

«Josefina la cantora o El pueblo de los ratones», de Franz Kafka: una traducción de Xul Solar y su versión en la *Antología de la literatura fantástica* de 1940

Andrea Pagni

Universität Erlangen-Nürnberg
andrea.pagni@fau.de

Recibido: 15/01/24
Aceptado: 01/03/24

Resumen

En este artículo se presenta y contextualiza la traducción dactilografiada inédita del relato de Franz Kafka «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones», realizada por Xul Solar. En un primer paso, se coteja la página inicial de la traducción con el comienzo del relato alemán de Kafka y se describe la estrategia traductiva de Xul Solar. A continuación, se compara esta traducción con la versión del relato de Kafka publicada en 1940 en la *Antología de la literatura fantástica* elaborada por J. L. Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo, que es, evidentemente, una reelaboración de la traducción de Xul Solar. La comparación permite sostener que los antólogos se basaron exclusivamente en la traducción de Xul Solar.

Palabras clave: Franz Kafka; Xul Solar; Jorge Luis Borges; traducción; literatura fantástica.

«Josefina la cantora o El pueblo de los ratones»,
by Franz Kafka: a translation by Xul Solar
and its version in the 1940 *Anthology of Fantastic
Literature*

Abstract

This article presents and contextualizes the unpublished typewritten translation by Xul Solar of Franz Kafka's story «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones». In a first step, the opening page of the translation is compared to the beginning of Kafka's German story and Xul Solar's translation strategy is described. His translation is then compared with the version of Kafka's story published in 1940 in the *Antología de la literatura fantástica* by J. L. Borges, A. Bioy Casares and S. Ocampo, which is, evidently, a reworking of Xul Solar's translation. The comparison makes it possible to argue that the anthologists relied exclusively on Xul Solar's translation.

Keywords: Franz Kafka; Xul Solar; Jorge Luis Borges; translation; fantastic literature.

«Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos», de Franz Kafka: uma tradução de Xul Solar e sua versão na *Antología de la literatura fantástica* de 1940

Resumo

Este artigo apresenta e contextualiza a tradução datilografada inédita do relato de Franz Kafka «Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos», realizada por Xul Solar. Numa primeira etapa, compara-se a página inicial da tradução com o começo da história alemã de Kafka e descreve-se a estratégia de tradução de Xul Solar. A seguir, esta tradução é comparada com a versão publicada em 1940 na *Antología de la literatura fantástica* realizada por J. L. Borges, A. Bioy Casares y S. Ocampo, que é, sem dúvidas, uma reformulação da tradução de Xul Solar. A comparação permite afirmar que os antologistas se basearam exclusivamente na tradução de Xul Solar.

Palavras-chave: Franz Kafka; Xul Solar; Jorge Luis Borges; tradução; literatura fantástica.

Variación sobre las dos maneras de traducir

El 6 de enero de 1939 aparece en la sección «Libros y autores extranjeros» de la revista *El Hogar*, una reseña de Jorge Luis Borges titulada «Un libro de Thomas Mann sobre Schopenhauer». Medio año más tarde, a fines de junio, Losada publica *El pensamiento vivo de Schopenhauer*, tercer volumen de la colección Biblioteca del Pensamiento Vivo.¹ Aunque la sobrecubierta, la solapa y la tapa permiten suponer que Thomas Mann es el autor del libro, la portada aclara: «El pensamiento vivo | de | Schopenhauer | presentado por | Thomas Mann». La presentación abarca las páginas 11 a 54; sigue una selección de fragmentos de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, realizada por Thomas Mann. En la página de legales se lee: «Traducción del texto de Th. Mann por A. Xul Solar». No hay mención del traductor de los fragmentos de Schopenhauer. El «libro de Thomas Mann» que Borges reseña, es su ensayo *Schopenhauer*, publicado en 1938 en Estocolmo por la editorial Bermann-Fischer. La presentación traducida en Buenos Aires por Xul Solar constituye una versión abreviada de ese ensayo. Thomas Mann, que colaboró en la edición en inglés publicada también en 1939, es seguramente el responsable de la selección.² Lo más probable es que Xul Solar y Helen Tracy Lowe-Porter, la traductora al inglés, tuvieran a su disposición el texto en alemán para verterlo a sus respectivas lenguas.

En su reseña Borges cita en traducción unas frases de Thomas Mann:

Todos los manuales enseñan que Schopenhauer fue en primer lugar el filósofo de la voluntad, y en segundo lugar, del pesimismo. Pero no hay primero ni segundo: Schopenhauer, filósofo y psicólogo de la voluntad, no pudo no ser pesimista. La voluntad es algo desdichado, fundamentalmente: es inquietud, necesidades, codicia, apetito, anhelo, dolor; y un mundo de la voluntad tiene que ser un mundo de sufrimientos (1990, p. 294).

Xul traduce como sigue ese mismo pasaje que la versión resumida conserva:

Todos los manuales enseñan que Schopenhauer es el filósofo de la voluntad, en primer lugar, y del pesimismo, en segundo lugar. Pero no hay tal primero ni segundo, sino que todo es uno y lo mis-

¹ Losada había adquirido «los derechos exclusivos para todos los países de habla española» de The Living Thoughts Library, colección editada por Alfred O. Mendel y publicada en inglés por Longmans, Green and Co., como se lee en la página de legales. Le edición en inglés consigna: «Translation of the introductory essay by Mrs. H. T. Lowe-Porter. The selections are from the translation by R. B. Haldane and J. Kemp».

² En la solapa se lee que «El pensamiento vivo de Schopenhauer ha sido escrito expresamente por [sic] la Biblioteca del Pensamiento Vivo». En realidad, Thomas Mann seleccionó partes de su ensayo sobre Schopenhauer publicado en 1938 para esa presentación.

mo, y él fué pesimista porque también fué lo primero; fué necesariamente pesimista porque era el filósofo y el psicólogo de la voluntad. La voluntad, como lo contrario de la tranquila suficiencia, en sí es una infidelidad fundamental: es inquietud, aspiración, necesidad, ansia, avidez, *añoranza*, pasión, y un mundo de la voluntad no puede ser otra cosa que un mundo del dolor (Mann, 1939, pp. 22-23).

La traducción de Borges modula un fraseo de sintaxis fluida y una argumentación clara. En la traducción de Xul el fraseo se atasca, la argumentación sigue los vericuetos de una sintaxis que opera con repeticiones y remisiones. Un cotejo con el pasaje en alemán revela aquí una consistente adherencia al texto fuente. En los términos propuestos por Borges en su ensayo de 1926 sobre las dos maneras de traducir, la de Xul Solar sería una traducción que practica la literalidad, una traducción romántica, respetuosa de la idiosincrasia autoral presente en el texto que traduce, mientras que la suya sería una traducción clásica, perifrástica, que vierte «su original no sólo a las palabras, sino a la sintaxis y a las usuales metáforas de su idioma» (Borges, 1997, p. 258). Sin embargo, la adherencia al texto fuente no implica necesariamente un interés por el artista, como sostiene el joven Borges en tono polémico, también puede implicar un interés por el lenguaje, por los diferentes modos de significar en las distintas lenguas.

A fines de 1923 se publica, en Heidelberg, el ensayo de Walter Benjamin sobre la tarea del traductor como prólogo a su versión de *Tableaux Parisiens*, el ciclo de poemas de Baudelaire. En ese ensayo Benjamin afirma que la traducción que se atiene al discurrir de la lengua de la que traduce en lugar de privilegiar el sentido, desfamiliariza la lengua a la que traduce. En esa grieta que se abre entre la forma y el sentido, dice Benjamin, resuena el parentesco entre las lenguas fundado en lo que llama «die reine Sprache», la lengua pura, a la que la traducción tiende y que a su vez la habilita: «La verdadera traducción es traslúcida, no tapa el original, no le quita luz, sino que permite que brille sobre él más plenamente la lengua pura, como intensificada por su mediación. Esto lo logra sobre todo la literalidad en la transposición de la sintaxis» (Benjamin, 1967, p. 85; reelaboración A. P.).³

Xul Solar estaba en Alemania cuando Benjamin escribió y publicó su ensayo, pero es muy improbable que tuviera acceso al pensamiento todavía poco difundido del joven Benjamin, con quien sin embargo lo vincula un aire de época. La lengua pura que funda la reflexión de Benjamin no es la lengua futura a la que aspira el utopismo lingüístico de Xul Solar, sin embargo ambos comparten un interés por el parentesco entre las lenguas.⁴ Ese interés podría explicar también la estrategia traductiva de Xul Solar, que tiene puntos de contacto con la transposición sintáctica que propone Benjamin: el traductor aporta las palabras de su propia lengua, pero respeta en lo posible el orden en que aparecen en la obra que traduce; al organizarse las palabras en un orden nuevo, la traducción parece una obra en construcción (Abel, 2014, pp. 357-360).⁵

Dada la notable adherencia al orden sintagmático del texto fuente que revelan las traducciones que Xul Solar realizó del alemán hasta ahora inéditas —las versiones dactilografiadas de «Las cabezas trocadas» de Thomas Mann (Pagni, 2014) y del relato de Kafka— podría argumentarse que se trataría de borradores a elaborar. Sin embargo, la traducción del ensayo de Thomas Mann, que publicó Losada en 1939, resulta de la aplicación de esa misma estrategia, como revela el cotejo con la versión de Borges.⁶

³ Sobre «La tarea del traductor» y la concepción benjaminiana de la traducción, ver Abel (2014) y Hart Nibbrig (2001).

⁴ Entre 1880 y 1914 se inventaron no menos de 145 lenguas artificiales, entre ellas el volapük y el esperanto. Sobre las lenguas artificiales en Europa a finales del siglo XIX, ver Eco (1993); sobre la relación de Xul Solar con la tradición de los lenguajes utópicos, ver Rubione (1987) y Schwartz (2005); sobre las traducciones que Xul Solar realizara de Christian Morgenstern al neociolllo, ver Pagni (2015 y 2018).

⁵ Para una lectura que sitúa estas observaciones en su contexto, ver Abel (2014, pp. 298-371).

⁶ En cuanto a otras traducciones de Xul Solar o que se le atribuyen, como las de Kipling, Koch-Grünberg, posiblemente Novalis (García, 2019), publicadas en la *Revista Multicolor de los sábados* (Artundo, 2023), o la de May Sinclair en *El Hogar*, no es posible determinar el grado de intervención de Borges en la redacción final hasta no cotejar con eventuales versiones manuscritas o dactilografiadas. Sobre la intervención de Borges como corrector en la *Revista Multicolor de los sábados* ver Louis (2013, p. 78).

Una traducción inédita de Xul Solar

A fines de 1940 la Editorial Sudamericana publica la *Antología de la literatura fantástica* preparada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, que reúne 54 relatos, de los cuales 43 son traducciones. Falta estudiar en profundidad la proveniencia y factura de esas versiones, más allá de las referencias de Bioy Casares a la labor conjunta de traducción de algunos textos y autores.⁷

Uno de los dos relatos de Kafka incluidos en la *Antología* es «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones» en una traducción hasta entonces inédita. El segundo, «Ante la ley», había sido publicado previamente en *El Hogar* el 27 de mayo de 1938 sin mención del traductor, y presenta leves cambios respecto de la primera versión (Borges, 2000; ver García, 2005, p. 51).

En el archivo de la Fundación Pan-Klub y Museo Xul Solar se conserva una traducción dactilografiada del primero de ambos relatos a cargo de Xul Solar. Un cotejo con la versión publicada en la *Antología de la literatura fantástica* de 1940 revela que está basada en la traducción de Xul Solar, hasta ahora inédita. A su vez, el cotejo de ambas con el relato en alemán permite sostener que los antólogos se basaron exclusivamente en la versión de Xul Solar. Borges, que fue seguramente quien le encargó a Xul Solar esta traducción,⁸ no tenía del alemán el «oportuno desconocimiento» que tenía del griego y podría haber consultado el texto de Kafka si hubiera querido, pero puesto que «no puede haber sino borradores» (Borges 1974, pp. 239-240), prefirió atenerse al borrador de su admirado amigo Xul Solar.⁹

«Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse», de Franz Kafka

Escrito probablemente entre el 18 de marzo y el 5 de abril de 1924 en Praga, el relato de Kafka se publicó por primera vez en el periódico *Prager Presse* con el título «Josefine, die Sängerin» el 20 de abril de 1924. Es el último relato que escribió, en momentos en que Xul Solar estaba todavía en Europa. Kafka murió el 3 de junio de ese mismo año. Llegó a corregir las galeras de *Der Hungerkünstler*, el libro en el que fue publicado junto con otros tres relatos a fines de agosto de 1924 en Berlín por la editorial Die Schmiede. En una nota le explica a su amigo Max Brod: «La historia recibe un nuevo título. Josefina, die Sängerin —oder— Das Volk der Mäuse. Estos títulos con oder [o] no son por cierto muy bonitos, pero aquí tiene quizás particular sentido. Tiene algo de una balanza» (Brod, 1962, p. 251; Kafka 1996, p. 395, traducción A. P.).

El coordinante «oder» puede tener valor disyuntivo o copulativo, puede excluir entre sí o incluir los términos que coordina. En el primer caso, la ampliación del título se ha leído como expresión de la voluntad de llamar también la atención sobre el colectivo pueblo de los ratones frente a la singularidad de Josefina la cantora, de poner el acento en el conflicto del artista *vs.* la sociedad. La segunda posibilidad permite leer el relato como historia de Josefina y sus hermanos, como parábola de la vida precaria del pueblo judío según la propuesta de Benjamin en su ensayo sobre Kafka (Schuller, 2001, pp. 219-220); o como elaboración literaria de la disolución de la subjetividad del artista y su fusión en el cuerpo social del pueblo, y en ese sentido como renuncia a la autoría y al concepto de obra (Neumann, 2013, p. 413). Diversas interpretaciones que parten de ese comentario de Kafka sobre el título ponen el acento en la tensión entre destrucción y salvación, entre la cantora (*phoné*) y el narrador (*logos*), y la imagen de la balanza se ha interpretado en clave narratológica, su-

⁷ Gargatagli escribe: «Bioy identificó como propias (y de Borges) algunas traducciones: “El cuento más hermoso del mundo” de Kipling, “Enoch Soames” de Max Beerbohm, “Stedni Vasthar” de Saki, “Donde su fuego nunca se apaga” de May Sinclair, “El caso del difunto Mr. Elvsham” de Wells y las piezas dramáticas “Una noche en la taberna” de Lord Dunsany, “Donde está marcada la cruz” de O’Neill, “La pata de mono” de W. W. Jacobs. Añadió en otro lugar la traducción de Swedenborg, Poe, Villiers de L’Isle-Adam, también junto con Borges» (2016, p. 55).

⁸ Consultada acerca de la datación propuesta por el Museo en la carpeta que guarda este dactiloescrito: «ca. 1934», Patricia Artundo escribe en un correo electrónico del 1/2/2024 que «era una hipótesis pensando sobre todo en el trabajo de Xul y Borges en torno a la traducción de textos para la *Revista Multicolor* (Koch-Grünberg y Kipling, pero también algún otro autor/a)».

⁹ Uno de los rasgos claves de la *Antología* lo constituye la libertad en el procesamiento de los textos reunidos. De ahí también los malentendidos que generó la traducción de la *Antología* al italiano y los problemas que imposibilitaron su traducción al alemán. Sobre la traducción al italiano comenta Borges en enero de 1982 (según Bioy Casares): «No tradujeron nuestra antología: buscaron las fuentes y tradujeron. Procedieron con seriedad, a costa del lector, desde luego», y agrega: «No debieron elegir un libro de autores que se distinguen por sus transcripciones y citas infieles. Por misquotations» (Bioy Casares, 2006, pp. 1561-1562).

giriendo que el narrador ocupa una posición intermedia entre Josefina por un lado y el pueblo de los ratones por el otro (Schuller, 2001).

La doble lectura del título bímembre anticipa la ambigüedad que caracteriza la dimensión narratológica del relato. Según Margot Norris (1983) culmina en este texto el pasaje de la estética representacional a la autorreferencial, con un narrador que, al negar en una frase lo enunciado en otra, pone en escena el cuestionamiento de la posibilidad misma de narrar. En esa misma línea, Christine Lubkoll (1992) llama la atención sobre el discurrir laberíntico del narrador que constantemente se contradice y solo dice que no dice, muestra que no muestra. Los procedimientos sobre los que se constituye la argumentación laberíntica del narrador tienden a desorientar al lector, a irritarlo e impedirle hacer sentido de lo que lee. Entre los rasgos retóricos de ese discurrir del narrador, se han destacado la negación y su refuerzo en la lítote, las construcciones hipotéticas, y los usos de la primera persona del singular y del plural, y de las formas impersonales.

Fue seguramente Borges quien decidió incluir en la *Antología* este relato de Kafka, y cabe pensar que su decisión tuvo menos que ver con el hecho de «que los personajes sean ratones», como sostiene Bioy Casares en su «Postdata» de 1965 (1997, p. 15),¹⁰ que con la ambigüedad fundamental que generan los procedimientos narrativos.

«Josefina la cantora», traducción de Xul Solar

En la parte superior de la primera hoja dactilografiada Xul Solar escribe a lápiz: «Josefina la cantora, por Franz Kafka». Un cotejo de su traducción con el relato publicado con ese mismo título en el periódico de Praga revela que el traductor utilizó una edición posterior, y no esa primera versión que adolece de una serie de erratas que Kafka revisó y corrigió para la publicación del relato en *Der Hungerkünstler*. Por lo demás, es muy poco probable que Xul Solar tuviera a su disposición ese número de la *Prager Presse*, que habría debido adquirir poco antes de su regreso a Buenos Aires en junio de 1924. En su biblioteca se conserva, en cambio, un ejemplar de *Vor dem Gesetz* publicado en Berlín por la editorial Schocken Verlag en 1934 (Fig. 1). Editada por Heinz Politzer, esa compilación contiene los siguientes títulos: «Von den Gleichnissen», «Vor dem Gesetz», «Beim Bau der chinesischen Mauer», «Josefine, die Sängerin, oder Das Volk der Mäuse», «Bericht an eine Akademie» y «Aus den Aphorismen». Fue muy probablemente este el ejemplar que tuvo a la vista Xul Solar mientras traducía.¹¹

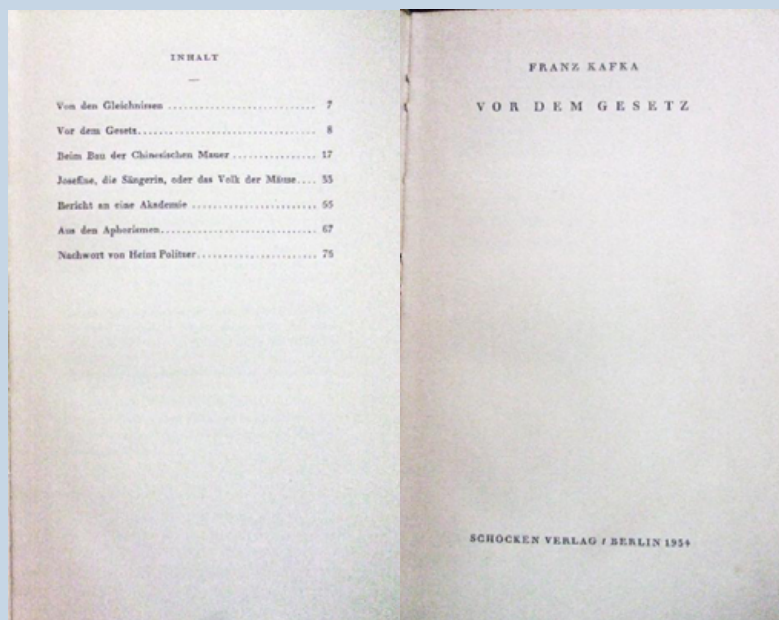


Fig. 1. Ejemplar de *Ante la ley*, edición en alemán, Berlín 1934, en la biblioteca de Xul Solar. Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar

¹⁰ Para una crítica de los paratextos de Bioy Casares a la *Antología* ver Louis (2001).

¹¹ Agradezco a Patricia Artundo la identificación de este ejemplar y la información de que no contiene marcas. La foto fue tomada en el Museo Xul Solar en 2014.

El cotejo de una traducción con el texto fuente resulta indispensable para identificar estrategias y prácticas del traductor. En lo que sigue se compara la primera hoja de la traducción de Xul Solar con el respectivo fragmento del relato de Kafka, se describe la estrategia de traducción y se relevan tendencias que se mantienen a lo largo de toda la traducción. Luego se coteja esa primera hoja con la versión publicada en la *Antología*, se identifican y analizan intervenciones de los antólogos.

Para la transcripción se ha optado por marcar los dos tipos de correcciones efectuadas por el traductor: 1. las correcciones que realiza a máquina tachando con xxx y escribiendo en la línea superior, por encima de lo tachado, o bien seguidamente en la misma línea, se marcan con **tachado simple** y se transcribe a continuación el nuevo texto, independientemente de que en la versión dactilografiada aparezca en la línea superior o en la misma línea, a continuación de lo tachado; 2. las tachaduras con lápiz a posteriori se marcan con **bastardilla tachada** y los agregados con lápiz con **bastardilla itálica**. Además, se transcribe completa la última oración, marcando con // el final de la página dactilografiada y se normaliza la puntuación agregando signos de interrogación iniciales y espacios después de los signos de puntuación. Un cotejo con la reproducción fotográfica de esa página inicial (Fig. 3) permite identificar las diferentes correcciones realizadas por el traductor y los rasgos idiosincráticos de su escritura dactilográfica.

| | Franz Kafka, <i>Josefine die Sägerin, oder Das Volk der Mäuse</i> (1934, pp. 33-34). | Josefina la cantora, por Franz Kafka (p. 1). ¹² |
|----|--|--|
| 1 | Unsere Sägerin heißt Josefine. Wer sie nicht gehört hat, kennt nicht die Macht des Gesanges. | Nuestra cantora se llama Josefina. Quien no la ha oído no conoce la potencia del canto. No hay |
| 5 | Es gibt niemanden, den ihr Gesang nicht fortreißt, was umso höher zu bewerten ist, als unser Geschlecht im ganzen Musik nicht liebt. Stiller Frieden ist uns die liebste Musik; unser Leben ist schwer, wir können uns, auch wenn wir einmal alle Tagessorgen abzuschütteln versucht haben, nicht mehr zu solchen, unserem sonstigen Leben so fernen Dingen erheben, wie es die Musik ist. | nadie a quien su canto no arrastre arrebate, lo que hay que valorar tanto más en cuanto nuestra raza ¹³ no en general no ama la música. La quie- paz más quieta es nuestra más querida música; nuestra vida es difícil, y no podemos, ni siquiera cuando algunas vez tratamos de desprendernos de todos los cuidados del día, elevarnos hasta cosas tan lejanas de nuestra vida cotidiana como lo es la música. ¹⁴ Sin embargo no nos quejamos ya más; no llegamos a tanto, una cierta astucia práctica, que por cierto necesitamos con extrema urgencia, la consideramos nuestra mayor cualidad, y con la sonrisa de esta astucia solemos consolarnos de todo, también hasta cuando a veces –pero que no sucede– añoráramos la dicha que quizás produce la música. Sólo Josefina es una excepción: ama la música y sabe también comunicarla; es la única, y cuando ella nos deje desaparecerá la música de nuestra vida –quién sabe hasta cuándo. |
| 10 | Doch beklagen wir es nicht mehr; nicht einmal so weit kommen wir; eine gewisse praktische Schlauheit, die wir freilich auch äußerst dringend brauchen, halten wir für unsern größten Vorzug, und mit dem Lächeln dieser Schlauheit pflegen wir uns über alles hinwegzutrusten, auch wenn wir einmal – was aber nicht geschieht – das Verlangen nach dem Glück haben sollten, das von der Musik vielleicht ausgeht. Nur Josefine macht eine Ausnahme; sie liebt die Musik und weiß sie auch zu vermitteln; sie ist die einzige; mit ihrem Hingang wird die Musik – wer weiß wie lange – aus unserem Leben verschwinden. | |
| 15 | | |
| 20 | | |

¹² El traductor incorpora sangrías, ausentes en la edición alemana de la que probablemente tradujo.

¹³ Kafka no emplea en este relato la palabra «Rasse». En la versión de Xul Solar aparece tres veces. En esta primera ocurrencia, el término utilizado por Kafka es «Geschlecht», en el sentido de «estirpe», «linaje», «familia».

¹⁴ El narrador habla de la música y de la relación del pueblo de los ratones con la música mediante negaciones; la negación constituye a la música como lo inalcanzable (Schuller 224-225).

| | | |
|---|---|--|
| <p>25</p> <p>30</p> <p>35</p> <p>40</p> <p>45</p> <p>50</p> | <p>Ich habe oft darüber nachgedacht, wie es sich mit dieser Musik eigentlich verhält. Wir sind doch ganz unmusikalisch; wie kommt es, daß wir Josefines Gesang verstehen oder, da Josefine unser Verständnis leugnet, wenigstens zu verstehen glauben. Die einfachste Antwort wäre, daß die Schönheit dieses Gesanges so groß ist, daß auch der stumpfste Sinn ihr nicht widerstehen kann, aber diese Antwort ist nicht befriedigend. Wenn es wirklich so wäre, müßte man vor diesem Gesang zunächst und immer das Gefühl des [33] Außerordentlichen haben, das Gefühl, aus dieser Kehle erklinge etwas, was wir nie vorher gehört haben und das zu hören wir auch gar nicht die Fähigkeit haben, etwas, was zu hören uns nur diese eine Josefine und niemand sonst befähigt. Gerade das trifft aber meiner Meinung nach nicht zu, ich fühle es nicht und habe auch bei andern nichts dergleichen bemerkt. Im vertrauten Kreise gestehen wir einander offen, das Josefinens Gesang als Gesang nichts Außerordentliches darstellt.</p> <p>Ist es denn überhaupt Gesang? Trotz unserer Unmusikalität haben wir Gesangsüberlieferungen; in den alten Zeiten unseres Volkes gab es Gesang; Sagen erzählen davon und sogar Lieder sind erhalten, die freilich niemand mehr singen kann.</p> <p>Eine Ahnung dessen, was Gesang ist, haben wir also und dieser Ahnung nun entspricht Josefines Kunst eigentlich nicht.</p> | <p>Pensé He pensado a menudo qué es lo que pasa con esa múica música realmente.¹⁵ Puesto que somos negados nulos para la música ese arte, cómo es que comprendemos el canto de Josefina o, ya que Josefina niega nuestra comprensión, por lo menos crecamos creemos comprenderlo. La respuesta más simple sería que la belleza de este canto es tal que hasta los más torpes sentidos no pueden resistirla; pero esa respuesta no es satisfactoria satisface. Si así fuera en efecto se debería tener ante este canto la sensación de lo extraordinario, de inmediato y siempre, la sensación de que de esa garganta resuena algo que nunca se oyó antes y [que tampoco tenemos la capacidad de oír, algo] que sólo podemos oír así porque Josefina, y sólo ella, nos capacita para ello oírlo. Pero justamente no sucede así, según mi opinión, no siento éso y no he notado que otros sintieran nada parecido. En círculo íntimo confesamos abiertamente que el canto de Josefina no significa nada extraordinario como canto.</p> <p>¿Y es en verdad siquiera canto? A pesar de que no sentimos la música en general, tenemos tradiciones de canto: en los antiguos tiempos de nuestro pueblo hubo canto, leyendas lo cuentan y hasta se han conservado canciones que por cierto ya nadie puede más cantar. Tenemos por lo tanto pues cierta noción de lo que // es el canto y a esta noción el arte de Josefina no corresponde propiamente.</p> |
|---|---|--|

Tabla 1. Comienzo del relato de Kafka y primera hoja de la traducción de Xul Solar

Esta primera hoja revela algunas tendencias características de la traducción: el respeto por la segmentación en párrafos, por la unidad oracional y su estructura, por las incisivas y por la puntuación; el ocasional reemplazo del punto y coma tan frecuente en Kafka, por la coma (12/12; 21/20, etc.) o, con menor frecuencia, por los dos puntos (20/19; 47/47); el uso del coordinante «y» en lugar de la coma (7/7; 20/19), o al comienzo de una pregunta (45/45). En cuanto al léxico, solo por excepción recurre a la perífrasis (26/26): unmusikalisch > nulos para ese arte; 45-46/46: Unmusikalität > no sentimos la música). Xul Solar traduce «Geschlecht» (5) por «raza» (5), un término que en su traducción aparece tres veces. En esta primera ocurrencia, el término utilizado por Kafka, «Geschlecht», tiene el sentido de «estirpe», «linaje», «familia». La omisión de una frase relativa se repone entre corchetes en traducción propia (37-38/37-38).¹⁶

Esta estrategia de traducción produce un fraseo desfamiliarizador en el que se trasluce la sintaxis alemana: «eine gewisse praktische Schlauheit, die wir freilich dringend brauchen, halten wir für unsern größten Vorzug» (12/14) > «una cierta astucia práctica, que por cierto necesitamos con extrema urgencia, la consideramos nuestra mayor cualidad» (12/14). La versión de Xul Solar sigue, por así decir, al pie de la letra el discursar laberíntico del narrador de Kafka y su traducción, ceñida a la sintaxis alemana, refuerza los vericuetos de la argumentación.

¹⁵ El narrador pasa ahora del «nosotros» al «yo». En alemán el párrafo empieza con el pronombre: «Ich habe oft darüber nachgedacht» (24). Formulada indirectamente, la pregunta remite en primer término al narrador mismo (Schuller, p. 142).

¹⁶ No es la única omisión en la traducción de Xul Solar, cuyas elisiones pasan también a la versión de la *Antología*, que, además, omite algunos otros vericuetos argumentativos que la versión de Xul Solar mantiene. Sobre el estilo de la traducción de este relato de Kafka en la *Antología*, ver Kristal (2002, pp. 128-129).

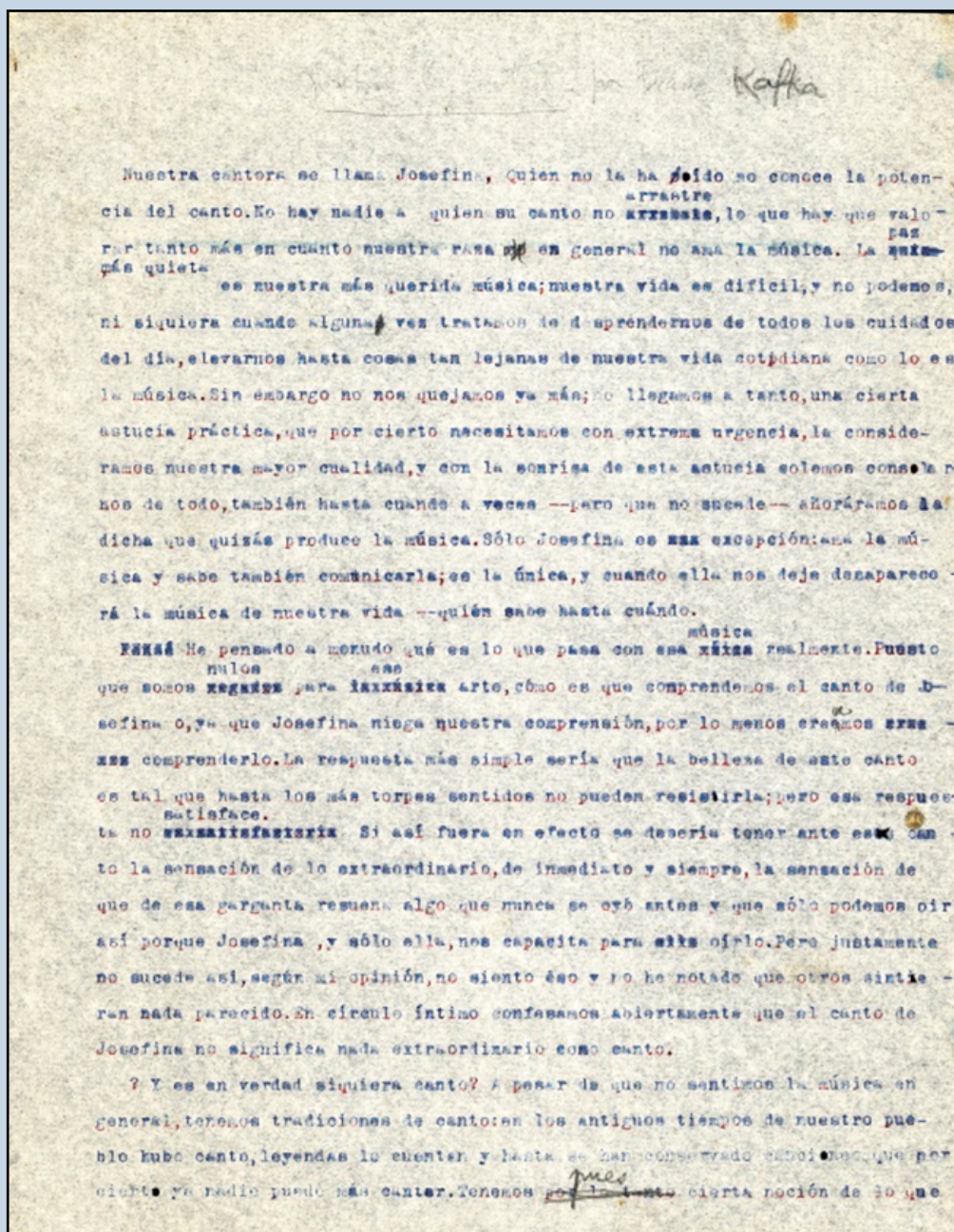


Fig. 2. Primera hoja de la traducción dactilografiada de «Josefina la cantora» por Xul Solar. Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

Los dos tipos de correcciones en la versión dactilografiada, relativamente limpia, permiten distinguir sendos momentos del proceso de traducción. Algunas correcciones remiten a cambios de decisión efectuados al correr de la máquina, por ejemplo «La ~~que~~ paz más quieta» (6), el reemplazo de «arrebate» por «arrastre» (4), de «negados» por «nulos» (29), etc. Las correcciones a lápiz fueron hechas a posteriori; algunas introducen cambios, como aquí en 57-58, pero por lo general corrigen errores dactilográficos evidentes, como en 9, o aclaran correcciones hechas a máquina. La ausencia de términos en neocriollo es índice de que se trata muy posiblemente de una traducción por encargo.¹⁷ Un estudio de crítica genética podría poner a prueba la hipótesis de que estas correcciones aclaratorias van dirigidas a un lector externo; en ese caso, se trataría de una versión que el traductor pone a disposición de Borges, sabiendo que no será publicada al pie de la letra.

¹⁷ La traducción de «Umwelt» con «circunnundo», que mantiene la aglutinación del término alemán, es la única ocurrencia de neocriollo en la versión del cuento (hoja 9). La *Antología* lo reemplaza por «lo que lo rodea». Sobre el neocriollo de Xul Solar ver Schwarz (2005).

«Josefina la cantora o El pueblo de los ratones» en la *Antología de la literatura fantástica*

En la década de 1930 Xul Solar colaboró asiduamente en la *Revista Multicolor de los Sábados* dirigida por Jorge Luis Borges y Ulises Petit de Murat con traducciones que, salvo la primera, firmada «Alejandro Schulz», aparecieron sin firma (Artundo, 2023; Mascioto, 2016).¹⁸ Es posible, como supone Patricia Artundo, que hubiera traducido por encargo de Borges el relato de Kafka a mediados de 1934, que esa traducción hubiera quedado inédita debido al cierre de la *Revista* o por algún otro motivo, y que Borges, recordando su existencia, se la pidiera para incluirla, naturalmente sin firma, en la *Antología* que estaba preparando con Bioy Casares y Silvina Ocampo; también es posible que el encargo le fuera hecho especialmente para la *Antología*.

Un cotejo de la primera hoja de la traducción de Xul Solar con el comienzo de la versión publicada en la *Antología* permite relevar, ejemplarmente, una serie de intervenciones de los editores que atañen sobre todo al orden sintagmático (segmentación, puntuación, sintaxis) y en menor medida al léxico.¹⁹

| | Josefina la cantora, por Franz Kafka (p. 1). | Franz Kafka, Josefina la cantora o el pueblo de los ratones, <i>Antología de la literatura fantástica</i> (1940, pp. 142-143). ²⁰ |
|----|---|--|
| 1 | Nuestra cantora se llama Josefina. Quien no la ha oído no conoce la potencia del canto. No hay nadie a quien su canto no arrastre arrebate, lo que hay que valorar tanto más en cuanto nuestra | Nuestra cantora se llama Josefina. Quien no la ha oído no conoce la potencia del canto. No hay nadie a quien no arrebate su canto: esto debe valorarse porque nuestra raza, en general, no ama |
| 5 | raza xx en general no ama la música. La quiet paz más quieta es nuestra más querida música; nuestra vida es difícil, y no podemos, ni siquiera cuando algunas vez tratamos de desprendernos de todos los cuidados del día, elevarnos hasta | la música. La quietud es nuestra música más querida. Nuestra vida es difícil, y no podemos –ni siquiera cuando tratamos de desprendernos de todos los cuidados diarios– elevarnos hasta cosas tan |
| 10 | cosas tan lejanas de nuestra vida cotidiana como lo es la música. Sin embargo no nos quejamos ya más; no llegamos a tanto, una cierta astucia práctica, que por cierto necesitamos con extrema urgencia, la consideramos nuestra mayor cualidad, y con la sonrisa de esta astucia solemos consolarnos de todo, también hasta cuando a veces | lejanas como la música. Sin embargo, no nos quejamos; no llegamos a tanto, consideramos que nuestra mayor virtud es una astucia práctica, que por cierto necesitamos con extrema urgencia, y con la sonrisa de esa astucia solemos consolarnos de todo, hasta de añorar |
| 15 | –pero que no sucede– añoráramos la dicha que quizás produce la música. Sólo Josefina es una excepción: ama la música y sabe también comunicarla; es la única, y cuando ella nos deje desaparecerá la música de nuestra vida –quién sabe hasta cuándo. | la dicha que tal vez produce la música (pero esto no sucede). Pero Josefina es la excepción: ama la música y también sabe comunicarla; es única, y cuando nos deje desaparecerá la música de nuestra vida –quién sabe hasta cuándo. |
| 20 | | |

¹⁸ Artundo observa que «su colaboración regular en la RMS fue uno de los pocos trabajos, si no el único, que tuvo el artista durante la década de 1930, y desde ese punto de vista trabajar como traductor le debe haber reportado un ingreso» (2023, p. 63). Recuerda Borges que cuando le encargaba un artículo, Xul le entregaba un texto excelente redactado en español si iba a ser publicado sin su firma, «pero si hubiera tenido que firmarlo lo hubiera escrito en su idioma ininteligible para los demás, incluso para el mismo Xul que ya lo había dejado atrás en el momento en que me entregaba el manuscrito» (Borges, 2013, p. 45). También la traducción de «Josefina la cantora», muy posiblemente un encargo, se publicaría –en la *Revista Multicolor*, en *El Hogar* o en la *Antología*– sin firma del traductor.

¹⁹ Al comparar las versiones de relatos traducidos que habían sido publicados en la *Revista Multicolor*, la *Antología*, Mascioto observa en las versiones de esta última una «escritura menos explicativa, más compacta y sintética, depurada de la sintaxis enrevesada y del léxico menos convencional para el lector actual que aquel que tenían en la RMS» (2016, p. 143). Estos últimos rasgos caracterizan también la traducción del relato de Kafka por Xul Solar, en contraste con la versión de la *Antología*.

²⁰ Los espacios en blanco entre párrafos en la segunda columna se agregaron a fin de mantener en paralelo ambas versiones para facilitar el cotejo.

| | | |
|----|---|--|
| 25 | <p>Pensé He pensado a menudo qué es lo que pasa con esa música música realmente. Puesto que somos negados nulos para la música ese arte, cómo es que comprendemos el canto de Josefina o, ya que Josefina niega nuestra comprensión, por lo menos crecamos creemos comprenderlo. La respuesta más simple sería que la belleza de este canto es tal que hasta los más torpes sentidos no pueden resistirla; pero esa respuesta no es satisfactoria satisface. Si así fuera en efecto se debería tener ante este canto la sensación de lo extraordinario, de inmediato y siempre, la sensación de que de esa garganta resuena algo que nunca se oyó antes y que sólo podemos oír así porque Josefina, y sólo ella, nos capacita para ello oírlo. Pero justamente no sucede así, según mi opinión, no siento éso y no he notado que otros sintieran nada parecido. En círculo íntimo confesamos abiertamente que el canto de Josefina no significa nada extraordinario como canto.</p> | <p>Suelo preguntarme qué sucede realmente con esa música. Puesto que somos nulos para ese arte, cómo comprendemos el canto de Josefina (pero Josefina niega nuestra comprensión, tal vez sólo creamos comprenderla). La res//puesta más simple sería que es tan grande la belleza de este canto, que hasta los sentidos más torpes no pueden resistirla, pero esa respuesta no satisface. Si así fuera debería tenerse, de inmediato y siempre ante ese canto, la sensación de que en esa garganta resuena algo que nunca se oyó antes y que podemos oír porque Josefina, y sólo ella, nos capacita para oírlo. Pero justamente, según mi opinión, no sucede así, no siento eso y no he notado que otro sintiera algo parecido. En círculos íntimos confesamos abiertamente que el canto de Josefina no es nada extraordinario como canto.</p> |
| 30 | <p>¿Y es en verdad siquiera canto? A pesar de que no sentimos la música en general, tenemos tradiciones de canto: en los antiguos tiempos de nuestro pueblo hubo canto, leyendas lo cuentan y hasta se han conservado canciones que por cierto ya nadie puede más cantar. Tenemos por lo tanto pues cierta noción de lo que // es el canto y a esta noción el arte de Josefina no corresponde propiamente.</p> | <p>¿Es siquiera un canto? A pesar de que no sentimos la música tenemos tradiciones de canto. En los antiguos tiempos de nuestro pueblo hubo canto, las leyendas lo cuentan y hasta se han conservado canciones que, por cierto, ya nadie puede cantar. Tenemos, pues, cierta noción de canto: a esta noción no corresponde el arte de Josefina.</p> |
| 35 | <p>45</p> | <p>45</p> |
| 40 | <p>50</p> | <p>50</p> |

Tabla 2: Traducción de Xul Solar y versión publicada en la *Antología de la literatura fantástica* (1940).

La crítica ha identificado una serie de rasgos característicos de la labor traductiva de Borges (Aparicio, 1991; Kristal, 2003; Willson, 2004) y los ha interpretado en su función narratológica (Willson, 2004, pp. 150-154). Las intervenciones relevadas en el cotejo entre la traducción de Xul Solar y la que publica la *Antología* coinciden en buena medida con esos rasgos: se intensifica la segmentación en párrafos;²¹ se cambia la puntuación; se acortan las extensas oraciones que Xul Solar reproduce de Kafka; se aclimata la sintaxis; se insertan nuevas incisas y también paréntesis. Es frecuente el cambio de posición en construcciones atributivas que tienden a hacer más fluido el fraseo: «nuestra más querida música» (6) > «nuestra música más querida» (5-6); «los más torpes sentidos» (30-31) > «los sentidos más torpes» (29); la preferencia por la posición pronominal enclítica: «se debería tener» (32-33) > «debería tenerse» (31); la simplificación sintáctica: «como lo es la música» (10-11) > «como la música» (11); la reducción de la hipotaxis: «No hay nadie a quien su canto no arrastre, lo que hay que valorar tanto más en cuanto nuestra raza en general no ama la música» (2-5) > «No hay nadie a quien no arrebatase su canto: esto debe valorarse porque nuestra raza, en general, no ama la música» (2-5).²²

En este relato de Kafka, el discurso del narrador en primera persona supone un destinatario que ignora la historia de Josefina y desconoce también el modo de vida del pueblo de los ratones. A ese destinatario implícito se dirige el narrador relativizando, poniendo en duda o negando una y otra vez lo que acaba de afirmar o

²¹ El relato de Kafka consta de 34 párrafos, la traducción de Xul Solar de 32 y la versión de la *Antología* de 38. En dos oportunidades Xul Solar no reproduce el punto y aparte de Kafka. La edición alemana que probablemente utilizó carece de sangrías; en ambos casos el párrafo previo termina casi a la altura del bloque justificado, por lo que el fin del párrafo pudo haber pasado desapercibido (Kafka, 1934, pp. 39 y 54).

²² Estos cambios tienden a producir una versión que concuerda en sus rasgos con la “escritura menos explicativa, más compacta y sintética” que Mascioto (2016, p. 143) releva al comparar las traducciones que habían sido publicadas en la *Revista Multicolor de los sábados* con las versiones reelaboradas que aparecen en la *Antología*. Ver nota 16.

suponer. Ante la ausencia de un destinatario explícito, es el lector quien se ve directamente interpelado por una ambigüedad fundamental que le impide hacer sentido de lo que lee. En la versión de la *Antología* la presencia de este narrador contradictorio en el que el lector no puede confiar se ve subrayada por ciertos recursos, entre los que sobresale el uso de paréntesis, ausentes en el texto de Kafka y también en la versión de Xul Solar.²³

En la primera ocurrencia, los paréntesis se introducen en reemplazo de la incisa en la que el narrador niega la hipótesis que a continuación formula: «solemos consolarnos de todo, también hasta cuando a veces –pero que no sucede– añoráramos la dicha que quizás produce la música» (15-18). En la versión de la *Antología*: «solemos consolarnos de todo, hasta de añorar la dicha que tal vez produce la música – pero esto no sucede–» (15-17), la negación puesta entre paréntesis, formulada como una oración completa y trasladada al final gana en intensidad, su carácter apelativo es más fuerte; además, el cambio genera una nueva ambigüedad gramatical: «esto», que «no sucede», puede referirse tanto a «añorar la dicha» como a «la dicha que produce la música». El paréntesis interpela fuertemente al lector, subraya la peculiaridad del narrador que niega lo que acaba de decir, y crea una nueva ambigüedad discursiva. También en la segunda ocurrencia: «cómo es que comprendemos el canto de Josefina o, ya que Josefina niega nuestra comprensión, por lo menos creamos comprenderlo» (26-28) > «cómo comprendemos el canto de Josefina (pero Josefina niega nuestra comprensión, tal vez sólo creamos comprenderla)» (25-27), el paréntesis interrumpe el decurso argumentativo del narrador y subraya la puesta en duda de lo que acaba de decir. Con mayor intensidad que las incisas, los paréntesis apelan al lector, llaman su atención sobre el discurrir contradictorio del narrador. La *Antología* también incorpora nuevas incisas: «–ni siquiera cuando tratamos de desprendernos de todos los cuidados diarios–» (6-8), y utiliza los dos puntos para subrayar, aunque más levemente, el discurrir del narrador (49). Los paréntesis, las incisas y los dos puntos tienen una doble función apelativa y autorreferencial, muestran el carácter ambiguo y contradictorio del discurso narrativo.

En cuanto al léxico, la versión de la *Antología* se atiene en general a la traducción de Xul Solar. Dos intervenciones son llamativas. Donde el traductor había escrito: «No hay nadie a quien su canto no arrastre arrebate» (3) la *Antología* repone: «No hay nadie a quien no arrebatase su canto» (3); donde en la versión dactilografiada se lee «La ~~quite~~ paz más quieta» (5-6), la *Antología* escribe «La quietud» (5). Tales opciones permiten suponer que los compiladores tuvieron en sus manos esta misma versión dactilografiada. En lo que hace al léxico, resalta el cambio del modo coloquial en «He pensado a menudo qué es lo que pasa con esa música realmente» (23-24) a un estilo más elevado: «Suelo preguntarme qué sucede realmente con esa música» (23-24).²⁴

El cotejo de la primera página revela también que los antólogos no repusieron el sintagma que Xul Solar omitió traducir (tabla 1, 37-38/37-38), como tampoco repusieron otras omisiones.

Del cotejo entre la página inicial de la traducción de Xul Solar y el comienzo de la versión de «Josefina la cantora o el pueblo de los ratones» en la *Antología de la literatura fantástica* puede inferirse que ciertas intervenciones de los antólogos tienden a subrayar la presencia del narrador y la ambigüedad de su discurso.

Un estudio comparativo más profundo que el que se presenta en este marco podría poner a prueba las hipótesis de lectura formuladas en esta primera aproximación: la relación entre la estrategia traductiva de Xul Solar y su interés por la lengua y por las lenguas, y el refuerzo, en la versión de la *Antología*, de algunos de los procedimientos narratológicos que fundan la dimensión fantástica del relato de Kafka.

Referencias bibliográficas

- Abel, J. (2014). *Walter Benjamins Übersetzungsästhetik. «Die Aufgabe des Übersetzers» im Kontext von Benjamins Frühwerk und seiner Zeit*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Aparicio, F. A. (1991). *Versiones, Interpretaciones. Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo XX*. Gaithersburg: Hispamérica.
- Artundo, P. (2023). Borges, Kipling y Xul Solar: intervenciones y apropiaciones en la *Revista multicolor de los sábados*. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, 14, 59-86. <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.04>.

²³ Willson lee los paréntesis agregados por Borges en su traducción del *Orlando* de Virginia Woolf como recursos que intensifican la presencia del narrador extradiegético y marcas de “la discontinuidad entre discurso y relato” (2004, p. 154).

²⁴ Al comparar los relatos que la *Antología* tomó de la *Revista Multicolor de los sábados*, Mascioto (2016, p.138) observa que en la *Antología* se privilegia un uso menos coloquial y local que en la *Revista*, y lo atribuye al hecho de que el libro publicado por Sudamericana iba dirigido a un público diferente y más amplio que el que leía la revista semanal del diario *Crítica*.

- Benjamin, W. (1923). Die Aufgabe des Übersetzers. En C. Baudelaire, *Tableaux parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers von Walter Benjamin*. Heidelberg: Verlag von Richard Weißbach, 1923.
- Benjamin, W. (1967). La tarea del traductor. En W. Benjamin, *Ensayos escogidos* (pp. 77-88). Versión castellana de H. A. Murena. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Bioy Casares, A. (1997 [1965]). Postdata. En J. L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica* (pp. 13-15). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Edición al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires: Editorial Planeta / Ediciones Destino.
- Borges, J. L. (1974 [1932]). Las versiones homéricas. *Obras completas* (pp. 239-243). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1990 [1939]). Un libro de Thomas Mann sobre Schopenhauer. En E. Sacerio-Graf, & E. Rodríguez Monegal (eds.), *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar»* (pp. 294-295). Barcelona: Tusquets Editores.
- Borges, J. L. (1997 [1926]). Las dos maneras de traducir. *Textos recobrados 1919-1929* (pp. 256-259). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2000 [1938]). Un cuento de Frank Kafka. *Borges en El Hogar (1935-1958)* (pp. 108-109). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Borges, J. L. (2013 [1975]). Mis recuerdos sobre Xul Solar, pintor argentino de lo desconocido. En P. Artundo (org.), *Jorge L. Borges recuerda a Xul Solar: prólogos y conferencias (1940-1980)* (pp. 33-51). Buenos Aires: Fundación Pan Klub, Fundación Internacional Jorge Luis Borges.
- Borges, J. L.; Ocampo, S.; Bioy Casares, A. (1940). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Brod, M. (1962). *Franz Kafka, Eine Biographie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Eco, U. (1993). *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Roma, Bari: Editori Laterza.
- García, C. (2005). Borges y Kafka. *Fragmentos* (28/29), 49-59. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/8119/7489>
- García, C. (2019). Novalis en la revista *Papeles de Buenos Aires* (1944). <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2019/04/Novalis-en-la-revista-Papeles-de-Buenos-Aires-1944-Ahira.pdf>
- Gargatagli, A. (2016). Antología de la literatura fantástica de 1940. *El hilo de la fábula*, (16), 49-60. https://www.academia.edu/download/52055759/Antologia_2016.pdf
- Hart Nibbrig, C. L. (ed.). (2001). *Übersetzen: Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kafka, F. (1934). *Vor dem Gesetz*. Berlin: Schocken Verlag.
- Kafka, F. (1996). *Drucke zu Lebzeiten. Apparataband*. W. Kittler, H.-G. Koch y G. Neumann (eds.). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Kristal, E. (2003). *Invisible Work. Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Lubkoll, C. (1992). Dies ist kein Pfeifen. Musik und Negation in Franz Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 66, 748-764. <https://doi.org/10.1007/BF03396323>
- Louis, A. (2001). Definiendo un género. La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. *Nueva Revista de Filología Hispánica XLIX*, 2, 409-437. <https://www.jstor.org/stable/40300020>
- Louis, A. (2013). *Jorge Luis Borges. Obra y maniobras*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Mann, Th. (1938). *Schopenhauer*. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag.
- Mann, Th. (1939). *El pensamiento vivo de Schopenhauer presentado por Thomas Mann*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Mascioto, M. de los A. (2016). Literatura fantástica entre el diario *Crítica* y la Editorial Sudamericana: Políticas editoriales, materialidad de los textos y modos de escritura. *Revista Chilena de Literatura*, (93), 127-153. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952016000200006&script=sci_arttext&tlng=en

- Neumann, G. (2013 [1992]). Hungerkünstler und singende Maus. Franz Kafkas Konzept der «kleinen Literaturen». En G. Neumann, *Kafka-Lektüren* (pp. 401-421). Berlin, Boston: de Gruyter.
- Norris, M. (1983). Kafka's Josefina: The Animal as the Negative Site of Narration. *Modern Language Notes*, 98(3), 366-383. <https://www.jstor.org/stable/2906015>
- Pagni, A. (2014). Algarabía porteña: discusiones y traducciones a comienzos de los años cuarenta. En R. Spiller (ed.), *Borges – Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI* (pp. 111-126). Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- Pagni, A. (2015). Para una arqueología de *Adán Buenosayres*: Xul Solar en *Martín Fierro*. En C. Hammerschmidt (ed.), *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna* (pp. 291-318). London, Potsdam: INO-LAS Publishers.
- Pagni, A. (2018). Xul Solar, un traductor en dos escenas de traducción. En M. Marinone y G. Tineo (eds.), *Latinoamérica entre lenguajes y lenguas* (pp. 43-75). Mar del Plata: EUDEM. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6788125/mod_resource/content/1/Latinoamerica_entre_lenguajes_y_lenguas.pdf#page=43
- Rubione, A. (1987). Xul Solar. Utopía y vanguardia. *Punto de vista*, (29), 37-39.
- Schuller, M. (2001). Gesang vom Tierleben. Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*. En Marianne Schuller y Elisabeth Strowick (eds.), *Singularitäten. Literatur–Wissenschaft–Verantwortung* (pp. 219-234). Freiburg i. Br.: Rombach.
- Schwartz, J. (2005). Sílabas las estrellas compongan: Xul y el neocriollo. En P. Artundo (org.), *Xul Solar. Visiones y revelaciones* (pp. 35-47). Buenos Aires, São Paulo: Fundación Eduardo F. Costantini–Pinacoteca del Estado de São Paulo.
- Willson, P. (2004). *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.