

BORGES, KIPLING Y XUL SOLAR: INTERVENCIONES Y APROPIACIONES EN LA *REVISTA MULTICOLOR DE LOS SÁBADOS*

Borges, Kipling and Xul Solar: Intervention and Appropriation in the *Revista multicolor de los sábados*

Borges, Kipling e Xul Solar: intervenções e apropriações na *Revista Multicolor de los sábados*

Fecha de recepción: 6 de octubre de 2022. Fecha de aceptación: 6 de diciembre de 2022. Fecha de modificaciones: 14 de abril de 2023
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.04>

PATRICIA M. ARTUNDO

Es Doctora en Letras, Lengua Española y Literaturas Española e Hispanoamericana por la Universidade de São Paulo (2001) y Licenciada en Historia de las Artes (1984) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido docente-investigadora de esta última casa de estudios entre 1986 y 2019. Se especializa en revistas culturales argentinas de la primera mitad del siglo XX. Entre 2001 y 2016 se desempeñó como Curadora de Libros Especiales y Manuscritos de la Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, y entre 2010 y 2016 lideró el proyecto que dio lugar a la publicación de *Xul Solar. Catálogo razonado: obra completa* (2 vol., 2016). Autora de varios libros, el más reciente *Acción de Arte: Ramón Gómez Cornet* (2021), y de artículos en publicaciones especializadas como *Oxford Handbook of Jorge Luis Borges* (D. Balderston y N. Benedict edit.) de próxima publicación. Ha tenido a su cargo la edición crítica de *Jorge L. Borges recuerda a Xul Solar: prólogos y conferencias, 1949-1980* (2013).

RESUMEN:

Estudiamos aquí la participación de Xul Solar en la *Revista multicolor de los sábados* y definimos los términos en que tuvo lugar, sobre todo a partir de su traducción de una selección de cuentos de Rudyard Kipling, *Just So Stories*. Como punto de partida trabajamos con objetos materiales —un ejemplar del libro mencionado y unas páginas sueltas de la revista— conservados por el artista, lo que nos permitió reconstruir el contexto de producción de esas traducciones al momento de su publicación. Resultado de un trabajo colectivo como lo es el suplemento semanal ilustrado, identificamos no obstante acciones e intervenciones de uno de sus directores, Jorge Luis Borges, que explican cómo fue aquel proceso que marcó el pasaje de los cuentos del libro al semanario y el porqué de algunas de las decisiones tomadas.

PALABRAS CLAVE:

Siglo XX, revistas culturales argentinas, Revista multicolor de los sábados, Jorge Luis Borges, Rudyard Kipling, Xul Solar.

Cómo citar:

Artundo M., Patricia "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*. n.º 14 (2023): 59-86. <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.04>

ABSTRACT:

This article studies Xul Solar's contribution to the *Revista multicolor de los sábados* and outlines the terms under which it took place, specifically in the context of his translation of a selection of stories by Rudyard Kipling, *Just So Stories*. Our analysis is grounded in the discussion of material objects—a copy of Kipling's book and some loose pages of the magazine preserved by the artist—which allowed us to reconstruct the context in which these translations were produced at the time of their publication. Although an illustrated weekly supplement was a collective endeavor, we have found it possible to pinpoint the actions and interventions of one of its directors, Jorge Luis Borges, which account for the particular way in which the stories traveled from the book to the weekly, and for some particular choices.

KEYWORDS:

20th century, Argentine cultural magazines, *Revista multicolor de los sábados*, Jorge Luis Borges, Rudyard Kipling, Xul Solar.

RESUMO:

Aqui estudamos a participação de Xul Solar na *Revista Multicolor de los sábados* e definimos os termos em que ela ocorreu, especialmente a partir de sua tradução de uma seleção de contos de Rudyard Kipling, *Just So Stories*. Como ponto de partida, trabalhamos com objetos materiais — um exemplar do referido livro e algumas páginas soltas da revista — guardado pelo artista, o que nos permitiu reconstruir o contexto de produção dessas traduções no momento de sua publicação. Resultado de um trabalho coletivo como o semanário ilustrado, identificamos, no entanto, ações e intervenções de um dos seus diretores, Jorge Luis Borges, que explica como foi aquele processo que marcou a passagem dos contos do livro para o semanário e o motivo de algumas das decisões tomadas.

PALAVRAS CHAVE:

Século XX, revistas culturais argentinas, *Revista Multicolorida de los sábados*, Jorge Luis Borges, Rudyard Kipling, Xul Solar.

A partir de 1933 Jorge Luis Borges fue —junto a Ulises Petit de Murat— uno de los directores de la *Revista multicolor de los sábados* (RMS), suplemento literario ilustrado publicado por el diario *Crítica*. Resultado de un trabajo colectivo, sin embargo, en este suplemento semanal las marcas del escritor como editor, traductor y él mismo como colaborador son importantes y, en algunos casos, hoy todavía siguen sujetas a discusión. A nosotros nos interesa detenernos en la participación de Alejandro Xul Solar, y definir los términos en que tuvo lugar. Punto de relevancia dado que en una revista que basaba su eficacia en el vínculo inescindible entre texto e imagen, el artista argentino fue convocado como traductor y no como ilustrador.

Para el momento del lanzamiento de la RMS, Xul había elegido presentarse públicamente como visionario, aunque sus visiones aparecieran tituladas de manera engañosa, como poemas en revistas como *Azul*, *Imán* y *Signo*,¹ al tiempo que continuaba con sus presentaciones en salones de arte colectivos. Para ese entonces tampoco se había destacado como ilustrador, y a pesar de los nexos existentes, no colaboró en dos de las publicaciones emblemáticas de la década de 1920, *Proa* y *Martín Fierro*.² Por el contrario, el estilo de sus viñetas, casi filigranas, tal como habían aparecido ilustrando los libros de Borges *El tamaño de mi esperanza* (1926) y en *El idioma de los argentinos* (1928), eran poco apropiadas para el suplemento, algo de lo que el escritor debe haber sido absolutamente consciente. De ello el escritor dejó registro cuando en 1931, sobre un ejemplar de *El idioma*, se apropió de una de sus viñetas, para intervenirla, y explicitar y acotar aún más aquello que era objeto de su libro, “la batalla argentina del idioma”.³ Sobre aquella pequeña ornamentación de página, aplicó su propio dibujo con tinta negra de manera tal de fundirlo con ella. Así expandió, amplió y multiplicó a los cuatro personajes en la viñeta, un eco por repetición de figuras, flechas, banderas y armas que daban resonancia y dinamismo a aquella lucha. Oculta quedaba la delicada y exquisita viñeta de Xul.

El núcleo de ilustradores de la RMS estuvo integrado por profesionales que venían trabajando desde antes en el mismo diario y en otros medios. Entre otros aspectos comprometidos en la ilustración de cuentos y narraciones, algunos de ellos venían investigando cómo se daba la relación texto-imagen en la composición de una página. En este sentido, un caso ejemplar es el de *Máscara. Revista de arte y teatro* (1931) que tenía como director gráfico a Bernabé Mirabelli, y de la que participaron figuras como Ricardo Parpagnoli y Pascual Güida, que dos años después tendrían su lugar destacado en la RMS.

Este núcleo —que incluyó, entre otros, los nombres de Guillermo Facio Héqueber, Andrés Guevara, Bruno Premiani, Héctor Rodríguez, Pedro de Rojas, Arístides Rechain, Juan Sorazábal— es el que, en la variedad de sus propuestas, permitió a la *Revista Multicolor* alcanzar su propia identidad visual. Un caso

1. Alejandro Xul Solar, *Entrevistas, artículos y textos inéditos*, organizado por Patricia M. Artundo (Buenos Aires: Corregidor, 2005), 161-168.

2. Todas las revistas mencionadas en este artículo, a excepción de *Azul* y *Signo*, están disponibles en formato digital en Archivo Histórico de Revistas, www.ahira.com.ar.

3. Jorge Luis Borges, dibujo a la tinta a partir de una viñeta de Xul Solar en un ejemplar de *El idioma de los argentinos*, reproducido en *Saráchaga. Colecciones Acevedo Deym, Santamarina y Muniz Barreto* (Buenos Aires: Saráchaga, 2016), 129.

aparte y excepción lo constituye David Alfaro Siqueiros, cuya pintura *Contra la corriente* —también conocida como *El botero*— publicada en el número inaugural del semanario, operó casi a la manera de un manifiesto personal del mexicano, y no como una simple ilustración: tapa de la revista reproducida a pleno, poco tenía que ver con lo que ya había sido definido y podía verse en su interior. Su mismo estatus, si se quiere una pintura de caballete (*gouache* sobre madera, 56 x 45 cm) es el que permitió que superviviera a los avatares de los diarios cuando es muy poco lo que se conservado o por lo menos identificado de aquellas ilustraciones que dieron cuerpo a los 61 números del suplemento publicados entre el 12 agosto de 1933 y el 6 de octubre de 1934.

La pintura de Siqueiros y su publicación en la RMS es, sin duda, la introducción más evidente de Natalio Botana (el dueño del diario) en el suplemento: uno de los varios apoyos que le brindó al mexicano, al tiempo que establecía una estrategia publicitaria cediendo la carátula del nuevo suplemento a una de las figuras que para agosto de 1933 habían convulsionado el medio cultural argentino. Sin embargo, y en la medida que su participación en la RMS significaba también una ayuda económica, fue Siqueiros quien tuvo que adaptarse, y dejar a un costado su actividad política y explosivamente militante, traducida en sus famosas conferencias y en los textos difundidos en *Contra. La revista de los franco-tiradores* y en diarios contemporáneos.⁴ Publicó entonces tres textos ateniéndose, ahora sí, a una línea editorial marcada por la reformulación de lo que se entiende por cultura popular: relatos en los que transitó la narrativa autobiográfica (“Siete Filos”, n. 2), la realidad de la vida y de la muerte en tiempos revolucionarios (“El derrumbe del coraje”, n. 5) y, finalmente, se volcó a una prosa poética que jugaba entre realidad y ficción, aunque no anulaba la dimensión política del texto (“Trópicos”, n. 18). Sus relatos fueron ilustrados por profesionales, y de esa manera ingresaron a aquel continuum discursivo (texto e imágenes) de la *Revista Multicolor*.⁵

4. El conjunto de textos programáticos y de artículos de Siqueiros, así como textos de sus contemporáneos que marcan su presencia en la Argentina, fueron organizados por Roberto Amigo, en el marco del proyecto ICAA Documents Project, y pueden consultarse en icaa.mfah.org.

5. Sobre este tema, véase Patricia Artundo, “México en la Argentina: David Alfaro Siqueiros y *Ejercicio plástico*”, *Otros diálogos del Colegio de México* 10 (2020), <https://otrosdialogos.colmex.mx/mexico-en-argentina-david-alfaro-siqueiros-y-ejercicio-plastico>; María de los Ángeles Mascioto, “El pintor que escribe en un muro de papel. David Alfaro Siqueiros en la *Revista multicolor de los sábados* (1933)”, *Catedral tomada* 11 (2018): 149-169.

6. Alejandro Schulz [Xul Solar], “Cuentos del Amazonas, de los mosetenes y guarayús: primeras historias que se oyeron en este continente”, *Revista multicolor de los sábados* 2 (1933): 4.

7. Patricia M. Artundo, “Xul Solar y Jorge L. Borges en la *Revista multicolor de los sábados*”, en *Oxford Handbook of Jorge Luis Borges*, Daniel Balderston y Nora Benedict, (Nueva York: Oxford University Press, 2022), en proceso de edición.

8. Jorge B. Rivera, “Tres leyendas aborígenes en versiones de Alejandro Schulz-Xul Solar”, en “Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de ‘Crítica’. Sus escritos. Textos de Xul Solar y Ulises Petit de Murat”, *Crisis* 38 (1976): 24-25.

9. El material se encuentra en el Archivo Documental de la Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, Buenos Aires, institución que conserva la casa del artista y su biblioteca.

¿En qué consistió la colaboración de Xul en el suplemento y, en todo caso, cuál fue el lugar que ocupó? Sus intervenciones en la RMS no aparecieron firmadas, es decir, no con el nombre por el que él era conocido (Alejandro Xul Solar) y con el que podría haber sido identificado por sus contemporáneos. Su primera colaboración, firmada como “versión de Alejandro Schulz”⁶ fue la traducción alemano español de tres cuentos recogidos por el etnógrafo alemán Theodor Koch-Grünberg en *Indianermärchen aus Südamerika* (1920), bajo el título “Cuentos del Amazonas, de los mosetenes y guarayús: primeras historias que se oyeron en este continente”.⁷ La primera atribución al artista fue dada por Jorge B. Rivera al abrir las puertas al conocimiento de la actividad de Borges en el contexto del suplemento.⁸ A esta atribución se sumó aquello que la tradición oral, en la voz de la viuda del artista, Micaela (Lita) Cadenas, transmitió, preservando un conjunto de páginas sueltas de la *Revista Multicolor*, con traducciones realizadas por Xul.⁹

Al respecto, es notable el hecho que solo se conserven páginas sueltas, a diferencia de lo que sucede con los ejemplares del periódico *Martín Fierro*, resguardados en su integridad por el artista. Esas páginas (11 en total), parecieran referir a una instancia entendida por Xul como más profesional como traductor. En el caso de los “Cuentos del Amazonas...” solo se conservan dos recortes de la página en que fueron publicados, de formato irregular y hasta descuidado. La explicación aquí parece ser que el destino de esos fragmentos, casi retazos, fuera una de las 37 carpetas de recortes organizadas por él, tal como aparecen pegados en una de ellas los recortes de la historieta “Encantado” de Toño Salazar, publicada en noviembre de 1933.¹⁰ Se trató también de su participación más directa en el suplemento: el ejemplar de *Indianermärchen* de Koch-Grünberg utilizado le pertenecía, y era precisamente a partir de él que podía hacer su mayor aporte, dado su conocimiento del alemán. Él mismo era poseedor de una colección de cuentos de distintas partes del mundo y en distintos idiomas admirada por Borges desde fecha temprana. Es probable, entonces, que fuera Xul quien hiciera aquella primera selección de los cuentos a traducir.

Por otra parte, 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. Aunque desconocemos el monto de la retribución, podemos establecer algunos parámetros. Sabemos por una carta de Leonor Acevedo a Carmen Conde —escritora española y amiga de Norah Borges, quien colaboró en los números 22, 40 y 54— en la que le transmitía el interés de su hijo por su libro, *Júbilos* (con prólogo de Gabriela Mistral e ilustraciones de Norah), y le anunciaba el giro de 35 pesetas por su artículo “Teoría del olor” (n. 40).¹¹ Un texto que ocupaba un 40 % de la página. Esta información nos permite saber algo que hasta hoy desconocíamos, es decir, cuánto pagaba el diario *Crítica* a los colaboradores del suplemento, por una colaboración que en este caso estimamos aproximadamente en \$ 16,34.¹² Y aquí vale recordar que el precio del diario con el que se entregaba gratuitamente la revista era de \$ 0,10, mientras que en el otro extremo una revista-libro en aquel momento todavía trimestral, como *Sur* costaba \$ 2.

En otro sentido, si su actividad como traductor puede ser entendida como una adaptación del artista para su ingreso a la RMS, optando por un trabajo que años antes ya había ensayado en *Martín Fierro*,¹³ la pregunta siguiente es ¿qué es lo que traen esas páginas sueltas conservadas por su viuda? Si nos atenemos a un orden cronológico, entre el 30 de diciembre de 1933 y el 17 de marzo de 1934, ellas contienen: de Marcel Schowb, “La muerta que escuchó la queja de su hermana muerta enamorada” y de Harold Alfred Manhood, “Dios vino corriendo” (n. 21, p. 7 y 8 respectivamente); de Stephen Phillips, “El hombre de la mano grande” (n. 32), y “Las muertes eslabonadas” (n. 38) de Jack London. De allí un

10. Sofía Frigerio, “Xul Solar: recortes para la construcción de una totalidad privada” (tesis de grado, Universidad de Palermo, 2006), 41-42.

11. Rojas, “Fieles al presente”, p. 180.

12. Este valor indicado en pesos argentinos (\$) fue alcanzado a través del cálculo realizado con la información brindada en O. Martínez Méndez, *Nuevos datos sobre la evolución de la peseta*, y la consideración del valor histórico del dólar en la Argentina.

13. Andrea Pagni, “Xul Solar en dos escenas de traducción”, en *Latinoamérica entre lenguajes y lenguas*, coordinado por Mónica Marinone y Gabriela Tineo (Mar del Plata: EUDEM, 2017), 45-74.



Imagen 1. Revista multicolor de los sábados. 1933. Fotografía: Oscar Balducci, 2001.

salto de casi cuatro meses al número 52 con Rudyard Kipling (con cuentos infantiles que se continuarán en los números 54 a 60), y de Katherine Mayo, “Por qué callan”, en el número 53, que cubren el periodo que va desde el 4 de agosto al 29 de septiembre de 1934.

En el caso del número 21, con los textos de Schwob y de Manhood, que requerían ambos traducción, es probable que hiciese la de Manhood en inglés y no la de Schwob que estaba en francés. Respecto de las páginas con los textos de Philips y London solo una cara de ellas presenta un relato que requiere traducción, ya que en su reverso presentan textos originales en español. En esas traducciones, por otra parte, Xul parece haberse atenido a ciertas pautas de trabajo que lo iban a distanciar de aquello que serían poco tiempo después sus traducciones de los cuentos de *Just So*.

En los casos de Kipling —*Just So Stories*— y de Mayo —*Slaves of gods*—, los ejemplares empleados para la traducción se encuentran en la biblioteca personal de Xul, y ambos aparecen ligados indiscutiblemente a la figura de Borges. El conocimiento de la procedencia de estos ejemplares posee una singular importancia ya que del resto de las narraciones traducidas, no sabemos de dónde procedía el ejemplar empleado, aunque conocemos la procedencia del texto-fuente. Para Manhood —*The best British short stories* (1933), para Philips —*The 20-Story Magazine* (1928)—, y para London, *Moon-Face and other stories* (1906).

Finalmente, para el de Schwob, *Vies imaginaires* (1896), que aunque no se haya tratado de una traducción de Xul, nos sirve para acercarnos a otro tema. Entre quienes participaban del suplemento y, en particular, entre los ilustradores, circuló la edición de lujo de 1929,¹⁴ con las ilustraciones de George Barbier grabadas sobre madera por Pierre Bouchet: la figura de la sirena que ilustra la portada, se convierte en la RMS en otra, que como viñeta y a partir del número 40 (12 de mayo de 1934) navega en las páginas de algunos números. Cita y apropiación, en la que se pueden reconocer distintas acciones: imagen en espejo, con un giro (con alguna salvedad) de 90°, hasta alcanzar la posición horizontal; la cabellera que se estira de manera de acompañar las líneas del texto; los brazos que pierden su función original y se estiran hacia atrás hasta alcanzar la cola. ¿Por qué es importante conocer la imagen-fuente y las intervenciones que se ejercieron sobre ella? Como veremos luego, si bien los ilustradores proporcionaron imágenes inéditas, en algunas ocasiones emplearon otras que eran preexistentes sobre las que tuvieron lugar ciertas intervenciones que comprometieron y, en algún caso, determinaron la pérdida de su identidad autoral.

Ahora nos interesa detenernos en aquellas páginas que traen el nombre de Rudyard Kipling y a la selección de sus cuentos que fueron publicados entre agosto y septiembre de 1934 (n. 52 y 54 a 60). Publicados la mayoría de ellos en la página impar del suplemento, convivieron con otros cuentos y narraciones,

14. Marcel Schwob, *Vies imaginaires, compositions de Georges Barbier; gravées sur bois par Pierre Bouchet* (París: Le Livre Contemporain, 1929), portada.

con crucigramas, historietas y anuncios publicitarios. El primero de los publicados —“El sonsonete de Ño Canguro Viejo”— traía una breve nota editorial que destacaba las creaciones del autor, y aclaraba: “Kipling —el escritor del esplendor, de la valentía y de la sordidez del Imperio Británico, el genial autor de ‘Kim’ y de ‘Stalky’ y de ‘Los siete mares’— ha escrito cuentos para niños también. Escrito e ilustrado. Este que reproducimos aquí, trae los dibujos originales de Kipling”,¹⁵ aunque sin indicar el libro de dónde había sido tomado el cuento.

¿Por qué elegimos este conjunto? En primer lugar, porque se lo puede entender como a una unidad que tiene una continuidad en el tiempo, aun cuando esta no sea explicitada, y tampoco se respeta el orden que esos cuentos tenían en el libro-fuente.¹⁶ Luego, porque no existen dudas acerca de que Xul fue el autor de la traducción. Y, finalmente, porque este conjunto compromete otro tipo de imágenes diferentes de aquellas proporcionadas por el equipo de ilustradores de la RMS, lo que plantea que la relación establecida entre imagen y texto posee su propia especificidad, y que, como veremos, esa relación es diferente respecto del resto.

KIPLING EN LA REVISTA MULTICOLOR

Para nosotros no existen dudas acerca del rol cumplido por Borges como uno de los editores de la RMS en relación con los cuentos de *Just So*. Fue él quien no solo seleccionó una obra de Kipling —cuentos para niños, con la particularidad de ser el único de sus libros ilustrado por él mismo—, sino también a quién se ocuparía de la traducción. Es quien adquirió el ejemplar que fue entendido en función de fines y objetivos determinados. El libro-objeto entregado a Xul no fue pensado para ser devuelto ni tampoco para que conservase su integridad, aunque el artista decidió preservarlo.

En otro sentido, el interés de Borges por Kipling es algo bien conocido, y lo mantendría a lo largo de toda su vida, y en particular recordaría siempre sus tintas. Sus permanentes menciones a él, la selección de uno de sus cuentos para la *Antología de la literatura fantástica* (1940) y su inclusión en colecciones como La Biblioteca di Babele (1979) y en Biblioteca personal (1985). En lo que hace a nuestro estudio, es conveniente recordar cómo el mismo escritor estableció el vínculo entre el autor de *Kim* y Xul. En 1933 (1932 si pensamos en su primera publicación en *Sur*), en *Las kenningar*, afirmaba:

Recorrer el índice total de las kenningar es exponerse a la incómoda sensación de que muy raras veces ha estado menos ocurrente el misterio —y más inadecuado y verboso. Antes de condenarlas, conviene recordar que su trasposición a un idioma que ignora las palabras compuestas tiene que agravar su inutilidad. Espina de la batalla o aun espina de batalla o espina bética es una

15. Rudyard Kipling, “El sonsonete de Ño Canguro Viejo” [traducción de Xul Solar], *Revista multicolor de los sábados* nº. 52, 4 de agosto de 1934.

16. Los libros *Vies imaginaires* de Schwob y *L'autre côté: contes insolites* (1928) de Claude Farrère, sufrieron el mismo proceso extractivo de su contenido para su pasaje a la RMS. Annick Louis se ha ocupado in extenso de las *Vies imaginaires* en la RMS y, entre otras cosas, de cómo el volumen perdió el orden original de los cuentos, así como del contexto de publicación en el semanario. Annick Louis, *Jorge Luis Borges: obra y maniobras* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014), 119 y ss.

desairada perífrasis; Kampfdorn o battle-thorn lo son menos. Así también, hasta que las exhortaciones gramaticales de nuestro Xul-Solar no encuentren obediencia, versos como el de Rudyard Kipling: /In the desert where the dung-fed camp-smoke curled/ O aquel otro de:/ To our five-meal, meat-fed men/ Serán inimitables e impensables en español...¹⁷

Las kenningar fue publicado por primera vez en *Sur* con el título “Nota sobre los *kenningar*” (n. 6, 1932), al año siguiente apareció como plaqueta, y en 1936 fue reunido con otros textos en *Historia de la eternidad*. Ya en este libro, la segunda cita de Kipling, fue cambiada por otra de William Butler Yeats tomada de su poema “Byzantium”. Es decir que por lo menos desde 1932 Borges y Xul parecen haber hablado de un tema que concierne tanto al lenguaje en su aspecto creativo como a su traducción a otro idioma. El artista, por otra parte, tenía en su biblioteca 11 libros de Kipling, editados entre 1899 y 1939.¹⁸ Entre ellos, *The Seven Seas*, la misma obra de donde Borges tomó las dos citas (“The Song of the Banjo” y “The Native-born”) para *Las kenningar*.

Por otra parte, si uno busca en la RMS la presencia de Kipling, esta es anterior al conjunto aquí estudiado: primero en el número 24, y luego en los números 37 y 40, es decir que su presencia es contemporánea a la publicación de la primera traducción atribuida a Xul publicada en el número 21. Es así que si los “Cuentos del Amazonas...” aparecieron en el número 2 (19 de agosto de 1933), existe un salto importante hasta el número 21 (30 de diciembre de 1933), la situación a partir de entonces fue otra ya que las intervenciones de Xul pasaron a cobrar una cierta frecuencia que se aceleró entre los meses de agosto y septiembre del año siguiente.

Si tratamos de pensar por qué la elección recayó sobre un conjunto de cuentos recogidos en *Just So Stories*, resulta claro que la revista tenía un público amplio y estaba pensada para un universo familiar integrado por padre, madre e hijos. Si este núcleo de lectores es importante, también es cierto que, en lo que concierne a literatura infantil, era necesario encontrar un equilibrio con el resto de los cuentos y narraciones incluidos en la RMS. El otro punto a considerar tiene que ver con aquello que define a los cuentos de Kipling: se trata de narraciones orales que han encontrado su registro textual pero que no pierden las marcas de oralidad, algo por lo que Borges y Xul se interesaron desde muy temprano y es lo que está en el fundamento de los “Cuentos del Amazonas, de los mosetenes y guarayús”. Relacionado con esto mismo, los cuentos de *Just So* comprometen temas —fábulas, mitos de la creación, el Amazonas y los animales propios de Sudamérica, la interacción entre humanos y otros seres o *Las mil y una noches*, etc.— que están en la base de las elecciones de ambos.

17. Jorge Luis Borges, *Las kenningar* (Buenos Aires: Francisco A. Colombo, 1933), 22.

18. Además de *Just So Stories*, *The Seven Seas* (1899), *Under the Deodars* (1899), *Rewards and Fairies* (1915), *A Diversity of Creatures* (1917), *Songs from Books* (1914), *Debits and Credits* (1926), *The Jungle Book* (1926), *Limits and Renewals* (1932), *La litera fantástica* (1938) y *Many Inventions* (1939).

Uno de los aspectos más relevantes es que se trata de cuentos ilustrados por el mismo autor, no cualquier autor, sino uno prestigioso como Kipling, a diferencia de aquellas excepciones en la RMS que constituyen las colaboraciones de ilustradores que aparecen ilustrando sus propios textos, como Güida, Rojas y Parpagnoli.¹⁹ La decisión de incluir aquellas tintas elimina un paso en lo que refiere a un cuento publicado en un suplemento ilustrado, aquel en el que el ilustrador interpreta el cuento ya que se hace innecesaria su presencia. Desaparece una instancia entre autor-ilustrador-lectores, es decir que el autor reúne en sí mismo ambas funciones y no necesita del ilustrador como mediador entre él y los lectores. También, al elegir las tintas de Kipling y no optar por las ilustraciones de otros profesionales (otra opción que hubiese sido también válida) se salvaba el riesgo que aquejaba a veces a los ilustradores que ejercían una tarea profesional y regular en un periódico. Como lo señala Brian Alderson:

Kipling's "meticulous care" was not so much a technical procedure as a narrative one; everything to do with the pictures was designed to heighten the printed story's impact on its readers or its listeners. Illustration of this kind burrows into the narrative in order to create pictures as visual events parallel to the events of the text. As such, they differ from the conventional work of the magazine illustrators, who are content merely to reflect the surface of the narrative, photographing what happens rather than making visual interpretations.²⁰

La revista "multicolor" fue planteada a partir de una consigna básica, una relación que en principio buscó ser equilibrada entre texto e imagen. ¿Qué significa esto? Que no se concebía un texto que no fuese ilustrado. Y en esa relación se va a ir alcanzando una equiparación gradual entre el autor/escritor y el autor/ilustrador: desde el número de lanzamiento, donde el estatus del ilustrador es inestable (no todos los artículos incluyen su nombre y a veces su mención es casi un epígrafe a una imagen con una pequeña tipografía), hasta que se consolida la figura del ilustrador y su nombre es registrado en ocasiones a continuación del autor o de la autora, en cualquier caso, en una posición bien visible y destacado la mayoría de las veces.

19. Sobre este punto, cf. Louis, *Jorge Luis Borges*, 78-79; María de los Ángeles Mascioto, "Nuevos modos de escritura en la Revista Multicolor de los Sábados (1933-1934)" (tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata, 2019), 125.

20. Brian Alderson, "Just-So Pictures: Illustrated Versions of *Just So Stories for Little Children*", *Children's Literature* 20 (1992): 154.

21. Alderson, "Just-So Pictures", 155 y ss.

Las ilustraciones de Kipling —dibujos realizados con Indian ink— se integran naturalmente al nuevo contexto de publicación. Ellas ofrecen, como hemos dicho, la facilidad de que no se necesita convocar a un ilustrador ya que es el mismo escritor quien las proporciona. A ello debemos sumar su propia modernidad y la diversidad de estilos²¹ que se encuentra en su tratamiento —sus lecturas de los grabados japoneses, de las ilustraciones de Aubrey Beardsley, de motivos folklóricos americanos y europeos o del arte egipcio—, que se adecuan

sin conflictos a la pluralidad y variedad de formas y estilos de los ilustradores de la RMS. En el caso del suplemento lo que unifica visualmente a unos y a otros es el color que aun en la diversidad funciona como un elemento uniformador. Es a partir de la adición del color que un dibujo de los primeros años del siglo XX es traducido para un lector de un suplemento de un diario de circulación masiva en la década de 1930, y en el que todo pasa por su tamiz. Ese es el único punto en el que las tintas de Kipling debieron adaptarse.

Sin embargo, ¿en qué medida esto contraría al mismo Kipling? En varias oportunidades, en las leyendas que acompañan a las imágenes, él se refiere a la cuestión del color. A veces lo hace como si pesase sobre la posibilidad de pintarlos una suerte de restricción. Así en “How the leopard got his spots”, afirma “I should like to paint him with paint-box colours, but I am not allowed”.²² Y en “The sing-song of Old Man Kangaroo”, aclara “I am not allowed to paint these pictures with real colours out of a paint-box”.²³ Aunque en sentido contrario, ambas expresiones hablan de una suerte de limitación que va más allá de la voluntad del ilustrador. Y lo mismo sucede en “The elephant’s child”: “All that black stuff is the banks of the great grey-green greasy Limpopo River (but I am not allowed to paint these pictures).”²⁴ En el mismo cuento, dirigiéndose a aquel universo infantil de lectores, sugiere “I think it would look better if you painted the banana-tree green and the Elephant’s Child red”.²⁵ Es decir que la posibilidad de dotar de color a las ilustraciones siempre estuvo presente y fue algo de lo que Kipling sintió la necesidad de dejar asentado.

Previo el ingreso de los cuentos y de las imágenes a la RMS hubo que tomar varias decisiones ya que el libro en sí posee una estructura compleja. Cada uno de los 12 cuentos de *Just So* posee cuatro registros de lectura: 1) el texto narrativo; 2) las imágenes que lo ilustran (una letra capital en la apertura más dos tintas), 3) las leyendas o comentarios paralelos (los textos que acompañan a las imágenes), y 4) una poesía que cierra el núcleo (aunque este registro puede presentar alguna variación). De estos cuatro niveles, solo fueron incorporados los tres primeros.

¿Y por qué no el cuarto registro, la poesía? Es cierto, como lo afirma Mascioto²⁶ que la RMS limita la presencia de la poesía, pero más allá de esta constatación, existe una dificultad en ese tránsito que supone la extracción de los cuentos del libro de Kipling y su llegada al suplemento. En aquel, los cuatro registros en que se organiza cada cuento se integran a un conjunto mayor, el libro como totalidad. En su pasaje al suplemento esa unidad se pierde, y es necesario dotarlos de una nueva cohesividad en un contexto donde parece no haber espacio para la poesía. Sin embargo, y teniendo presente que cuando en *Las kennningar* Borges une a Kipling y a Xul, cita versos de dos poemas, lo cierto es que en los cuentos no está ausente aquello que se reconoce como el ritmo y la musicalidad

22. Rudyard Kipling, *Just So Stories* (Londres: MacMillan, 1903), 42.

23. Kipling, *Just So Stories*, 84.

24. Kipling, *Just So Stories*, 62.

25. Kipling, *Just So Stories*, 68.

26. Mascioto, “Nuevos modos de escritura”, 173 y ss.

propios de la poesía, sobre todo, a partir de expresiones breves que a veces se repiten con variaciones, o con la misma creación de palabras compuestas que conllevan un ritmo diferenciado. Son cuentos para niños y en tanto tales están pensados para ser leídos en voz alta.

En lo que hace a las leyendas en el libro, estas se ubican en la página par, frente a la ilustración que ocupa la página impar y se leen juntas de izquierda a derecha. Es cierto que ellas se derivan de aquello que es definido como un género literario por Michel Melot.²⁷ Asimismo, es reconocido por Brian Alderson como un elemento clave en *Just So Stories*: “There remains the most famous and most distinctive feature: Kipling’s parallel commentary. Certainly, this does not exactly count as illustration, but it reinforces the presence of the picture as part of the story and then elaborates upon that presence in order to increase the communion between the storyteller and his audience”. Para este investigador existe en ellas:

[...] an almost endless variety of jokes, ironies, and narrative extensions that serve brilliantly to enhance the impact of the stories [...]. You have only to read the artist’s rueful comments on what he hasn’t been able to include, or read his circumstantial accounts of the (fictitious) sources from which he derived details, or follow such running jokes as the instructions about not painting the pictures [...] to realize that what is happening here is an authorial game of a kind never played before. Telling readers to look at the illustrations is a traditional ploy [...], but no one had ever elaborated it on the scale that Kipling did, or with his total commitment.²⁸

Podemos agregar que hay una diferencia entre el texto del cuento y el de la leyenda, dado que este último no es un extracto del primero. En consecuencia, se trata de una realidad textual nueva,²⁹ en tanto se independiza del cuento. A veces las leyendas explican aquello que no se ve en la imagen, otras, el cuentista saca nuevas conclusiones a partir de lo que sí se ve en ellas, ya que en las imágenes a veces independizadas del texto principal, Kipling amplía y agrega elementos que no están en el cuento o que incluso no tienen nada que ver con él.

En la *Revista multicolor de los sábados*, las leyendas fueron incluidas encolumnadas con la imagen, salvo en los últimos tres cuentos (n. 58, 59 y 60), en los que no se las incluyó seguramente debido a que la extensión del texto limitaba el espacio disponible. Tanto Borges como Xul deben haber sido conscientes del valor de las leyendas en su relación con el cuento y con la imagen, en tanto ellas definen la “[...] peculiar integrity of the *Just So Stories*, this working of all the elements—diction, drawings, legends—toward the end of heightening the narrative impact [...]”³⁰.

27. Michel Melot, “Les Légendes des illustrations comme genre littéraire”, *Histoire et civilisation du livre* 6 (2010): 97-108.

28. Alderson, “Just-So Pictures”, 159.

29. Melot, “Les Légendes”, 101.

30. Alderson, “Just-So Pictures”, 159.

Y en esto, los comentarios paralelos de Kipling, venían a cumplir con aquello que la RMS parece haber buscado infructuosamente sobre todo en el número de lanzamiento (12 de agosto de 1933), pero con algunos ejemplos que se extienden hasta su número 4 (2 de septiembre de 1933). Es en esas imágenes donde se percibe la necesidad de establecer un vínculo entre el texto y su ilustración. Si la incorporación de la leyenda venía a subrayarla, sin embargo, la forma elegida para ella —extraer una línea del cuento y aplicarla (a veces con pequeñas variantes) a la imagen— carecía de la eficacia necesaria. Por ejemplo, en el número 1 (12 de agosto de 1933), en el cuento de Margarita Arsamasseva, “Curro” (p. 6), se leía “Pero las patas del perro se apoyan afectuosamente en su pecho y el frío hocico le roza de un modo suave y tranquilizador los labios temblorosos”. Para pasar a la leyenda como: “El frío hocico le roza”. Así los lectores sabrían —luego de leer el cuento o de buscar afanosamente en él la cita— a qué momento preciso de la narración correspondía la ilustración. Pero también podía ocurrir, como en el caso de las “Aventuras de Morgan el viejo” (p. 2) de Raúl González Tuñón, que aunque se emplease el mismo recurso extractivo, la leyenda y la imagen no se relacionasen directamente. En “Historia universal de la infamia: el espantoso redentor Lázarus Morell” (p. 3) de Borges, en la imagen, con la leyenda “Álvarez de Pineda lo descubrió. (Dibujo de Premiani)” lo que se produce es una confusión que muestra aquel estatus relativo de la imagen y de sus ilustradores ya señalado, al no ser diferenciadas las dos instancias, leyenda e información de autoría. Por lo demás, la ilustración representa una de las fragatas con las que el explorador descubrió el Mississippi, aquí más importante la embarcación que el río, situándose a principios del siglo XVI, aunque el tiempo de la narración esté fijado explícitamente en el siglo XIX.

Las leyendas, por lo menos cuando fueron empleadas en los primeros números se las entendió como necesarias, aunque no parecen haber sido totalmente eficientes en su cometido y quizás por eso fueron abandonadas. La dificultad residía en que a veces los ilustradores, como sucedió con el relato de Morgan, no se atuvieron totalmente al texto, y la leyenda aparece forzada en su asociación con la imagen. Además, su presencia planteaba algunos problemas, por ejemplo, quién se ocupaba de escribirlas (seguramente el ilustrador, quien sabía el momento que había elegido para ilustrar), y también la necesidad de establecer una consigna acerca de cómo debían ser pensadas de modo de alcanzar cierta coherencia al ser aplicadas a las imágenes. Tal vez sea por eso que la leyenda se desprende casi literalmente del texto principal, dependiendo de él, aunque en esa operación pueda resultar con ciertas modificaciones.

Precisamente es aquí donde radica la diferencia aportada por Kipling: él es el autor del cuento y quien proporciona las imágenes y las leyendas, todo lo cual asegura aquella coherencia buscada desde el comienzo en la RMS. Como hemos

dicho, esas leyendas estaban lejos de ser un fragmento o un resumen del cuento; en tanto comentarios paralelos, ellas lo ampliaban al tiempo que se extendían sobre la imagen, a veces explicándola. Actuaban también como un espacio para fortalecer el vínculo con los lectores; se trata de un espacio ampliado, con mayor resonancia para cada interpelación del autor a sus lectores.

¿Cómo fue planteado el trabajo para concretar el pasaje del libro de Kipling al semanario de *Crítica*? Sabemos que Borges fue quien eligió al autor y a su traductor y quien proporcionó el libro-objeto para trabajar. Por otro lado, podemos entender —considerando los tiempos comprometidos en la edición de una revista-suplemento unida a un diario, que se trató de un *work in progress*, en el que Xul (en tanto traductor) debe haber puesto el suficiente empeño para cumplir con un compromiso semanal, algo a lo que sin duda no estaba acostumbrado. Si el número de la revista se cerraba con bastante antelación a su aparición, lo que el artista enviaría al diario sería su traducción de un cuento, además de la traducción de las leyendas de las imágenes a reproducir, y finalmente —como veremos luego— las páginas recortadas del libro, aunque su coloreado debe haber sido realizado en los talleres de *Crítica*.

En lo que se refiere al orden en que fueron publicados los cuentos, este no sigue aquel que tienen en el libro, y si existió una propuesta objetiva de dotarlos de un nuevo orden de publicación, esta no se hace evidente. Sí existió la idea de darles una cierta regularidad, es decir, un cuento por semana. Así, los ocho cuentos de Kipling fueron publicados en el número 52, y en los números 54 a 60. La continuidad se interrumpió entre el número 52 y 54, ya que en el 53 no fue publicado ninguno. Sin embargo, ese número del 11 de agosto de 1934, trae un texto de Catalina (Katherine) Mayo, “Por qué callan”, número del que se ha conservado la página. Y aquí nos encontramos con que el libro en el que se incluye el relato, titulado *Slaves of the Gods* (1933) se encuentra en la biblioteca de Xul Solar. Aunque no está firmado por Borges presenta algunas marcas que lo asocian directamente a él, como la estampilla de Mitchell's Book Store.³¹ Podemos preguntarnos el porqué de esa interrupción y, en todo caso, el porqué de esa nueva intervención. Podríamos también pensar en una suerte de desafío impuesto por Borges a Xul, tal como lo había hecho al darle un libro de Harold Lamb, *Genghis Khan* (1928), y pedirle su reseña que fue publicada en el cuerpo principal del diario *Crítica* el 9 de agosto de 1934 cuando el artista ya estaba trabajando sobre Kipling.³²

31. Laura Rosato y Germán Álvarez, *Borges, libros y lecturas. Catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010), 26.

32. Jorge Luis Borges, *Jorge L. Borges recuerda a Xul Solar: prólogos y conferencias, 1949-1980*, organizado por Patricia M. Artundo (Buenos Aires: Fundación Pan Klub, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2013), 45 (nota 74); Artundo, “Xul Solar y Jorge Luis Borges”.

En el caso de Mayo, se trataba de uno de los quince capítulos que integraban su libro, sin marcas evidentes de lectura. Sin embargo, la memoria de su estructura y de sus páginas indican la lectura de dos relatos, “Kindly flames” y “Why they don't tell”, el segundo de ellos, el traducido y publicado en la RMS. ¿Cuáles fueron las razones de este interés que llevó a posponer y, en consecuencia,

a romper con la continuidad prevista para los cuentos de *Just So?* Y aquí la respuesta pareciera estar en otro lugar que no necesariamente tiene que ver con una cuestión literaria aunque la comprometa, sino con una cuestión de género.

Desde el momento de su aparición la RMS dio un espacio, si no destacado, por lo menos continuado a las mujeres. Así y de manera regular fueron publicándose en casi todos los números uno o dos (alguna vez tres) textos que contaron con las firmas de escritoras más o menos populares como Margarita Arsamasseva, pero también de Graciela Baliero, Luisa Sofovich, otras con una trayectoria como Norah Lange y Blanca Luz Brum, escritoras como May Sinclair y Edith Nesbit (erróneamente presentada como la famosa Evelyn Nesbit), Carmen Conde, y otras que trabajaban en el mismo diario como Amparo Mom y Rasia L. de Dorfman, ambas colaboradoras en *Contra*. Claro que había escritoras con una trayectoria incipiente, no obstante algunas ya tenían publicado algún libro. Nos inclinamos a pensar que “Por qué callan” (un texto de denuncia sobre la situación de las niñas en la India a partir de ciertas pautas culturales que violentaban su integridad física y moral), vino a sumar la voz de otra escritora. Si existió algún tipo de norma o bajada de línea para incluir a las mujeres en un espacio que aparece dominado por firmas masculinas, lo ignoramos. Sin embargo, y para comprender esta presencia, uno no debería olvidar la figura potente de Salvadora Medina Onrubia que iba más allá de ser la mujer del dueño de *Crítica*: militante anarquista en su juventud, feminista, periodista y escritora.

JUST SO STORIES POR XUL SOLAR

Retomando las traducciones de *Just So Stories*, es probable que Borges las editara, aunque ignoremos, en el caso de los cuentos de Kipling, cuál sería su nivel de intervención. La existencia de erratas, o la falta de uniformidad en los nombres, parecen indicar que no hubo tiempo para un trabajo de corrección.³³ Por otra parte, Xul tenía dominio del inglés (además del alemán ya mencionado, y del italiano), perfeccionado en Europa y en Londres. Como pintor tenía el manejo de los colores, capaz de dotarlos de una expresión literaria, un dato no menor pues en *Just So Stories* Kipling se maneja en términos visuales y colorísticos. Además, quién como él podía traducir los nombres de los dioses, más allá de su fonetización: en sus visiones, los nombres de los ángeles, recuerdan curiosamente a los nombres de los dioses en “El sonsonete de Ño Canguro Viejo”, Nqong, Ncon.

Pero si estos son aspectos valorados, lo cierto es que hubo propuestas que no parecen haber prosperado. Así, “The sing-song of Old Man Kangaroo”, traducido como “El sonsonete de Ño Canguro Viejo”, refiere al nombre del canguro dado por Kipling, Old Man Kangaroo, volcado al español como Ño Canguro Viejo. En este sentido, en 1910 Tobías Garzón registró la voz “ÑO, ÑA, adj. Arg.

33. Louis se ha ocupado sobre Borges en su rol de corrector en el contexto del suplemento (*Obra y maniobras*, p. 78).

Tratamiento que suele darse, particularmente en la campaña a las personas pobres y de baja consideración social, así como el *don* se aplica a las que gozan de cierta estimación".³⁴

Es más probable que el empleo dado por Xul buscara encontrar aquella voz capaz de traducir lo que Kipling indicaba con "Old Man", con mayúscula integrado al nombre, indicación de respeto. Por eso, es a otro origen al que debemos referirnos. Al trazar la historia de la voz *señor*, Ricardo Monner Sanz señalaba que, con su carga de alto respeto, "Como término de elevada cortesanía", se convirtió en una voz que "hoy sirve para designar a cualquier persona": "Usando de la aféresis y del apócope, la palabra *señor*, pasó en labios del vulgo a ser *ño*, y por aféresis y síncopa, la voz *señora* trocose en *ña*; *ño* y *ña* de que quedan vestigios en el campo argentino".³⁵ Es decir que el "ño" y el "ña" llevan en sí un reconocimiento de respeto, pero en un registro que escapa de las formalidades del lenguaje culto. El agregado de "Viejo" viene a reforzar ese sentido, ya que *señor* también se le dice al padre en ese mismo sentido, como lo indica el mismo Monner Sans. En todo caso, hay una suerte de repetición entre "ño" y "viejo" ya que ambos refieren a lo mismo.

¿Por qué es importante este título, "El sonsonete de Ño Canguro Viejo"? Tal vez se deba a que es el único perteneciente a aquellos cuentos seleccionados para publicar que ofrecía una dificultad. En el resto, por ejemplo, "The Beginning of the Armadilloes", traducido como "El principio de los tatús", se basa en una cierta ambigüedad de la voz "principio", en tanto el *origen* de los armadillos es lo que narra el cuento, a lo que suma la voz guaraní "tatú".

Si después de "El sonsonete..." no hubo cambios significativos en la traducción de los títulos, que se atienden a aquellos que recibieron en el libro, solo hay uno que llama la atención. "The Elephant's Child", fue presentado "Cómo el elefante logró su trompa", siguiendo así el título de otros cuentos, "Cómo el rinoceronte obtuvo su piel" y "Cómo el leopardo logró sus manchas". Lo que este cambio en el título nos indica es que existió otra edición de *Just So Stories* en circulación en aquel momento, la edición norteamericana de 1912, que además de las tintas de Kipling, sumó las ilustraciones a color de J. M. Gleeson y de Paul Bransom. En su tapa el libro lleva pegada una ilustración que muestra el momento en que el cocodrilo tironea al elefantito de la nariz a lo que suma una leyenda dentro de la ilustración misma "How the elephant got his trunk", aunque en el libro el capítulo correspondiente al cuento, no apareciese modificado su título.³⁶

En su traducción de los cuentos propiamente dichos, Xul tomó ciertas decisiones destinadas a conservar e incluso destacar el ritmo y la musicalidad característicos de los textos en inglés. Así en "El sonsonete de Ño Canguro Viejo" en lo que es la primera parte del cuento hay una suerte de estribillo que marca las

34. Tobías Garzón, *Diccionario argentino* (Barcelona: s.n., 1910), 332.

35. R. Monner Sans, *Señor y don: nueva fruslería gramatical*, tirada aparte de la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, tomo IV (1905): 6.

36. Rudyard Kipling, *Just So Stories, illustrated in color by J. M. Gleeson and Paul Bransom* (Nueva York y Garden City: The Light Press, 1912), tapa.

situaciones producidas entre el canguro y cada uno de los dioses. Recordemos primero el cuento:

The kangaroo, named Boomer, with four legs of about equal size, goes to the gods and asks to be made different from the other animals. Little God Nqa and Middle God Nquing tell him to go away, but Big God Nqong complies, and sets Yellow-Dog Dingo to chase Boomer through the tropics of Capricorn and Cancer, through Flinders and Cinders, and otherwhere, till they came to the middle of Australia, by which time Boomer found his hind legs had grown so that he was different from all the other animals.³⁷

Los nombres de los dioses, así como para los nombres en general, atra-
vesarán un proceso de fonetización que se traduce en escritura. De esta manera el dios Nqa será Nca y el río Wollgong será Wolgón. Podemos reconocer, asimismo, la búsqueda de un lenguaje que también resulte familiar y sea atractivo para los niños. Ante el llamado del dios Nqong: “Up jumped Dingo—Yellow-Dog Dingo—[...]/ Off ran Dingo- Yellow-Dog Dingo-always hungry, grinning like a coal-scutter,-run after Kangaroo”³⁸ En la versión de Xul, se lee: “¡Upa! saltó Dingo, —el perro ocre Dingo— [...] ¡Zás! Corrió Dingo, —el perro ocre Dingo— siempre hambriento, boquiabierto como balde de carbón, corrió tras el canguro, siempre lo siguió.”³⁹

Este fragmento nos permite abordar algunas cuestiones relativas a su traducción. En relación con los nombres de los actores, tal como los piensa Kipling, en el caso de Dingo, aquello que lo caracteriza pasa a ser parte de su nombre, Yellow-Dog, algo por lo que Xul no opta, inclusive su color es trastocado a ocre, sin razón aparente, más allá del color arena que puede caracterizar el pelaje del animal si se lo sitúa en Australia.

Existe, además, un énfasis puesto en los movimientos (el saltar, el correr), y en la sorpresa que provocan los sonidos “¡Upa!”, “¡Zás!”. El empleo de *upa* incorpora una voz muy conocida para destacar la reacción del perro, con su marca de oralidad, al tiempo que es familiar a los niños, en tanto es una voz infantil: “Voz para esforzar a levantar algún peso o a levantarse. Dícese especialmente a los niños”⁴⁰ Hay algo, además que resulta notable en el fragmento citado. Nos referimos al pasaje que se produce, por ejemplo, de *jump up* a *upa* (de un verbo a una interjección), o de *run off* a *zas* (de un verbo a una onomatopeya) o también de *grin* a *boquiabierto* (de un verbo a un adjetivo). Una cantidad de recursos del lenguaje empleados, aun modificando sustancialmente la expresión en su idioma original, para lograr el mismo resultado buscado por Kipling, destacar la inmediatez de la acción, las reacciones y movimientos de los actores del cuento y a las

37. W. Arthur Young, *A Dictionary of the Characters and Scenes in the Stories and Poems of Rudyard Kipling, 1886-1911* (Londres: George Routledge & Sons Ltd., 1911), 183.

38. Kipling, *Just So Stories* (1903), 81.

39. Kipling, “El sonsonete”.

40. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Real Academia Española, 1925), 126.

imágenes que se generan en él a partir de su lectura, de allí el “boquiabierto como balde de carbón”. Y si era necesario lograr el ritmo que su autor le imponía a sus cuentos a través de ciertas acciones como las señaladas, también en el mismo fragmento leemos como cierre “siempre lo siguió”, expresión que no existe en el original, es un agregado que le sirve para subrayar y adelantar la acción que se ha de continuar en la segunda parte del cuento. Existe todo un trabajo en la traducción destinado a enfatizar el desarrollo de la acción, marcada por un ritmo acelerado y un movimiento que no cesa hasta su resolución al final.

Por otra parte, así como en su reseña del libro de Lamb “Hablan los libros: *Genghis Khan, Emperador de todos los hombres*”⁴¹ es evidente que Xul se sujetó a un lenguaje propio del habitante de la ciudad acorde con el diario *Crítica* en el que fue publicado, en “El sonsonete...” y en el resto de los cuentos traducidos, se adecuó al lenguaje de los niños, que se sentirían así directamente interpelados. Y si en la reseña mencionada había equiparado a la estepa con la pampa, en su traducción del cuento serán “las pampas de pasto alto” y las “pampas ralas”, que operan otra vez sobre aquellas las imágenes que son familiares a sus pequeños lectores.

Finalmente, cuando pensamos en la traducción, nos damos cuenta de que las mayores intervenciones se dieron en las leyendas en relación con su extensión, y su consecuente reducción cuando fue necesario, en algunos casos, esa reducción fue drástica. Todo ello lo más probable por una cuestión de espacio, lo que en ciertas situaciones determinó que finalmente no fuesen incluidas. Lo más llamativo, sin embargo, es que a esa reducción del texto se le sumó también una alteración en el orden de la construcción de la frase. La libertad desembozada para dicha intervención tuvo que ver con una construcción de sentido que con la eliminación de frases enteras, a juicio de Xul, podía ser mejorada para su mejor comprensión.

EL EJEMPLAR Y SUS ILUSTRACIONES

Lo que orientó nuestro trabajo fue la identificación en la biblioteca del artista del libro-objeto empleado, *Just So Stories* de Rudyard Kipling, en su edición de 1903. Este ejemplar posee ciertas particularidades, la primera de ellas es que se trata de un libro usado, que ostenta la firma en tinta del escritor —“Jorge Luis Borges/ Buenos Aires, 1934”— (espacio y tiempo precisos, el de la *Revista Multicolor*), y una dedicatoria en lápiz negro seguramente muy anterior (“Philis [Mulray?] from Harry [ilegible]”). Se trata de un ejemplar de segunda mano, adquirido por Borges con un objetivo específico y llevado luego a la casa de su amigo. No hablamos de cualquier ejemplar sino de aquel objeto que en lo textual pero también en lo material opera como fuente para un grupo de textos e imágenes publicados en el suplemento de *Crítica*. Nos permite, además, identificar un conjunto de

41. Fulano de Tal [Alejandro Xul Solar], “Hablan los libros: *Genghis Khan, emperador de todos los hombres*”, *Crítica*, 9 de agosto de 1934.

acciones que comprometen al libro-objeto, lo que posee una singular relevancia en el marco de nuestro conocimiento de la revista. Se trata de uno de los pocos casos en el que podemos reconstruir el contexto de producción⁴² de los cuentos de *Just So* en la RMS de una manera que en general permanece oculta. Sabemos quién es el autor de la traducción, conocemos la procedencia de los textos a partir de la identificación del texto-fuente, y contamos con el libro-objeto en el que identificamos el punto de partida para llegar a las imágenes que fueron reproducidas en el suplemento. Todo ello nos permite reconocer las distintas operaciones involucradas en el proceso de edición.

Para un libro como *Just So Stories*, de extrema popularidad, que contó con múltiples ediciones y reimpressiones durante el periodo comprendido entre su primera edición en 1902 a 1934,⁴³ año en que se publicaron las traducciones en la RMS, conocer de qué edición se trata deja de ser un dato menor. La 1^a edición era un volumen in 4°, y al año siguiente el libro fue incluido en la edición Uniform Red Cloth (que es la que aquí estudiamos), que no solo difiere en tamaño (ahora es in 8°), sino que modifica nuestra apreciación acerca de las intervenciones operadas sobre el ejemplar, adelantamos: la más importante, cortar las páginas con las tintas de Kipling, para enviarlas al diario a los efectos de ser reproducidas en la RMS.

En él se pueden identificar distintas situaciones.

1. En dos cuentos, "How the whale got his throat" (n. 1, según el orden de Kipling) y "How the first letter was written" (n. 8), que no fueron publicados, faltan las páginas que llevan ilustraciones, incluso una de las páginas del segundo cuento, en la que el espacio era compartido por el texto y la tinta (una excepción en el libro), la imagen fue recortada dejando la parte del texto. ¿Qué podemos deducir de esto? Que es muy probable que esos cuentos hayan sido traducidos, y que finalmente no fueron publicados. Y ello tal vez debido a la interrupción de la aparición de la revista, aunque no es posible saberlo con certeza, pero sí nos lleva a recordar que el orden en que fueron publicadas las traducciones, no coincide con el orden que tienen los cuentos en el libro.
2. De otros cuentos que no recibieron su traducción al español se conservan sus páginas con imágenes: "How the camel got his hump" (n. 2) y "How the alphabet was made" (n. 9).
3. En el caso de los cuentos traducidos y efectivamente publicados, se plantean tres situaciones distintas: a) aquellos casos en que faltan las dos imágenes y se reprodujeron ambas —"How the leopard got his spots" (n. 4), "The elephant's child" (n. 5), "The sing-song of Old Man Kangaroo" (n. 6), "The crab that played with the sea" (n. 10) y "The cat that walked by himself" (n. 11); b) faltan las dos imágenes, pero

42. Definido por Annick Louis en "Las revistas literarias como objeto de estudio", en *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, editado por Hanno Ehrlacher y Nanette Rißker-Pippa (Aachen: Shaker Verlag, 2014), 43.

43. Por ejemplo, la reimpresión de 1937 de la First Pocket Edition de 1908, indica que tuvo reimpressiones en 1909, 1911, 1913, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919 (2 veces), 1920, 1921, 1922, 1924, 1926, 1928 y 1931.

solo se publicó una de ellas —“How the rhinoceros got his skin” (n. 3) y “The butlerfly that stamped” (n. 12). Esto significa que, aunque se pensó publicarlas, no se lo hizo por una cuestión de espacio, se trata de decisiones tomadas ya en el momento de componer la página, junto a textos e imágenes de otros autores. Y, finalmente, c) en “The beginning of the armadilloes” (n. 7) solo falta una de las imágenes, que es la que se publicó, mientras que la otra permanece en su lugar. Aquí esto se debe no tanto a una falta de espacio sino a que la imagen fue desestimada desde un comienzo, ¿por qué? Se trata del mapa del “Turbid Amazon” que como lo aclara Kipling en el comentario paralelo, no tiene nada que ver con el cuento, salvo porque en él son representados dos tatús. Sin embargo, no parece haber sido esta la razón para desestimarla, sino el hecho de que ese mapa traduce en escritura y en dibujos el camino recorrido por los hombres y las aventuras que tienen lugar entonces. Está construido a partir de cartelas que plagan la superficie, a lo que se suman árboles y animales que también son identificados con cartelas. En su conjunto, una imagen compleja para ser traspasada al suplemento: un universo amazónico, descrito en palabras y dibujos, que se tornaría ilegible en él.

¿Cuáles fueron las intervenciones que se realizaron sobre las imágenes para su publicación? Antes de responder a esta cuestión es necesario pensar en la manera en que se operó sobre el ejemplar para la extracción de las páginas. Lo primero que observamos es un descuido al extraerlas que se nota en que fueron cortadas tironeando del papel, y que esto provocó, en un caso, que se rompiera otra página que finalmente se desprendió del libro y que Xul reparó para unirla nuevamente. Por otra parte, esos trabajos sobre el libro y su manipuleo, también lo afectaron ya que su estructura se debilitó notablemente y una página se desprendió casi totalmente. El ejemplar conserva entonces marcas que nos permiten avanzar sobre otras cuestiones, pero es importante recordar que no posee marginalia y que las marcas de lectura, entendidas en un sentido amplio, no se dan sobre el texto impreso o en sus márgenes, sino sobre la reproducción de las tintas ahora ausentes, así como la humedad de los dedos dejó su huella a lo largo de todo el ejemplar, otro tipo de memoria del papel reconocible a simple vista.

Ya en *Crítica* las imágenes seleccionadas debieron pasar por otras intervenciones a los efectos de su publicación. Una de esas operaciones tuvo que ver con ajustar su tamaño al ancho de las columnas, esa adecuación resultó en un cambio de escala que todavía se mantuvo dentro de la lógica del libro, se las aumentó —salvo en algún caso puntual— aproximadamente un 10%. Al mismo tiempo y según su posición en la página del suplemento, la imagen fue extendida por las partes superior e inferior. Y, cuando fue necesario, se las dotó de un marco,

inexistente en la edición de 1903. Esa práctica puede ser reconocida como una constante ya que la gran mayoría de las ilustraciones en la RMS cuenta con él, que sirve para definir y destacar su posición en el espacio de la página, al tiempo que delimita su propio espacio en relación con el texto encolumnado. En un único caso, en una de las ilustraciones de “El sonsonete...”, se eliminó la marca personal que funciona como firma de Kipling.

Si estas son las operaciones básicas a las que fueron sometidas las imágenes, la más importante fue la aplicación del color, cumpliendo con aquella consigna evidente y llamativa del suplemento acerca de que todo lo que ingresara en él debía estar dotado de color. Sin embargo, y en el caso de estas tintas existió un criterio de intervención mínima: pocos colores dispuestos en planos extendidos, a veces un solo color, y solo en un par de ocasiones riqueza de colores bien a tono con ese filtro multicolor que atravesaban las ilustraciones de los otros dibujantes.

OTRAS INTERVENCIONES

El criterio de intervención mínima señalado nos lleva a otra cuestión, es decir pensar las imágenes en el conjunto de la RMS, y preguntarnos si existió otro tipo de apropiación que comprometiese imágenes. Y al buscar la respuesta, otra vez reaparece la figura de Borges ya que los dos casos conocidos lo involucran directamente como autor. Entre septiembre y noviembre de 1933 se publicaron cuatro textos sin firma que han sido atribuidos a él: “El dragón”, (n. 7, 23 de septiembre) “Las brujas” (n. 9, 7 de octubre), “El gnomo” (n. 11, 4 de noviembre) y “El mito de los elfos” (n. 13, 4 de noviembre de 1933)— los dos primeros presentados con el subtítulo “Antiguos mitos germánicos”. Por otra parte, sabemos que el contenido de “El dragón” se relaciona directamente con la entrada correspondiente en el *Manual de zoología fantástica* (1957) y *Literaturas germánicas medievales* (1965). En la segunda edición del *Manual de zoología fantástica* titulada *Libro de los seres imaginarios* (1967), “El mito de los elfos” reaparece en la entrada “elfos” y se continúa parcialmente en “trolls”.

Para la ilustración de estos textos se eligieron las obras de Theodor Severin Kittelsen, identificadas por Annick Louis, aunque la autora no se expide acerca de la atribución de autoría a Borges.⁴⁴ ¿Por qué nos interesan? Porque aunque no conocemos totalmente la procedencia de las imágenes elegidas, por lo menos una de ellas —la que acompaña a “Las brujas”, fue tomada de *Trolldskab* con textos e ilustraciones de Kittelsen, publicado en 1892.⁴⁵ Esto nos habla de una posible circulación de libros entre quienes participaban del suplemento. Tratándose de un artista noruego, es probable que el primo hermano de Borges, Guillermo Juan Borges Ejford, poeta y compañero de los años ultraístas, activo colaborador

44. Louis, *Jorge Luis Borges*, 96, 183.

45. Th. Kittelsen: *de lyse årene i Sigdal* (Modum: Stifelsen Modums Blaafarveværk, 1980), 46 (no. 36).

de la RMS —a cargo de la sección “Museo de la confusión” con el seudónimo *Animula Vagula*—, haya facilitado el libro, más que Norah Lange, prima a su vez de este último, con la misma ascendencia noruega.

¿Cuál fue el mecanismo empleado con las ilustraciones de Kittelsen? Sabemos que se trataba de la reproducción de dibujos realizados a la pluma con tinta. Tres de los dibujos ostentan su firma y uno sus iniciales. El trabajo en *Crítica* consistió en colorearlos para ingresarlos así al universo multicolor del suplemento. Y aunque hubo especial cuidado en que la firma permaneciese visible, no se lo mencionó ni se le dio el crédito de su autoría. Existió, entonces, una apropiación de la imagen en un doble sentido, incorporada en un nuevo contexto ilustrando el texto de otro escritor, y aceptando la eficacia de lo que la imagen describía (en el caso de “El dragón” traducía en términos visuales aquel mito germánico del dragón que habitaba en una cueva y era guardián de un tesoro). En otra instancia la apropiación de la imagen llevaba a una intervención directa sobre ella al darle color aunque diese como resultado un cierto barroquismo que dificultaba su lectura.

Una situación distinta a esta es la que plantean las ilustraciones que acompañan a “Historia universal de la infamia: la viuda Ching” (n. 3, 26 de agosto de 1933) también de Borges. En la página de la RMS se unen dos instancias que en el libro texto-fuente aparecen separadas. En *The History of Piracy* de Philip Gosse⁴⁶—un libro ilustrado que indica las fuentes para sus ilustraciones— las historias de Anne Bonny y de Mary Read aparecen en el Libro II, Capítulo 2, “The Pirates of North America”, y las imágenes de las corsarias en las páginas 202 y 204 respectivamente, mientras que la tercera imagen, proviene de otro capítulo, el Capítulo IV del libro IV, “Japan and China”, y la imagen está en la página 272.

No existen dudas del rol de Borges no solo como autor, sino también como el de quien provee las imágenes que han de ilustrar su texto, y aquí la elección, ya no nos extraña, recayó sobre piratas mujeres.⁴⁷ Pero el punto en que difieren las opciones manejadas en relación con Kipling y aun con Kittelsen, es cómo trabajar esas imágenes, entendiendo que dotarlas de color no sería suficiente. En los tres casos del libro de Gosse se trataba de grabados que según se indicaba en el índice de ilustraciones,⁴⁸ provenían de fuentes de comienzos del siglo XVIII los dos primeros, y de principios del siglo XIX, el segundo. Era necesario traducir esas imágenes para los lectores del suplemento, pero para hacerlo no bastaba con colorearlos. Y aquí es donde se produjo un punto crítico. Pascual Güida, fue quien según se indicaba “ilustró” la narración. Pero ese ilustrar comprometió acciones que excedieron el simple coloreado.

En primer lugar, copia/calco. En el caso de las reproducciones de Bonny y Read, Güida trabajó por calco para trazar las líneas generales que definen el espacio y contornear las figuras y los objetos. En ese proceso eliminó aquellos detalles

46. Philip Gosse, *The History of Piracy* (Mineola: Dover Publications, 2016 [Londres y Nueva York: Longmans, Green & Co., 1932]).

47. A la luz de lo que hemos señalado en este artículo, acerca del lugar asignado a las escritoras, la cuestión de género es relevante. Aunque ella no ha sido abordada en relación con este relato de Borges, sí ha sido enunciada, aunque en distintos términos, por Louis (Jorge Luis Borges, 198) y Mascioto (“Nuevos modos de escritura”, 76 [nota]).

48. Gosse, *The History*, xiv.

que oscurecían su lectura: algún barco, la vegetación en la costa de manera tal de destacar el suelo donde erguían sus cuerpos las corsarias; y también agregados como la huella de los barcos en el agua e, incluso, completar algún elemento de la ilustración-fuente o remarcar y redefinir las nubes que surcan el cielo. El resultado, un dibujo ahora coloreado que es una síntesis de su fuente, definido por simples planos de color. En lo que refiere a la viuda Ching —una imagen de por sí mucho más compleja en términos visuales— se buscó simplificarla, aunque no era posible hacerlo como se había hecho con las de Bonny y Read sin que la ilustración perdiese sentido debido a la carga del enfrentamiento y de la lucha que representaba, y de la presencia de varios actores. De hecho, el epígrafe que acompañaba a la ilustración en el libro de Gosse es “Mrs. Ching in action”. Pero lo más revelador es que la ilustración resultante quedó en espejo respecto de la del libro-fuente: adrede (una decisión de Güida) o no (un problema en los talleres de *Crítica*). Ese proceso de copia/calco en el origen de la imagen resultante, fue opacado o si se quiere ocultado, por la firma del ilustrador en el retrato de Bonny, “Güida/ 33”, atribuyéndose la ilustración. Tal vez por eso que en la forma de indicar la autoría en la RMS no se emplease “ilustración de”, sino “Ilustró Güida”.⁴⁹

¿Qué podemos inferir de todo esto? Si pensamos en los tres casos mencionados: Kipling, Kittelsen y los grabados reproducidos en el libro de Gosse. Se trató de diferentes niveles de intervención sobre las imágenes con el objeto de ser reproducidas en la RMS. Mientras que en los casos de los dos primeros, hubo un respeto de la mención de autoría —en Kipling, “dibujos originales de Kipling”; en Kittelsen, conservando visible su firma— en el de los provenientes de Gosse, grabados que para 1932 eran totalmente anónimos aunque no se desconociese su procedencia, esto le permitió a Güida no solo hacerlos reproducibles a partir de su *aggiornamento* a todo color en el suplemento, sino apropiarse de ellos, dotándolos de una nueva identidad en donde su origen y procedencia desaparecieron frente a todas la intervenciones realizadas sobre ellos.

CONCLUSIONES

Nuestro objetivo inicial fue definir los términos en que tuvo lugar la participación de Xul Solar en la *Revista multicolor*, y avanzar sobre la identificación de una nueva situación a la ya conocida —aquella primera colaboración en el suplemento, su versión de los “Cuentos del Amazonas, de los mosetenes y guarayús”— deteniéndonos en la traducción de algunos cuentos de *Just So* de Rudyard Kipling. Entre una y otra intervención transcurrió casi un año, lapso que solo se vio interrumpido por la traducción de algunas narraciones que en su género difieren de los cuentos infantiles y que no llegan a definir una cierta

49. Mascioto ha estudiado también estas imágenes, y las ilustraciones de Güida, pero desde la noción de “apropiación con plagio”. Por otra parte, no parece haber sido esta la única vez que Güida trabajó apropiándose ya no de imágenes, sino de estilos, así “a la manera de” Guillermo Facio Hebequer realizó la ilustración de un relato de Louis-Ferdinand Céline, “Viaje al fin de la noche”. María de los Ángeles Mascioto, “Lecturas cruzadas. Literatura e imagen en la prensa masiva”, *Caiana* 16 (2020): 21, 23.

continuidad en el tiempo como aquella que reconocemos en la publicación de estos últimos.

Para comprender el conjunto de acciones comprometidas en el proceso de edición, tuvimos que analizar, primero, cómo ellos se presentaban en el texto-fuente, reconociendo su estructura. Solo así pudimos entender cuáles fueron las decisiones tomadas en su tránsito del libro al suplemento. Es decir, trabajamos sobre aquello mismo que, en un recorrido inverso, describió Annick Louis en relación con los textos de Borges que tuvieron su primera publicación en la RMS, y su movimiento al soporte libro en 1935 en *Historia universal de la infamia*. Un pasaje que “implica un desarraigo del contexto primero de publicación, y la construcción de un nuevo contexto editorial, que pone en circulación restos de la ocurrencia anterior y nuevas significaciones”⁵⁰.

Por otra parte, el identificar aquellas operaciones ejercidas sobre el libro-objeto *Just So Stories* —con el recorte de sus páginas con las ilustraciones de Kipling para ser luego reproducidas en el suplemento—, nos permitió ahondar en ciertas prácticas ejercidas sobre los textos. Estas han sido definidas por Louis a partir del concepto de reciclaje,⁵¹ o pensadas por la formulación de una poética del recorte, definida por María de los Ángeles Mascioto como “la inclusión de fragmentos de textos provenientes de otros soportes y la recontextualización junto con otros contenidos”⁵².

En el caso de nuestra pregunta inicial, esta fue provocada por la identificación de unas páginas sueltas de la *Revista multicolor de los sábados* y de un ejemplar de *Just So Stories*, en su edición de 1903. Es así que desde el comienzo de nuestra investigación trabajamos sobre una primera constatación: las páginas recortadas en el libro —en realidad, aquellas ausentes—, con la reproducción de las tintas de Kipling, coincidían con las imágenes reproducidas en el suplemento. Y aquí es necesario subrayar que, más allá de lo sorpresivo de esa constatación, solo pudimos llegar a dicha conclusión (y a todo lo que ahora la rodea y define) por la consideración de aquellos objetos materiales.

Sin embargo, no basta saber de dónde provienen las imágenes. Por eso tratamos de comprender “el cómo”, esto es, cómo material y conceptualmente se había producido aquel pasaje de un soporte a otro, moviéndonos en nuestra reflexión, reiteradamente, del libro al suplemento y viceversa, de manera tal de superar la simple constatación inicial. Así, el pensar la estructura de los cuentos en el texto-fuente, y qué fue lo que sucedió con ella al llegar al semanario, nos llevó a preguntarnos acerca de la existencia o no en la revista de situaciones similares. Esto nos permitió comprender cuáles habían sido las posibilidades y opciones para el suplemento, en el que tal y como aparecieron los cuentos, se les reconoció el valor y el peso que tenían aquellas tres instancias que los comprometían en *Just So Stories*, “diction, drawings, legends”⁵³ una unidad que fue

50. Louis, *Jorge Luis Borges*, 7.

51. Louis, *Jorge Luis Borges*, 16.

52. María de los Ángeles Mascioto, “Poéticas del recorte: el caso de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha en la *Revista multicolor de los sábados*”, *Caracol* 21 (2021): 1017.

53. Alderson, “Just-So Pictures”, 159.

respetada en cinco de las ocho oportunidades en que se publicaron los cuentos en la *Revista multicolor*.

En otro sentido, podemos concluir que la presencia de Xul Solar en la RMS fue anónima, ya que aquella “versión de Alejandro Schulz” de los “Cuentos del Amazonas...” no basta para contradecir esta afirmación. Pero esta no fue una excepción en el suplemento en lo que concierne a traducciones que fueron, con alguna excepción, anónimas, y que la crítica literaria no acierta en atribuir a un autor, y en particular a Borges.

La participación de Xul como traductor se ubica en otro plano, ya no como colaborador (que fue su rol al dar su versión de los “Cuentos del Amazonas...”), sino participando en el mismo proceso de edición de los textos para su publicación, él como traductor. Y al ser así, su participación resulta directamente marcada por la figura de uno de los editores del semanario, Borges. Como hemos visto a lo largo de este artículo, y aun cuando reconocemos a la RMS como el resultado de un trabajo colectivo, no bastó con identificar a Xul Solar, tuvimos que detenernos, una y otra vez, en la figura de Borges. Fueron sus decisiones como uno de los directores de la *Revista multicolor de los sábados*, las que marcaron la traducción y consecuente publicación de una selección de cuentos infantiles de Kipling en el semanario ilustrado.



BIBLIOGRAFÍA

- Alderson, Brian. “Just-So Pictures: Illustrated Versions of *Just So Stories for Little Children*”. *Children’s Literature* 20 (1992): 147-174. doi:10.1353/chl.0.0078.
- Artundo, Patricia M. “Xul Solar y Jorge L. Borges en la *Revista multicolor de los sábados*”. En *Oxford Handbook of Jorge Luis Borges*, editado por Daniel Balderston y Nora Benedict. Nueva York: Oxford University Press, 2022, en proceso de edición.
- Artundo, Patricia M. “México en la Argentina: David Alfaro Siqueiros y *Ejercicio plástico*”. *Otros diálogos del Colegio de México* 10 (2020), <https://otrosdialogos.colmex.mx/mexico-en-argentina-david-alfaro-siqueiros-y-ejercicio-plastico>.
- Borges, Jorge Luis. *Jorge L. Borges recuerda a Xul Solar: prólogos y conferencias, 1949-1980*, organizado por Patricia M. Artundo. Buenos Aires: Fundación Pan Klub, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2013.

- Borges, Jorge Luis. *Las kenningar*. Buenos Aires: Francisco A. Colombo, 1933.
- Frigerio, Sofía. "Xul Solar: recortes para la construcción de una totalidad privada". Tesis de grado, Universidad de Palermo, 2006.
- Fulano de Tal [Alejandro Xul Solar]. "Hablan los libros: *Genghis Khan, emperador de todos los hombres*". *Crítica*, 9 de agosto de 1934.
- Garzón, Tobías. *Diccionario argentino*. Barcelona: s.n., 1910. <http://www.archive.org/details/diccionarioargen00garzuoft>
- Gosse, Philip. *The History of Piracy*. Mineola: Dover Publications, 2016. Publicado originalmente en 1932, London-New York: Longmans, Green & Co. <https://archive.org/details/historyofpiracy0000goss>.
- Kipling, Rudyard. *Just So Stories*. Londres: MacMillan, 1903.
- Kipling, Rudyard. *Just So Stories, illustrated in color by J. M. Gleeson and Paul Bransom*. Nueva York y Garden City: The Light Press, 1912. <https://archive.org/details/justsostories00kipl2>.
- Kipling, Rudyard. "El sonsonete de Ño Canguro Viejo" [traducción de Xul Solar]. *Revista multicolor de los sábados* nº. 52, 4 de agosto de 1934.
- Louis, Annick. *Jorge Luis Borges: obra y maniobras*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014. [1ª edición en francés 1997].
- Louis, Annick. "Las revistas literarias como objeto de estudio". En *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, editado por Hanno Ehrlicher y Nanette Rißker-Pippa, 31-57. Aachen: Shaker Verlag, 2014.
- Louis, Annick. "Leer una revista literaria. Autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década 1920". En *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, editado por Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, 27-53. Ciudad de México: El Colegio de México, 2018.
- Martínez Méndez, O. *Nuevos datos sobre la evolución de la peseta entre 1900 y 1936: información complementaria*. Documento de trabajo Nº 9011. Banco de España, Servicio de Estudios, 1990.
- Mascioto, María de los Ángeles. "Poéticas del recorte: el caso de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha en la *Revista multicolor de los sábados*". *Caracol* 21 (2021): 1016-1039. https://repositorio.bde.es/bits-tream/123456789/6413/1/dt_9011.pdf.
- Mascioto, María de los Ángeles. "Lecturas cruzadas. Literatura e imagen en la prensa masiva". *Caiana* 16 (2020): 18-31. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=365&vol=16.

- Mascioto, María de los Ángeles. "Nuevos modos de escritura en la Revista Multicolor de los Sábados (1933-1934)" Tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata, 2019. <https://doi.org/10.35537/10915/77308>.
- Mascioto, María de los Ángeles. "El pintor que escribe en un muro de papel. David Alfaro Siqueiros en la *Revista multicolor de los sábados* (1933)". *Catedral tomada* 11 (2018): 149-169. <https://doi.org/10.5195/ct/2018.337>.
- Mayo, Katherine. *Slaves of Gods*. Londres: Jonathan Cape, 1933.
- Melot, Michel. "Les Légendes des illustrations comme genre littéraire". *Histoire et civilisation du livre* 6 (2010): 97-108. <https://revues.droz.org/index.php/HCL/article/view/2077>.
- Monner Sans, R. *Señor y don: nueva fruslería gramatical*. Tirada aparte de la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, tomo IV (1905). <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2124901/>.
- Pagni, Andrea. "Xul Solar en dos escenas de traducción". En *Latinoamérica entre lenguajes y lenguas*, coordinado por Mónica Marinone y Gabriela Tineo, 45-74. Mar del Plata: EUDEM, 2017.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 1925.
- Rivera, Jorge B. "Tres leyendas aborígenes en versiones de Alejandro Schulz-Xul Solar". En "Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Critica*. Sus escritos. Textos de Xul Solar y Ulises Petit de Murat". *Crisis* 38 (1976): 24-25.
- Rojas, Pablo. "Fieles al presente. Cartas intercambiadas entre Guillermo de Torre, Norah Borges, Carmen Conde y Antonio Oliver". *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura* 20 (2015): 161-211.
- Rosato, Laura y Germán Álvarez. *Borges, libros y lecturas. Catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010.
- Saráchaga. *Colecciones Acevedo Deym, Santamarina y Muniz Barreto*. Buenos Aires: Saráchaga, 2016.
- Schulz, Alejandro [Xul Solar]. "Cuentos del Amazonas, de los mosetenes y guarayús: primeras historias que se oyeron en este continente". *Revista multicolor de los sábados* nº. 2, agosto de 1933.
- Schwob, Marcel. *Vies imaginaires, compositions de Georges Barbier; gravées sur bois par Pierre Bouchet*. París: Le Livre Contemporain, 1929. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15122852>.

Th. Kittelsen: de lyse årene i Sigdal. Modum: Stiftelsen Modums Blaafarveværk, 1980. <https://es.scribd.com/document/396467907/Theodor-Kittelsen-Katalog1980-pdf>.

Xul Solar, Alejandro. *Entrevistas, artículos y textos inéditos*, organizado por Patricia M. Artundo. Buenos Aires: Corregidor, 2005.

Young, W. Arthur. *A Dictionary of the Characters and Scenes in the Stories and Poems of Rudyard Kipling, 1886-1911*. Londres: George Routledge & Sons Ltd., 1911. <http://www.archive.org/details/dictionaryofchar00younuoft>.