estilo de sus propios textos. Con su consabida ironía polemiza sobre la escritura de Horst: “Sólo que se tendrían que traducir estas líneas despiadadas en algún lenguaje humano, como sería por ejemplo el alemán” [trad. mía] (Reich-Ranicki, 1965: 74).

A modo de primera conclusión se puede constatar que las primeras traducciones se adaptan a la manera entonces en boga de interpretar la obra en cuestión como intelectual-mística. El aspecto lúdico en el uso del lenguaje, que en este cuento implica una crítica fundamental al lenguaje no se percibe en esta traducción de manera consistente. Es más: se emplea un estilo altamente elaborado y hasta hermético, conforme con la percepción del autor como *poeta doctus*, mientras que las diferencias estilísticas de los dos protagonistas así como la ironía generada por los poemas de Carlos Argentino Daneri no se reproducen. Dado que el texto en esta fase de la traducción difícilmente se puede leer como una crítica al lenguaje, para la cual los poemas juegan un rol primordial como base a la interpretación, el cuento se ve reducido a un episodio curioso de la confrontación con el Aleph como elemento místico. La versión de Horst de “Das Aleph” se lee pues como episodio amenazante del mundo moderno, siendo el Aleph un elemento “unheimlich” que inspira temor, de modo que los personajes se encuentran en estado de conflicto frente al mundo que los rodea. Por consiguiente, este cuento nos inspira una lectura kafkiana del Aleph.

Relecturas de Jorge Luis Borges por Gisbert Haefs

En los años 80 del siglo xx la recepción de Borges da un giro impresionante causado por la intervención de los críticos literarios. Mientras que durante la primera fase –anterior a 1980– los críticos simplemente no habían registrado la traducción como proceso intercultural y si lo hacían, se restringían a alguna opinión superficial,¹⁷ al empezar a publicar la editorial Hanser sus obras completas en el año 1980 en base a la traducciones de Karl August Horst y otros, se crea una verdadera ola de comentarios aniquiladores. Cuando recién se han editado los primeros dos tomos, Hanspeter Brode teme una catástrofe editorial (“editorisches Debakel”, Brode 1980). Le reprocha al editor y traductor de algunos de los textos, Curt Meyer-Clason, su estrategia editorial por publicar ciclos de poemas no completos o por no distinguir claramente entre las notas al pie del autor y del editor. Pero es más: Brode le imputa no tener suficientes conocimientos del idioma castellano (“offenbar recht lückenhaft[e]n] Spanischkenntnisse”, Brode 1980). Teme una aniquilación de la fama del escritor en el contexto de habla alemana. La crítica es tan vehemente que la editorial se ve obligada a

¹⁷ Como lo hace, por ejemplo Juan Torres-Cordero, en su comentario respecto a la traducción de “Hombre de la esquina rosada”: “Es una lástima que no es traducible este lenguaje sin que su sentido quede incomprensible” (1963).

solicitar la colaboración de otro traductor y eligen a Gisbert Haefs. Mientras que consideran necesaria una reacción ante la crítica tan masiva (quizás considerando también la inminente gira del autor por Alemania, que se realizó en 1982), no se inclinan tampoco a arriesgarse económicamente: visto que las maquetas de los restantes volúmenes ya están listas para la imprenta, Gisbert Haefs —en esta primera revisión para las obras completas— solo tiene derecho a cambiar algunas palabras por página. No se admite el reajuste de la maqueta.

A pesar de estas circunstancias los críticos empiezan a elogiar las siguientes publicaciones de manera exagerada. El mismo Hanspeter Brode se muestra feliz de que la editorial haya encontrado ahora a un traductor y editor fiable y conocedor del español argentino (Brode 1982). Cuando en los años 90 se empieza a publicar la colección en veinte tomos en la editorial Fischer, los elogios respecto a la traducción continúan. Ahora con más razón ya que, efectivamente, se trata de revisiones de gran envergadura.¹⁸

Es sumamente curioso a primera vista que este escándalo ocurra tan de repente a principios de los años 80 ya que durante las dos décadas anteriores los mismos textos no provocaron ninguna crítica. Puede servir de explicación el hecho de que la literatura latinoamericana en general y la obra de Jorge Luis Borges en especial se han ido estableciendo en el contexto cultural europeo.¹⁹ En los años 80 y 90, cuando se miran con escepticismo las traducciones efectuadas hasta entonces de la obra de Borges y cuando se elaboran las revisiones de sus textos en alemán, ya existe una abundante literatura sobre el autor, el cual se ha establecido como escritor de consideración mundial. Asimismo, se ha establecido una discusión académica más profunda respecto al autor. Ya no se le considera heredero del gongorismo ni del manierismo romántico, sino más bien un maestro del juego intelectual de la ahora denominada posmodernidad.

Cuando por primera vez se incluye al traductor Gisbert Haefs para la edición de *Gesammelte Werke* de 1981, incluyendo la traducción del cuento “El Aleph”, las modificaciones que se pudieron realizar en los textos fueron pocas debido a las razones expuestas más arriba. De modo que los cambios afectaron sobre todo al vocabulario: lo que primero fueron cigarrillos y luego Nacionales, ahora son pesos. El alfajor —el regalo estándar del yo narrador en sus visitas anuales en casa de Carlos Argentino— que hasta ahora en la versión alemana era un “Würzwein” (vino sazonado) se transforma en “Kuchen” (pastel).

Para la edición de *Blaue Tiger und andere Geschichten* (*Tigres azules y otras narraciones* 1988) la situación es otra: dado que se trata de un nuevo proyecto de publicación, que integra el cuento “Das Aleph”, no hay ninguna restricción técnica para mantener la maqueta. Quisiera mencionar aquí sólo un cambio revelador: mientras que en las versiones anteriores, la relación sexual insinuada entre Beatriz y Carlos Argentino tenía un aroma a incesto, ya que se hablaba de su hermano (interpretando “primo hermano” como hermano mayor y primogénito), ahora se vuelve más probable, siendo Daneri el “Vetter” (primo) de Beatriz.²⁰ Sigue otra revisión profunda para la colección *Werke in 20 Bänden* (*Obras en 20*

¹⁸ La edición es elogiada, entre otros, por Schmitt (1995).

¹⁹ Un análisis más detallado de la recepción de la literatura latinoamericana en Alemania se encuentra en Gerling (2004: 17-31).

²⁰ Esta corrección tiene un especial interés respecto a la intertextualidad entre las versiones del cuento, si se incluyen las versiones del mismo no editadas. Según el análisis del manuscrito del texto en cuestión elaborado por Balderston, “en algún momento Borges pensó hacer que Beatriz Viterbo y Carlos Argentino fueran hermanos, no primos”, dado que posiblemente Estela Canto haya tenido relaciones sexuales con su hermano (Balderston 2009: 17).

tomos, 1992, editorial Fischer)²¹. Quizás por querer establecer ahora la versión definitiva es que Gisbert Haefs, quien es nuevamente contratado para retrabajar los textos, realiza otra revisión profunda de los mismos. Se puede constatar sobre todo que ahora acentúa la diferencia entre el habla del yo narrador y Argentino Daneri, al que reserva por ejemplo las palabras en francés: el personaje Borges dice ahora “Beatriz von vorn” (1992: 132) en vez de “en face” como hacía en las versiones anteriores. Es ahora más perceptible la ironía inherente en el uso del lenguaje del yo narrador, cuando por ejemplo integra aliteraciones descaradas como “der prunkende Prolog” o “pedantischen Plunder” (138). Otra curiosidad consiste en integrar concreción respecto a un personaje citado: donde en el original dice “el espejo que atribuye el Oriente a Iskandar Zu al-Karnayn, o Alejandro Bicornes de Macedonia” (Borges 1989: 627), en las traducciones se hablaba hasta ahora de dos personas: de “Iskandar Zu al Kanayin” o de “Alexander von Mazedonien”. En el original queda claro, sin embargo, que se trata de dos nombres para el mismo personaje de Alejandro Magno. Haefs corrige en: “Alexander Bicornis von Makedonien” (147), una traducción literal del nombre que le dan en la literatura árabe y persa, y evita la confusión de las versiones anteriores.²² Esta traducción parece ser por el momento la definitiva y se vuelve a encontrar en las publicaciones que siguen de ahora en adelante.²³

Los poemas de Carlos Argentino Daneri según Gisbert Haefs

Las modificaciones más virulentas en las versiones de “Das Aleph” retrabajadas por Gisbert Haefs ocurren en los poemas. De hecho, tratándose de versos, no interviene la restricción por las cuestiones técnicas, visto que, manteniendo la cantidad de versos, estos cambios no afectan la maqueta. Se puede constatar que a partir de ahora los poemas representan con más ironía la incompetencia poética de Carlos Argentino. Además, a partir esta edición de 1981, se publican en forma bilingüe, es decir que el lector puede apreciar la forma de los poemas en su versión original.

Ich sah, wie der Grieche, *die Städte der Menschen*,
Die Werke, die Tage verschiedenen *Lichts*, den Hunger;
Ich *korrigiere nicht Tatsachen*, *verfälsche* nicht Namen,
doch *le voyage*, den ich *erzähle*, *führt... autour de ma chambre* (Borges/Haefs 1981: 127).

Tampoco esta versión del poema dispone de un esquema métrico regular. Mientras que en el primer verso se nos presenta un dácilo, el tercero carece de ritmo identificable y los versos dos y cuatro se acercan a una estructura de un dácilo pero sin forma estricta. El

²¹ Para la colección *Werke in 20 Bänden* (1992, editorial Fischer) realizaron un acuerdo las editoriales Fischer y Hanser. Todos los textos se revisaron y Fischer pudo editarlos en forma de libro de bolsillo, mientras que Hanser iría a editar más tarde una edición definitiva y en tapa dura de las obras completas de Borges.

²² Esta corrección se debe a su conocimiento histórico, ya que el mismo Haefs, como autor con su propia obra, publica en 1992 y 1993 sus dos grandes novelas dedicadas a Alejandro Magno, siendo por ende experto en dicho personaje histórico.

²³ Para citar algunas: *Lotterie in Babylon: die schönsten Erzählungen*, editorial Wagenbach 1997; *Gesammel-te Werke in 12 Bänden*, Bd. 5 (editorial Hanser) 2000; *Das Aleph: Erzählungen 1944 bis 1952*, editorial Büchergilde Gutenberg 2007; *Die unendliche Bibliothek*, editorial Fischer 2010.

número de pies vacila entre 4 y 5. Sin embargo, la traducción se vuelve más literal, quitándole las palabras “einst” (antaño) y “hohe” (altas), las que antes, en la versión de Horst, supuestamente se habían integrado para lograr un cierto ritmo, elaborando de paso el estilo y modificando el contenido. Especialmente el caso de “hohe Städte” insinúa una idea de elevación respecto a las ciudades. Al reemplazar “verschieden hell” por “verschiedenen Lichts” copia la estructura gramatical del original, reproduciendo el estilo marcado por sustantivos de dicho original. El tercer verso también sufre un cambio significativo: mientras que en la versión de 1959 se podía retraducir “Ich schminke nicht die Wahrheit” con “no maquillo la verdad”, y que la segunda versión de 1970 que reza “Ich ändre nicht was ist” equivaldría a “No cambio lo que hay/existe”, ahora “Ich korrigiere nicht Tatsachen” se retraduciría en “No corrijo los hechos.” En suma, el léxico es de un estilo más cotidiano que en las versiones anteriores, especialmente al reemplazar “künde” (profetizo/anuncio) por un profano “erzähle” (narro/cuento). Podría deducirse que la estrategia de traducción de Haefs reside en elaborar una versión más literal, sobre todo en el caso de los poemas, quizás en vista a la presentación bilingüe, que hace posible una comparación directa así como una valoración del original.

Sin embargo, el caso del segundo poema subraya que su estrategia es más compleja. En este caso, Haefs cambió casi el poema entero, aceptando solo cinco palabras de la versión anterior. Va traduciendo más literalmente la sintaxis a la par de modificar el tono de los versos de manera sorprendente. El estilo anticuado-ridículo del original se articula a través de expresiones que fingen ser anticuadas y sin embargo se revelan como neologismos como “Alldieser” y “alljener”²⁴, o bien por la palabra “Gelahrtheit”, considerada desusada ya a finales del siglo XVIII²⁵, mientras que la ortografía “giebt” en vez de “gibt” fue todavía común en el siglo XIX:

Alldieser giebt dem Dichtwerk kriegerliche Rüstung

Von Gelahrtheit; alljener giebt ihm Poms und Prunkes.

Eitel schlagen beide mit lächerlichen Schwingen...

Sie vergaßen, die Kümmerlinge, den Faktor SCHÖNHEIT! (Borges/Haefs 1981: 128).

Por consiguiente, ahora la estrategia de traducción se nos revela como marcadamente lúdica, enfatizando la ironía implícita del cuento de Borges. Como efecto, este poema se percibe en cierto modo más parecido al original, debido a la muy enfatizada diferencia estilística entre este poema y los otros. En consecuencia, la valoración de este último poema por parte del yo narrador como ejemplo para una lograda transmisión de la dicción oral extravagante de su contraparte a un poema métrico vuelve a tener su lógica dentro del contexto del cuento.

El traductor Gisbert Haefs, romanista y latinoamericanista, subraya que para Borges cualquier concepto del mundo sería una mera construcción lingüística (Haefs en Borges 1994: 167). Le concede mucha importancia al aspecto lúdico de su obra y hace recordar en sus comentarios sobre “El Aleph” que Borges debe haberse divertido divinamente al escribir este cuento, de tal manera que se pueda percibir su risa homérica entre las líneas

²⁴ No se encuentran estas palabras en el *Grimmsches Wörterbuch* de 16 tomos (editados en Leipzig desde 1854 hasta 1961), que se puede consultar en línea: <<http://woerterbuchnetz.de/DWB/>>.

²⁵ *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, vol. 2. Leipzig 1796, p. 521.

del texto (Haefs 1992a: 166). Su traducción del segundo poema subraya el traspaso de esta risa homérica a su versión.

En su obra, Haefs, como escritor de novelas policíacas, de ciencia ficción y de historia, experimenta con una gran variedad de estilos y juegos literarios, integrando la ironía como un elemento típico de su obra. Del mismo modo, juega con el lenguaje, cuando sus protagonistas emplean un estilo decididamente anticuado. Lúdicamente deconstruye sus textos con juegos intertextuales al integrar, entre otros, la obra del mismo Borges como referencia al mundo ficticio de su obra. Se encuentra por ejemplo el siguiente comentario sobre Borges: “este argentino, mejor que cualquier escritor europeo del momento y que sin embargo nunca recibirá el premio Nobel” (Haefs 1981: 159, traducción mía).²⁶

Para Gisbert Haefs las circunstancias de trabajo difieren profundamente de las de los primeros traductores. Haefs se puede basar en traducciones ya existentes, es decir, que puede trabajar en cierto modo ‘en contra’²⁷ de otros traductores y aquel “alemán enredado de filólogo” (“verquastes Philologendeutsch”) de las primeras versiones que él mismo critica abiertamente.²⁸ Tiene a su disposición traducciones que se han publicado en otros idiomas. Además, la editorial le concede un estatus especial, sobre todo para la edición de los años 1990: Haefs es el responsable de toda la colección de obras, la editorial le permite complementar sus traducciones con apuntes sobre los textos o sobre el mismo proceso de la traducción, que aparecen en los libros como notas del editor. El rol del traductor/editor tiene ahora una importancia poco habitual.

En sus revisiones, Gisbert Haefs hace hincapié en ciertos aspectos de la obra de Borges hasta ahora poco presentes en las traducciones. Realiza una gran variedad de estilos, los textos pierden su hermetismo acentuado y Haefs sabe integrar también lo coloquial. Su trabajo se basa en la convicción de que el estilo de Borges es preciso, de una claridad y sencillez anglosajona, a pesar de lo complejo de su ideario.²⁹ De este modo, sus versiones ofrecen la posibilidad de leer sus cuentos como alegorías. El juego intelectual, la duda fundamental en el lenguaje y los aspectos deconstructivos vuelven a ser características de los cuentos. Lo heterogéneo de los estilos y temas de la obra de Borges se ve representado en los títulos otorgados a los volúmenes de esta edición, en los cuales el traductor/editor Gisbert Haefs tiene una influencia considerable³⁰, algo que suele ser muy poco común en los usos del campo literario. Se llaman, por ejemplo *Kabbala und Tango (Cábala y tango)*, *Niedertracht und Ewigkeit (Infamia y eternidad)* o *Rose und Münze (Rosa y moneda)*.

²⁶ Doy algunos ejemplos más de la obra de Gisbert Haefs: al cuervo en su novela policíaca *Und oben sitzt ein Rabe* lo llama “Poe” y la solución del caso se basa en rombos y el color rojo –elementos conocidos del cuento “La muerte y la brújula” (Borges 1989: 499-507)– ya que el asesino ha leído a Borges y aplica sus ideas al confeccionar su crimen (Haefs 1988). Los cuentos que escribió Borges junto con Adolfo Bioy Casares se citan en Haefs cuando un protagonista se ve enfrentado a un crimen y primero lee a los expertos “Poirot, Maigret, Lord Peter, Marlowe, Bony, Parodi...” (Haefs 1981: 49).

²⁷ En su ensayo “Los traductores de *Las mil y una noches*”, Borges demuestra cómo los traductores traducen uno en contra de otro. Para un análisis de la teoría de traducción implícita en la obra de Borges, véase Gerling (2007b).

²⁸ Según una entrevista con Gisbert Haefs en la emisión *Mosaik* de la cadena WDR del 11.1.1995.

²⁹ Define Haefs el estilo en la emisión radiofónica ya citada: como “präzise, fast angelsächsisch klar und einfach”.

³⁰ Sobre ello informó el traductor Haefs en una entrevista personal con la autora el día 11.1.1995.

Conclusiones

Podemos discernir ciertas estrategias de traducción, las que se van cristalizando sobre todo mediante la comparación de los poemas. En las versiones realizadas por Karl August Horst constatamos una traslación de ciertos aspectos centrales de este cuento. Por un lado se modifican las actitudes y por consiguiente el perfil de los caracteres de los dos protagonistas. En cuanto a la figura de Carlos Argentino Daneri y sobre todo en las primeras versiones de Horst, su estilo extravagante no se distingue de igual manera del habla del yo narrador. Los poemas de Argentino Daneri obtienen aquí cierto tono romántico y las críticas y los elogios del Borges narrador ante la poesía de su contraparte no siempre parecen adecuados. De ahí que resulte sumamente difícil identificar una posible interpretación de los dos personajes como reflejos de la oposición histórica entre Góngora y Quevedo. En estas versiones la ironía se restringe a la falta de talento del poeta Carlos Argentino. El autor Borges se nos presenta aquí como *poeta doctus* de estilo gongorino, mientras que el Aleph se reduce a un objeto místico-fantástico. Además, cabe la posibilidad de que el Aleph sea fruto, ya sea de la locura de Carlos Argentino, o bien del consumo del alcohol que se menciona en la primera versión, y por ende una mera fantasía de este personaje. En suma, esta versión del cuento reduce la complejidad³¹ de la temática, ya que por un lado no deja entrever la envergadura de los intertextos históricos y, por consiguiente, la problemática de la representación como paradigma cultural; y, por el otro, la crítica al lenguaje sólo se refiere a la imposibilidad de describir el Aleph, y no llega a ser parte constitutiva del texto en cuanto a la autorreflexión del lenguaje.

En el caso de las versiones de Gisbert Haefs, se vuelven perceptibles las acentuadas diferencias en el habla de los dos protagonistas y, por ende, integra la posibilidad de leer el cuento como una crítica al lenguaje realizada por su autorreflexión irónica. El estilo de los poemas se integra ahora de manera lógica, siendo adecuado el juicio del yo narrador al considerar la diferencia de cualidades de las obras de Carlos Argentino. Por consiguiente, en esta versión sí cabe la posibilidad de leer el cuento como una actualización de la *querelle* entre Góngora y Quevedo. Sin embargo, parece sumamente problemática la edición bilingüe de los poemas en el cuento. Obviamente, esto se basa en una decisión estratégica de la editorial, visto que toda la obra lírica de Borges en esta edición aparece ahora en forma bilingüe. No obstante, de esta manera los poemas de Carlos Argentino se podrían valorar como parte integrante de la obra del autor Borges, a pesar de que aquí se trata de poemas si bien escritos por Borges, pero intencionalmente de mala calidad. Aún así, en esta versión el cuento obtiene una mayor complejidad. La temática no se reduce a las angustias kafkianas de la edad moderna sino que puede integrarse ahora en una interpretación de la obra de Borges como posmoderno *avant la lettre*.

Las dos traducciones acentúan diferentes aspectos de las muchas posibilidades de interpretar este cuento tan complejo y multifacético. De este modo reflejan y hacen sentir distintos aspectos de la modernidad. La versión de Karl August Horst se integra en una tradición freudiana mostrando paralelos con la obra de Franz Kafka, donde los protagonistas temen la confrontación con lo *unheimlich*, figurando el Aleph del sótano como posible metáfora del subconsciente. Carlos Argentino intenta apoderarse de su “Aleph”,

³¹ Respecto a la tendencia de reducción de complejidades en la recepción de la literatura latinoamericana, véase Gerling (2004), especialmente pp. 209-218.

fracasando en su anhelo por la extravagancia debido a su falta de talento poético. Como su proyecto no parece lograr su fin, aquí el texto pone en duda la posibilidad de representación del mundo por medio de un lenguaje estilizado. Sin embargo, no nos ofrece una lectura en la cual se cuestione el poder representativo del lenguaje de manera general como crítica a éste. La traducción efectuada por Horst se puede interpretar como reflejo de la percepción de la obra de Borges de su tiempo, que hace hincapié en el aspecto intelectual-místico de su obra.

La versión de Haefs nos ofrece la posibilidad de leer el cuento como un palimpsesto de múltiples intertextos, como podría ser la querrelle entre Góngora y Quevedo. Las intertextualidades explícitas e implícitas conllevan la idea de lo ya traducido de cualquier texto, lo que implica el cuestionamiento de la idea del original, siendo éste un eje fundamental de su obra,³² según una lectura basada en las teorías posestructurales de los años 70. En esta versión se hace más probable una lectura ‘ex-céntrica’, es decir posmoderna-poscolonial, en la que los intertextos literarios y la ironía llegan a interrogar el lenguaje como medio de representación del mundo.

Podemos concluir que, por un lado, cada traducción se efectúa en base a una interpretación que en gran parte se realiza conforme con los discursos vigentes respecto de la obra en cuestión. De ahí que se puedan interpretar como una aculturación al campo literario de llegada. Asimismo, las traducciones dejan entrever que los traductores actúan también según sus predisposiciones personales. De ahí que las posibilidades de traducir un texto sean interminables y estén en un constante proceso de alteración, lo que en cierto modo vemos corroborado en la inmensa cantidad de variaciones que nos ofrece la obra de Jorge Luis Borges en su traducción al alemán.

Según Borges, el factor elemental de la escritura consistiría en “ensayar variaciones” (Borges/Ferrari 1992: 187), basándose en la idea de que cada texto constantemente está sufriendo cambios, de modo que en cada nueva lectura –aunque sea la de un mismo lector– el texto se percibe de otra manera. La existencia de múltiples lecturas/traducciones de los textos del autor en alemán ha ido formando una verdadera “biblioteca de Babel”, tal y como la concibió el mismo Borges (1989: 469):

Cada ejemplar es único, irremplazable, pero (como la Biblioteca es total) hay siempre varios centenares de miles de facsímiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma.

Bibliografía

- Aizenberg, Edna (ed.) (1990): *Borges and his Successors*. Columbia: University of Missouri Press.
- Aizenberg, Edna (1997): *Borges, el tejedor del Aleph y otros ensayos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Alazraki, Jaime (1988): “Borges: Entre la Modernidad y la Postmodernidad”. En: *Revista Hispánica Moderna* 41, 2, pp. 175.
- Balderston, Daniel (2009): “Los manuscritos de Borges: ‘Imaginar una realidad más compleja’”. En: *Variaciones Borges* 28, pp. 15-25.
- Borges, Jorge Luis (1959): “Das Aleph”. En: *Labyrinthe. Erzählungen*. München: Hanser, pp. 123-141.

³² Respecto a la teoría literaria y traductológica implícita en la obra de Borges, véase Gerling (2007b).

- (1970): "Das Aleph". En: *Sämtliche Erzählungen*. München: Hanser, pp. 111-125.
- (1973): "Das Aleph". En: Karl August Horst (ed.): *Erzähler der Welt. Geschichten und Novellen aus Südamerika*. Freiburg et al.: Herder, pp. 9-24.
- (1975): "Das Aleph". En: *Erzählungen*. Leipzig: Reclam, pp. 138-153.
- (1979): "Das Aleph". En: *Labyrinthe*. München: Heyne, pp. 114-130.
- (1981): "Das Aleph". En: *Erzählungen (Gesammelte Werke, vol. 3,2)*. München: Hanser, pp. 124-141.
- (1988a): "Das Aleph". En: *Die zwei Labyrinthe*. München: dtv, pp. 112-128.
- (1988b): "Das Aleph". En: *Blaue Tiger und andere Geschichten*. München/Wien: Hanser, pp. 197-214.
- (1989): *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé.
- (1992): "Das Aleph". En: *Das Aleph. Erzählungen 1944-1952. (Werke in 20 Bänden, vol. 6)*. Frankfurt: Fischer, pp. 131-148.
- (1997): "Das Aleph". En: *Lotterie in Babylon. Die schönsten Erzählungen*. Berlin: Wagenbach, pp. 86-102.
- (2000): "Das Aleph". En: *Gesammelte Werke in 12 Bänden, vol. 5*. München: Hanser, pp. 369-386.
- (2007): "Das Aleph". En: *Das Aleph: Erzählungen 1944 bis 1952*. Frankfurt/Wien/Zürich: Büchergilde Gutenberg, pp. 136-153.
- (2010): "Das Aleph". En: *Die unendliche Bibliothek*. Frankfurt: Fischer, pp. 268-293.
- Borges, Jorge Luis/Ferrari, Osvaldo (1992): *Diálogos*. Barcelona: Seix Barral.
- Brode, Hanspeter (1980): "Eine außergewöhnliche Edition: Borges in deutscher Sprache. Kritische Anmerkungen zu seinen 'Gesammelten Werken'". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (21.6.1980).
- (1982): "Jorge Luis Borges". En: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13.2.1982).
- Broyles, Yolanda (1981): *The German Response to Latin American Literature and the Reception of Jorge Luis Borges and Pablo Neruda*. Heidelberg: Carl Winter.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Casanova, Pascale (1999): *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- Dapía, Silvia G. (1993): *Die Rezeption der Sprachkritik Fritz Mauthners im Werk von Jorge Luis Borges*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Ette, Ottmar (1994): "Asymmetrie der Beziehungen. Zehn Thesen zum Dialog der Literaturen Lateinamerikas und Europas". En: Scharlau, Birgit (ed.): *Lateinamerika denken: kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen: Narr, pp. 297-326.
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Gerling, Vera Elisabeth (2004): *Lateinamerika: So fern und doch so nah? Übersetzungsanthologien und Kulturvermittlung*. Tübingen: Gunter Narr.
- (2005): "Antología y traducción: modos de leer el cuento latinoamericano en traducción alemana". En: *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* (Caracas) 25, pp. 359-383.
- (2007a): "Die 'Spur des Schwertes' führt zur 'Narbe'. Das Werk Jorge Luis Borges' in deutscher Übersetzung als Bibliothek von Babel". En: *Revista de Lengua y Lingüística Alemanas* (Sevilla) 1, 2007, pp. 37-56.
- (2007b): "Sobre la infidelidad del original. Huellas de una teoría postestructural de la traducción en la obra de Jorge Luis Borges". En: Feierstein, Liliana Ruth/Gerling, Vera Elisabeth (eds.): *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 29-43.
- (2010): "Vom Gaucho zum Gauner: ein argentinisches Identitätsmodell bei Jorge Luis Borges und in deutscher Übersetzung". En: Sommerfeld, Beata/Kesicka, Karolina (eds.): *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Übersetzung und Rezeption*. Frankfurt et al.: Peter Lang, pp. 135-156.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2011): *Stimmungen lesen*. München: Hanser.

- Gutiérrez Girardot, Rafael (1990): "Borges in Germany: A Difficult and Contradictory Fascination". En: Aizenberg, Edna (ed.): *Borges and His Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Columbia: University of Missouri Press, pp. 59-79.
- Haefs, Gisbert (1981): *Mord am Millionenhügel*. München: Goldmann.
- (1988): *Und oben sitzt ein Rabe. Krimi*. Zürich: Haffmanns Taschenbuch.
- (1992): "Editorische Notiz". En: Borges, Jorge Luis: *Das Aleph*. Frankfurt: Fischer, pp. 153-155.
- (1994): "Editorische Notiz". En: Borges, Jorge Luis: *Fiktionen*. Frankfurt: Fischer, pp. 165-172.
- Hocke, Gustav René (1959): *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- Horst, Karl August (1959): "Nachwort". En: Borges, Jorge Luis: *Labyrinth*. München: Hanser, pp. 291-297.
- (1960): *Das Spektrum des modernen Romans*. München: Beck.
- (1972): *Zwischen den Stühlen. Erzählungen*. Mainz: Hase & Koehler.
- Kirsten, Jens (2004): *Lateinamerikanische Literatur in der DDR. Publikations- und Wirkungsgeschichte*. Berlin: C.H. Links.
- Konersmann, Ralf (2006): *Kulturelle Tatsachen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kluge, Sofia (2005): "The World in a Poem? Góngora versus Quevedo in Jorge Luis Borges' *El Aleph*". En: *Orbis Litterarum*, 60 (4), pp. 293-312.
- Leinfeller, Elisabeth (1960): "'Der Skorpion' von Karl August Horst" (reseña). En: *Wort in der Zeit*, 11, p. 60.
- Lorenz, Günter W. (1971): *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika. Chronik einer Wirklichkeit. Motive und Strukturen*. Tübingen/Basel: Erdmann.
- Reich-Ranicki, Marcel (1965): "Karl August Horst kennt kein Mitleid". En: *ibid.: Literarisches Leben in Deutschland. Kommentare und Pamphlete*. München: Piper, pp. 72-74.
- Rodríguez Monegal, Emir (1990): "Borges and Derrida. Apothecaries". En: Aizenberg, Edna (ed.): *Borges and his Successors. The Borgesian Impact on Literature and the Arts*. Columbia: University of Missouri Press, pp. 128-138.
- Römer, Diana von/Schmidt-Welle, Friedhelm (eds.) (2007): *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt: Vervuert.
- Schmitt, Hans-Jürgen (1995): "'In seinen Träumen übt sich der Mensch für das ferne Leben'. Jorge Luis Borges erstmals 'ganz' in einer erweiterten Neuausgabe des Fischer Taschenbuch Verlags". En: *Süddeutsche Zeitung* (8./9.4.1995).
- Schwendemann, Irene (1976): *Hauptwerke der französischen Literatur*. München: Kindler.
- Siebenmann, Gustav (1963): "Erzählungen und Romane aus Lateinamerika". En: *Neue Zürcher Zeitung* (16.6.1963).
- Siebenmann, Gustav (1992): "Ein deutsches Requiem für Borges. Feststellungen und Materialien zu seiner Rezeption". En: *Iberoromania*, 36, pp. 52-72.
- Stabb, Martin S. (1984): "Borges and his critics". En: Foster, David William: *An annotated primary and secondary bibliography*. New York/London: Garland, pp. XIII-XXXVI.
- Steenmeijer, Maarten (2002): "How the West Was Won: Translations of Spanish American Fiction in Europe and the United States". En: Balderston, Daniel/Schwartz, Marcy E. (eds.): *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature*. New York: State University of New York Press, pp. 144-155.
- Torres-Cordero, Juan (1963): "Jorge Luis Borges". En: *Deutsche Zeitung* (12./13.1.1963).
- Venuti, Lawrence (1998): *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London/New York: Routledge.
- Vigée, Claude (2006): "Borges devant la Kabbale juive. De l'écriture du dieu au silence de l'Aleph". En: *Revue de Littérature Comparée* 4, 320, pp. 397-413.