

# Traducción: pasaje de ida y vuelta (Borges, Benjamin, Caillois)

Translation: Round Trip Passage  
(Borges, Benjamin, Caillois)

Recibido: 29-05-09  
Aceptado: 13-07-09

**Jorge Dávila**

Centro de Investigaciones en Sistemología  
Interpretativa. Universidad de Los Andes.  
Mérida, Venezuela. E-mail: joda@ula.ve

## Resumen

La experiencia de traducir y lo que experimenta el traductor fueron temas de reflexión tanto en la obra filosófica de Walter Benjamin como en la obra literaria de Jorge Luis Borges. La reflexión del filósofo y la del literato coinciden en ubicar la experiencia de la traducción en un espacio que rebasa el ámbito del pasaje entre idiomas. La consistencia de ese espacio es explorada en este ensayo con la interpretación de la erudita escritura del gran académico francés Roger Caillois, primer traductor de Borges, vista a la luz de la reflexión benjaminiana y borgiana. Se da prioridad en la obra de Caillois a su pensamiento sociológico, antropológico e histórico sobre los juegos y sobre los mitos para, finalmente, abordar su última escritura poética referida al mundo mineral: las piedras. La interpretación que formulamos ubica el espacio de la experiencia de la traducción en un viaje desde la lengua hacia el lenguaje puro. La traducción es así un pasaje de ida y vuelta entre el lenguaje y su esencia.

### Palabras clave:

Filosofía de la traducción, lenguaje puro, juego del lenguaje.

## Abstract

The experience of translating and what the translator experiences were topics for reflection in the philosophical work of Walter Benjamin as well as the literary works of Jorge Luis Borges. The philosopher and the writer coincide in placing the translation experience in a space that goes beyond the environment of a mere passage between languages. This essay explores the consistence of that domain through interpretation of erudite writing by the great French academic, Roger Caillois, the first translator of Borges, seen in the light of Benjaminian and Borgian reflections about translation. Priority is given in Caillois's works to his sociological, anthropological and historical thought about games and myths in order to finally approach his last poetic writing about the mineral kingdom: the stones. The interpretation places the space of the translation experience in a voyage from language to pure language. Translation, therefore, is a round trip passage between language and its essence.

### Key words:

Philosophy of translation, pure language, language game.

Hay un conocido juicio de Borges sobre la labor de Caillois como traductor<sup>1</sup>. Afirmó: "Las traducciones de mis textos al francés que ha hecho Roger Caillois son muy buenas" (Borges, 1976). En la obra de Borges no son numerosas las referencias al asunto de la traducción, pero tocó el tema en profundidad en varias ocasiones. No ocurre lo mismo, aparentemente, en la obra de Caillois. Quisiera imaginar que Caillois, en su traducción de Borges, sintió un estremecimiento al encontrarse con la figura de Pierre Ménard, ese asombroso novelista nacido en el jardín de los senderos y laberintos borgianos. Tal estremecimiento tuvo un carácter especular. Pierre Ménard constituye la figura del traductor *in extremis*, el traductor más allá de los límites. En esa figura se dibuja el perfil de Caillois como traductor; pero, espero mostrarlo, como singular traductor más allá de las lenguas. La obra toda de Caillois habría sido una vía a la traducción que rebasa las lenguas y hasta los textos mismos.

\*

El texto "Pierre Ménard, autor del Quijote" comienza presentando al personaje como un novelista francés a cuya reciente muerte ha sobrevenido una mal intencionada manipulación del catálogo de su obra. Su escritura visible es inventariada por el narrador afanado en no dejar pasar el error. La enumeración no incluye ninguna novela. Hay allí enumeradas, entre textos de alta erudición, algunas traducciones: la del *Libro de la invención liberal y arte del juego del ajedrez* de Ruy López de Segura (París, 1907), la de la *Aguja de navegar cultos*, de Quevedo, intitulada *La boussole des précieux* y hasta una transposición en alejandrinos del *Cimetière marin* de Paul Valéry (N.R.F., enero de 1928). Ménard, por ello, luce como un traductor del español al francés y del mismo francés internamente. La novela, única, no forma parte, claro está, de la obra visible. Se trata de *El Quijote*, novela escrita en los inicios del siglo XX, según nos dice desde Nîmes el narrador en 1939, por "un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste" (Borges, 1974, p. 447). La "admirable ambición" de Ménard "era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes" (Borges, 1974, p. 446). Y,

apoyado en una carta de Ménard, nos muestra el narrador que éste se propuso "un problema hartamente más difícil que el de Cervantes" (Borges, 1974, p. 448). Dice Ménard: "Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto 'original' y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación..." (Borges, 1974, p. 448).

Tal labor de Ménard, ahora traductor del español internamente, no sólo estaba invisible. El narrador señala que además quedó inconclusa. Ménard alcanzó a elaborar dos capítulos y un fragmento de un tercero. Uno de esos capítulos es el noveno del *don Quijote*. En él, Ménard ha debido narrar, como Cervantes, que encontró un intérprete que "volviese" del árabe en castellano el texto de unos cartapacios adquiridos en Alcaná de Toledo. Ese intérprete-traductor, dice el texto cervantino, confrontado al cartapacio donde inicia la obra recién adquirida, "dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe*" (Cervantes, 1984, p. 71). El narrador cuenta con emoción que le pidió "volviese" los textos "en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada"; y agrega: "prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad (...) le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la tradujo toda, del mismo modo que aquí se refiere" (Cervantes, 1984, p. 72). El capítulo del que Pierre Ménard sólo logró escribir un fragmento, nos cuenta Borges, es el vigésimo segundo. Ese capítulo, así lo debe haber redactado Ménard, igual que Cervantes, comienza la narración sobre los desdichados que conducidos a las galeras son liberados por el Caballero de este modo: "Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor árabe y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia" (Cervantes, 1984, p. 170). De modo que Ménard, autor del Quijote, enfrentó arduamente la tarea de "traducir" lo que se le presentaba como una traducción de un texto que viajó entre lengua castellana y árabe, que viajó *de ida y vuelta*, y que él quiere ver escrito originalmente en la lengua castellana más perfecto que como Cervantes lo aceptó de manera conforme en la traducción de los cartapacios de escritos moriscos. Nos dice el narrador desde Nîmes: Pierre Ménard "dedicó sus escrúpulos y vigiliadas a repetir en un idioma ajeno un libro pre-

1 La primera versión de este texto fue presentada como ponencia invitada para el "Coloquio Internacional *Pasajes Caillois*" organizado por el Centro Franco-Argentino de la Universidad de Buenos Aires, Argentina; Abril de 2009.

existente"; un descomunal propósito que el mismo elogioso narrador no teme en valorar así: "El texto de Cervantes y el de Ménard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)" (Borges, 1974, p. 449).

¿Es exagerado ver en la magna tarea de Pierre Ménard una labor de traductor? ¿Traducir, siendo básicamente el viaje de la palabra entre lenguas distintas, significa también la reescritura en una misma lengua? ¿Acaso no es un abuso el pretender que escribir de nuevo lo ya escrito dejando todo intacto sea una traducción? Más bien como metáfora seguramente valdría. En todo caso la figura de Ménard no queda completa con la sola referencia a su labor de traductor más allá de todo límite. Habría que añadir su trabajo erudito que rebasa el campo de la literatura: sus ensayos navegan libremente como interpretaciones de las obras de George Boole, Bertrand Russell, Saint Simon, Descartes, Leibniz; incluye también la obra *Les problèmes d'un problème*.

¿Escapó a este erudito el asunto de la traducción? Al menos sabemos que la practicó. De Roger Caillois, con más brillo en su erudición, también sabemos lo mismo. Tal vez para ellos, Ménard y Caillois, la traducción sea un juego. ¿Un juego? Recordemos que en "Pierre Ménard, autor del Quijote", el personaje dice que su "deber de reconstruir" la obra cervantina es su "solitario juego (...) gobernado por dos leyes polares". También lo dice Borges en relación consigo mismo.

\*

"Yo traduje al castellano no como un deber sino como un juego" (Borges, 1985). Es esa una sentencia de Borges en el breve prólogo a la edición de su traducción de *Un barbare en Asie* de Henri Michaux. Más allá de indicar la sola oposición a la obligación; más allá de indicar un ejercicio libre, ¿qué quiere decir la traducción como juego? Parece que todo traductor tiene, al menos, la tentación de escribir una explicación del acto de traducir. Así ocurrió con Borges; también con Walter Benjamin. Ya en 1926, Borges había distinguido dos maneras de traducir: "Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones: una practica la literalidad, la otra la perifrasis" (Borges, 1997, p. 257). Esa distinción se presenta más acabada en el conocido texto dedicado a las traducciones inglesas de Homero (Borges, 1932) y en el no menos conocido dedicado a las traducciones de *Las mil noches y una noche* (Borges, 1936). En ambos textos refiere la discusión entre Arnold y Newman, en 1861-62, en la que iden-

tifica las dos clases de traducción, las dos maneras generales de traducir: "Newman vindicó en ella el modo literal, la retención de todas las singularidades verbales; Arnold, la severa eliminación de los detalles que distraen o detienen. Esta conducta puede suministrar los agrados de la uniformidad y la gravedad; aquella, de los continuos y pequeños asombros (...) Traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra, una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen" (Borges, 1974, p. 400). En esta identificación de dos maneras de traducir, de dos actitudes, de dos "leyes polares" hay la definición de dos extremos que, cual fatales polos magnéticos, fijarían los límites de la traducción haciendo de ella una obligación, un deber. Vale decir: entre esos modos de fijación queda abierto el campo del juego de la traducción. Pero, ¿qué hace posible el juego?

En medio del pasaje que hemos citado hay una omisión. En ese espacio Borges intercaló esta afirmación sobre las dos leyes polares: *Ambas son menos importantes que el traductor y que sus hábitos literarios* (Borges, 1974, p. 400). Destacar la importancia del traductor aparece como un sesgo a la subjetividad. Pero no es así: los "hábitos literarios" del traductor no pueden ser mera subjetividad; están atados a su pertenencia a una época histórica y a un determinado arraigo cultural. Todo ello abre un amplio espectro de variantes para la transformación del texto, para su "reconstrucción", como prefiere Ménard. No sólo la variabilidad, la diversidad de la traducción, es producida por el lado del sujeto, del traductor. Borges añade también las variaciones por el lado del objeto, por el lado del texto. De hecho, son esas las variantes que posibilitan el acto de traducir. En "Las versiones homéricas" recuerda la definición de objeto de Russell, "un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles", para señalar que se puede decir lo mismo de un texto. El texto está sometido a su completitud cuando cae en las redes de la lectura, en las manos, los ojos, la sensibilidad y la inteligencia del lector. Y, precisamente, las variadas traducciones vienen a ser como el depósito donde se registran "las vicisitudes" del texto y donde se conforma tan sólo "un parcial y precioso documento" de esa variedad. ¿Cuál es, entonces, el juego de la traducción, el juego del traductor?

Postulamos aquí que la respuesta implícita de Borges a esa pregunta se puede hacer relucir por el intermedio de la reflexión de Roger Caillois sobre los juegos (Caillois, 1986). Es posiblemente en su teoría de los juegos donde se despliega con mayor destreza la fascinación de Caillois por la clasificación rigurosa; fascinación evidente en su admiración por la tabla de Mendeleiev. Para los jue-

gos, Caillois utiliza dos grandes criterios. El propiamente clasificatorio, más apegado a su definición del juego, que le permite postular las cuatro categorías básicas (*agon*, *alea*, *mimicry*, *ilinx*) centradas en los impulsos (“instintos poderosos”) de la competencia, el azar, la imitación y el vértigo. El segundo criterio, que permite propiamente la variabilidad de la consistencia del juego, es el que aquí interesa. Nos interesa por la similitud con las dos maneras de traducir que Borges enuncia como elementos de tensión de la tarea, o del juego, de la traducción.

En efecto, el *ludus* y la *paidia*, dice Caillois, “no son categorías del juego sino maneras de jugar”. Son dos “polos opuestos” que permiten ordenar los tipos de juegos, en cada categoría, en una “progresión comparable”. Cada polo obedece a principios contrapuestos: “En uno de los extremos reina un principio común de diversión, de turbulencia, de libre improvisación y de despreocupada plenitud, mediante la cual se manifiesta cierta fantasía desbocada que podemos designar mediante el nombre de *paidia*”. ¿No es a un principio como éste al que se ve apegado el traductor cuando es atraído por el polo de la intención “enorme y fantasmal” de traducir el “espíritu”? La exuberancia traviesa y espontánea de la *paidia*, continúa Caillois, “es absorbida o, en todo caso, disciplinada por una tendencia complementaria, opuesta por algunos conceptos, pero no por todos, de su naturaleza anárquica y caprichosa: una necesidad creciente de plegarla a convencionalismos arbitrarios, imperativos y molestos a propósito, de contrariarla cada vez más usando ante ella tretas indefinidamente cada vez más estorbosas, con el fin de hacerle más difícil llegar al resultado deseado; éste sigue siendo perfectamente inútil, aunque exija una suma cada vez mayor de esfuerzos, de paciencia, de habilidad o de ingenio. A este segundo componente lo llamo *ludus*”. ¿No se reconoce en este principio el apego del traductor cuando está volcado hacia el polo de atracción definido por la “extravagante pretensión” de traducir “la letra”?

No hay en *Les jeux et les hommes* referencia directa a la traducción; menos aún aparece ésta como un ejemplo de juego. Sin embargo, la convicción de Caillois sobre la “virtud civilizadora” de los juegos, sobre su ejemplificación de “los valores morales e intelectuales de una cultura”, sobre su contribución útil al “enriquecimiento y a la fijación de los estilos de las culturas” tal vez sea suficiente para suponer que la traducción es un juego que, más que estar definido por el conjunto de reglas con que se institucionaliza, consolida la “libertad primordial” que representa la apertura de pasajes hacia la aventura por paisajes de otras lenguas, de otras culturas. Hay la libertad primordial, dice Caillois, que reside en el origen del

juego: “Esa libertad es su motor indispensable y permanece en el origen de sus formas más complejas y más estrictamente organizadas. Llamo *paidia* a su capacidad primaria de improvisación y de alegría; ésta se conjuga con el gusto por la dificultad gratuita, a la que propongo llamar *ludus*”. ¿No hay en el acto de traducir un ejercicio de la libertad sometida al doble y tenso rigor de las reglas de la gramática y del vuelo sin límite de la imaginación? ¿No es el *ludus* de la traducción el que la marca como una disciplina? Como dice Caillois: “El *ludus* da ocasión a un entrenamiento, y normalmente desemboca en la conquista de una habilidad determinada, en la adquisición de una maestría particular, en el manejo de tal o cual aparato o en la aptitud de descubrir una respuesta satisfactoria a problemas de orden convencional”. Y, por su parte, ¿no refiere la *paidia*, en la traducción, a la agitación espiritual y cognoscitiva que primariamente lleva al traductor a sumergirse en las raíces del paisaje verbal de otra lengua? Refiriéndose a la extensión y significación del término *paidia*, dice Caillois: “Interviene en toda exuberancia dichosa que manifiesta una agitación inmediata y desordenada, una recreación espontánea y relajada, naturalmente excesiva, cuyo carácter improvisado y descompuesto sigue siendo la esencia, si no es que la única razón de ser”. El *ludus* tiene, obviamente, el peso mayor en la consolidación del juego como tal; la *paidia* guarda en sí el principio motor del juego. No hay juego estable sin la disciplina que el *ludus* impone a la *paidia*. Al disciplinar a la *paidia*, el *ludus* “trabaja indistintamente para dar a las categorías fundamentales del juego su pureza y su excelencia”. Así, tendríamos que reconocer que si la traducción se entiende de acuerdo con estos conceptos creados por Caillois, *ludus* y *paidia*, entonces sería un juego en el que el *ludus* no logra encauzar la *paidia* hacia una institucionalización de reglas que hagan de la traducción un juego que clasifique como *agon*, *alea*, *mimicry* o *ilinx* ni como alguna de sus conjunciones. Pero, entonces, ¿qué será en ese caso la disciplina ejercida por el *ludus*?

Caillois, aceptando la primacía original de la *paidia*, afirma que “el *ludus* no es la única metamorfosis concebible de la *paidia*”. Nos remite a la enorme diversidad de designaciones que posee el término *wan* (“juego”) en la lengua y la cultura china. Ese término cubre un espectro que incluye al *ludus* como una de sus variantes: “el carácter *wan* designa en esencia toda clase de ocupaciones semi-maquinales que dejan el espíritu distraído y vagabundo, ciertos juegos complejos que lo emparentan con el *ludus* y, al mismo tiempo, la meditación y la contemplación perezosa”. ¿Será lícito postular que la traducción según este esquema de razonamiento de Caillois representa un “jue-

go" cuyo encauzamiento por el *ludus* es sólo la amenaza permanente de la extravagante pretensión de traducir la letra, como dice Borges? ¿Hay en la traducción otro encauzamiento de la *paidia* que se asemeja más a la desviación de "la reserva de energía" que ella representa "hacia el ensueño"? ¿Qué puede ser ese ensueño que Caillois ejemplifica con la etimología del carácter *wan*: "la acción de acariciar de manera indefinida un trozo de jade para pulirlo, para sentir su suavidad o para acompañar un ensueño"? *Acariciar de manera indefinida un trozo de jade... para acompañar un ensueño*: en el corazón de la traducción... un trozo de jade... ¡Una piedra!

\*

De ese ensueño, Borges nos ofrecía una expresión: las dos leyes polares *son menos importantes* que el traductor y que sus hábitos literarios. Lo que "nos debe importar" del traductor, dice en *Los traductores de las 1001 noches*, es "su infidelidad creadora y feliz" (Borges, 1974, p. 410). Una infidelidad que, al alejarlo de las tentaciones de caer en la gravedad de una de las leyes polares, le permita crear y re-crear en el paisaje del "modo de sentir el universo o de percibir el universo" que es cada lengua. Eso dice en el opúsculo titulado: *Problemas de la traducción* (Borges, 1999). No cabe duda de que por eso elogió, en ese mismo escrito, las traducciones que Caillois hizo de sus textos al francés.

El juego de la traducción, según Borges, se oponía al deber, a la obligación y, seguramente también, a la mediación crematística que suele acompañar -más allá de la tentación de las leyes polares, y hasta reforzándola- la no siemprepreciada labor del traductor. El juego de la traducción, entendido como "ensueño" en busca de una suerte de meditación a partir de aquella libertad primordial con la que Caillois asocia la *paidia*, es, como la misma *paidia* en ella desarrollada, un encuentro con y en el lenguaje como una mejor forma de vivir en el lenguaje. El juego de la traducción se juega en los pasajes entre modos de percibir el universo, como lectura de la diversidad de modos de sentir el universo. Por ello, tal vez, Borges decía que "traducir no es otra cosa que un modo de leer". Así también Wittgenstein, en su elaboración cuidadosa de la noción de "juego lingüístico" (Wittgenstein, 1988), coloca la traducción como ejemplo de éste. Tal juego es inseparable de "una forma de vida", de un "modo de actuar". Y dice Wittgenstein, en relación con la universalidad del modo de actuar: "El modo de actuar humano común es el sistema de referencia por medio del cual interpretamos un lenguaje extraño"; lo que, sin duda, hace-

mos permanentemente en nuestra propia lengua. La traducción es así un juego lingüístico exigido por la vida humana en sus más elementales pasajes entre la variedad de su actuar.

Sobre esa universalidad de la traducción la referencia a Walter Benjamin es inevitable. En este Coloquio "Pasajes Caillois" se ha invocado el pensamiento de Benjamin para nombrar, con su *Libro de los Pasajes*, la ambición de la obra de Caillois. Valga mencionar algo que luce como una mera casualidad. Borges publicó la primera versión de "Las dos maneras de traducir" en 1926. Pocos años más tarde, una segunda versión aparece en el prólogo de la traducción de *El cementerio marino*, de Paul Valéry, realizada por Néstor Ibarra. Recordemos que en "Pierre Ménard, autor del Quijote" se destaca esa obra de Valéry como aquella en la que Ménard, en 1928, según el cuidadoso examen de su archivo dado en el relato, brilla como traductor en la entraña de su propio idioma. Por esos años, en 1923, Benjamin traduce los *Tableaux parisiens* de Baudelaire. El prólogo a esta traducción es el texto *Die Aufgabe des Übersetzers* ("La tarea del traductor") (Benjamin, 1971a). Miremos más allá de la casualidad cronológica y de la casual referencia a dos grandes poetas de Francia en sendos prólogos a sus traducciones por parte de Borges y Benjamin y en los que estos dos grandes escritores meditan el problema de la traducción. Veamos cómo la reflexión de Benjamin permite entender la universalidad del juego de la traducción que hemos sugerido a propósito de Borges y Caillois. Esa universalidad que, en su modo más elemental, recorre los intersticios entre las actividades cotidianas, como se entiende en Wittgenstein, y que, al mismo tiempo, merced a la interpretación, difumina la extrañeza del lenguaje. La misma universalidad que invoca la ensoñación sugerida por Caillois como destino de la *paidia* cuando esquivo el mero *ludus* disciplinario y queda a merced de la actitud de quien acaricia pacientemente la piedra para pulirla.

\*

Como es conocido, ya antes de la traducción de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, Benjamin se había planteado el problema más general que está envuelto en toda reflexión sobre la traducción; el problema del lenguaje. De 1916 data su breve y denso ensayo titulado: "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres" (Benjamin, 1971b). Postula allí la tesis de un lenguaje universal del que el lenguaje humano no es sino una singularidad. Se opone a lo que llama "la concepción burguesa del lenguaje", de "vacua inconsistencia" y se-

gún la cual “el medio de la comunicación es la palabra, su objeto es la cosa y su destinatario es el hombre”. Frente a esa concepción concentrada en la instrumentalidad comunicativa del ser humano, Benjamin postula el principio de que “no hay acontecimiento o cosa en la naturaleza animada o inanimada que no participe de alguna forma del lenguaje, pues es esencial a toda cosa comunicar su propio contenido espiritual”. De manera que, según Benjamin, en el universo todo habla, todo comunica; “todo lenguaje se comunica *en sí mismo*”. El lenguaje humano es el particular lenguaje que nombra. Y cada cosa que habla, que dice, *nos dice* su esencia espiritual. De esa comunicación espiritual (*geistigen Mitteilung*) el lenguaje es su propio “medium”. Ser medio significa, para Benjamin, ofrecer la inmediatez (*Unmittelbarkeit*) de tal comunicación espiritual en que cada cosa en el universo dice su esencia espiritual. Por eso afirma que el problema original del lenguaje es la magia de esa inmediatez. Tal magia de la inmediatez remite al carácter infinito del lenguaje. “Lo que se comunica no puede ser delimitado o medido desde el afuera; es por eso que cada lengua tiene su inconmensurable y específica infinidad”. Así, para Benjamin, como lúcidamente dice Marc Crepon en *Les promesses du langage*, “las cosas *nos* hablan y *nosotros* las nombramos. Su lenguaje es el de comunicarse a *nosotros*. Nuestro lenguaje no es comunicarlas sino comunicarnos nosotros mismos (decir nuestra esencia espiritual) en los nombres que nosotros les damos” (Crepon, 2001). El lenguaje humano tiene la singularidad de nombrar. Para nombrar, nuestro lenguaje, frente al universo, frente a cada cosa, no hace más que traducir. Al nombrar, el lenguaje pretende la traducción de la esencia espiritual de lo nombrado. Benjamin nos revela que somos esclavos, en raíz ontológica, de la traducción. Cada lengua traduce en nombres la manera en que las cosas, en ausencia de palabra, se comunican a los humanos. Esa traducción solicita de suyo que las cosas y las palabras guarden una correspondencia armoniosa. Por ello Benjamin termina postulando que la seguridad de esa correspondencia no puede descansar más que en el verbo divino: en contraposición a la concepción burguesa, su concepción “no distingue ningún medio, ningún objeto, ningún destinatario de la comunicación”; esta otra concepción afirma: “en el nombre, la esencia espiritual del hombre se comunica con Dios”.

De acuerdo con esta concepción del lenguaje que ofrece Benjamin, el punto de partida de la traducción coincide con su punto de llegada. Si nombrar es traducir lo que nos dicen las cosas naturales, la traducción busca llegar a la exacta coincidencia entre el decir de la

cosa, su esencia espiritual, y nuestro decir; es la reunión, la comunicación, la comunión entre esencias que se da como límite de todo lenguaje. Si esa coincidencia se da en su forma pura, el lenguaje es uno, el “lenguaje puro” del que habla Benjamin en *La tarea del traductor*. Así se entiende la invocación de Benjamin al verbo divino. Ahora bien, la diversidad de lenguas, en su dimensión histórico-cultural, es la diversidad de modos de recorrido del traducir como nombrar. Cada lengua teje su laberinto de pasajes entre su propio decir y el decir del lenguaje puro. El lenguaje todo sólo se ofrece, dice Wittgenstein, como “un laberinto de caminos”: “Vienes de un lado y sabes por dónde andas; vienes de otro al mismo lugar y ya no lo sabes”. Para Benjamin, es en la creación artística, en la obra de arte, donde se manifiesta la mayor cercanía a aquella comunión de esencias. Por eso, al inicio de *La tarea del traductor*, no sorprende la afirmación según la cual “ningún poema está dirigido al lector, ningún cuadro al espectador, ninguna sinfonía a quien escucha”. La obra literaria, claro está, opera sobre el nombrar. La obra literaria excelente manifiesta la mayor cercanía con el lenguaje puro. Y es a ese lenguaje al que rinde tributo la traducción entre lenguas; la buena traducción, y el buen traductor, según Benjamin. Por eso afirma, refiriéndose a la dualidad de atractores polares de la traducción, que hemos visto con Borges y Caillois, lo siguiente:

No es el mejor elogio de una traducción, sobre todo en el momento de su producción, decir de ella que se lee como un original escrito en la lengua a la que fue vertido. Es más lisonjero decir que la significación de la fidelidad, garantizada por la traducción literal, expresa a través de la obra el deseo vehemente de completar el lenguaje. La verdadera traducción es transparente, no cubre el original, no le hace sombra, sino que deja caer en toda su plenitud sobre éste el lenguaje puro, como fortalecido por su propia mediación (Benjamin, 1971a).

La intención de la verdadera traducción no queda prisionera en el dominio definido en los extremos polares de la fidelidad y la infidelidad. La “infidelidad creadora y feliz”, según la expresión de Borges, está fuera de ese dominio puesto que la verdadera traducción coloca su intención en otro dominio. La coloca en el dominio de la convergencia o la armonía entre las lenguas. Se entiende, con Benjamin, que las lenguas “no son extranjeras entre sí; más bien, a priori y aparte de todas las interrelaciones históricas convergen en lo que ellas buscan expre-

sar". Ese dominio en el que se da la verdadera traducción es el de la completitud de las lenguas y de sus intenciones jamás satisfechas. Se trata del espacio universal de parentesco entre lenguas que define el lenguaje en su totalidad una: "Todo el parentesco suprahistórico de dos lenguas", con independencia de las semejanzas y los orígenes, "se funda en el hecho de que ninguna de ellas por separado, sin la totalidad de ambas, puede satisfacer recíprocamente sus intenciones, es decir el propósito de llegar al lenguaje puro". El complementarse las intenciones de las lenguas, dice Benjamin, "es una ley fundamental de la filosofía del lenguaje".

La intención de las lenguas de pretender la cercanía con el lenguaje puro, intención que se realiza en la auténtica obra literaria, es el horizonte de la traducción. La traducción tiene su correspondiente pretensión: ella "se alumbra en la eterna supervivencia de las obras y en el infinito renacer de las lenguas, como prueba sin cesar repetida del sagrado desarrollo de las lenguas, es decir de la distancia que media entre su misterio y su revelación y hasta qué punto esa distancia se halla presente en el conocimiento". Abarcar ese conocimiento en la lengua que se traduce, y en la lengua traducida, es la tarea del traductor; es lo que Benjamin llama "una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original", vale decir, de la original distancia que separa a cada lengua del lenguaje puro. Y al aspirar al conocimiento de esa distancia, aspira a la conciencia de su imposibilidad: "El problema de hacer madurar, en la traducción, el germen del lenguaje puro parece imposible que se resuelva y parece que ninguna solución permite definirlo". Porque, como bellamente dice el escritor y filósofo venezolano J. M. Briceño Guerrero, en el prólogo de su reciente traducción de poesía china, "hay una lengua sagrada del alma que no encuentra expresión en ninguna lengua histórica" (Briceño Guerrero, 2008). Pero, Benjamin invoca finalmente, el amor al lenguaje puro como última solicitud que alienta la tarea del traductor así como alienta la del creador literario como ejercicio de la libertad:

La libertad se hace patente en la lengua propia, por amor del lenguaje puro. La tarea del traductor es rescatar ese lenguaje puro confinado en la lengua extranjera para su propia lengua, liberar el lenguaje puro cautivo en la obra. Por amor del lenguaje puro, el traductor rompe las barreras de su propia lengua (Benjamin, 1971a).

Volvamos a Caillois con este pasaje por la reflexión de Benjamin en torno al lenguaje y a la traducción.

Volvamos a pensar la afirmación: *acariciar de manera indefinida un trozo de jade para pulirlo, para sentir su suavidad o para acompañar un ensueño. ¿Es el ensueño de Caillois el encuentro con el lenguaje puro? ¿Qué pretende su traducción? ¿Y cuál el texto que traduce? ¿Desde cuál lengua a cuál otra? ¿Hay en su intención el amor a algo como un lenguaje puro? Nos parece que algunas respuestas pueden darse siguiendo el texto que se conoce como su ejercicio autobiográfico y resumen final de su obra: *Le fleuve Alphée*.*

\*

En su primer libro, *Le mythe et l'homme*, Caillois se preguntaba "si para cada mito no se necesitaría un principio de explicación distinto, como si cada mito, organización de una singularidad irreductible, fuera consustancial a su principio de explicación, de tal suerte que éste no pudiera desligarse de aquél sin mengua considerable en densidad y en comprensión" (Caillois, 1988). Toda la escritura de su último libro, "El río Alfeo", descansa en el despliegue de un muy particular principio explicativo del mito griego sobre ese río. Si el mito es la "organización de una singularidad irreductible", en el río Alfeo de Caillois tal singularidad no es otra que el mismo Caillois. Como en espejo frente a espejo, el río Alfeo, por intermedio del juego de la metáfora, se hace imagen especular de Caillois. Pero si ese río es a su vez espejo de su figura, ella no aparece como un reflejo, como una imagen: "No tengo ningún escrúpulo, dice Caillois en el *Preludio*, en descubrirme yo mismo un río Alfeo y sometido a un destino idéntico al suyo" (Caillois, 1978). Esa identidad con el río y su destino se convierte en principio explicativo del mito. La metáfora es tomada aquí como base de una construcción explicativa que, al tiempo, es obra literaria. Esa "muy lejana metáfora", dice Caillois, es de aquellas que "parecen lanzar un súbito brillo sobre lo que uno mismo no logra explicarse". El breve *Preludio* de la obra termina remarcando el papel de modelo que cumple el mito para describir, precisamente, la analogía entre la suerte del río y la del autor. Eso sólo es la incitación a la obra literaria, pues en el dominio del principio explicativo reina la identidad con el río mismo y su destino. "El río Alfeo ha conocido un destino sin duda excepcional", dice Caillois. Si excepcional es ese destino, por analogía lo es el de Caillois, porque su identidad con el río rebasa su singularidad del mismo modo que el propio texto rebasa la condición autobiográfica y de reseña explicativa de su obra. ¿Qué hay más allá de la explícita identidad con el río Alfeo, con su destino? ¿Qué hay más allá de la autobiografía y del recuento de su propia escritura de textos?

En el capítulo final, *Les embellies de l'âme*, Caillois nos conduce a la exquisita descripción de la actitud, de esa suerte de estado de gracia, que le condujo a, y consiguió en, sus textos dedicados a los minerales, a las piedras. Una beatitud, así la denomina, que "hacía de mí un río Alfeo". Para describir ese encuentro "imprevisible", como lo llama en el prólogo de 1972 a *Le mythe et l'homme*, recuerda un personaje salido de la literatura, como el Pierre Ménard de Borges. Se trata de un texto leído en la adolescencia y del que, confiesa Caillois, "conservó siempre, con un cuidado casi supersticioso, el viejo número de 1927 de la revista en que apareció la traducción francesa". El autor: el vienés Hugo Von Hofmannsthal. El texto: *La carta de Lord Chandos*; una carta enviada por un amigo a Francis Bacon, fechada 22 de agosto de 1603, contándole su decisión de "renuncia total a la actividad literaria". El personaje: Philip, Lord Chandos, amigo de Bacon. Caillois describe, por intermedio de Philip, su encuentro imprevisible asociando explícitamente el personaje con el río Alfeo:

Philip, Lord Chandos y río Alfeo, ya no reconocen sus libros escritos en los que no ve más que vanas combinaciones de palabras. Incluso le parece que sus proyectos ya no tienen sentido alguno. La angustia lo aprehende en el pensamiento del deber de enunciar la menor idea general y hasta la más banal constatación. Todo le parece cargado de mentiras e inconsistencias. Sin embargo, le ocurre que vive momentos de exaltación ante los que el lenguaje humano queda impotente para experimentarlos (Caillois, 1978).

En *La Carta*, Lord Chandos describe esos momentos de exaltación así: "Es como si mi cuerpo estuviese compuesto de claves que me lo revelasen todo. O como si pudiésemos establecer una nueva y premonitoria relación con toda la existencia, como si empezásemos a pensar con el corazón" (Hofmannsthal, 2001). Los momentos de exaltación de Philip, que lo convierten en río Alfeo, "son remolinos que no parecen conducir, como si los remolinos del lenguaje, a un fondo sin límite", sino que, confiesa Lord Chandos, conducen "de algún modo a mí mismo y al más profundo seno de la paz". Pero la angustia en relación con el lenguaje le asalta: "Cuando me abandona ese extraño embelesamiento, no sé decir nada sobre ello; y entonces no podría describir con palabras razonables en qué había consistido esa armonía que me invade a mí". Y explica a su amigo Bacon el motivo de su renuncia a la escritura para describir en lenguaje, y en al-

gún idioma, esos momentos, esa beatitud: "la lengua, en la que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola; una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez". Philip renuncia a la escritura constatando para sí mismo la banalidad de su talento literario. Caillois señala que si el ficticio Philip renuncia a escribir, no ocurre lo mismo con el literato Hofmannsthal. Este continúa su creación literaria, dice Caillois, pero "nada que alcance el patetismo" de *La carta*. Es como si la tensión entre el personaje y el creador, ambos atrapados en el supremo juego del lenguaje, haya sido la obsesión de Caillois desde la primera lectura de *La Carta* en la adolescencia; es como si la finalmente descubierta identidad de Philip con el río Alfeo, en la relectura de Caillois de *La carta* en 1978, le exigiese un punto final de aquella tensión. El punto final donde se encuentra resuelto el conflicto entre la renuncia a la escritura y la exigencia de una beatitud que clama por su descripción. Igual que el autor de *La carta*, Caillois continúa su escritura; a diferencia de Hoffmannsthal, que escribe luego varias obras, Caillois sólo escribe una obra, como si fuera su propia *Carta*. Entre esa semejanza y esa diferencia está la identidad con Philip, no el personaje sino aquel escritor que se subsume en río Alfeo. Así, *La carta* de Roger Caillois es su *Le fleuve Alphée*.

*Un trozo de jade para acompañar un ensueño*, leíamos en *Los juegos y los hombres*. Sabemos que las ensueñaciones de Caillois y su beatitud están en las profundidades de sus piedras, porque ellas son su fuente más pura: "piedras del origen y del fin". De allí su esmero descriptivo de ellas en el lenguaje: "Algo me empujaba a imitar -mimar- las piedras por el único medio del que disponía: el lenguaje". Ante ese "algo", más que un "transporte místico", dice Caillois, el lenguaje recibe un "choque poético". Y en el acto de escritura se resuelve "la emoción de abismo recibida de las piedras". El choque poético no dispensa de la escritura a pesar de que invite más bien al silencio. Pero, afirma Caillois, "una vez apartada la tentación, la parte de tinieblas que subsiste aclara las palabras con una reverberación cuyo origen permanece invisible, como la pálida luz reflejada del halo de los astros extinguidos". ¿Acaso se refiere esta descripción de Caillois del acto de escritura poética sólo a sus *Pierres, Pierres réfléchies, L'écriture des pierres*? ¿No se refiere, acaso, al mismo texto *Le fleuve Alphée*? ¿Hay en este esfuerzo de escritura un amor, como indica Benjamin, por el lenguaje puro?

Marguerite Yourcenar, en su discurso de elogio a Roger Caillois, constata que muy rara vez se encuentra, “al menos en su obra publicada, la expresión del amor con respecto a los individuos o a las seres” (Yourcenar, 1981). Pero añade a esa constatación que “las piedras llegaron a ser, para Caillois, el supremo objeto de amor y de estudio”. Parece evidente que siendo las piedras su supremo objeto de amor y la fuente de beatitud y que siendo su escritura el canal por donde se apropia la emoción de abismo que conduce a buen puerto el choque poético, parece evidente, decimos, que esté allí condensado el amor al lenguaje puro con el que se encuentra Caillois el creador literario y Caillois el traductor. ¿El traductor? ¿Acaso traduce algo Caillois en su relación con la escritura de las piedras?

Sí. El mismo lo afirma en *El río Alfeo*. El alcance moral de *La carta de Lord Chandos* tal como le atrapó en la juventud, lo vio como la necesaria caída de las máscaras, de las apariencias. Dice Caillois que con su escritura de las piedras ve las cosas de otro modo: “La caída de las apariencias ya no me parece esencial, más bien a la inversa. Y es que *al describir las piedras, de manera casi exclusiva me aplico a traducir sus solas apariencias y a procurar en la escritura una manera de calco verbal de ellas mismas*”. De las piedras, ¡traducir su apariencia y escribir un calco verbal! Es claro que para Caillois el lenguaje puro está en la piedra, en ese objeto de supremo amor. De manera admirable describe Caillois la inmediatez de su hallazgo que lo separaría del *paréntesis*, de ese lapso y *lapsus* de lectura y escritura que no deja ver los portentos de la imaginación; dice Caillois:

*Pierres,  
archives suprêmes,  
qui ne portez aucun texte et qui ne donnez rien  
à lire...*

Un archivo supremo donde nada está escrito, en texto, y que no ofrece nada a la lectura debe ser el dominio propio del lenguaje puro. La piedra es para Caillois el registro del lenguaje puro. Y es por amor a ese lenguaje puro que escribe no sólo las piedras sino el mismo río Alfeo; es decir, se escribe a sí mismo. Por eso *Le fleuve Alphée* luce como autobiográfico y luce además como el recuento de un viaje por la obra de Caillois, un recuento que culmina con la exaltación de la escritura de las piedras. Y eso es cierto. Pero, también, cuando Caillois se escribe a sí mismo, río Alfeo, quiere hacerlo en el lenguaje milenarista depositado en las piedras, ese del que aspira un “calco verbal”, como alcanzando en su traducción el lenguaje puro. Por eso *Le fleuve Alphée* es obra literaria,

como *La carta de Lord Chandos*, quizás como “Pierre Mé-nard, autor del Quijote”, donde el personaje, confundido con el autor, es el río Alfeo. El río Alfeo, desde el poema homérico, guarda en su seno histórico, cultural y material una escritura cercana al lenguaje puro. Cercanía que obedece a dos razones: primera, el mito es depositario de un lenguaje milenarista, de raíz civilizadora, cuyo principio explicativo intenta revelar; segunda, como en todo río, está escrito en su lecho todo el curso, el movimiento, los cambios que corren en las aguas y a lo que el mito dará su otro curso no material. Nos parece que Caillois confundido en el río Alfeo, sumergido en el mito intentando convertirse él mismo en el principio explicativo del mito, eleva al río Alfeo, al mito, a la condición de piedra fundamental. Quizás sea esa su piedra por excelencia.

Marguerite Yourcenar, a pesar de indicar el horizonte del amor en Caillois, se lamenta de que no haya ocurrido con Caillois lo que sí fue el caso con Goethe. Goethe que en su vejez, nos cuenta ella, al parecer disfrutaba diciendo: “Dejen al viejo jugar con las piedras”, Goethe, “tan aplicado al estudio de las piedras, que una variedad de gemas lleva su nombre, la goethita”. Y Yourcenar exclama, sin duda rememorando la pasión de Caillois, en sus primeras obras, por las clasificaciones bien ordenadas: “soñamos deseando para Caillois un honor semejante al de Goethe, una nomenclatura donde figurara la *Cailloise*”. Asombra, por nuestra parte, que Yourcenar no hubiese elogiado que, desde mucho antes de las clasificaciones minerales, la propia lengua francesa denominase a la simple piedra *caillou*, que consagró a este nombre la acepción de fragmento de cristal de roca susceptible de ser pulido (¡como un trozo de jade!) y también la acepción de fragmentos de cuarzo (ese objeto que apasionó a Caillois desde su paso por Brasil) y que tiene nombres cercanos al de la inexistente *cailloise* como *caillase* (casi un río de piedras) y *caillouasse* (piedras del color del río Alfeo; alfeo en griego = pálido). Entonces es como si en la misma lengua francesa se hubiera homenajeado de antemano a Caillois con su propio patronímico tan poco común y tan fácil de asociar con la piedra. Y así también ocurre en el propio mito del río Alfeo, donde se conjuga una no despreciable referencia a las piedras comunes, a los *cailloux*, como también hay una más conocida referencia al amor; piedras y amor, esos dos elementos tan bellamente evocados en el discurso de Yourcenar. ¿Cómo se evocan en el mito?

Caillois en *Le fleuve Alphée* sólo resume el mito en lo esencial: el río sale del mar después de atravesarlo, y habiendo conservado parcialmente su pureza, retorna a su condición. Destaca, como efectivamente ocurre, que

“el viejo mito griego se reporta en pocas líneas”; del mismo modo lo dice en referencia a “la fábula alusiva que lo menciona”. ¿Qué dice, en más detalle, el mito?

En orden de antigüedad, y no sabemos si en total, hay tres versiones en griego, debidas a Pausanias, Luciano y Mosco de Siracusa, y tres versiones latinas escritas por Ovidio, Virgilio y Séneca. Séneca, en el libro III de las *Cuestiones Naturales*, brevemente señala: “el Alfeo penetra y corre por debajo del mar, de Acaya hasta Sicilia, y no sale a tierra hasta las playas de Siracusa” y remite al poema que Virgilio dedicara a la ninfa Aretusa. Aretusa es perseguida por Alfeo profundamente enamorado de la esquiva ninfa. Virgilio, en la décima *Égloga* de sus *Bucólicas*, canta: “¡Oh Aretusa! ... pueda tu corriente huir debajo del mar apresurada (*cum fluctus subterlabere Sicanos*)...”. Es claro que mientras Alfeo navega por el mar, la perseguida por amor, recorre en proyección subterránea el mismo trayecto. Él agua, ella piedra. En las *Metamorfosis* de Ovidio (V, 572-641), el poema cuenta el mito como fábula. En el extenso poema, la historia, narrada por Aretusa, es completa: en una suerte de bosque encantado, Aretusa se baña en las aguas de Alfeo; el río se prenda de la ninfa, advertida la esquiva huye al bosque; él la persigue, ayudada por Artemisa escapa entre la niebla; acosada fantasmalmente por el río, penetra como corriente en la tierra; escapa, pero el poder de Eros impulsa a Alfeo a la persecución, así atraviesa el mar tras ella para encontrarla en Siracusa donde ella ha devenido fontana brotando nuevamente de la tierra. La descripción de Ovidio del Alfeo en que se baña Aretusa dice: “sin un remolino unas aguas, sin un murmullo pasando, perspicuas hasta su suelo, a través de las que computable, a lo hondo, cada guijarro era (*per quas numerabilis alte calculus omnis erat*)...”. El fondo de Alfeo transparente, límpido como dice su nombre, es piedra, es *calculus*, es *caillou*... “*Les cailloux que couvre son limpide cristal*”, dice la traducción francesa. Roger Caillois afirma, en *El mito y el hombre*, que con Ovidio, en las *Metamorfosis*, el mito “se constituye en literatura y en objeto de goce estético”; como si el mito hubiera mutado en su función. Tal vez quiso Caillois, para hacer su propia obra literaria, evocar el mito de los textos griegos: como nuevo Ovidio que escribe otra metamorfosis; tal vez escritura de un palimpsesto.

Los textos griegos son más condensados. Los tres, como dice Caillois, ocupan pocas líneas. Pausanias lo reporta como parte de su descripción de los ríos. Una descripción que tiene el tono de la explicación geográfica. Es él quien afirma que el mito nació

para explicar la juntura de las aguas de un río y una fontana. La figura central del mito no es otra que la de Eros: “Alfeo era un gran cazador apasionadamente enamorado de Aretusa. Ella por sólo tener la pasión de la caza no quiso esposar a Alfeo. Para escapar de él, pasó a la isla Ortigia, cerca de Siracusa, donde se transformó en fuente. Alfeo, a causa de su excesivo amor, fue metamorfoseado en río”. Y Pausanias, para explicar cómo el río atravesó el mar, invoca un oráculo que en Delfos dio la orden al corintio Arquías para fundar una colonia allí “donde el Alfeo se une a la bella Aretusa”. Del poeta siciliano Moscos de Siracusa hay otra versión más breve. Se trata de uno de sus poemas bucólicos, uno de sus idilios (el séptimo). Domina en la escritura el señorío del amor al extremo de que su fuerza es descrita, en el último verso, como la causa del aprendizaje de la natación por parte del río (*ποταμόν δια φίλτρον “Εροσ έδίδαξε κολυμβήν*). Eros trabaja por intermedio de “filtros” (*phíltron*) que quiere decir, en griego, en francés y en español: bebida o composición con que se pretende conciliar el amor de una persona; además, en castellano, también designa ¡un manantial de agua dulce en las costas marítimas! Y, por último, el texto de Luciano. Es uno de sus Diálogos de los dioses marinos, el tercero: Alfeo y Poseidón. En ese breve diálogo, el gran dios de las aguas, inquieto por la travesía marítima del río, pide explicación. Obra del amor, responde Alfeo; y añade: tú también has amado. Revelada la identidad de Aretusa, Poseidón, evidente conocedor de todas las aguas, la describe así: “límpida, brota de una fuente pura; sus aguas brillan sobre las piedras con destellos de plata”. El verso, en francés, dice más:

*Elle est limpide, émane d'une source pure,  
et son eau brille au-dessus des cailloux,  
qui lui donnent un éclat argentin.*

Brillan de nuevo las piedras, *les cailloux*. Vimos que en Ovidio aparece la expresión: “*Les cailloux que couvre son limpide cristal*”. Pero Ovidio, operando cierta metamorfosis, la dice en referencia a Alfeo, al río. En Luciano es la descripción de Aretusa, dada por Poseidón, por el mismísimo dios de las aguas, la que evoca el límpido cristal y los resplandores plateados, argentinos *αργυροειδής* provocados precisamente por las piedras comunes (*ψηφίς*), *les cailloux*.

*Cailloux argentins*, piedras amorosas. Amor y piedras. En el fondo del amor, las piedras. Aretusa viaja subterránea, Alfeo viaja marítimo. La persecución de Aretusa, del amor, es insaciable búsqueda del río por otro lecho. Alfeo arriesga sus *cailloux* para nadar en el mar; su

amor, Aretusa, penetra la tierra y se cuela entre las piedras, entre la roca. Roger Caillois, río Alfeo, persigue el embeleso del amor a las piedras. Como Alfeo, quiere que al final del pasaje haya retornado a la fuente. Pasaje de ida y vuelta. Piedra del comienzo, piedra del final. Abandono de la piedra del comienzo, navegación de agua fluvial en la inmensidad del mar, retorno a la tierra, al lecho de los amados *cailloux*.

Pero, ¿acaso Caillois no afirma lo contrario? En el *Preludio* dice que al final de su recorrido, como Alfeo, "el filtro ya ha perdido su potencia". ¿No más hechizo amoroso? Al cierre de su *Le fleuve Alphée* también parece rechazar la figura del amor. Dice: El río Alfeo, al salir del mar, "ya no piensa en la ninfa o en el espejismo que persigue". ¿Ya no piensa ni lo impulsa el amor? El de la ninfa, no; su fondo, sí: las piedras, supremo objeto de amor. En la hermosa *Villa Ocampo* está el ejemplar de *Le fleuve Alphée* dedicado por Caillois a Victoria Ocampo. En ocasión del Coloquio *Pasajes Caillois* pudimos leer la dedicatoria. Escribió allí Caillois: "para Victoria, este libro... donde mucho encontrará de ella misma ...". Sabemos que, unos meses después, la muerte de la Ocampo siguió a la de Caillois. ¿Una memoria a su *Aretusa* del otro lado del Atlántico? Continúa Caillois, "Sabe que, al reencontrar la tierra, desaparecerá finalmente en un remolino minúsculo e insondable, en una pequeña hendidura en una roca". Una roca, una piedra, una absorción final en su supremo objeto de amor; ese que, en la versión de Luciano, da todo el brillo argentino al cristal de agua pura... cristal; el cristal que también es piedra... Piedra del final que traduce *Le fleuve Alphée*.

La escritura: calco verbal de la piedra. Punto final y de retorno del río Alfeo que es Caillois. Traducción de las *apariencias* de las piedras: del *aparecer* de la piedra. Traducción, entonces, de la esencia espiritual de la piedra antes del nombre, como entiende Benjamin. Traducir como *un modo* de leer, como entiende Borges; un modo de leer que es supremo modo de sentir y percibir el universo: ese de la beatitud, de la emoción abismal de Caillois metamorfoseado en río Alfeo. Piedra, en fin, del descanso final, como en el verso borgiano:

Sólo esa piedra quiero. Sólo pido  
Las dos abstractas fechas y el olvido.

\*

No habría sido posible a Caillois ese viaje si no hubiera cultivado la doble condición de Pierre Ménard. Una: la aspiración del traductor *in extremis*; escribir al calco de las piedras es como *repetir en un idioma ajeno un libro preexistente*. Dos: el despliegue de una erudición cercana a la sabiduría junto con el desapego por ella. Ménard abandona todo texto (como Lord Chandos) para entregarse a la escritura de su novela; Caillois, convertido en el río Alfeo, puede describir su *paréntesis* ("estudios, lecturas, investigaciones, preocupaciones y la mayor parte mis libros", dice) y superarlo. Es lícito imaginar a Roger Caillois en Argentina leyendo "Pierre Ménard, autor del Quijote", en la Revista *Sur* de mayo de 1939<sup>2</sup>, estremecido ante la ambición de Ménard descrita por el narrador cuando cita este fragmento de una carta que el traductor *in extremis* le escribió:

Pensar, analizar, inventar no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor que el doctor universalis pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.

Roger Caillois, río Alfeo, sumergido en la pequeña hendidura de la roca, habrá rozado ese porvenir. Allí lo alcanzaríamos si supiéramos traducir como Ménard y como él.

2 En ese mismo número de *Sur*, con el título: *Sociología del verdugo*, aparece la primera contribución de Caillois en esa revista. El texto de Borges abre la revista, el de Caillois le sigue inmediatamente.



**Figura 1**

Biagio Poidimani (1910-2001)

Alfeo e Aretusa. 1992, Bronce. Isla Ortigia, Siracusa, Italia.

Fuente: <http://static.panoramio.com/photos/original/9266000.jpg>

## Referencias

- Benjamin, Walter. (1971a). *La tarea del traductor*. En *Angelus Novus*, Buenos Aires: Edhasa.
- Benjamin, Walter. (1971b). *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*. En *Angelus Novus*, Buenos Aires: Edhasa.
- Borges, Jorge Luis. (1932). *Las versiones homéricas*. En *Discusión*, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis. (1936). *Los traductores de las 1001 noches*. En *Historia de la eternidad*, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis. (1974). *Ficciones*. En *Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé.
- Borges, Jorge Luis. (1976). "Respuesta de Jorge Luis Borges", revista Sur, número 338-339, correspondiente a enero-diciembre de 1976, dossier "Problemas de la traducción".
- Borges, Jorge Luis (1985). Prólogo de *Un bárbaro en Asia*, de Henri Michaux. Madrid: Hyspamérica.
- Borges, Jorge Luis. (1997). *Las dos maneras de traducir*. En *Textos recobrados*, Buenos Aires: Emecé.
- Borges, Jorge Luis. (1999). *Borges en Sur*. Buenos Aires: Emecé.
- Briceño Guerrero, José Manuel. (2008). Prólogo a la traducción de *Tiempo de Chiti Maya*, Mérida: Edic. La Castalia.
- Caillois, Roger. (1978). *Le fleuve Alphée*, París : Gallimard NRF.
- Caillois, Roger. (1986). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, México: FCE.
- Caillois, Roger. (1988). *El mito y el hombre*, México: FCE.
- Cervantes, Miguel de. (1984). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alianza: Madrid.
- Crepon, Marc. (2001). *Les promesses du langage (Benjamin, Heidegger, Rosenzweig)*, París : Vrin.
- Hofmannsthal, Hugo von. (2001). *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*, Madrid: Alba editorial.
- Wittgenstein, Ludwig. (1988). *Investigaciones Filosóficas*, México: Editorial Crítica.
- Yourcenar, Marguerite. (1981). *Discours de réception à l'Académie Française*, Paris: Gallimard.