

# Un traductor precoz. Los primerísimos textos de Borges, entre el español y el inglés

LUCAS ADUR  
Universidad de Buenos Aires · CONICET · CUDES

## Resumen

El presente trabajo analiza una serie de documentos muy conocidos pero poco estudiados: los textos que Jorge Luis Borges escribió de niño, entre los seis y los diez años. Nos interesa en particular indagar sus opciones lingüísticas. Borges creció en un ambiente bilingüe castellano-inglés y sus primeros textos oscilaron entre esas dos lenguas: un manual de mitología griega escrito en inglés -con algunas palabras interpoladas en español-, un drama, "Bernardo del Carpio", escrito en un español arcaizante, y una traducción de "El príncipe feliz", del inglés al castellano. Procuraremos mostrar que esta traducción de Wilde, el primer texto publicado por Borges, en 1910, puede considerarse como un punto de llegada del recorrido arqueológico que aquí trazamos y, a la vez, como un punto de partida para la obra futura del autor. La lengua elegida no será el inglés, ni un español con veleidades de purismo sino un castellano que ha atravesado el inglés. La obra borgeana entonces tiene su prehistoria en una traducción infantil.

## Abstract

This paper examines a series of well-known yet little-studied documents: the texts that Jorge Luis Borges wrote as a child, between the ages of six and ten, focusing particularly on his linguistic choices. Borges grew up in a bilingual Spanish-English environment, and his first texts ranged from one to other: a Greek mythology manual written in English -with some interpolated words in Spanish-, a drama, "Bernardo del Carpio", written in an archaizing Spanish, and a translation of "The Happy Prince" from English to Spanish. We will try to show that this translation of Wilde, the first text published by Borges in 1910, can be considered as an arrival point for the archaeological journey we trace here, and, at the same time, it is a starting point for the author's future work. The language chosen will not be English, nor a Spanish with purist intentions, it is rather a Spanish that has gone through English. Thus, Borges' work precedent lies in the translation he made as a child.



In ancient shadows and twilights  
Where childhood had strayed,  
The world's great sorrows were born  
And its heroes were made.  
In the lost boyhood of Judas Christ was betrayed.  
G. W. Russell

En 1970, en su ensayo autobiográfico, Borges declara "I always thought of myself as a writer, even before I wrote a book" (1970: 177). Algunos años después, al aparecer la primera edición de sus *Obras completas* en 1974, afirma en la misma línea: "Como De Quincey y tantos otros, he sabido, antes de haber escrito una sola línea, que mi destino sería literario". Según su madre, ya a los seis años, el pequeño Georgie había declarado solemnemente a su padre: "Seré escritor" (*apud* de Milleret, 1967, 24).



Borges trabajó intensamente en la construcción de un mito, una leyenda personal –a partir de la selección, reorganización y reelaboración de episodios de su vida– que parece corroborar que su destino literario era ineluctable y estaba ahí desde el principio<sup>1</sup>. La *precocidad* es un elemento constitutivo en la construcción de esta mitología personal, como se desprende de las afirmaciones que acabamos de citar y de ciertos episodios que el escritor refiere en distintos lugares: su temprano descubrimiento de la poesía, la frustrada vocación literaria de Jorge Guillermo Borges que se traslada automáticamente al hijo, la ilimitada biblioteca de libros ingleses a la que accede de niño, la “profecía” de Carriego a Leonor<sup>2</sup>...

Ahora bien, ese “destino literario” parece haberse jugado, al menos en un principio, entre dos lenguas, el castellano y el inglés. Borges fue bilingüe desde la infancia y realizó la mayoría de sus primeras lecturas en inglés (Borges, 1970: 141; Vaccaro, 1996: 54-55). Sin embargo, como escritor, ha desarrollado la enorme mayoría de su producción en la lengua castellana.

En este trabajo quiero detenerme en tres textos de infancia que permiten pensar esa oscilación y contaminación entre castellano e inglés y su “resolución” en la práctica de la traducción. Consideraré, en primer lugar, los dos textos más antiguos de Borges que han llegado hasta nosotros: “Bernardo del Carpio” y el *Handbook of Greyc mythology*, escritos en torno a 1906 o 1907. Luego abordaré la primera publicación de “Jorge Borges (hijo)” –tal como aparece firmada–, una traducción de “The Happy Prince” de Oscar Wilde, publicada en 1910, en el diario *El País*. Lo que propongo no es tanto un itinerario teleológico como una ficción crítica documentada, un ejercicio de retrospectiva que nos permite leer en esos documentos del pasado huellas de lo que vendrá<sup>3</sup>.

## 1. INFANCIA BILINGÜE

El bilingüismo borgeano tiene que ver fundamentalmente con la presencia cotidiana de su abuela inglesa, la madre de su padre, Frances “Fanny” Haslam. Fanny vivía junto a la familia en la casa de la calle Serrano, en Palermo –a la que los Borges se habían mudado en 1901–. Es a través del diálogo con ella que, según relata, el escritor adquiere casi inconscientemente la lengua inglesa: “Cuando le hablaba a mi abuela paterna lo hacía de una manera que después descubrí que se llamaba hablar en inglés, y cuando hablaba con mi madre o mis abuelos maternos lo hacía en un idioma que después resultó ser español” (cit. en Pauls, 2000: 105, cfr. también Alifano, 1984: 92)<sup>4</sup>.

Antes de comenzar su educación formal, Borges recibió sus primeras lecciones en esa lengua por parte de Fanny Haslam, según el testimonio recogido por Alicia Jurado (1964: 26):

---

<sup>1</sup> Esta elaboración puede pensarse en términos de “automitografía” (Lefere, 2005), “leyenda personal” (Maingueneau 2006), o “auto-bio-ficción” (Louis, 2022).

<sup>2</sup> Nos referimos a “Vulgar sinfonía”, poema de Carriego, dedicado a la madre de Borges, donde augura: “Y que tu hijo, el niño aquél / de tu orgullo, que ya empieza/ a sentir en la cabeza/ breves ansias de laurel,/ vaya, siguiendo la fiel / ala de la ensoñación, de una nueva anunciación / a continuar la vendimia/ que dará la uva eximia/ del vino de la Canción”. (Carriego, 1996: 236). El poema, que se publicó póstumamente en la *Poesía completa* (1913), fue escrito según Borges (1970: 162) en torno a 1909. El texto puede leerse como un testimonio de que, más allá del componente legendario o mítico, la “precocidad” de la vocación literaria de Jorge Luis era perceptible contemporáneamente para el círculo íntimo de la familia Borges.

<sup>3</sup> La idea de ficción crítica está inspirada, fundamentalmente, en obras de Ricardo Piglia como *Crítica y ficción* (1986) o *El último lector* (2005); pueden encontrarse también ejemplos en las obras de Josefina Ludmer, Nicolás Rosa o Juan José Saer (cfr. Margaril, 2020). En palabras de Carlos Surghi: “Ganada por la ficción de la literatura, la crítica se vuelve ficcional, pero en sus procedimientos y en el empleo de lo verosímil como un acercamiento a la verdad; y también, desde ya, en el empleo del estilo como proximidad a la cosa tratada” (2020: web).

<sup>4</sup> También Jorge Guillermo, el padre del escritor, según testimonio de su esposa, le hablaba a su hijo en la lengua de sus antepasados: “Con Georgie, mi marido hablaba siempre en inglés” (Acevedo, 2021: 160)

Antes de conocer el alfabeto, su abuela paterna (...) lo sentaba en sus faldas y le leía unas revistas inglesas para niños, encuadradas en un volumen pesadísimo que él llamaba el “leccionario”, palabra que seguramente reunía las ideas de diccionario y de lección.

Poco después, Jorge Luis y su hermana Norah recibieron su primera instrucción formal en inglés, a cargo de una institutriz, Miss Tink. La educación fue en el hogar, dado que el padre no quería mandar a los niños a la escuela –aduciendo su temor a enfermedades contagiosas (*apud* A. Jurado, 1964; Acevedo, 2021)<sup>5</sup>.

El inglés, entonces, fue la primera lengua que Borges aprendió a leer y escribir, probablemente de modo precoz, alrededor de los cuatro años<sup>6</sup>. Estudiaron con Miss Tink hasta los nueve años de Georgie, cuando los enviaron a la escuela primaria (1909). Para esa época, entonces, el niño ya era perfectamente capaz de leer y escribir en ambas lenguas.

Hay tres aspectos que nos gustaría destacar para poder pensar el significado de este bilingüismo borgeano. En primer lugar, hay que señalar brevemente que el bilingüismo castellano-inglés, sin ser una excepcionalidad, no era muy frecuente en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, donde el francés tenía mucho más lugar como lengua de cultura (Rodríguez Monegal, 1998: 22) –de hecho, era esa la lengua que aprendieron en su infancia tanto Leonor Acevedo como Victoria Ocampo, por dar dos ejemplos cercanos al escritor-. Es probable que mientras su vida cotidiana se mantuvo en los estrechos márgenes de su casa, Borges haya vivido este bilingüismo como algo natural, pero indudablemente tiene que haber sentido el contraste al menos al comenzar la escuela primaria y descubrir que la mayoría de sus compañeros no eran anglófonos (Rodríguez Monegal, 1998: 20, 23)<sup>7</sup>. Podemos incluso permitimos pensar que esta singularidad del niño Borges anticipa la singularidad de su anglofilia, que resaltará años después como rasgo distintivo en el campo literario argentino, donde el modelo era básicamente la cultura francesa.

En segundo lugar, Emir Rodríguez Monegal ha propuesto que cada lengua de infancia tiene un valor simbólico para el escritor –en un sentido que recuerda la hipótesis de Piglia (2004) acerca de los dos linajes–: el inglés, lengua del padre y la abuela paterna, es lengua de cultura, de lectura literaria, elevada; el castellano, la lengua de la madre y la abuela materna, es la lengua doméstica, menos prestigiosa, más allá de su vinculación con los “héroes y dioses de la guerra” (Rodríguez Monegal, 1998: 18-19) del linaje materno:

Aunque Georgie fue “naturalmente” bilingüe, este bilingüismo contenía las semillas de una diferencia radical entre ambos idiomas. El acto de leer en inglés cuando aún no había aprendido a hacerlo en español estableció esa diferencia decisiva entre ambos códigos. El inglés se convirtió en la clave para leer y escribir. [...] El español era no solo el idioma del lado materno de su familia (y menos válido desde un ángulo cultural, porque el niño no podía leerlo) sino además el idioma de los sirvientes, esos anónimos gallegos y vascos [...] De los dos códigos que el niño

<sup>5</sup> “Siempre jugábamos en el jardín, todas las mañanas. Luego venía la institutriz a darnos la lección. Mi padre no quería que fuéramos al colegio por las enfermedades, en esa época había muchos contagios. Así que la institutriz venía todos los mediodías a darnos clase de matemáticas y otras materias en inglés” (Norah Borges, cit. en Vaccaro, 1996: 55).

<sup>6</sup> Borges no recordaba una época de su vida en que no supiera leer y escribir; posiblemente haya aprendido entre los tres y los cuatro años (Vázquez, 1999: 32).

<sup>7</sup> “Las peculiares condiciones que hicieron surgir el bilingüismo de hogar explican por qué el hablar, el leer y después el escribir en un idioma que no era el de su país nativo no fue un hecho insólito para Georgie. En su hogar (que era un mundo cerrado y autárquico) el inglés era un idioma natural. No fue hasta llegar a la escuela cuando Georgie descubrió que ese idioma le pertenecía un poco menos que el español” (Rodríguez Monegal, 1998: 20).

aprendió en su infancia, el materno habría de ser el culturalmente inferior. (Rodríguez Monegal, 1998: 23)<sup>8</sup>

Es cierto que Borges realizó buena parte de sus primeras lecturas en inglés<sup>9</sup>. También lo es que, para él, esa lengua quedó asociada a cierto prestigio y refinamiento social, como resulta patente en sus declaraciones sobre la extrañeza que manifiesta al escuchar, durante su primera estadía en los Estados Unidos, obreros hablar inglés, “a language I had until then always thought of as being denied that class of people” (Borges, 1970: 180-181). El escritor ha llegado inclusive a declarar que él mismo se sentía “indigno” de esa lengua<sup>10</sup>. Pero considero que hay que relativizar estas afirmaciones del escritor, así como la lectura de Rodríguez Monegal. Borges más allá de admirar el inglés, de declarar que muchas veces pensaba en esa lengua (Guibert, 1986:), de incorporarlo a su escritura de distintos modos (ver *infra*), nunca dejó de reconocerse como un escritor argentino; en las múltiples ocasiones en que se preguntó en qué lengua escribir, en los distintos experimentos lingüísticos de diferentes etapas de su obra, nunca renunció al castellano que era su derecho de nacimiento.

Más allá de estos matices simbólicos que contraponen las dos lenguas, y sin ignorarlos, creo que resulta más productivo para entender la poética borgeana, pensar en las contaminaciones, los cruces y las continuidades entre ellas. Borges presenta muchas veces su infancia bilingüe como la experiencia de un *continuum* desjerarquizado, más que en términos de oposición: “At home, both English and Spanish were commonly used” (Borges, 1970: 140). La relación de paridad es tal que, como afirma Pauls, “prácticamente no hay diferencia entre lenguas” (2000: 105)<sup>11</sup>.

Si bien es indudable que el inglés fue la lengua de las primeras lecturas, también el español se revela pronto como una lengua literaria. Además de las inglesas, entre sus lecturas tempranas se cuentan el *Quijote*, los folletines de Eduardo Gutiérrez (*Juan Moreira*, *Croquis y siluetas militares*), el *Martín Fierro* y el *Cantar del Mío Cid*. Hay, de hecho, una doble iniciación literaria que Borges evoca (o construye) para cada lengua:

It was he [my father] who revealed the power of poetry to me—the fact that words are not only a means of communication but also magic symbols and music. When I recite poetry in English now, my mother tells me I take on his very voice. (Borges, 1970: 138)

Una noche en mi casa, Carriego recitó, de pie, de una manera aparatosa, un largo poema. No entendí nada, pero me fue revelada la poesía, porque comprendí que las palabras no eran solamente un medio de comunicación sino que encerraban una especie de magia. El poema era “El misionero”, de Almafuerite y los versos que recitó Carriego aún están en mi memoria. Él fue quien me reveló la poesía cuando yo era muy chico. (Alifano, 1984: 24)

<sup>8</sup> Nótese, además, las implicancias de los géneros en esta repartición de los valores lingüísticos: la lengua masculina es la prestigiosa, la lengua femenina, la subalterna. Sobre la cuestión del contraste entre los “linajes” borgeanos, presente tanto en Piglia como en Rodríguez Monegal, se trata de una hipótesis crítica muy productiva, pero que puede complejizarse y matizarse. Así, por ejemplo, hay figuras, como la de Francisco Borges, que son parte del linaje paterno, pero poseen más bien las características atribuidas al linaje materno –coraje, hazañas militares, etc.

<sup>9</sup> Entre las que el autor suele recordar, mencionemos, *Huckleberry Finn*, *Roughing It* y *Flush Days in California*, los libros del capitán Marryat, *The First Men in the Moon* de Wells, *Treasure Island* de Stevenson, los poemas de Longfellow, cuentos de Poe y novelas de Dickens.

<sup>10</sup> “English, a language I am unworthy to handle, a language I often wish had been my birthright” (Borges, 1970: 151).

<sup>11</sup> En la misma línea, Vaccaro sostiene: “En casa de los Borges se hablaba en forma corriente tanto el español como el inglés, y este joven, a quien desde niño llamaron “Georgie”, adoptó ambos idiomas sin traumas y con suma naturalidad” (1996: 55).

Una iniciación poética en inglés, entonces, dada por el padre; una en castellano, por un amigo del padre, un poeta criollo. La poesía, esa música de las palabras, es posible en ambas lenguas. Borges, como sabemos, elige el castellano, aunque el inglés permanecerá como una marca muy fuerte para su escritura y, sobre todo, para sus lecturas.

El bilingüismo puede pensarse, así, no como una vivencia traumática y conflictiva (como propone Rodríguez Monegal), sino como una experiencia que confiere muy tempranamente a Borges una particular mirada sobre las lenguas (y sobre la lengua). Aquí entramos en el terreno de la especulación, en tanto no es fácil evaluar los efectos concretos del bilingüismo, pero parece razonable suponer que contribuyó a dotar a Borges de una sensibilidad metalingüística particular<sup>12</sup> e incluso a propiciar preguntas sobre la relación entre lenguaje y realidad –si las mismas cosas pueden decirse con distintas palabras, ¿cuál es la relación entre las palabras y las cosas?–, tema que sería central en su poética posterior<sup>13</sup>. En un sentido similar, Pauls propone que la experiencia bilingüe fue fundamental para la configuración de la poética borgeana:

Si no hay límite entre las lenguas, lo que desaparece también es la pertenencia lingüística. Borges no pertenece al inglés (aunque es la primera lengua en la que lee) más que al castellano (aunque es la lengua en la que le habla su madre): navega entre dos lenguas sin estar, sin vivir, sin responder a ninguna. La infancia bilingüe ha formado en Borges a un escritor expatriado. (2000: 105, ver también Hadis, 2006: 381)

La lectura de Pauls recuerda las estimulantes paradojas vertidas por Derrida en *El monolingüismo del otro*: “Nunca se habla más que una sola lengua, o más bien un solo idioma. Nunca se habla una sola lengua, o más bien no hay idioma puro” (2002: 20); “No tengo más que una lengua, no es la mía” (2002: 13). El niño pudo haber experimentado, aun sin conceptualizarla, una cierta distancia con respecto a la propia lengua (o lenguas), que se tornan, justamente, impropias: ya no se las experimenta desde la propiedad sino desde el uso. Podemos evocar aquí la famosa afirmación de Proust –desarrollada por, entre otros, Deleuze (2022) y Maingueneau (2006)–, de que “los libros bellos están escritos en una especie de lengua extranjera” (2005: 152). Esta condición de expatriado lingüístico –si no hay una lengua del todo propia, todas se escriben como lenguas extranjeras– podría ser propicia para el ejercicio de la literatura.

Pauls propone, además, que en esa experiencia bilingüe puede estar el germen de un rasgo central de la poética borgeana de la traducción: la *zozobra* entre lenguas equivalentes se proyecta en la abolición de “distinciones y jerarquías” entre original y versión:

Los traductores de Borges (los personajes que traducen en sus ficciones, los traductores leídos por Borges, el Borges traductor [...]) ponen en cuestión no sólo

<sup>12</sup> Cfr. los estudios de Barac y Bialystok (2012) y Sun (2016) que sostienen las ventajas en el desarrollo de la consciencia metalingüística y el control ejecutivo en niños bilingües. Agradezco a la Dra. Mariana Bendersky la referencia a estos trabajos.

<sup>13</sup> Para limitarnos a un ejemplo significativo, citemos un fragmento de la conferencia “La poesía”, donde Borges contrasta las distintas palabras en las que distintos idiomas nombran la luna: “Pensemos en una cosa amarilla, resplandeciente, cambiante; esa cosa es a veces en el cielo, circular; otras veces tiene la forma de un arco, otras veces crece y decrece. Alguien –pero no sabremos nunca el nombre de ese alguien–, nuestro antepasado, nuestro común antepasado, le dio a esa cosa el nombre de luna, distinto en distintos idiomas y diversamente feliz. Yo diría que la voz griega *selene* es demasiado compleja para la luna, que la voz inglesa *moon* tiene algo pausado, algo que obliga a la voz a la lentitud que conviene a la luna, que se parece a la luna, porque es casi circular, casi empieza con la misma letra con que termina. En cuanto a la palabra *luna*, esa hermosa palabra que hemos heredado del latín, esa hermosa palabra que es común al italiano, consta de dos sílabas, de dos piezas, lo cual, acaso, es demasiado. Tenemos *lua*, en portugués, que parece menos feliz; y *lune*, en francés, que tiene algo de misterioso” (Borges, 1980:36).

los términos de la estructura parasitaria (qué es el original y qué la versión, en qué medida la primera es primera y la segunda es segunda) sino, sobre todo, la pertinencia de la estructura misma. (2000: 105)

En síntesis, aunque no podamos establecer con precisión su impacto en el desarrollo del futuro escritor, es indudable que la experiencia del bilingüismo infantil tiene que ser considerada como “germen” –no único, pero relevante– de ciertos rasgos de su futura poética: la incorporación de una biblioteca de lecturas no tan habituales en el contexto argentino; la posible asignación de valores simbólicos a las lenguas –y, por extensión, a sus hablantes–; la libertad para moverse entre distintos idiomas y la pregunta acerca de en qué lengua se debe escribir; una cierta concepción de la traducción...

A continuación, intentaremos, como dijimos, un ejercicio de especulación crítica. Trazaremos un itinerario, a través de los textos infantiles de Borges a los que podemos acceder, que pasa primero por el inglés, luego por el castellano y desemboca en un diálogo entre las lenguas, en un castellano que ha atravesado el inglés: en una traducción.

## 2. OBRAS (IN)COMPLETAS DE GEORGIE

En su ya citada autobiografía –publicada significativamente en inglés, en los años setenta–, Borges realiza una sucinta presentación de sus primeros escritos

I first started writing when I was six or seven. I tried to imitate classic writers of Spanish—Miguel de Cervantes, for example. I had set down in quite bad English a kind of handbook on Greek mythology, no doubt cribbed from Lemprière. This may have been my first literary venture. My first story was a rather nonsensical piece after the manner of Cervantes, an old-fashioned romance called “La visera fatal” (The Fatal Helmet). I very neatly wrote these things into copybooks. (1970:142)

¿Pueden pensarse estos primeros escritos como textos de *Borges*, con todo lo que implica ese nombre de autor? Dado que esta es una de las preguntas que articula nuestro recorrido, para evitar una petición de principio proponemos, provisoriamente, considerarlos como textos de *Georgie*, el nombre utilizado en su ámbito familiar, con el que nos referiremos entonces al niño que escribió estos primeros ejercicios. Justamente, lo que está en juego en este trabajo es discutir las continuidades y discontinuidades entre la obra de Borges y los escritos de Georgie.

Si aceptamos el orden propuesto en la *Autobiografía*, su primera aventura literaria de la que tenemos algún registro es lo que él denomina “a kind of handbook on Greek mythology”, cuyo manuscrito, conservado en la colección Helft, consta de nueve páginas, que habría que datar hacia 1906-1907, cuando Georgie tenía seis o siete años. Sobre “La visera fatal” no hay más noticias que los dichos de Borges, no tenemos ningún manuscrito de ese relato de enigmático título<sup>14</sup>. Algunos críticos han conjeturado una confusión en esa memoria infinita y

<sup>14</sup> Ningún manuscrito, pero algunas versiones hipotéticas. Tanto Borges como su madre, en principio se han referido a un cuento corto –“cuatro o cinco páginas de largo”- escrito “en antiguo español”, “a la manera de Cervantes”. En esa misma línea, Victoria Ocampo afirma que “En ese cuento las personas no morían: partían” (*apud*. Alvarado, s/d: web). Primera versión entonces: un texto escrito en un estilo cervantino, con un español arcaizante, pero cuya trama ignoramos minuciosamente. Segunda hipótesis: el cuento recrea un pasaje del *Quijote*. Nadie lo afirma con certeza, pero algunas declaraciones parecen apuntar a esta posibilidad y el título es igualmente sugerente para pensar una vinculación con el episodio del yelmo de Mambrino (primera parte, capítulo 21). María Esther Vázquez (1999: 32) afirma: “A los siete años redactó su primer relato, «La visera fatal» de influencia cervantina (ya había leído *El Quijote* en un librito de los que editaba la Biblioteca del diario *La Nación*)”. En un sentido similar, Borges le comenta a Burgin que, tras haber leído uno o dos capítulos del *Quijote*, procuró escribir en un español arcaico (Burgin, 1969: 3). El texto se desprendería de una lectura parcial muy temprana del *Quijote* –quizás una versión adaptada. No solo sería “a la manera de Cervantes” en cuanto a lo lingüístico-estilístico sino que sería una reescritura de una trama o motivo cervantino (el yelmo / visera). Tercera hipótesis, como veremos

propuesto que el texto aludido es, en realidad, el drama “Bernardo del Carpio”, otro escrito infantil que podría datarse en fecha cercana al *Handbook*, hacia 1906-1907, y que, en efecto, está escrito en un español vagamente cervantino<sup>15</sup>. El manuscrito de esta obra –que no parece ser de puño y letra de Borges, sino una transcripción hecha por algún adulto– consta de cinco páginas y se conserva también en la Fundación Helft<sup>16</sup>.

Azarosa pero no por eso menos significativamente los dos más antiguos escritos de Georgie que se conservan están cada uno en una de las lenguas del niño bilingüe. Veamos brevemente qué son estos documentos de arqueología borgeana.

## 2.1. Handbook on Greek Mythology

No hay acuerdo establecido acerca de cómo referirse a este primer texto de Borges. En el catálogo de la Fundación Helft figura como “The Gods”, tomando el encabezado de la primera página; “Gods, Mosters [sic], Heroes” propone Vázquez (1999: 32), retomando los tres apartados que lo estructuran<sup>17</sup>. Optamos aquí por el modo en que Borges lo evoca en su *Autobiografía* y que resulta bastante preciso: “a kind of handbook on Greek mythology”. Resulta notable, aunque no deje de ser una operación retrospectiva, que lo que refiere como su primera aventura *literaria* sea en un género –el manual o compendio– que raramente suele asociarse a la literatura. Se sabe que expandir la noción de lo literario hasta abarcar obras y géneros que, tradicionalmente, no suelen incluirse en ella –desde historia y filosofía hasta carteles callejeros e inscripciones en los carros– es un rasgo persistente de la poética borgeana.

En un sentido similar, es interesante que este primer texto no se presenta como una escritura original sino como una versión o reescritura: “no doubt cribbed from Lemprière” (Borges, 1970: 142, cfr. también Helft, 2013: 24)<sup>18</sup>. Sin embargo, como han señalado Kristal (2022) y Selnes (2004), el texto no puede considerarse estrictamente una copia: “Las versiones del niño Borges en su libreta no son meras transcripciones ni paráfrasis [...] no solo traslada contenidos, traduce fragmentos y resume argumentos, sino que, a veces, también añade sus propios comentarios” (Kristal, 2022: 47)<sup>19</sup>. Estos desplazamientos con respecto a su posible fuente, son, en algunos casos, muy notorios. Así, por ejemplo, en la entrada sobre “Acteon”, en Lemprière (1801:299), leemos:

Acteon, a famous huntman [...] He saw Diana and her attendants bathing near Gargaphia, for which he was changed into a stag, and devoured by his own dogs.

Georgie, en cambio, escribe :

---

enseguida: “La visera fatal” no existe y, por alguna confusión, tanto Borges como su madre se refieren al texto que conocemos como “Bernardo del Carpio”.

<sup>15</sup> Como señala García (1998: web), sin embargo, “la leyenda familiar habla de un cuento, y no de una obra de teatro. Esta, por lo demás [...] no contiene ninguna visera”. El investigador hipotetiza que “dada la proclividad de la familia Borges a conservar recuerdos de los hijos, puede colegirse que el cuento debe figurar en alguna colección privada”.

<sup>16</sup> García (2019) y Alvarado (s/d) afirman que el texto fue puesto por escrito por otra mano. Vaccaro (1996: 58), sin embargo, sostiene que la letra con la que está escrita la obra se asemeja a la de Borges en 1909, con lo que habría que datar el texto unos años después que el *handbook*.

<sup>17</sup> “Despite a somewhat chaotic appearance, the text reveals a clear penchant towards structure. It falls neatly into three different parts – «The Gods», «The Mo[n]sters», and «Heroes» – each of which is divided into two or three subchapters; whereas the stories of «Troja’s Horse» and «How Jason g[o]t the fleece» have been inserted as independent pieces” (Selnes, 2004: 76)

<sup>18</sup> Borges se refiere a *Bibliotheca Classica; or, a Classical Dictionary*, de John Lemprière, publicado en 1788. No hemos podido ubicar el ejemplar, que seguramente perteneció a la biblioteca de su padre.

<sup>19</sup> “Also, the manuscript’s reliance on Lemprière’s *Classical Dictionary*, pointed out by Borges himself and repeated by some of his critics (such as Ghiglione), is possibly exaggerated. Borges’s version contains many elements that could probably be retraced to other sources” (Selnes, 2004: 76)

*I will tell you some thing about Diana. One day as Diana was bathing herself into a brook, Action saw her. She waz so angre, that she change him into a deer, and was eated by his dogs  
Oh Action, why did you want to look at Diana? Action, why did you do that?*<sup>20</sup>.

Subrayemos la irrupción de una primera persona –extraña al género *handbook*–, que funciona como una especie de organizador o marcador metadiscursivo, y que no solo contribuye a explicitar los cambios de tópico –en un texto que va, por momentos, saltando algo abruptamente de uno a otro– (“I will tell you some of these, Baco and other...”, “Now I will tell you some thing about Mercurio...”, “I will tell you about some other gods...”) sino que también interpela al lector y subraya el carácter narrativo de las secuencias que introduce. En este caso, además, la voz enunciativa interpela dramáticamente a uno de los personajes rompiendo con el registro expositivo, de un modo que claramente se separa de cualquiera de sus posibles fuentes. De forma similar, tras narrar brevemente la historia de Mercurio y Marte, el enunciativo introduce un comentario bastante intempestivo y arbitrario sobre el aspecto del dios de la guerra: “A picture of Marte is some thing like one of a knight. He had no beard like other gods, such as Neptune”. Podemos afirmar que, con estas operaciones, en el *Handbook* el pequeño Georgie construye su primer narrador.

En esta misma línea podríamos considerar los recortes brutales que opera la voz enunciativa. Así, los doce trabajos de Hércules quedan reducidos a cinco:

Hercules had to do twelwe works, this were the works, he had to killed the lion of Nemea, the hira of Lerna, a boar, called the boar of Herimanto, the giants birch [?] to the deer of golden horns. He had to clin the stables of Augea, ect

Georgie interrumpe la enumeración con un inesperado “etcétera” que parece anticipar su fervor por resumir y miniaturizar todo aquello que amenace con volverse extenso y tedioso: “Desvarió laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos” (Borges, 1974: 429).

¿Bastan estos recortes o pequeños desplazamientos para considerar el texto como un “original”? ¿Puede seguir pensándose como una copia o versión más allá de estas transformaciones? Resulta interesante, en este sentido, la respuesta de Borges a Burgin cuando este le pregunta por la *originalidad* del *Handbook*: “You mean ‘original mythology’ or a translation?”. El entrevistado responde: “No, no, no, no, no. It was just saying, for example, well, ‘Hercules attempted twelve labors’” (Burgin, 1969: 2). La negación es tan enfática que parece cuestionar el presupuesto de la pregunta. Como dijimos, se trata de una lectura retrospectiva, pero factible en relación con el modo de construcción de ese primer texto, que se sitúa ya en el límite entre la literatura y el comentario, entre la originalidad y la copia, mostrando lo porosos que son esos límites.

Ahora bien, más allá de estas proyecciones retrospectivas sobre la poética borgeana, nos interesa detenernos brevemente en la cuestión de la lengua. Cada vez que Borges se refiere a este texto subraya ese punto: el *Handbook* fue escrito “en un inglés bastante malo” (Alifano, 1988: 28), “in quite bad English” (Borges, 1970: 142), “in very clumsy English” (Burgin, 1969: 2). En efecto, como ya puede advertirse en el pasaje que citamos –y no han dejado de señalar los críticos que abordan el texto, como Kristal (2022) y Selnes (2004)– hay numerosos errores de gramática y ortografía a lo largo del texto: “waz” por “was”, “angre” por “angry”,

<sup>20</sup> Seguimos la transcripción del manuscrito propuesta por Selnes (2004), que hemos cotejado con las páginas reproducidas en De Torre (2005). Respetamos, como hace Selnes, la ortografía de Georgie, con todos sus errores y erratas.



“marraid” por “maried”, etc. Son, por supuesto errores comprensibles y esperables en un niño de seis o siete años que aún está aprendiendo a escribir<sup>21</sup>. Más interesante resulta la interpolación de palabras en castellano en medio de la prosa inglesa. La mayoría de los personajes mitológicos son nombrados en español: “Perseo”, “Mercurio”, “Marte”, “Teseo”, “Cupido”, “Baco”, etc. La oscilación entre lenguas no se limita a los nombres propios: “There have had been a war in Creta and Thepas, and Creta was victory, Dedalo made a great laberinto, on which live the moster called Minotauro”. Kristal propone que esta alternancia se explica porque Borges estaría traduciendo de una fuente castellana al inglés:

Se trata en realidad de un ejercicio de traducción porque los nombres de los personajes mitológicos están en español como si el niño Borges hubiera consultado un manual de mitología escrito en dicho idioma, y a veces mantiene alguna que otra palabra en español. (2022: 45-46)

La hipótesis es plausible, aunque contradiga la memoria del propio Borges –que cita Lemprière, aunque en términos hipotéticos, es cierto- y el hecho de que, para esa época, sus lecturas eran básicamente en inglés. Selnes sugiere, en una línea similar, que los nombres en español pueden indicar que Borges no abrevó solo en Lemprière sino en múltiples fuentes:

Borges’s version contains many elements that could probably be retraced to other sources; one of these elements being the curious interpolation of proper names in their Spanish rather than English rendering (Baco, Teseo, Minotauro, etc.). (2004:76)

Helft, por el contrario, acepta que las páginas fueron “extraídas” del *Diccionario* de Lemprière y propone otra hipótesis para explicar la alternancia: “Borges creía que el inglés y el español eran un mismo idioma, apenas formas diferentes de dirigirse a Fanny, la abuela inglesa, y a Leonor, la madre criolla” (2013, 24). Aunque, como dijimos, hay que matizar la dependencia de Lemprière como fuente, esta explicación resulta seductora en tanto implica, como vimos con Pauls, que el bilingüismo de Borges funciona como una suerte de *continuum lingüístico*. En cualquier caso, más allá de cómo se expliquen estas irrupciones del castellano en medio de ese “clumsy english”, lo cierto es que esta “primera aventura literaria” se escribe en una lengua titubeante todavía, que exhibe las marcas de la zozobra entre dos códigos, y algo de esa inestabilidad parece comunicarse también a otras dimensiones del texto: su compleja adscripción genérica, el modo de vincularse con sus fuentes.

## 2.2. Bernardo del Carpio

El segundo texto de Georgie que se ha conservado es, como dijimos, una breve obra teatral de cinco páginas, cuya escritura podría datarse en una época cercana a la del *Handbook* (1906), pero con toda probabilidad posterior<sup>22</sup>. Así la presenta Williamson:

Escrita a mano en cinco hojas, consiste en tres escenas muy breves. La primera tiene a Bernardo del Carpio pidiendo su espada antes de partir a pagar rescate por su padre, que es retenido prisionero por un rey malvado. En la escena 2, Bernardo está de acuerdo en rendir el castillo ancestral de Carpio a cambio de la libertad de su padre. En la escena final, Bernardo entrega las llaves de su castillo, ofreciendo al rey todo lo que hay en él salvo un viejo puñal y un trozo de papel amarillo. El rey

<sup>21</sup> Su recurrencia contribuye a la hipótesis de que el *modus operandi* no fue la transcripción mecánica sino algo más parecido a la paráfrasis o reescritura, quizás sin tener el texto fuente frente a los ojos.

<sup>22</sup> Miguel de Torre lo fecha, al darlo a conocer en *Fotografías y manuscritos*, “circa 1906” (2005: 43). Esa misma fecha acepta Carlos García (2019, 2). Vaccaro, como dijimos, propone 1909 (1996: 58), apoyado en la comparación de la letra con la de una postal de esa época (cfr. también Alvarado s/d).

pregunta qué valor tienen esos objetos; Bernardo contesta que el puñal perteneció a su padre y en el papel amarillo está inscripto lo último que su padre había escrito. El rey invita ahora a Bernardo a encontrar a su padre en la puerta. Bernardo corre a saludarlo, exclamando “¡Padre!” solo para descubrir a dos criados que cargan su cuerpo muerto. Ultrajado por la traición, Bernardo extrae su espada, desafía a duelo al rey, y le da muerte. (2006, 71)

Nuevamente aquí tenemos un texto que resulta un tanto inesperado para la pluma de un niño: un drama que retoma un personaje legendario del romancero español, creado como réplica local a la épica francesa. Su historia, de la que constan distintas versiones con variantes en el romancero, ha sido objeto a su vez de numerosas versiones, que van desde dramas de Lope de Vega (Lozano, 1988) hasta canciones de flamenco (García, 2019).

Hay entonces diversas variantes de la historia de este personaje y no es claro cuál es la fuente en la que abrevó Georgie para su pequeña obra, pero la anécdota básica podría sintetizarse del siguiente modo (*apud* García, 2019, cfr. también Ratcliffe, 2005). Bernardo es hijo bastardo del conde Sancho Díaz de Saldaña y la infanta Ximena, hermana del rey Alfonso. El rey, por estos amores ilícitos, encarcela a Sancho y recluye a doña Ximena en un convento. Para conseguir la libertad de su padre, Bernardo ofrece sus servicios al rey, en combates en los que es exitoso; llega incluso, en una ocasión, a salvar la vida del monarca, quien lo recompensa con el castillo del Carpio. La obra de Borges comienza en el punto culminante del relato, cuando Bernardo decide enfrentar al rey e ir a buscar a su padre. Para permitirle reencontrarse con Sancho, el rey le reclama el castillo, que Bernardo entrega –en otras versiones, lo retiene–, solo para descubrir que su padre ya ha muerto. Bernardo entonces desafía a duelo a Alfonso, dándole muerte.

Como es notorio y ha sido señalado por los críticos que mencionan esta pieza, el tema central de la obra es la piedad filial de Bernardo. Esto ha sido leído como indicativo de la importancia que Jorge Guillermo tuvo para su hijo (García, 2019)<sup>23</sup>; de la tensión que el niño percibía entre la vocación militar de sus antepasados masculinos y la vocación intelectual y el pacifismo del padre (Alvarado)<sup>24</sup>; e incluso como un “intento de explicar la conducta contradictoria de su padre hacia él imaginando que era cautivo de un rey traicionero” (Williamson, 2006: 71).

Más allá de estas lecturas, nos interesa subrayar dos aspectos de la obra. En primer lugar, aunque de un modo distinto al *Handbook* –aquí estamos ante un género indudablemente literario, el teatro–, “Bernardo del Carpio” vuelve a poner en cuestión la idea de “originalidad”, la relación entre originales y versiones. El mismo hecho de que la fuente del texto no sea identificable habla de las transformaciones y desplazamientos introducidos por Georgie<sup>25</sup>. Si se trata de una copia o versión es una copia o versión sin *original*, un *borrador* –y “no puede haber sino borradores” (Borges, 1974: 239)–.

<sup>23</sup> “La ceguera y la propia pusilanimidad, obligaron a Borges a convivir con su madre, que, para colmo, vivió casi cien años. Sin embargo, considero que la figura angular de su vida, al menos de su novela familiar, fue el padre [...] No es casual, pues, que una de las primeras piezas literarias de Borges, quizás la primera de todas, una obra de teatro escrita hacia 1906, estuviera relacionada con una figura que siente piedad filial para con su padre: Bernardo del Carpio” (García, 2019: web).

<sup>24</sup> “Siguiéndole la pista a esta extraña elección de Bernardo del Carpio como personaje, debemos recordar que el padre de Jorge Luis Borges fue el único miembro masculino de la familia desde tiempo inmemoriales que se negó a hacer la carrera militar. Su hermano fue capitán de navío, pero él eligió los estudios de Derecho. Era hombre culto, pacifista y seguía la doctrina anarquista de Herbert Spencer. Podríamos decir que en el aspecto épico era la oveja negra de la familia, y en aquella casa de la calle Serrano donde vivió Georgie sus primeros años, la épica (o el recuerdo de épicas familiares pasadas) tenía una importancia fundamental; se respiraba en el aire” (Alvarado, s/d: web).

<sup>25</sup> Por ejemplo, el nombre del servidor, “Jaime”, según apunta García (2019), no parece provenir del romancero ni de ninguna tradición reconocible: es probablemente un invento del escritor.

El segundo punto es la elección de la lengua. Como dijimos, algunos críticos han identificado este texto con el perdido “La visera fatal”, en tanto el autor declara que este fue escrito “after the manner of Cervantes” (Borges, 1970: 142) o en “archaic Spanish” (Burgin, 1969: 3). En efecto, “Bernardo del Carpio” está escrito en un español plagado de arcaísmos, que quiere reproducir el que –en la perspectiva de Georgie– correspondía a esos personajes en ese momento:

Ber. Vé, Jaime, á mi aposento, y traedme mi espada, y mis armas.

Jai. ¿Qué quiere hacer vuesa Merced con ellas? [...]

Jai. (Entrando) Aquí están vuestras armas (Muestra las armas)

Ber. Id, y ensilla á mi trotón.

Victoria Ocampo (*apud* Alvarado) ha señalado la relación entre este afán de reproducir un estadio antiguo del español y el que se comprueba en *La gloria de don Ramiro*, de Larreta – publicada en 1908, con lo que, si la relación es genética, habría que datar el texto luego de esa fecha<sup>26</sup>. ¿Se habrá tratado de una búsqueda purista por parte de Georgie, de explorar un castellano antiguo y peninsular, como si fuera la contracara extrema de su primer intento, realizado en inglés? Es interesante, en este sentido, que, en su recapitulación acerca de este experimento lingüístico, Borges afirma: “I tried to write archaic Spanish. And that saved me from trying to do the same thing some fifteen years afterwards, no? Because I had already attempted that game and failed at it” (Burgin, 1969: 3).<sup>27</sup> El escritor identifica retrospectivamente en ese texto –o en esos textos, “La visera fatal” y “Bernardo del Carpio” – una apuesta estética, comparable a la de Larreta y otros escritores que fueron contemporáneos suyos, que juzga como un error. Este juicio parece haberse manifestado tempranamente: el manuscrito publicado por de Torre (2005: 43) permite observar la anotación manuscrita del escritor que, años después, en una letra distinta, consigna: “Errores- Efecto demasiado melodramático y ridículo. Demasiados crímenes”. Aunque no se refiera explícitamente a la cuestión de la lengua, lo melodramático y lo ridículo indudablemente tienen que ver, entre otras cosas, con esa elección de un español arcaizante<sup>28</sup>.

Lo que está en juego, entonces, es la elección de una *lengua* para la propia escritura. Ya recordamos el *adagio* de Proust acerca de que los libros bellos están escritos en una especie de lengua extranjera. Georgie parece haber sido guiado en su búsqueda por una intuición semejante. En el primer intento –la primera aventura–, opta por el inglés, la lengua de la biblioteca paterna, y esa escritura resulta salpicada de castellano. (No hay lenguas puras, no hay límites claros en ese *continuum* bilingüe). En “Bernardo del Carpio”, el niño prueba con el español, un español que quiere ser antiguo y libresco, quizás como una forma de acceder a su versión más “pura”, quizás buscando darle dignidad literaria a una lengua que, en su representación, no la tenía de modo inherente. En medio de los arcaísmos, sin embargo, se deslizan involuntariamente algunas palabras o giros propios de la “modalidad oral de las familias criollas de comienzos del siglo XX” (García, 2019: web). Así, por ejemplo, “Anda

<sup>26</sup> “Si creemos a su amiga Victoria Ocampo, el relato estaba escrito ‘en un estilo similar al de *La gloria de don Ramiro*’, para después agregar: ‘En ese cuento las personas no morían: partían’” (Alvarado s/d: web).

<sup>27</sup> Señalemos que, como en otras ocasiones, la versión retrospectiva de Borges es un tanto inexacta. En algunos de sus textos de comienzos de los años veinte, puede leerse una notable presencia de arcaísmos, que proviene de sus lecturas de los clásicos españoles (cfr., en este sentido, algunos de los ensayos reunidos en *Inquisiciones*). Se trata de un rasgo estilístico que se irá extinguiendo hacia mediados de la década, cuando se consolide su búsqueda de un estilo criollista.

<sup>28</sup> Este volver sobre lo ya escrito, para evaluarlo críticamente, contribuye a que incluso estos borradores infantiles puedan pensarse, al menos con un estatuto marginal, como parte de la formación del escritor. Con “Bernardo del Carpio” estamos simplemente ante un niño que escribe, pero cuando Georgie relee y toma notas para corregir, ya estamos ante un proyecto de escritor.

pronto” [sería más adecuado: “Ve pronto”], “Id, y ensilla” [Id y ensillad], “Te lo podéis guardar” [Os lo podéis guardar], “Está tu padre en la puerta” [“Está vuestro padre...”].

Si bien, como dijimos, es posible, al menos como especulación crítica, intuir algún rasgo de la poética futura en estos primerísimos borradores, lo cierto es que en términos lingüísticos los dos ensayos –el inglés y el español arcaico-castizo– parecen haber servido fundamentalmente para descartar esas opciones. El tercer texto que consideraremos, el primero firmado por Borges en llegar a la página impresa, resuelve de otra manera esta pregunta acerca de en qué lengua escribir: se trata de un texto que desemboca en el castellano, luego de pasar por el inglés, es decir, de una práctica fundamental en la vida y en la obra de Borges: la traducción.

### 3. EL PRÍNCIPE FELIZ: DEL INGLÉS AL CASTELLANO

En la recapitulación de sus primeros escritos que Borges realiza en el ya citado *Autobiographical Essay*, luego de mencionar el *Handbook* y “La visera fatal”, dice “I very neatly wrote these things into copybooks”. Y, a continuación, como culminación de esta etapa de escritura infantil manuscrita, cita, en contraste, su primer texto impreso:

When I was nine or so, I translated Oscar Wilde’s “The Happy Prince” into Spanish, and it was published in one of the Buenos Aires dailies, *El País*. Since it was signed merely “Jorge Borges,” people naturally assumed the translation was my father’s. (1970: 142)<sup>29</sup>

El texto se publicó, en efecto, en *El País*, el 25 de junio de 1910. Borges tenía entonces casi once años. Según varios testimonios (cfr. Vázquez, 1999: 32), la iniciativa para la realización de la traducción fue del propio Georgie; la publicación en el diario fue responsabilidad de Álvaro Melián de Lafinur, primo de Jorge Guillermo Borges y una figura menor de la bohemia porteña de las primeras décadas del siglo XX<sup>30</sup>.

La traducción está atribuida claramente a “Jorge Borges (hijo)”. De todos modos, que haya suscitado sorpresa o confusión resulta entendible: la traducción es muy buena, especialmente considerando la edad del traductor<sup>31</sup>. Es legible y no presenta, a nuestro juicio, errores significativos<sup>32</sup>.

La traducción tiene que haber enfrentado necesariamente a Georgie a considerar ciertas diferencias entre las dos lenguas. Por ejemplo, como ha señalado Kristal (2022: 48), con la cuestión del género, que funciona de modo distinto en inglés y en castellano<sup>33</sup>. “The swallow”,

<sup>29</sup> Leonor Acevedo, en sus memorias, insiste en esta confusión: “A los nueve años tuvo su primera publicación. Era una traducción de un cuento de Oscar Wilde, *El príncipe feliz*. Como lo firmó simplemente «Jorge Borges», todo el mundo creyó que la había escrito mi marido” (2021: 260).

<sup>30</sup> Borges lo evoca en sus *Autobiographical Notes* como un “poeta menor” y miembro de la Academia Argentina de Letras.

<sup>31</sup> Alicia Jurado refiere una anécdota significativa en este sentido: “Un amigo de Padre [i.e. Jorge Guillermo Borges] –llamado Ricardo Belemey Lafont, que era profesor del Instituto de Lenguas Vivas, donde Padre enseñaba Psicología no solo felicitó a Padre por la traducción, sino que lo adoptó como texto en una de sus clases” (1964: 38).

<sup>32</sup> Algunos críticos han presentado objeciones, pero sus perspectivas están desencaminadas. Nos referimos a los trabajos de Lozano Sañudo (2011) y Alvarado (s/d) que toman como traducción de Borges un texto que no es el publicado en *El País*, por lo que todo su cotejo carece de fundamentos –suponemos que pueden haber usado como fuente alguna edición publicada engañosamente como “traducción de Jorge Luis Borges”. También Kristal (2022), en su notable estudio sobre Borges y la traducción, presenta objeciones a la versión borgeana, particularmente en el modo de traducir la palabra “reed”. Sin embargo, entendemos que la opción de Borges es correcta y similar a la de la mayoría de los traductores del cuento al castellano (cfr. las traducciones de Baeza y Gómez de la Serna en Wilde, 1980 y Wilde, 1999).

<sup>33</sup> En inglés los sustantivos y adjetivos no tienen marca morfológica de género, aunque existen algunos nombres comunes con género semántico.

uno de los personajes principales del relato, es referido en inglés como un personaje masculino, con el pronombre “he” y “the reed,” su amada, es mencionada con el pronombre femenino, “she”, “his lady-love”. En castellano, “la golondrina” funciona como un personaje femenino y “el junco” como un personaje masculino (“su novio”). Para respetar el género gramatical en castellano, el traductor ha debido alterar el género de los personajes del relato. Apunta Kristal:

Borges decide cambiar el género sexual de los dos personajes, y una vez que toma esa decisión tendrá también que hacer otros pequeños ajustes a su traducción [...] Lo más importante es que a los 9 años de edad Borges ya se había dado cuenta de que, a veces, las incompatibilidades lingüísticas entre dos idiomas pueden llevar a una traducción en la que el traductor siente la necesidad de modificar el género sexual de algún personaje. (2022: 48-49)

Quizás pueda añadirse, en un sentido similar, cierta libertad del niño Borges para simplificar y abreviar algunos giros: ese furor sintético que ya vimos en el *Handbook* y que será un rasgo de su poética. Al traducir elimina algunos verbos de proceso verbal, nexos, pronombres y hasta sintagmas, que no implican modificaciones sustantivas:

His face was so beautiful *in the moonlight* that the little Swallow was filled with pity.  
Su rostro era tan hermoso, que la pequeña golondrina se llenó de compasión.

Her face is *thin and worn*, and she has coarse, red hands, *all pricked by the needle*, for she is a seamstress  
Su cara está *demacrada*, tiene manos toscas y coloradas pinchadas por la aguja, es costurera.

So the Swallow picked out the great ruby from the Prince’s sword, and flew away with it in his beak over the roofs *of the town*.  
La golondrina sacó el grueso rubí de la espada del príncipe y con él en el pico voló sobre los tejados.

He passed over the Ghetto, and saw the old Jews bargaining with each other [...]  
Pasó por el Ghetto y vio los viejos judíos *regateando*[...] (Wilde, 1910 y Borges, 1910, nuestro destacado)

Se trata, como se ve, de cuestiones de detalle, pero que implican decisiones por parte del traductor, una moderada libertad que presupone no considerar el original como un texto perfecto al que debe subordinarse reverencialmente<sup>34</sup>.

En cuanto a la variedad lingüística empleada, no hay aquí una búsqueda de arcaísmos. El castellano se atiene al *standard*, a la norma culta, con algunas formas marcadamente peninsulares, que resultan esperables en una traducción publicada en 1910: el empleo del “vosotros”, algún leísmo –“Oh, pero le vemos en nuestros sueños...”.

Registramos, sin embargo, una excepción significativa, un arcaísmo que podemos calificar de cervantino: “¡Vive Dios, cuán deslucido está el príncipe feliz! –que traduce el “Dear me! how shabby the Happy Prince looks!”-. El modo de traducir esta exclamación puede ponerse en línea con otras que exhiben, por parte de Georgie, una conciencia de algunas diferencias culturales que deben contemplarse en la traducción de un modo que no se resuelve en la literalidad. Así, por ejemplo, “Charity Children” se traduce como “los niños del asilo”, “State-Ball” como “baile oficial”, “Town Clerk” como “escribiente del pueblo”; “the loveliest

<sup>34</sup> Sobre este rasgo del modo de traducir de Borges, además del citado estudio de Kristal (2022), remitimos al trabajo de Olea Franco (2001).

of the Queen's maids-of-honour", se convierte en "la más bella de las damas de honor" y "a meeting of the Corporation" en "una reunión", eliminando corporaciones y reinas, menos relevantes en el contexto rioplatense.

La práctica de la traducción obliga a considerar, de modo más o menos consciente, simpatías y diferencias entre las lenguas. Rompe, en este sentido, la posibilidad de considerar inglés y castellano como un *continuum* casi indiferenciado. Se trata de dos lenguas con matices y particularidades diferentes, pero en modo alguno opuestas. Se puede ir y volver de una a la otra, se puede leer en una y escribir en la otra, se pueden trasladar y transformar estructuras, palabras, giros. Por supuesto no se trata de que "El príncipe feliz" funcione como una epifanía lingüística para Borges, pero indudablemente este primer ejercicio de traducción publicado representa un hito muy significativo en la constitución de su conciencia metalingüística y su proyecto de escritura.

### 3.1 ¿El primer texto de Borges?

Antes de proponer una conclusión sobre este recorrido, nos gustaría plantear una última cuestión. La traducción firmada "Jorge Borges (hijo)", ¿puede pensarse como el primer texto publicado por Borges, dándole a este nombre el carácter, aunque sea incipiente, de nombre de autor? En términos de Foucault (2010), la pregunta es: ¿la traducción de "El príncipe feliz" es o no parte de la *obra*? La respuesta, por supuesto, no es objetiva, sino que depende de la serie que pueda construirse con este texto.

Queremos dejar planteados, al menos como sugerencia, tres puntos en los que la traducción del texto de Wilde puede tener alguna resonancia en la obra posterior del autor. Estamos en un terreno hipotético, claro, pero el hecho de que sea un texto que leyó con suficiente interés como para decidir traducirlo es al menos un indicio de que el relato fue incorporado por Borges a su biblioteca mental.

Cuando el príncipe evoca su infancia, le dice a la golondrina que esta transcurrió en un jardín donde jugaba con sus compañeros durante el día y en un gran salón donde bailaba por las noches. Este espacio infantil idílico estaba separado del exterior: "Rodeaba el jardín un elevado muro, más nunca pregunté lo que había tras él, todo lo que me rodeaba era tan bello" (Borges, 1910). Unos treinta y cinco años después de traducir estas líneas, Borges evocará su propia infancia, al recibir el Gran Premio de Honor de la SADE, en 1945.

Así, durante muchos años, yo creí haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. *Lo cierto es que me crie en un jardín, detrás de un largo muro, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses.* (Borges, 1999: 301, nuestro destacado)

La formulación se repetirá en el prólogo a la segunda edición de *Evaristo Carriego* (1955), aunque allí el "largo muro" es reemplazado por una "verja" y se volverá uno de los pasajes más citados por la crítica borgeana (cfr. al respecto Louis, 2006: 201). Como se habrá advertido, en su formulación original, parece haber alguna reminiscencia del cuento de Wilde. La alusión puede ser absolutamente involuntaria, pero quizás la historia del niño que habitaba un mundo de ensueño, rodeado por un muro que lo aislaba del exterior pudo haber quedado en la memoria del traductor como un emblema de su propia infancia.

Además de la posible resonancia de esta cita –y la hermenéutica de la propia niñez que propone– hay dos procedimientos que aparecen en el texto de Wilde traducido por Borges que pueden ponerse en línea con los que el propio Borges usará muchos años después. El primero es la enumeración, en el momento en el que la golondrina le cuenta al príncipe las maravillas de Egipto:

Todo el día siguiente le pasó en sus hombros contándole cuentos de lo que viera en tierras remotas. Le contó de los rojos ibis, que están en largas filas en las orillas del Nilo y pescan doradas carpas con sus picos; de la Esfinge que es tan vieja como el mundo, mora en el desierto y lo sabe todo; de los mercaderes que caminan lentamente al lado de los camellos y llevan cuentas de ámbar en sus manos; del Rey de las montañas de la Luna, que es negro como el ébano, y adora un gran cristal; de la gran serpiente verde que duerme en una palma y tiene veinte sacerdotes que la alimentan con tortas de miel; y de los pigmeos que navegan en un gran lago en anchas hojas planas y que están siempre en guerra con las mariposas. (Borges, 1910)

El pasaje debe haber impactado en particular al traductor, quien tenía cierta fascinación por el Oriente en general, y según testimonio de su madre, por Egipto en particular (Acevedo, 1964: 11). No se trata, desde luego, exactamente de lo que se ha dado en llamar enumeración caótica (Spitzer, 1945) y que será una de las marcas registradas de la obra borgeana –con un punto culminante en “El Aleph”. Pero hay algo en el tono, en el modo en que se solapan lo verosímil y lo fantástico, en la propia sintaxis, en el modo de construcción de la secuencia que parece presuponer largas historias de las que solo se nos revela un pequeño fragmento... Todo esto, no tengo un modo más preciso de formularlo, *suen*a borgeano. Compárese, por ejemplo, con este fragmento de “El espejo y la máscara”:

Revista de lenguas y literaturas

En una isla vi lebreles de plata que daban muerte a jabalíes de oro. En otra nos alimentamos con la fragancia de las manzanas mágicas. En otra vi murallas de fuego. En la más lejana de todas un río abovedado y pendiente surcaba el cielo y por sus aguas iban peces y barcos. (Borges, 1996: 47)<sup>35</sup>

Por último, el desenlace del relato implica un cambio radical de perspectiva, que introduce abruptamente a un personaje, Dios, que no había intervenido hasta el momento:

“Traedme las dos cosas más preciosas de la ciudad”, dijo Dios a uno de sus ángeles; y el Ángel le trajo el corazón de plomo [del príncipe] y el ave muerta. “Habéis elegido bien, dijo Dios, pues en mi jardín del paraíso este pajarillo cantará eternamente, y en mi ciudad de oro el Príncipe Feliz me alabará por siempre”. (Borges, 1910)

Como se recordará, Borges utiliza un recurso similar en al menos dos de sus relatos, donde un párrafo final introduce un nuevo personaje que cierra y en buena medida resignifica la historia: en “La casa de Asterión”, con la aparición de Teseo y Ariadna; en “Los teólogos”, con la introducción, como en Wilde, del mismísimo Dios<sup>36</sup>.

Insistamos en que no pueden extraerse demasiadas conclusiones acerca de estos posibles puntos de contacto entre este primer texto publicado por Borges y la poética que desarrollará décadas más tarde en su obra adulta. Puede tratarse de meras coincidencias, por el efecto de

<sup>35</sup> Existen fragmentos con una estructura similar al que citamos en “Las ruinas circulares”, “El inmortal”, “Undr” o “El informe de Brodie”, por mencionar algunos ejemplos.

<sup>36</sup> “El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo crearás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió” (“La casa de Asterión”, Borges, 1974: 570).

“El final de la historia sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecido y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona” (“Los teólogos”, Borges, 1974: 556).

la lectura retrospectiva, puede que alguna resonancia de esta lectura –a la que probablemente revisitó en otros momentos de su vida– se haya articulado con otras y contribuido a forjar algún elemento de su poética. En todo caso podríamos decir que, así como cada escritor crea sus precursores, también se crea a sí mismo, la leyenda de su origen, y es difícil no sucumbir a la tentación de leer los textos del niño Georgie como si los hubiera escrito Borges.

#### 4. CONCLUSIONES O UN POSIBLE FINAL DEL RECORRIDO

Hemos procurado trazar un itinerario que funcione como una suerte de (documentada) ficción crítica en relación con los primeros escritos de Borges, realizados entre los seis y los diez años. Nuestro punto de partida fue una consideración del bilingüismo castellano-inglés del niño Borges, que lo sitúa ante la disyuntiva: ¿en qué lengua(s) escribir?

Su primer intento lo realiza en inglés, el *Handbook of Greek Mythology*. Señalamos que este manuscrito presenta algunas particularidades interesantes en relación con su género – enciclopédico y sintético a la vez– y en la indecibilidad de su estatuto –¿original o versión?–. En cuanto a la lengua, se trata de un inglés con numerosos errores de gramática y ortografía – esperables, si tenemos en cuenta la edad del autor– que incluye, en algunos pasajes, palabras en español –señales quizás de una percepción aún confusa de las diferencias entre ambas lenguas. En su valoración retrospectiva, Borges se referirá siempre a ese primer experimento subrayando que estaba escrito en un inglés torpe o malo. El énfasis parece innecesario y da cuenta, quizás, de la clausura de ese camino: el inglés no será la lengua en la que se escribirá la obra.

El segundo intento es la breve obra teatral “Bernardo del Carpio”, sobre la que, hasta donde sabemos, Borges no ha dejado comentarios posteriores, salvo metonímicamente en sus referencias a “La visera fatal”. Nuevamente, el texto mantiene una compleja relación con la distinción entre “original” y “versión” –al punto de que no es posible identificar con precisión su fuente. Está escrito en un castellano arcaizante, condicionado, claro, por el ambiente de la obra, pero quizás vinculado a la búsqueda de dar estatuto literario a esa lengua –o a la búsqueda de cierto prestigio, vinculado a lo antiguo y la variante peninsular. También esta opción lingüística será conceptualizada posteriormente por Borges como un error.

Luego de intentar un inglés impuro y un castellano con afán de pureza, el tercer texto parece implicar un modo distinto de articular las lenguas: se trata de una traducción, de volver a escribir en castellano lo que había sido escrito en inglés, de un texto que es y no es el de Wilde, un texto que es y no es de Borges. Esta será la opción lingüística que se consolidará luego en la obra del autor: el castellano, pero un castellano que de algún modo ha pasado por el inglés, que a veces parece traducido del inglés<sup>37</sup>. Hay numerosas variantes de esta forma, pero podríamos sintetizarlas en dos operaciones fundamentales.

Uno: *Leer en inglés para escribir en castellano*. Pensemos en las innumerables reseñas y ensayos sobre autores anglófonos (Poe, Chesterton, Ellery Queen, Joyce), pero también la reescritura más o menos explícita de hipotextos en inglés –“Tema del traidor y del héroe” y “The Sign of the Broken Sword” de Chesterton; “La espera” y “The Killers” de Hemingway; “La muerte y la brújula” y los relatos de Poe sobre M. Dupin– (cfr. Adur, 2011). No en vano se ha llegado a afirmar que Borges es el mejor escritor inglés en lengua española (Rodríguez Guerrero, 2001; Salazar Anglada, 2005)

Dos: *Postular o dejar entrever la existencia de un inexistente original inglés (o alemán, o latino), del que el texto se presenta como traducción*. Así, en “El asesino desinteresado Bill Harrigan”, luego de que se nos narre su primer asesinato, tenemos la siguiente línea de Bill: “«¿De veras?», dice”

<sup>37</sup> Un buen ejemplo de esto lo encontramos en la frecuente práctica, entre lectores y críticos, de añadir un artículo al título “El jardín de [los] senderos que se bifurcan”. La causa de este añadido es que la omisión del artículo suena extraña en el castellano y, como ha señalado Balderston, hace pensar en una traducción literal del inglés (2013: 117).



(Borges, 1974: 318). A continuación, un misterioso asterisco nos remite a una nota al pie, que duplica la frase que acabamos de leer, pero en inglés: “\**Is that so?, he drawled*” (Borges, 1974: 318). Esta inexplicable nota propone –produce– un hipotético original inglés, del que el texto de Borges, entonces, sería traducción<sup>38</sup>. Algo similar puede decirse de “El acercamiento a Almotásim” donde la apócrifa novela india es citada en castellano, pero exhibiendo fragmentos del “original” inglés, como si la prosa de Borges fuera, de nuevo, una traducción: “Una chusma de perros color de luna (*a lean and evil mob of mooncoloured hounds*) emerge de los rosales negros” (Borges, 1974: 415). Mencionemos, por último, el caso de “Tlön...”: la cita inicial, en castellano, atribuida a Bioy (“los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”) es luego cotejada con su “original” inglés:

Él había recordado: *Copulation and mirrors are abominable*. El texto de la Enciclopedia decía: *Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (mirrors and fatherhood are abominable) porque lo multiplican y lo divulgan.* (Borges, 1974: 432)

Para llegar al castellano, entonces, Borges da un rodeo, un paseo, un pasaje por el inglés. Este es el itinerario, el gesto, que puede leerse en esta ficción crítica que hemos propuesto sobre los textos de infancia: ni el inglés ni el castellano puro; es la alianza, el diálogo de esas dos lenguas en la traducción lo que funda el primer hito de la obra borgeana.

## Bibliografía

- ACEVEDO, Leonor (1964) “Propos de Mme Leonor Acevedo de Borges”, *L’Herne*, J. Luis Borges, pp. 9-11.
- (2021) *Memorias de Leonor Acevedo de Borges*, Buenos Aires, Claridad.
- ADUR, Lucas (2011) “De traidores y héroes. Sobre la reescritura borgeana de un cuento de Chesterton”, *IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, [https://www.academia.edu/108920758/De\\_traidores\\_y\\_h%C3%A9roes\\_Sobre\\_la\\_reescritura\\_borgeana\\_de\\_un\\_relato\\_de\\_Chesterton](https://www.academia.edu/108920758/De_traidores_y_h%C3%A9roes_Sobre_la_reescritura_borgeana_de_un_relato_de_Chesterton)
- ALIFANO, Roberto (1984) *Conversaciones con Borges*, Buenos Aires, Atlántida.
- (1988) *Borges. Biografía verbal*, Barcelona, Plaza y Janes.
- ALVARADO, José Luis (s/d) “Todos los libros de Borges. Primeros textos (III)”, <https://cicudadry.es/todos-los-libros-de-jorge-luis-borges-primeros-textos-iii-el-drama-bernardo-del-carpio/> (17/9/2022)
- BALDERSTON, Daniel (2013) “Fictions” en E. Williamson, ed., *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 110-122.
- BARAC, Raluca y Ellen Bialystok (2012) “Emerging Bilingualism: Dissociating Advantages for Metalinguistic Awareness and Executive Control”, *Cognition*. 122(1), pp. 67-73.

<sup>38</sup> Speranza afirma sobre esta nota: “Con ironía sutil incluye en una nota al pie la frase en inglés (*Is that so?, he drawled*), presunto original del breve dicho de Billy the Kid que él mismo ha acriollado (“¿De veras?, dice”), invirtiendo la dirección y la jerarquía usuales del subtítulo o el doblaje [...] ¿Quién acota en inglés? ¿Quién narra? ¿Cuál es el original? ¿Cuál es la copia? ¿Quién es el autor? ¿Quién, el traductor? ¿Hay algo, alguien, más allá del lenguaje?” (2006: 144).

- BORGES, Jorge Luis (1910) "El príncipe feliz" (traducción), *El País*, 25 de junio de 1910.
- (1970) "An autobiographical essay", *The Aleph and other stories*, Nueva York, Dutton.
- (1974) *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1980) *Siete noches*, Adrogué, Meló.
- (1996) *Obras completas III*, Buenos Aires, Emecé.
- (1999) *Borges en Sur*, Buenos Aires, Emecé.
- BURGIN, Richard (1969) *Conversations with Jorge Luis Borges*, Nueva York, Holt.
- DELEUZE, Giles (2022) "La literatura y la vida", <https://lobosuelto.com/la-literatura-y-la-vida-gilles-deleuze/> (10/8/2022)
- DE MILLERET, Jean (1967) *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, París, Pierre Belfond.
- DE TORRE BORGES, Miguel (2005) *Borges. Fotos y manuscritos*, Buenos Aires, Alloni/Proa.
- DERRIDA, Jacques (2002) *El monolingüismo del otro*, Buenos Aires, Manantial.
- FOUCAULT, Michel (2010) *¿Qué es un autor?* Buenos Aires, El cuenco de plata.
- GARCÍA, Carlos (1998) "Borges inédito. Bibliografía virtual, 1906-1930", *Variaciones Borges* 5, p. 265-276.
- (2019) "Bernardo del Carpio entre Borges y el flamenco", [https://www.academia.edu/38458029/Bernardo\\_del\\_Carpio\\_entre\\_Borges\\_y\\_el\\_Flamenco](https://www.academia.edu/38458029/Bernardo_del_Carpio_entre_Borges_y_el_Flamenco) (24/10/2022)
- GUIBERT, Rita (1986) "Borges habla de Borges" en Jaime Alazraki, ed., *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, pp. 318-355.
- HADIS, Martín (2006) *Literatos y excéntricos. Los ancestros ingleses de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Sudamericana.
- HELFT, Nicolás (2013) *Borges. Postales de una biografía*, Buenos Aires, Emecé.
- JURADO, Alicia (1964) *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Eudeba.
- KRISTAL, Efraín (2022) *Querencias. Guerra, traducción y filosofía en Jorge Luis Borges*, Lima, Fondo de Cultura Económica.
- LEFERE, Robin (2005) *Borges: entre autorretrato y automitografía*, Madrid, Gredos.
- LEMPRIERE, J. (1801) *Bibliotheca classica; or, A classical dictionary*, <https://archive.org/details/bibliothecaclas01lempgoog/page/n298/mode/1up> (1/11/2022)
- LOUIS, Annick (2022) "Fábulas de autor", Conferencia en las Jornadas Borges 2022, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, [https://www.youtube.com/watch?v=Mr0C2-oe1vY&t=2s&ab\\_channel=CentroCulturalBorges](https://www.youtube.com/watch?v=Mr0C2-oe1vY&t=2s&ab_channel=CentroCulturalBorges) (2/11/2022)
- (2006) *Borges face au fascisme 1. Les causes du présent*, París, Aux Lieux d'être.
- LOZANO, Joaquín Roses (1988) "Algunas consideraciones sobre la leyenda de Bernardo del Carpio en el teatro de Lope de Vega", *Inti. Revista de literatura hispánica*, n. 28,

- <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1415&context=inti> (2/11/2022)
- LOZANO SAÑUDO, Belén (2011) "Borges y la traducción. Análisis de su primera incursión práctica: El príncipe feliz de Oscar Wilde", *Mutatis mutandis. Revista latinoamericana de traducción*, v. 4, n. 1, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/9503?articlesBySimilarityPage=27> (10/9/2022)
- MAINGUENEAU, Dominique (2006) *Discurso literario*, San Pablo, Contexto.
- MARGARIL, Nicolás (2020) "Nota sobre la ficción crítica argentina", *Escrituras latinoamericanas*, Córdoba, Editorial Universitaria de Villa María.
- OLEA FRANCO, Rafael (2001) "Borges y el civilizado arte de la traducción: una infidelidad creadora y feliz", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIX.2, <https://www.redalyc.org/pdf/602/60249206.pdf>
- PAULS, Alan (2000) *El factor Borges*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- PIGLIA, Ricardo (2004) "Ideología y ficción en Borges" en Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (ed.), *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*, Buenos Aires, Norma, pp. 33-41.
- PROUST, Marcel (2005) *Contra Sainte-Beuve*, Barcelona, Tusquets.
- RATCLIFFE, Marjorie (2005) "Honor y legitimidad. Bernardo del Carpio en el Siglo de Oro", *Actas del VII Congreso de la AISO*, [https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso\\_7\\_075.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_075.pdf) (2/10/2022)
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1998) *Borges: una biografía literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ GUERRERO, Santiago (2001), "Idea de Edgar A. Poe en la obra crítica de Jorge Luis Borges", *Borges studies online*, <https://www.borges.pitt.edu/bsol/srg.php> (2/11/2022)
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal (2005) *Teoría y práctica de la traducción en Borges*, en M. L. Romana García, ed., *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*, Madrid, AIETI, pp. 1028-1040.
- SELNES, Gisle (2004) "Primal scenes or fictional foundations? An approach to the mythological origins of Borges narrative fiction", *Variaciones Borges* 18, pp. 63-80.
- SPERANZA, Graciela (2006) *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Buenos Aires, Anagrama.
- SPITZER, Leo (1945) *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Coni.
- SUN, Lichao (2016) *Analyzing bilingual advantage in metalinguistic awareness: the roles of executive functioning and vocabulary knowledge on metalinguistic tasks*. Tesis doctoral. <https://escholarship.org/uc/item/5wn18640> (10/8/2022)
- SURGHI, Carlos (2020) "Nicolás Rosa: los restos de la crítica", *Celehis* n 40, [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2313-94632020000200120](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2313-94632020000200120) (1/11/2022)
- VACCARO, Alejandro (1996) *Georgie. 1899-1930*, Buenos Aires, Editorial Proa/Alberto Casares.

VÁZQUEZ, María Esther (1999) *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets.

WILDE, Oscar (1910) *The Happy Prince and Other Tales*, Londres, David Nutt.

— (1980), *El príncipe feliz y otros cuentos*, Barcelona, Bruguera. Traducción de Ricardo Baeza.

WILDE, Oscar (1999) *El ruiseñor y la rosa y otros cuentos*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Traducción de Julio Gómez de la Serna.

WILLIAMSON, Edwin (2006) *Borges, una vida*, Buenos Aires, Seix Barral.

