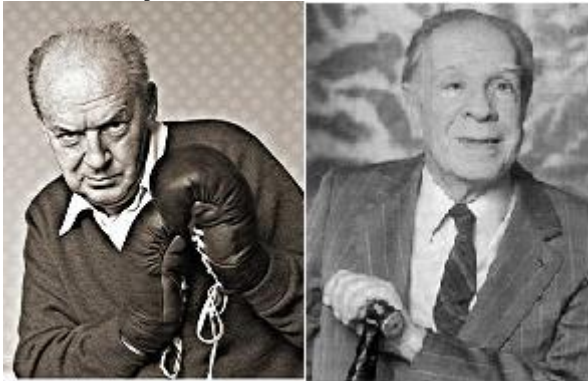


Unidad I. Dos puntos de vista sobre la traducción

Dos puntos de vista opuestos de la traducción literaria: Nabokov vs. Borges

Posted on [2013/06/28](#) by [diálogos](#)

Martin Boyd



[1] La idea de que la traducción debe ser una representación fiel del texto de origen es un lugar común que muy pocos se atreven a discutir. Es un concepto que ha regido la mayor parte de lo que se ha escrito acerca de la traducción durante los últimos dos mil años, ya que los debates en el ámbito de la traductología suelen girar en torno a las cuestiones de los mejores métodos para lograr una representación “fiel”, ya sea la traducción de “sentido por sentido” de San Jerónimo o la recomendación de Schleiermacher de la técnica de “extranjerización”. Han sido muy pocos los casos en los que el debate haya tratado acerca de que si tal representación “fiel” es en efecto posible... o deseable.

[2] Se puede encontrar un ejemplo típico de la suposición implícita de que la fidelidad al texto de partida debe ser el principio rector en la traducción en la “analítica de la traducción” propuesta por el traductólogo francés Antoine Berman. En esencia, la “analítica de la traducción” de Berman se trata de una taxonomía para clasificar los diferentes tipos de cambios de significado que se pueden dar en el proceso de la traducción de textos literarios. Berman clasifica estos cambios en doce “tendencias deformantes”, las cuales, según él, conspiran casi a pesar de la voluntad del traductor para “provocar que la traducción se desvíe de su objetivo esencial” (286). Sobra decir que este objetivo esencial es la fidelidad absoluta al texto fuente, la cual Berman postula como una obligación ética del traductor.

[3] Esta idea de la fidelidad conlleva una asunción implícita de la santidad y la incorruptibilidad del texto de origen, que es probablemente un legado del debate sobre la traducción de los textos sagrados como la Biblia, tema principal de los traductores y

traductólogos durante gran parte de la historia de la traducción. Debido a su carácter sagrado, el texto de origen debe ser llevado lo más “incólume” posible al idioma de destino. Berman ofrece una imagen contundente de esta idea al emplear la imagen de la traducción planteada por Foucault, es decir, “pensar en el texto original como proyectil y tratar la lengua de traducción como blanco” (285). De acuerdo con esta imagen, los problemas tales como el lenguaje que suena contranatural o la incomprensibilidad para los lectores en el idioma de destino, podrían ser vistos simplemente como daños colaterales.

[4] El autor y traductor ruso Vladimir Nabokov lleva la posición defendida por Berman hasta su extremo lógico. De hecho, su punto de vista al respecto lo hace parecer casi como una caricatura de la escuela literalista de la traducción. Nabokov comienza un artículo sobre su experiencia vivida con la traducción de *Onegin* de Pushkin con un ataque injurioso contra cualquier traducción juzgada como “legible”, ya que esto significa, sin duda, que es el producto de un traductor “bribón” que ha cometido el gran crimen de realizar una “traducción libre” (71). Su afirmación de que “la traducción literal más torpe es mil veces más útil que la paráfrasis más bonita” (71, énfasis añadido) es revelador, ya que sugiere que la “utilidad” debe estar por encima de las consideraciones estéticas en la traducción literaria. Si aplicamos este criterio a la literatura en general, lo absurdo de la posición de Nabokov queda claro (¿de qué manera puede ser “útil” la literatura?). Su insistencia en “notas al pie que se yerguen como rascacielos” (82) no es una receta para la gran literatura. Tal vez por eso, no es de extrañar que el traductólogo Willis Barnstone describa la traducción de *Onegin* de Nabokov como “no leída y difícil de leer” (Barnstone 48).

[5] Como antídoto al extremismo de Nabokov quiero proponer la perspectiva del autor y traductor argentino Jorge Luis Borges, una perspectiva que es verdaderamente refrescante en su total desprecio por los puntos de vista tradicionales que de manera implícita (o explícita) consideran el texto original como algo sagrado. En su artículo sobre la traducción de *Las mil y una noches*, Borges ofrece un entretenido relato de varios traductores europeos de dicha obra clásica de la literatura, que se tomaron libertades tan extremas con su fuente que seguramente habrían provocado un ataque de rabia en nuestro amigo Nabokov. Sin embargo, para Borges, el traductor francés Dr. Mardrus, cuya traducción de una frase de diez palabras del original de las *Noches* a un párrafo de siete líneas incurre en al menos tres de las “deformaciones” de Berman (a saber: aclaración, ampliación y ennoblecimiento), debe ser alabado, no por su fidelidad (obviamente), sino por su “infidelidad creadora y feliz” (45). Por otro lado, Borges critica las traducciones secas, aunque técnicamente precisas, de las *Noches* al alemán

por su falta de contribución a la literatura, pues comenta que “el comercio de las *Noches* y de Alemania debió producir algo más” (46).

[6] Las evaluaciones de Borges de estas traducciones sugieren una perspectiva muy diferente sobre el papel de la traducción, no como un instrumento que se utiliza para lanzar el texto de origen con violencia al idioma de destino, sino como un medio de intercambio, a través del cual el texto fuente y la cultura de destino pueden enriquecerse mutuamente. Obviamente, tal enriquecimiento mutuo no puede tener lugar si los traductores han de ser limitados por la obligación, supuestamente ética, de someter a todos —incluyendo a sus lectores— a la santidad suprema del texto de origen.

Obras citadas

Berman, Antoine. “Translation and the Trials of the Foreign”. *Translation Studies Reader*. L. Venuti (ed.). Londres: Routledge, 1999. 284-297.

Barnstone, W. *Poetics of Translation: History, Theory, Practice*. New Haven: Yale University Press, 1993.

Borges, Jorge Luis. “The Translators of *the Thousand and One Nights*”. *Translation Studies Reader*. L. Venuti (ed.). Londres: Routledge, 1999. 34-48.

Nabokov, Vladimir. “Problems of Translation: *Onegin* in English”. *Translation Studies Reader*. L. Venuti (ed.). Londres: Routledge, 1999. 71-83.

Texto extraído y adaptado disponible en: <http://dialogos.ca/2013/06/dos-puntos-de-vista-opuestos-de-la-traduccion-literaria-nabakov-vs-borges/?lang=es>

JORGE LUIS BORGES
LAS DOS MANERAS DE TRADUCIR

Suele presuponerse que cualquier texto original es incorregible de puro bueno, y que los traductores son unos chapuceros irreparables, padres del frangollo y de la mentira. Se les infiere la sentencia italiana de *traduttore traditore* y ese chiste basta para condenarlos. Yo sospecho que la observación directa no es asesora en ese juicio condenatorio (aquí me ha salido una especie de alegoría legal, pero sin querer) y que los opinadores menudean esa sentencia por otras causas. Primero, por su fácil memorabilidad; segundo, porque los pensamientos o pseudopensamientos dichos en forma de retruécano parecen prefigurados y como recomendados por el idioma; tercero, por la confortativa costumbre de alacranear; cuarto, por la tentación de ponerse un poco de ingenio. En cuanto a mí, creo en las buenas traducciones de obras literarias (de las didácticas o especulativas, ni hablemos) y opino que hasta los versos son traducibles. El venezolano Pérez Bonalde, con su traducción ejemplar de *El cuervo* de Poe, nos ministra una prueba de ello. Alguien objetará que la versión de Pérez Bonalde, por fidedigna y grata que sea, nunca será para nosotros lo que su original inglés es para los norteamericanos. La objeción es difícil de levantar; también los versos de *Evaristo Carriego* parecerán más pobres al ser escuchados por un chileno que al ser escuchados por mí, que les maliciaré las tardecitas orilleras, los tipos y hasta pormenores de paisaje no registrados en ellos, pero latentes: un corralón, una higuera detrás de una pared rosada, una fogata de San Juan en un hueco. Es decir, a un forastero no le parecerán más pobres; serán más pobres. Su caudal representativo será menor.

Las dificultades de traducir son múltiples. Ya el universalmente atareado Novalis (*Werke*, página 207, parte tercera de la edición de Friedemann) señaló que cada palabra tiene una significación peculiar, otras connotativas y otras enteramente arbitrarias. En prosa, la significación corriente es la valedera y el encuentro de su equivalencia suele ser fácil. En verso, mayormente durante las épocas llamadas de decadencia o sea de haraganería literaria y de mera recordación, el caso es distinto. Allí el sentido de una palabra no es lo que vale, sino su ambiente, su connotación, su ademán. Las palabras se hacen incantaciones y la poesía quiere ser magia. Tiene sus redondeles mágicos y sus conjuros, no siempre de curso legal fuera del país. La palabra "luna", que para nosotros ya es una invitación de poesía, es desagradable entre los bosquímanos que la consideran poderosa y de mala entraña y no se atreven a mirarla cuando campean. De la palabra "gaucho", tan privilegiada en estas repúblicas por nuestro criollismo, un judío me confesó que la encontraba realmente cómica y que su conchabo sólo sería

aguantable en un verso que se viese obligado a rimar con “caucho”. La palabra “súbdito” (esta observación pertenece a Arturo Costa Álvarez) es decente en España y denigrante en América.

Los epítetos “gentil”, “azulino”, “regio”, “filial”, eran de eficacia poética hace veinte años, y ahora ya no funcionan y sólo sobreviven algunos en los poetas de San José de Flores o Bánfield. Es cosa averiguada que cada generación literaria tiene sus palabras predilectas: palabras con gualicho, palabras que encajonan inmensidad y cuyo empleo, al escribir, es un grandioso alivio para las imaginaciones chambonas. En seguida se gastan y el escritor que las ha frecuentado mucho (el hombre avanzado, el muy contemporáneo, el moderno) corre el albur de pasar después por un simulador o un maniático. Eso suele convenirle: toda perfección, hasta la perfección del mal gusto, puede ubicar a un hombre en la fama. Ser cursi inmortalmente, es una manera de sobrevivir como las demás.

Hay obras llanísimas de leer que, para traducir, son difíciles. Aquí va una estrofa del *Martín Fierro*, quizá la que más me gusta de todas, por hablar de felicidad:

El gaucho más infeliz
Tenía tropilla de un pelo.
No le faltaba un consuelo
y andaba la gente lista.
Tendiendo al campo la vista,
Sólo vía hacienda y cielo.

La dificultad estriba en la palabra “consuelo”. El diccionario de argentinismos no la considera, ni falta que hace. He oído decir que ese consuelo es algunos pesos. A mí no me convence: ha de ser alguna muchacha, más bien...

Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perífrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas; la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación, para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias. ¿No ha de ser la poesía una hermosura semejante a la luna: eterna, desapasionada, imparcial? La metáfora, por ejemplo no es considerada por el clasicismo ni como énfasis ni como una visión personal, sino como una obtención de verdad poética, que, una vez agenciada, puede (y debe) ser aprovechada por todos. Cada literatura posee un repertorio de esas verdades, y el traductor sabrá aprovecharlo y verter su original no sólo a las palabras, sino a la sintaxis y a las usuales metáforas de su idioma. Ese procedimiento nos parece sacrílego y a veces lo es. Nuestra condenación, sin

embargo, peca de optimismo, pues la mayoría de las metáforas ya no son representaciones, son maquinales. Nadie, al escuchar el adverbio “espiritualmente” piensa en el aliento, soplo o espíritu; nadie ve diferencia alguna (ni siquiera de énfasis) entre las locuciones “muy pobre” y “pobre como las arañas”.

Inversamente, los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan al hombre. Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, ¿no?, es Juan Mengano, es poseedor de un clima, de un cuerpo, de una ascendencia, de un hacer algo, de un no hacer nada de un presente, de un pasado, de un porvenir y hasta de una muerte que es suya. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!

Esa reverencia del yo, de la irreemplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones. Además, lo lejano, lo forastero, es siempre belleza. Novalis ha enunciado con claridad ese sentimiento romántico: La filosofía lejana resuena como poesía. Todo se vuelve poético en la distancia: montes lejanos, hombres lejanos, acontecimientos lejanos, y lo demás. De eso deriva lo esencialmente poético de nuestra naturaleza. Poesía de la noche y de la penumbra. (*Werke*, III, 213). Gustación de la lejanía, viaje casero por el tiempo y por el espacio, vestuario de destinos ajenos, nos son prometidos por las traslaciones literarias de obras antiguas: promesa que suele quedarse en el prólogo. El anunciado propósito de veracidad hace del traductor un falsario, pues éste, para mantener la extrañez de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con las dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira.

En cuanto a las repetidas versiones de libros famosos, que han fatigado y siguen fatigando las prensas, sospecho que su finalidad verdadera es jugar a las variantes y nada más. A veces, el traductor aprovecha los descuidos o los idiotismos del texto para verle comparaciones. Este juego, bien podría hacerse dentro de una misma literatura. ¿A qué pasar de un idioma a otro? Es sabido que el *Martín Fierro* empieza con estas rituales palabras: “Aquí me pongo a cantar – al compás de la vigüela.” Traduzcamos con prolija literalidad: “En el mismo lugar donde me encuentro, estoy empezando a cantar con guitarra” y con altisonante perífrasis: “Aquí, en la fraternidad de mi guitarra, empiezo a cantar” y armemos luego una documentada polémica para averiguar cuál de las dos versiones es peor. La primera, ¡tan ridícula y cachacienta!, es casi literal.

Borges, Jorge Luis. "Las versiones homéricas", *La Prensa* (8 de mayo de 1932).
Posteriormente en *Discusión* (1932).

JORGE LUIS BORGES
LAS VERSIONES HOMÉRICAS

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción. Un olvido animado por la vanidad, el temor de confesar procesos mentales que adivinamos peligrosamente comunes, el conato de mantener intacta y central una reserva incalculable de sombra, velan las tales escrituras directas. La traducción, en cambio, parece destinada a ilustrar la discusión estética. El modelo propuesto a su imitación es un texto visible, no un laberinto inestimable de proyectos pretéritos o la acatada tentación momentánea de una facilidad. Bertrand Russell define un objeto externo como un sistema circular, irradiante, de impresiones posibles; lo mismo puede aseverarse de un texto, dadas las repercusiones incalculables de lo verbal. Un parcial y precioso documento de las vicisitudes que sufre queda en sus traducciones. ¿Qué son las muchas de la *Ilíada* de Chapman a Magnien sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis? (No hay esencial necesidad de cambiar de idioma, ese deliberado juego de la atención no es imposible dentro de una misma literatura.) Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio.

La superstición de la inferioridad de las traducciones – amonedada en el consabido adagio italiano – procede de una distraída experiencia. No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces. Hume identificó la idea habitual de causalidad con la sucesión. Así un buen film, visto una segunda vez, parece aun mejor; propendemos a tomar por necesidades las que no son más que repeticiones. Con los libros famosos, la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos. La precavida frase común de *releer a los clásicos* resulta de inocente veracidad. Ya no sé si el informe: "En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor", es bueno para una divinidad imparcial; sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puedo concebir otra iniciación del *Quijote*. Cervantes, creo, prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado ese párrafo. Yo, en cambio, no podré sino repudiar cualquier divergencia. El *Quijote*, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variaciones que las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista; la *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados

de Chapman hasta la *Authorized Versión* de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la *saga* vigorosa de Morris o la irónica novela burguesa de Samuel Butler. Abundo en la mención de nombres ingleses, porque las letras de Inglaterra siempre intimaron con esa epopeya del mar, y la serie de sus versiones de la *Odisea* bastaría para ilustrar su curso de siglos. Esa riqueza heterogénea y hasta contradictoria no es principalmente imputable a la evolución del inglés o a la mera longitud del original o a los desvíos o diversa capacidad de los traductores, sino a esta circunstancia, que debe ser privativa de Homero: la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes.

No conozco ejemplo mejor que el de los adjetivos homéricos. El divino Patroclo, la tierra sustentadora, el vinoso mar, los caballos solípedos, las mojadas olas, la negra nave, la negra sangre, las queridas rodillas, son expresiones que recurren, conmovedoramente a destiempo. En un lugar, se habla de los “ricos varones que beben el agua negra del Eseo”; en otro, de un rey trágico, que “desdichado en Tebas la deliciosa, gobernó a los cadmeos, por determinación fatal de los dioses”. Alexander Pope (cuya traducción fastuosa de Homero interrogaremos después) creyó que esos epítetos inamovibles eran de carácter litúrgico. Remy de Gourmont, en su largo ensayo sobre el estilo, escribe que debieron ser encantadores alguna vez, aunque ya no lo sean. Yo he preferido sospechar que esos fieles epítetos eran lo que todavía son las preposiciones: obligatorios y modestos sonidos que el uso añade a ciertas palabras y sobre los que no se puede ejercer originalidad. Sabemos que lo correcto es construir *andar a pie*, no *por pie*. El rapsoda sabía que lo correcto era adjetivar *divino Patroclo*. En caso alguno habría un propósito estético. Doy sin entusiasmo estas conjeturas; lo único cierto es la imposibilidad de apartar lo que pertenece al escritor de lo que pertenece al lenguaje. Cuando leemos en Agustín Moreto (si nos resolvemos a leer a Agustín Moreto):

Pues en casa tan compuestas
¿qué hacen todo el santo día?

sabemos que la santidad de ese día es ocurrencia del idioma español y no del escritor. De Homero, en cambio, ignoramos infinitamente los énfasis.

Para un poeta lírico o elegíaco, esa nuestra inseguridad de sus intenciones hubiera sido aniquiladora, no así para un expositor puntual de vastos argumentos. Los hechos de la *Ilíada* y la *Odisea* sobreviven con plenitud, pero han desaparecido Aquiles y Ulises, lo que Homero se representaba al nombrarlos, y lo que en realidad pensó de ellos. El estado presente de sus obras es parecido al de una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas.

Nada de mayor posible riqueza para los que traducen. El libro más famoso de Browning consta de diez informaciones detalladas de un solo crimen, según los implicados en él. Todo el contraste deriva de los caracteres, no de los hechos, y es casi tan intenso y tan abismal como el de diez versiones justas de Homero.

La hermosa discusión Newman-Arnold (1861-62), más importante que sus dos interlocutores, razonó extensamente las dos maneras básicas de traducir. Newman vindicó en ella el modo literal, la retención de todas las singularidades verbales; Arnold, la severa eliminación de los detalles que distraen o detienen, la subordinación del siempre irregular Homero de cada línea al Homero esencial o convencional, hecho de llaneza sintáctica, de llaneza de ideas, de rapidez que fluye, de altura. Esta conducta puede suministrar los agrados de la uniformidad y la gravedad; aquélla, de los continuos y pequeños asombros.

Paso a considerar algunos destinos de un solo texto homérico. Interrogo los hechos comunicados por Ulises al espectro de Aquiles, en la ciudad de los cimerios, en la noche incesante (*Odisea*, XI). Se trata de Neoptolemo, el hijo de Aquiles. La versión literal de Buckley es así: “Pero cuando hubimos saqueado la alta ciudad de Príamo, teniendo su porción y premio excelente, incólume se embarcó en una nave, ni maltrecho por el bronce filoso ni herido al combatir cuerpo a cuerpo, como es tan común en la guerra; porque Marte confusamente delira.” La de los también literales pero arcaizantes Butcher y Lang: “Pero la escarpada ciudad de Príamo una vez saqueada, se embarcó ileso con su parte del despojo y con un noble premio; no fue destruido por las lanzas agudas ni tuvo heridas en el apretado combate: y muchos tales riesgos hay en la guerra, porque Ares se enloquece confusamente.” La de Cowper, de 1791: “Al fin, luego que saqueamos la levantada villa de Príamo, cargado de abundantes despojos seguro se embarcó, ni de lanza o venablo en nada ofendido, ni en la refriega por el filo de los alfanjes, como en la guerra suele acontecer, donde son repartidas las heridas promiscuamente, según la voluntad del fogoso Marte.” La que en 1725 dirigió Pope: “Cuando los dioses coronaron de conquista las armas, cuando los soberbios muros de Troya humearon por tierra, Grecia, para recompensar las gallardas fatigas de su soldado, colmó su armada de incontables despojos. Así, grande de gloria, volvió seguro del estruendo marcial, sin una cicatriz hostil, y aunque las lanzas arreciaron en torno en tormentas de hierro, su vano juego fue inocente de heridas.” La de George Chapman, de 1614: “Despoblada Troya la alta, ascendió a su hermoso navío, con grande acopio de presa y de tesoro, seguro y sin llevar ni un rastro de lanza que se arroja de lejos o de apretada espada, cuyas heridas son favores que concede la guerra, que él (aunque solicitado) no halló. En las apretadas batallas, Marte no suele contender: se enloquece.” La de Butler, que es de 1900: “Una vez ocupada la ciudad, él pudo cobrar y embarcar su parte de los beneficios habidos, que era una fuerte suma. Salió sin un rasguño de toda esa peligrosa campaña. Ya se sabe: todo está en tener suerte.”

Las dos versiones del principio – las literales – pueden conmovir por una variedad de motivos: la mención reverencial del saqueo, la ingenua aclaración de que uno suele lastimarse en la guerra, la súbita juntura de los infinitos desórdenes de la batalla en un solo dios, el hecho de la locura en el dios. Otros agrados subalternos obran también: en uno de los textos que copio, el buen pleonismo de *embarcarse en un barco*; en otro, el uso de la conjunción copulativa por la causal,¹ en *y muchos tales riesgos hay en la guerra*. La tercera versión – la de Cowper – es la más inocua de todas: es literal, hasta donde los deberes del acento miltónico lo permiten. La de Pope es extraordinaria. Su lujoso dialecto (como el de Góngora) se deja definir por el empleo desconsiderado y mecánico de los superlativos. Por ejemplo: la solitaria nave negra del héroe se le multiplica en escuadra. Siempre subordinadas a esa amplificación general, todas las líneas de su texto caen en dos grandes clases: unas, en lo puramente oratoria – “Cuando los dioses coronaron de conquista las armas” –; otras, en lo visual: “Cuando los soberbios muros de Troya humearon por tierra.” Discursos y espectáculos: ése es Pope. También es

¹ Otro hábito de Homero es el buen abuso de las conjunciones adversativas. Doy unos ejemplos:

“Muere, pero yo recibiré mi destino donde le plazca a Zeus, y a los otros dioses inmortales.” *Ilíada*, XXII.

“Astíque, hija de Actor: una modesta virgen cuando ascendió a la parte superior de la morada de su padre, pero el dios la abrazó secretamente.” *Ilíada*, II.

“(Los mirmidones) eran como lobos carnívoros, en cuyos corazones hay fuerza, que habiendo derribado en las montañas un gran ciervo ramado, desgarrándolo lo devoran; pero los hocicos de todos están colorados de sangre.” *Ilíada*, XVI.

“Rey Zeus, dodoneo, pelasgo, que presides lejos de aquí sobre la inverniza Dodona; pero habitan alrededor tus ministros, que tienen los pies sin lavar y duermen en el suelo”. *Ilíada*, XVI.

“Mujer, regocíjate en nuestro amor, y cuando el año vuelva darás hijos gloriosos a luz – porque los hechos de los inmortales no son en vano –, pero tú cuídalos. Vete ahora a tu casa y no lo descubras, pero soy Poseidón, estremecedor de la tierra.” *Odisea*, XI.

“Luego percibí el vigor de Hércules, una imagen; pero él entre los dioses inmortales se alegra con banquetes, y tiene a Hebe la de hermosos tobillos, niña del poderoso Zeus y de Hera, la de sandalias que son de oro.” *Odisea*, XI.

Agrego la vistosa traducción que hizo de este último pasaje George Chapman:

*Down with these was thrust
The idol of the force of Hercules,
But his firm self did no such fate oppress.
He feasting lives amongst th'Immortal States
White-ankled Hebe and himself made mates
In heav'nly nuptials. Hebe, Jove's dear race
And Juno's whom the golden sandals grace.*

espectacular el ardiente Chapman, pero su movimiento es lírico, no oratorio. Butler, en cambio, demuestra su determinación de eludir todas las oportunidades visuales y de resolver el texto de Homero en una serie de noticias tranquilas.

¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas. Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez. Si a los propósitos que tuvo, cualquiera de las muchas que transcribí, salvo las literales, que sacan toda su virtud del contraste con hábitos presentes. No es imposible que la versión calmosa de Butler sea la más fiel.

1932

Multilingüismo, traducción y reescritura en Vladimir Nabokov¹

Wilson Orozco

wilson.orozco@udea.edu.co

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia

Resumen:

Vladimir Nabokov es uno de los creadores más paradigmáticos del siglo XX, además de reconocido escritor multilingüe. Ello le llevó a tener tres etapas: primero la rusa, luego la francesa, hasta pasarse definitivamente a la escritura en inglés, primero con *The Real Life of Sebastian Knight*, y posteriormente, entre otras, con *Lolita*, su obra maestra que lo haría famoso internacionalmente. En esta nueva etapa en inglés, acometió igualmente la tarea de traducir su obra escrita previamente en ruso (y viceversa) convirtiéndose así también en un activo ejemplo de *autotraductor*. Ello, por supuesto, no fue más que la continuación de su primera labor traductora, habiendo vertido ya al ruso autores tan canónicos como Carrol, Rimbaud, Yeats y Verlaine, entre otros; o Tiutchev, Lermontov y Pushkin –con su célebre *Eugene Onegin*– al inglés. Es de resaltar finalmente que su labor traductora, de enseñanza y de crítica literaria, al mejor modo de la reescritura planteada por André Lefevere, fue utilizada para su propia creación literaria a través de diversas y evidentes formas paródicas.

Palabras clave: traducción literaria, reescritura, multilingüismo, Vladimir Nabokov.

Multilingualism, translation and rewriting in Vladimir Nabokov

Abstract:

Vladimir Nabokov is one of the most paradigmatic creative minds of the 20th Century, as well as a renowned multilingual writer. This led to three stages in his writing: a Russian, a French one and an English one. His English period began when he wrote *The Real Life of Sebastian Knight*, and his subsequent works in this language were to include *Lolita*, the masterpiece that would make him world-famous. In this period, he also undertook the task of translating his earlier Russian language works into English (and vice-versa), thus becoming a living example of a *self-translator*. This, of course, was only a continuation of his earlier work translating canonical authors such as Carrol, Rimbaud, Yeats and Verlaine into Russian, or Tiutchev, Lermontov and Pushkin –with his famous *Eugene Onegin*– into English. Finally, in the best tradition of rewriting as proposed by André Lefevere, he evidently found different ways to use his work as a translator, teacher and literary critic in his own literary creation.

Keywords: literary translation, rewriting, bilingualism, Vladimir Nabokov.

¹ Artículo derivado de la investigación doctoral titulada “Transtextualidad y reescritura en *Lolita* de Vladimir Nabokov”.

Plurilinguisme, traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov

Resumé :

Vladimir Nabokov est l'un des créateurs les plus paradigmatiques du 20^{ème} siècle, ainsi qu'un écrivain plurilingue bien connu. Cela l'a fait passer par trois étapes : d'abord le russe, puis le français, avant de passer à l'écriture anglaise, d'abord avec *The Real Life of Sebastian Knight*, et plus tard, parmi d'autres, avec *Lolita*, son chef-d'œuvre qui le rendrait célèbre internationalement. Dans cette nouvelle étape en anglais, il a également entrepris de traduire son travail précédemment écrit en russe (et vice versa), devenant ainsi un exemple actif d'un auto-traducteur. Ceci, bien sûr, n'était que la continuation de son premier travail de traduction, ayant déjà tourné vers le russe des auteurs canoniques tels que Carroll, Rimbaud, Yeats et Verlaine, parmi d'autres; ou Tiutchev, Lermontov et Pouchkine -avec son célèbre Eugène Oneguine- à l'anglais. Enfin, il faut souligner que son travail de traduction, d'enseignement et de critique littéraire, à la meilleure manière de la réécriture proposée par André Lefèvre, fut utilisé pour sa propre création littéraire à travers des formes parodiques variées et évidentes.

Mots-clés : traduction littéraire, réécriture, multilinguisme, Vladimir Nabokov.

1. Introducción

Este artículo girará en torno a la siguiente tesis: el temprano multilingüismo de Vladimir Nabokov lo conectó con lo más canónico de la literatura occidental, ello a su vez lo llevó en un principio a la traducción del inglés y el francés al ruso, así que la traducción luego alimentó muchas de sus propias historias posteriores, reescribiendo así de nuevo la tradición literaria recibida. De esta manera, a través de la traducción, e igualmente de la enseñanza y de la escritura de manuales literarios, Nabokov fue un buen ejemplo de lo que Lefevre (1992) considera como el *reescritor*, en el sentido de esa constante difusión de lo literario. Por ejemplo, la primera traducción al ruso de *Alice in Wonderland* fue realizada por Nabokov, y luego su más famosa novela, *Lolita*, se podría entender como una larga reescritura del texto de Carroll. En este sentido de la ampliación, habría otro tipo de reescritura, la *hipertextualidad*, planteada por Genette (1989). Así que *Lolita* podría ser igualmente, y continuando con Genette, una parodia de la novela detectivesca, a la vez que poseedora de intertextos en francés procedentes de *Carmen* de Prosper Mérimée, más la intercalación de múltiples referencias a los cuentos de hadas. A modo de síntesis entonces, la maestría de Nabokov consistió en tomar la materia literaria común, ya debidamente establecida, recreándola, tanto como traductor, difusor y parodista.

Pero, antes que nada, vayamos primero a señalar brevemente algunos datos biográficos que explican el multilingüismo de Nabokov, además de su temprana educación literaria, y su consecuente afición por la traducción. Ello, no sin antes a la vez aclarar lo que implica una reseña biográfica. El mismo Vladimir Nabokov planteó que toda biografía, e incluso toda autobiografía, está sometida al formalismo y a la restricción de los modos de la ficción. Al contar una vida, propia o de otro, estamos sometidos a la tramposa memoria, a la edición conveniente, a la glorificación y al perdón, sobre todo de nuestros propios pecados. Al recordar y recordarnos, escogemos y descartamos, dejamos de lado

lo importante, e intensificamos aquello que, tal vez en su momento, fue tan solo una nimiedad. Bien lo dice el narrador de *La dádiva*, una de las primeras novelas del autor ruso:

Tenemos ante nosotros un delgado volumen titulado *Poemas* [...] que contiene unos cincuenta poemas de doce versos dedicados todos ellos a un único tema: la infancia. Mientras los componía fervientemente, el autor pretendía, por un lado, generalizar las reminiscencias seleccionando elementos característicos de cualquier infancia lograda –de ahí su aparente evidencia; y por otro lado, sólo ha permitido que en sus poemas penetrara su esencia genuina– de ahí su aparente escrupulosidad (1988, p. 7).

En lo biográfico, y tal vez mucho más en lo autobiográfico, se mezclan la imaginación, la idealización, y los intereses. Esto es, por ejemplo, lo que afirma Jacques-Alain Miller con respecto a su biografía sobre Lacan:

Lo real no se transmuta en verdad, si no es en sí misma mentirosa. Existe ese obstáculo irreducible que constituye lo que Freud llamaba la represión primaria: se puede seguir interpretando siempre, no hay la última palabra de la interpretación. En resumen, autobiografía es siempre autoficción (Miller, 2011, p. 15).

A propósito de lo anterior, es particularmente interesante cómo Freud descubrió que el relato que hace el niño de sus padres puede llegar a diferir, en los términos de la idealización, de aquellos padres reales. Ello mismo se podría aplicar, pues, al relato idealizado que hace el adulto en torno a su progenitor, mucho más si este último ya ha desaparecido. Pero atendamos, de nuevo, a lo que dice particularmente Freud con respecto a las idealizaciones:

Esa sustitución de ambos progenitores o del padre solo por unas personas más grandiosas, descubre que estos nuevos y más nobles padres están íntegramente dotados con rasgos que provienen de recuerdos reales de los padres inferiores verdaderos, de suerte que el niño en verdad no elimina al padre, sino que lo enaltece. Y aun el íntegro afán de sustituir al padre verdadero por uno más noble no es sino expresión de la añoranza del niño por la edad dichosa y perdida en que su padre le parecía el hombre más noble y poderoso, y su madre, la mujer más bella y amorosa (1999, p. 220).

Se hace necesario entonces aclarar que, en esta semblanza biográfica, se presentan, de cierta manera, dos temas básicos: por un lado, reescribir una vida; por el otro, traducir esa vida luego para alguien más. Con mucho de intertextualidad, además, porque como bien ha demostrado la posmodernidad, la historiografía no es más que la puesta en juego de múltiples textos en una evidente conexión y reescritura entre ellos. En otras palabras, hacer historia no es más que remitirse a y reescribir textos que han existido ya previamente (Allen, 2000). Así que veamos mejor, a modo de ejemplo, cómo concibe Nabokov, entre paródico y burlesco, a través de uno de sus narradores, la forma en la cual reconstruimos las vidas de los escritores:

Como se observa invariablemente al principio de todas las biografías literarias, el niño era un glotón en lo referente a libros. Destacaba en sus estudios. En su primer ejercicio de escritura reprodujo laboriosamente: ‘Obedece a tu soberano, hónrale y sométete a sus leyes’, y la yema comprimida de su dedo índice quedó manchada de tinta para siempre. Ahora han terminado los años treinta y comenzado los cuarenta (1988, p. 232).

Así que, una vez hecha esta aclaración, tomada de la misma concepción que tenía Nabokov sobre la (re) construcción biográfica, he aquí brevemente la larga vida del muy activo y vital escritor. Este, pues, nació en 1899 en San Petersburgo (Rusia), y desde niño fue educado en un ambiente elitista y aristocrático. Así que aprendió el inglés y el francés a la par que el ruso, su lengua materna. Poseedor de una amplia biblioteca, y de un no menos culto padre, y bajo la tutela de férreas institutrices francesas, leyó desde bien temprano a autores tan canónicos como Shakespeare, Poe, Flaubert, siendo estos más adelante material para sus recreaciones hipertextuales, así como objetos de estudio cuando ejerció como profesor universitario en universidades norteamericanas. Tres son entonces las fases lingüísticas de Nabokov: escritor en ruso hasta finales de la década de los treinta, luego sigue un corto periodo en francés en el que escribió “Mademoiselle O”, texto que posteriormente sería integrado a su muy ficticia autobiografía *Speak, Memory* (1996a), y finalmente su paso definitivo al inglés con la escritura de *The Real Life of Sebastian Knight*. Paso que, de manera muy interesante, puede explicarse por la traducción que ya había hecho de otra de sus novelas escrita originalmente en ruso: “I switched to English after convincing myself on the strength of my translation of *Despair* that I could use English as a wistful standby for Russian” (Nabokov, 1990, p. 75). A pesar de ello, nunca dejó de afirmar igualmente que ese cambio, en todo caso, lo obligó a expresarse siempre en una lengua espuria.

Sin cumplir los veinte años, y debido a la Revolución Rusa de 1917, ha de abandonar su vida de lujos y de privilegios, empezando así entonces un largo exilio geográfico y mental, dedicándose desde bien temprano y a tiempo completo a la escritura, junto con la enseñanza de inglés y la traducción literaria. Todo ello en medio de la extensa comunidad de exiliados rusos en Berlín. Activa comunidad que, entre otras, poseía periódicos, publicaciones y editoriales propias, y gracias a las cuales Nabokov publicó en ruso bajo el seudónimo de V. Sirin. Y fue realmente la traducción literaria la que ampliamente le sirvió para sobrevivir, pero, sobre todo, para alimentar a futuro sus hipertextuales historias. Además, es a través de la traducción de las obras de Dostoievski como conoce a Vera Nabokov, también exiliada, y quien trabajaba como traductora en Berlín.

A partir de ahí, Vera se convirtió en su inspiradora, a la vez que en mano derecha de Nabokov, pasando en limpio, por ejemplo, todas sus novelas completas que habían sido escritas a mano. Posteriormente, y con la fama literaria ganada por Nabokov, ayudó a Nabokov a corregir las traducciones de su obra al alemán, al francés y al ruso. Fue ella la responsable también de traducir varios de sus textos, así como habría de continuar dicha labor, décadas más tarde, su propio hijo, Dmitri Nabokov. No podemos dejar de lado, esa referencia entre chistosa y tierna que hace Nabokov de la niñez de su propio hijo: “Evening guests had to be entertained in the kitchen so as not to interfere with my future translator’s sleep” (Nabokov, 1990, p. 76). Como se puede observar, fue un particular matrimonio, caracterizado especialmente por la presencia de la traducción.

En 1937, y dado el escabroso ascenso de Hitler al poder, ello hubo de obligarlos a emigrar –una vez más– a París, ya que Vera Nabokov era de origen judío. Así, esta solidaria pareja hubo de continuar trabajando allí para sobrevivir: ella, como traductora; él, como profesor de inglés y escritor, encerrándose en el baño para escribir, como luego sería retratado Humbert en *Lolita*. El periodo parisino duró poco, ya que la inminente invasión de las tropas nazis los obligó, una vez más, a exiliarse en los Estados Unidos. Allí había perspectivas para que Nabokov pudiera trabajar como profesor de literatura en las universidades de Cornell y Wesley. Se convirtió así en uno de los profesores más influyentes, dejando impronta en escritores tan reconocidos como John Barth y Thomas Pynchon. Los Nabokov nunca pudieron regresar a su siempre añorada patria. Y ello fue mucho más dramático para Nabokov quien, como pocos, fue un escritor con una evidente nostalgia por la tierra y su idioma. Principalmente por el abandono del ruso que habría de hacer en algún momento para pasarse definitivamente al inglés. Pero el cambio tuvo sus frutos ya que *Lolita*, escrita precisamente en su “fase inglesa”, lo convertiría en toda una estrella internacional, y de cuenta de ella, se convertiría –por fin– en el escritor totalmente consagrado que ya hacía mucho merecía ser.

Al referirnos al exilio de Nabokov, debemos acudir a Claudio Guillén (2005), quien señala que, precisamente, este ha caracterizado a muchos escritores, siendo la lista realmente extensa (pp. 42-43). Exiliados por muchas razones, como las políticas, las económicas, las sociales o las culturales. De igual manera, el viaje, el traslado aquí y allá, siempre ha estado también en el fondo de dicho exilio. Viaje que, a la vez, generará pérdida y nostalgia, y de ahí el intento de recuperar lo perdido a través de la creación del texto literario. Dichas características son propias de la obra de Nabokov, un autor que según Navarro:

[es] el primer escritor que con el tema de la emigración, –presente en todas sus obras– expresa los sentimientos de la ‘generación perdida’, aunque exprese estos sentimientos de modos muy diferentes, a veces estruendosamente y otras de modo apenas audible. Lo que siempre permanece inalterable es la nostalgia. Victor Erofeev, afirma que la infancia y adolescencia de Nabokov es el símbolo del ‘paraíso perdido’ y, en efecto, la nostalgia de un ‘paraíso perdido’ de la infancia está presente en casi todas [sus obras] (2014, p. 205).

Ese peregrinaje estuvo presente en la ficción nabokoviana gracias a personajes que viajan constantemente, habitantes de hoteles y de otros espacios igualmente cerrados, aunque eso sí, también innegablemente escabrosos como la cárcel o el hospital psiquiátrico. De tal manera que el viaje junto con el carácter de lo literario, características como hemos visto de la vida de Nabokov, se manifestaron en muchos de sus personajes, particularmente en Humbert, el profesor elitista de *Lolita*: tanto este como Nabokov fueron viajeros incorregibles (Raguet-Bouvard, 1996, p. 86): el periplo, por ejemplo, que emprenden por gran parte de los Estados Unidos, sirve para dar cuenta de un país real a la vez que mistificado. Ambos también son traductores, y expertos profesores de literatura, así como autores de manuales que divulgan la amplia literatura de Occidente. La riqueza literaria de estos reescritores se funda en ese encuentro de diversas influencias culturales.

2. Nabokov, multilingüe

Una de las temáticas más recurrentes en la reescritura de Nabokov es la del doble, presencia que pareciera estar dada desde el mismo multilingüismo de Nabokov, con esa mezcla de idiomas, entre su maternal ruso y el inglés y francés como vehículos de escritura. Al pasarse del ruso al inglés de manera definitiva, informa en el epílogo de *Lolita* que “[i]t had taken me some forty years to invent Russia and Western Europe, and now I was faced by the task of inventing America” (Nabokov, 2012b, p. 312). Esa invención de los Estados Unidos, a través del inglés, tiene como consecuencia el interés de ser considerado un escritor norteamericano más (Nabokov, 2012b, p. 315), sin dejar de señalar que el ruso siguió siendo su idioma añorado. Porque ese abandono de una lengua por otra parece que le hubiera generado, a la vez, una cierta desazón comunicativa tanto en su obra como en su vida. Algunos de sus personajes se sienten descolocados, descontextualizados, y siempre con una ansiedad frente al idioma que hablan. Como fue, sin duda, la experiencia del mismo Nabokov, y que Steiner supo muy bien describir al afirmar que “lamentándose sin cesar por haber perdido el tesoro de su lengua materna, el ruso, Nabokov acomete la empresa de forjarse una lengua anglo-americana suntuosamente personal” (2002, p. 228). Sin embargo, Nabokov siempre consideró el inglés como un artefacto de segundo orden, como un idioma inalcanzable, no logrando expresar a través de este todo lo que deseaba:

My private tragedy [...] is that I had to abandon my natural idiom, my untrammelled, rich, and infinitely docile Russian tongue for a second-rate brand English, devoid of any of those apparatuses –the baffling mirror, the black velvet drop, the implied associations and traditions–which the native illusionist, frac-tails flying, can magically use to transcend the heritage in his own way (Nabokov, 2012b, pp. 316-317).

Juicios que pueden resultar un tanto incomprensibles y hasta demagógicos, ya que es reconocida, sin duda, la maestría de su escritura en inglés. Por otra parte, hay que agregar que la escritura que realizó en ruso tampoco resultó una tarea fácil. Según Grayson (1977), resulta paradójico que la traducción de *Lolita* a su idioma materno realizada por el mismo autor, no sea más que la sombra de su escritura en inglés, señalando además que dicha traducción resultó demasiado apegada a la versión original, es decir, lamentándose que hubiera terminado siendo tan “un-Russian” (Grayson, 1977, p. 183). Por otra parte, llama también la atención que Nabokov afirme que se vio obligado a utilizar una lengua en la cual no se sentía cómodo a pesar de decir a la vez que “America is the only country where I feel mentally and emotionally at home” (1990, 112). En todo caso, para él, escribir en cualquier idioma fue siempre una penosa tarea (un escarmiento que nunca ocultó) ya que su estilismo y perfeccionismo eran de sobra conocidos. Aunque para algunos de sus personajes escribir también tiene su recompensa. En torno a “Mister R”, personaje de *Transparent Things*, se hace la siguiente caracterización lingüística que justamente podría ser aplicada también a Nabokov. Se nos informa que el personaje en cuestión, “wrote English considerably better than he spoke it. On contact with paper it acquired a shapeliness, a richness, an ostensible dash, that caused some of the less demanding reviewers in his adopted country to call him a master stylist” (1996b, p. 504). Y las razones, además, por las que en efecto Nabokov

prefería siempre contestar sus entrevistas por escrito, tenían que ver con el intento de mantener un esclavizante perfeccionismo con la aparente excusa, según él, de la dificultad que tenía para expresarse oralmente en inglés (aparte también de defender su privacidad):

I think like a genius, I write like a distinguished author, and I speak like a child. Throughout my academic ascent in America, from lean lecturer to Full Professor, I have never delivered to my audience one scrap of information not prepared in typescript beforehand and not held under my eyes on the bright-lit lectern. My hemmings and hawings over the telephone cause long-distance callers to switch from their native English to pathetic French. At parties, if I attempt to entertain people with a good story, I have to go back to every other sentence for oral erasures and inserts. Even the dream I describe to my wife across the breakfast table is only a first draft (1990, párr. 2-3).

Es evidente también que el inglés le dio una audiencia internacional que en ruso tal vez no habría tenido, y que el cambio de idioma, sobre todo si este goza de un gran valor simbólico, ayuda ostensiblemente a dicho reconocimiento. Porque no es gratuito que un autor se plantee la idea de pasarse a otro idioma, sobre todo si este tiene un mayor peso literario y una mayor recepción entre sus hablantes. Pascale Casanova, en *La república mundial de las letras* (2001), plantea en ese sentido que muchos escritores que han optado por escribir en una lengua diferente a la materna lo han hecho por razones pragmáticas, es decir, en busca de una mayor difusión. En otras palabras, escribir en una lengua que, en términos bursátiles, tendría un mayor peso y un mayor capital simbólico.

En todo caso, no fue solamente Nabokov quien tuvo su “private tragedy” al haber abandonado su idioma materno. Sebastian Knight, su romántico personaje, sufre en igual medida la aludida tragedia lingüística: “¡Pobre Knight! Realmente, tuvo dos etapas: la primera, un hombre insípido que hacía cisco el inglés; la segunda, un hombre hecho cisco que escribía un inglés insípido” (1978, p. 7). Ese bilingüismo, y su connatural desazón, son también experimentados por Humbert, el culto narrador de *Lolita*: personaje francófono, al igual que su padre, un ciudadano suizo de ascendencia francesa. Humbert, como Nabokov, estaba obligado a expresarse en inglés, el idioma de su educación. Y también, como con Nabokov, es hablado a regañadientes, con dificultad e inseguridad. Por otra parte, Charlotte y Lolita, como angloparlantes, serán a su vez versiones opuestas de la alienación lingüística de Humbert, intentando expresarse en un francés horroroso para el elitista profesor. Por ejemplo, él dice “Ensuite?” y lo de Lolita es un extraño y pálido “Ansooit?” (Nabokov, 2012b, p. 114), que busca imitar la pronunciación, pero sin alcanzar un supuesto original. La madre tampoco se salva del sarcasmo de Humbert cuando este relata cómo Charlotte hablaba francés: “‘Dolores Haze, ne montrez pas vos zhambes’ (this is her mother who thinks she knows French)” (Nabokov, 2012b, p. 44). La madre de Lolita, pues, en su esnobismo, trata de hablar un francés de manera refinada sin lograrlo –como igualmente ha sucedido en inglés con la mamá de Sebastian Knight–. Otros personajes en *Lolita* también intentarán hablar de una manera cuidada –a excepción de la nínfula–, simulando patéticamente, a los ojos del culto profesor, una cultura que no poseen.

Con todo esto, también pareciera que la incomunicación y la imposibilidad de alcanzar un contacto real estuvieran de esta manera metafórica presentes en la obra de Nabokov. Como si sus personajes padecieran continuamente una dificultad comunicativa promovida por dicho multilingüismo: un no-lugar donde se habla en un idioma, pero se suspira por otro. Ese sentirse siempre extranjero, con una constante mezcla de identidades y uso de máscaras, es ya para Nabokov una constante desde su época de estudiante en la Universidad de Cambridge. Allí, como portero del equipo de fútbol estudiantil, nos invita a imaginarlo como un “fabulous exotic being in an English footballer’s disguise, composing verse in a tongue nobody understood about a remote country nobody knew” (2012a, p. 212). Así que, para resumir, lo que a primera vista parece como una bendición –el manejo de varios idiomas– en Nabokov pareciera haber sido también fuente de malestar, con esa constante manifestación del amor por el ruso, pero la necesidad de escribir y de reescribir en otros idiomas, principalmente en inglés². De tal manera que, en el mismo Vladimir Nabokov, podemos advertir rasgos aplicables a toda su obra: la indeterminación de las fronteras, los idiomas superpuestos y los más variados estilos literarios (Berberova, 2010). Finalmente, la experiencia de Nabokov como estudiante en Cambridge alude de manera muy interesante al disfraz (*disguise*), y a esa labor solitaria de la escritura en un idioma incomprensible para su medio. Ello se complementa con su labor como traductor que ejerció allí igualmente, y de la cual hablaremos más ampliamente a continuación.

3. Nabokov, traductor

El multilingüismo de Nabokov y de sus personajes, los lleva a ejercer de espontáneos traductores (o de tiempo completo), al reescribir para el narratario de turno, expresiones, giros, frases incomprensibles en otros idiomas³. Uno de ellos, Hermann, al escuchar a su doble, se ve obligado a traducirnos lo que este afirma: “–Sí –dijo Félix en un tono ligerísimamente más animado, y luego añadió sentenciosamente: ‘Las tripas vacías no tienen orejas.’ (Sigo traduciendo sus adagios; en alemán, todos ellos tenían tintineantes rimas.)” (2004, p. 55). O más adelante en *Lolita*, una novela del todo parecida a *Desesperación*, en eso de dar cuenta de un personaje y su doble. Porque Humbert asimismo traduce para el narratario aquellas expresiones que aparentemente este no entendería, como en aquella escena con su primera esposa, y quien ha de abandonarlo por otro:

² Y nunca desprendiéndose de sus diccionarios. Escritor que, al modo de Humbert, solo parecía contar con las palabras para jugar.

³ Gran parte de los personajes nabokovianos están también del lado de la creación. Principalmente como narradores que fungen de escritores, o de narradores en busca del texto creativo que los justifique: “Nabokov’s central theme is, of course, the nature of the creative imagination and the solitary, freak-like role into which a man gifted with such imagination is inevitably cast in any society. Such a person may be shown pursuing his basic endeavor directly (e.g., Sebastian Knight or the hero of *The Gift*), but more often, as Khodasevich pointed out, Nabokov’s artist-hero is disguised by means of some mask that may appear at first glance unrelated to artistic creation. Thus, the work of art that the hero strives to create, or at times actually achieves, may be presented in the guise of chess playing (*The Defense*), butterfly collecting (‘The Aurelian’), a murder (*Despair*), seduction of a young girl (*Lolita*), [etc.]” (Karlinsky, 1967, p. 268).

I let her go on for a while and then asked if she thought she had something inside. She answered (I translate from her French which was, I imagine, a translation in its turn of some Slavic platitude): 'There is another man in my life' (2012b, p. 27).

Más adelante, en novelas como *¡Mira a los arlequines!* y *Pálido fuego*, tendremos al ruso extensamente usado, sobre todo en la forma de transliteraciones aparecidas en el texto entre paréntesis, junto a la voz o la expresión del original en inglés. Según Javier Aparicio Maydeu, dichas expresiones son

las que le confieren al caso Nabokov una personalidad singular, pues van mucho más allá de la mera necesidad expresiva (o de la presunta excentricidad literaria), convirtiéndose en una inequívoca marca de estilo, enojosa en ocasiones para el lector pero sumamente reveladora del conflicto que se desata en el narrador en incontables encrucijadas textuales del proceso de redacción del relato y, más aún, convirtiéndose por encima de todo en un ejemplo de aquel 'abismo entre la expresión y el pensamiento' al que el propio Nabokov se refería en *La verdadera vida de Sebastian Knight*, en ejemplo de dependencia emocional del narrador *émigré* respecto de su origen cultural, por cuanto la voz rusa transliterada situada al lado mismo de su traducción inglesa significa de forma fehaciente la convivencia 'del idioma A del propio vivir íntimo', al que aludía Guillén, esto es, el ruso, y el idioma B de acogida, el idioma que ha pasado a ser predominante en el ámbito social, esto es, el inglés (2011, p. 376).

Por otra parte, uno de los estudios más completos en torno a la relación de Nabokov con la traducción es el de Jane Grayson (1977) titulado *Nabokov translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Aquí, nos enteramos que, en términos generales, Nabokov empezó a traducir primero al ruso, luego al francés, y por último al inglés. Todo por diversión o, en menor medida, por encargo (Grayson, 1977, p. 13). En su juventud, después de escapar de su natal Rusia y de establecerse en Cambridge para cursar estudios universitarios, tradujo a diversos autores durante la soledad y la alienación de esa experiencia como estudiante universitario. Así lo refiere el propio Nabokov en *Speak, Memory*, su muy ficticia autobiografía: "I translated into Russian a score of poems by Rupert Brooke, *Alice in Wonderland*, and Romain Rolland's *Colas Breugnon*" (2012a, p. 212). Al ruso tradujo también a Yeats y Verlaine (Appel Jr., 2012, p. lxxix), así como a Alfred de Musset y Rimbaud. También la obra de Shakespeare, siendo, por supuesto, su erudito conocedor (Naiman, 2006, p. 5), manifestando además una evidente influencia y una admiración declarada por el autor inglés. De tal manera que lo imitó formalmente en algunas ocasiones, a través de juegos de palabras y de dobles sentidos, especialmente allí donde, por ejemplo, el lenguaje obsceno debía aparecer en *Lolita* (Naiman, 2006). De manera inversa, tradujo también al francés poemas de Pushkin y al inglés autores rusos como Tiutchev y Lermontov.

Nabokov acometió también, desde bien temprano, la traducción de sus primeras obras escritas en ruso, al idioma en el cual se preparaba para asentarse por completo, es decir, el inglés. De esa manera vuelve sobre su escritura anterior, revisitando su pasado, reescribiéndolo: "Nabokov's translation of his novels was very much a movement back in time" (Green, 1988, p. 96). De suerte que redefinió, corrigió, organizó y completó así ese pasado, agregando y ejerciendo una vez más la reescritura (Grayson, 1977, pp. 3-4). Por ejemplo, esas obras traducidas del ruso al

inglés en su periodo europeo, constantemente fueron revisadas y manipuladas posteriormente como *Risa en la oscuridad* o *Desesperación* en cuyo prefacio precisamente afirma el autor-traductor:

Para esta edición he hecho algo más que ponerle un remiendo a mi traducción de hace casi treinta años: he revisado el propio original ruso. Los estudiosos que tengan la suerte de poder comparar los tres textos notarán asimismo la adición de un fragmento importante que había sido neciamente omitido en épocas más tímidas. ¿Es justo, o prudente, desde un punto de vista erudito, haber actuado así? Puedo imaginar fácilmente lo que Pushkin les habría dicho a sus temblorosos parafraseadores; pero sé también lo satisfecho y emocionado que me habría sentido yo en 1935 si hubiese podido leer anticipadamente esta versión de 1965. El éxtasis amoroso que un joven escritor puede sentir por el escritor más viejo que algún día llegará a ser no es más que ambición en su forma más pura. Este amor no es sin embargo devuelto recíprocamente por ese escritor de más edad desde su más amplia biblioteca, pues incluso si llegase a recordar aquel paladar desnudo y aquel ojo sin legañas, apenas si le dedicaría un fastidiado encogimiento de hombros al chapucero aprendiz que fue de joven (Nabokov, 2004, pp. 4-5).

Una vez ya establecido creativamente en inglés, decidió acometer a su vez la autotraducción al ruso, como fue el caso, primero de *Habla, memoria*, y luego de su novela estrella, *Lolita*, solo para evitar los “errores” que, según el perfeccionista Nabokov, siempre veía en abundancia en la traducción hacia los idiomas que él manejaba. Tanto que dichos errores podrían formar otra novela completa, según él, en el caso precisamente de *Lolita* (Nabokov, 1990, p. 31):

Then I imagined something else. I imagined that in some distant future somebody might produce a Russian version of *Lolita*. I trained my inner telescope upon that particular point in the distant future and I saw that every paragraph, pockmarked as it is with pitfalls, could lend itself to hideous mistranslation. In the hands of a harmful drudge, the Russian version of *Lolita* would be entirely degraded and botched by vulgar paraphrases or blunders. So I decided to translate it myself (Nabokov, 2012, p. 32).

En los términos de la traducción como reescritura, en *Lolita*, por ejemplo, el vehículo Blue Melmoth, pasa de ser una alusión a la novela *Melmoth the Wanderer* al nombre de una mariposa de las que era igualmente un experto mundial: “Incidentally, Icarus is also the name of a species of butterfly: *Polyommatus icarus*, the Common Blue” (Grayson, 1977, p. 66). Igualmente Grayson (1977), experto en la faceta de Nabokov como traductor, ha hecho otros importantes hallazgos con respecto a esa versión rusa de *Lolita*. Afirma este que Nabokov también “adds [a] reference to Evgeny Onegin” (p. 171) ausente en la versión inglesa y que además “elucidates many of the tantalizing references in the English original” (p. 171). Asimismo, concluye aquel que en esa labor de autotraducción y de recreación, Nabokov compartió sin duda destino con escritores bilingües tan afamados como Julien Green o Samuel Beckett.

No obstante, para Grayson (1977), dicha autotraducción fue una suerte de fracaso ya que no tiene la misma fuerza y la maestría de aquella escrita en inglés. Grayson señala igualmente que Nabokov no comulgaba con aquello conocido como la fidelidad en traducción, o no por lo menos en lo referente a su labor de autotraductor, ya que para Nabokov el hecho de traducir era sin duda una excusa para reescribir lo ya escrito (1977, p. 119). Porque al contrario, en cuanto a su concepción de la

traducción en general, observamos afirmaciones de este tipo: “The clumsiest literal translation is a thousand times more useful than the prettiest paraphrase” (Nabokov, 2000, p. 71). En todo caso, es como si subyaciera la idea de una imposibilidad de transmitir el mensaje “original” a través de la traducción, y que pareciera mitigar esa imposibilidad con la literalidad: eso sí, repetimos, algo impensable en su propia labor de autotraducción. Ello tal vez lo ilustra más elocuentemente, una vez más, Hermann, el narrador de *Desesperación*:

Al principio jugueteé con la idea de enviarlo todo directamente a un editor —alemán, francés o norteamericano—, pero está escrito en ruso, y no todo es traducible, y... bueno, puestos a ser francos, soy muy exigente en lo que se refiere a mis arpegios literarios, y creo firmemente que la pérdida de un solo matiz o inflexión echaría a perder por completo el conjunto. También se me ha ocurrido enviarlo a la URSS, pero no tengo las direcciones necesarias, ni sé cómo se hace ni si mi manuscrito sería leído, pues, debido a la fuerza de la costumbre, empleo la ortografía del antiguo régimen, y reescribirlo todo excede mis posibilidades. ¿«Reescribir» digo? Ni siquiera sé si soportaré la tensión que supone seguir escribiendo (2004, p. 107)⁴.

Nabokov decidió también acometer una de las traducciones más desafiantes que se conozcan, a saber, traducir al inglés la novela escrita en verso *Eugene Onegin*, obra de su muy admirado Pushkin. Porque Nabokov se preocupaba tanto de las traducciones que se hacían de él, como de los textos que amaba y que, según el autor ruso en muchas ocasiones, estaban dolorosamente traducidos, que se exigía una respuesta a ese dolor:

A tortured author and a deceived reader, this is the inevitable outcome of arty paraphrase. The only object and justification of translation is the conveying of the most exact information possible and this can be only achieved by a literal translation, with notes (Nabokov, 1990, p. 69).

La traducción de dicha novela en verso resultó en una obra de cuatro volúmenes (el 80 % de ella repleta de comentarios y de estudios críticos, una labor que le tomó diez años de arduo trabajo). Traducción que ya en su intencionalidad estaba destinada a

⁴ Con Nabokov la reescritura se da también a través de esos cultos personajes, que se dedican a las labores de la escritura, reescribiendo textos en algunos casos desaparecidos, como es el caso de Humbert: primero debe destruir el diario en el que daba cuenta de su amor por Lolita, luego lo reescribe y lo presenta ante los miembros del tribunal encargado de juzgarlo por la muerte de su enemigo, Quilty. Asimismo, desde la cárcel, reescribe tanto las cartas que Lolita y Charlotte habían escrito en el pasado, como fragmentos recordados de artículos de revistas o de libros, en una evidente muestra de pastiche literario. Igualmente, tanto los narradores como Nabokov mismo parecieran esclavizados por la obsesión con encontrar la frase perfecta; lo que, en el caso del autor de *Lolita* daba como resultado una maraña textual plena de tachones, borrones y sobre-escrituras. Porque la de Nabokov fue una escritura con atención al más mínimo detalle, para que nada estuviera de manera gratuita en la construcción textual, esa era realmente su concepción de la escritura. Esa obsesión se puede entender en esa costumbre de escribir a lápiz en tarjetas, tacharlas, reescribir en los márgenes, borrar, hasta encontrar una mediana satisfacción: “I have rewritten —often several times— every word I have ever published. My pencils outlast their erasers” (1990, p. 4), confiesa. Luego hacerlas mecanografiar por Vera, para luego, exigente y obsesivamente, seguir puliendo los detalles que hacían parte esencial del decorado. Porque también era afecto a afirmar que “in high art and pure science detail is everything” (1990, p. 142). Así, Nabokov fue uno de esos escritores en la constante actividad de tachar y reescribir obsesivamente hasta encontrar *la palabra justa* (Aparicio Maydeu, 2009).

la locura, y para algunos, al fracaso. Y todo ello por esa absoluta literalidad (con los problemas que eso siempre implica) y así, finalmente calificada por él, como monstruosa⁵:

In translating its 5500 lines into English I had to decide between rhyme and reason –and I chose reason. My only ambition has been to provide a crib, a pony, an absolutely literal translation of the thing, with copious and pedantic notes whose bulk far exceeds the text of the poem. Only a paraphrase “reads well”; my translation does not; it is honest and clumsy, ponderous and slavishly faithful. I have several notes to every stanza (of which there are more than 400, counting the variants). This commentary contains a discussion of the original melody and a complete explication of the text (Nabokov, 1990, p. 6).

Hacia el final de sus días, se dedicó a corregir las traducciones que hicieron otros de su obra (como con *La dádiva*, por ejemplo) en una labor incesante de perfección textual. Y a la pregunta de cuál era su relación con la traducción que hacían otros de sus novelas, respondía:

En el caso de las lenguas que mi mujer y yo conocemos o podemos leer, como inglés, francés, y en cierta medida alemán e italiano, el sistema es el cotejo estricto de cada frase. En el caso de las versiones japonesas o turcas, trato de no imaginar los desastres que probablemente salpican cada página (Nabokov, 1977, p. 85)⁶.

Por otra parte, recordemos que antes habíamos dicho que una de las traducciones tempranas de Nabokov fue *Alicia en el país de las maravillas*. Lo traemos de nuevo aquí, solo para demostrar cómo ciertos textos que Nabokov tradujo alimentaron su propia escritura, así que tomaremos este canónico texto como ilustración. Nabokov, por supuesto, no fue ajeno a este fundacional texto, lo leyó muy bien, como corresponde a la profunda lectura que toda traducción implica. Porque si *Lolita* se puede entender como la traducción, ampliación, reescritura del poema “Annabel Lee” de Edgar Allan Poe, lo mismo habría que hacer con respecto a *Alice in Wonderland*, como forma ampliada del corto texto de Lewis Carroll. Dicha traducción al ruso, de 1923, ha sido una de las de mayor calidad a un idioma extranjero (Boyd, 1992, p. 220). El texto, a propósito, no dejó de tener tampoco impacto en la vida de Nabokov: cuando Alemania estuvo asediada por la inflación en los años treinta, le fueron pagados cinco dólares por ella, lo que él parece valorar profundamente en su autobiografía. Además, dicha versión en ruso sirvió de cuento infantil, relata su hijo Dmitri Nabokov, para poder conciliar el sueño mientras era leído por su madre, Vera Nabokov. Aunque lo más importante, por lo menos para este trabajo, es que la niña de Carroll es por completo reescrita por Humbert. Ambas serán niñas curiosas, viviendo en un mundo cerrado y claustrofóbico, aunque en el caso de Lolita, con una experiencia mucho más desgarradora para ella, solamente una triste habitante del mundo de Humbert. No es gratuito, pues, que Humbert parodie cínicamente afirmando que Lolita nunca fue feliz en su “Humbertland”. Por supuesto,

⁵ “I take literalism to mean ‘absolute accuracy’” (Nabokov, 2000, p. 81).

⁶ Para enfatizar en ese carácter multilingüe de Nabokov, hay que agregar que no solamente revisaba las versiones al alemán de su propia obra, sino que se ocupó también de la de otros autores. Particularmente con “Onegin”: “I have checked only the French and English versions, and some of the rhymed German ones” (Nabokov, 2000, p. 78).

otras menciones de *Alice in Wonderland* se sucederán en *Lolita*. Como buen aficionado a los cuentos fantásticos, Humbert cree que vive literalmente en Wonderland, ya que mientras ve dormir a Lolita afirma que “[a] breeze from wonderland” (Nabokov, 2012b, p. 131) empezó a alterar sus pensamientos. Otra alusión explícita al texto de Carroll se da cuando Humbert recuerda su vida antes de conocer a Lolita, ese “pre-dolorian past” como lo llama él, pleno de nínfulas observadas voyerísticamente, y que se peinan un cabello parecido al de la famosa niña literaria:

[...] when I would be misled by a jewel-bright window opposite wherein my lurking eye, the ever alert periscope of my shameful vice, would make out from afar a half-naked nymphet stilled in the act of combing her Alice-in-Wonderland hair (Nabokov, 2012b, pp. 263-264).

Por último, es difícil no pensar en el gato de este relato de Carroll, cuando Humbert es molestado por la intromisión de una de sus vecinas. Así que este, en venganza, le informa a la vecina en cuestión que tanto su hija como Lolita habían experimentado en el pasado los favores sexuales de Charlie Holmes en Camp Q. Relata Humbert entonces que “Mrs. Chatfield’s already broken smile now disintegrated completely” (Nabokov, 2012b, p. 290).

4. Nabokov, reescritor

Antes de comenzar a desarrollar este punto, bien vale la pena destacar que la reescritura está en el centro de los estudios literarios posmodernos. De hecho, para muchos, este es un rasgo propiamente de la posmodernidad. Es imposible ya pensar en un texto aislado, sin conexiones con otros. En parte, la labor del escritor consiste en expresar de nuevo hipertextualmente, y a modo bricolaje, todo aquello que lo ha formado como lector (Genette, 1989, p. 495). De esta manera, pareciera que la originalidad hubiera muerto, ello a juzgar por ese rescate de la parodia y del pastiche en autores como Jameson (1999), Hutcheon (1987, 2000) y Chambers (2010). Dicho escepticismo frente a la originalidad se podría relacionar con otras cuestiones posmodernas como la caída de los grandes metarrelatos trocados en distopías (Lyotard, 1993) o el desencanto por la verdad absoluta (Vattimo, 1987). De tal manera que la labor traductiva, como una de esas manifestaciones de la posmodernidad, tendría que ver con la inutilidad de buscar un texto “original” y puro, sin contaminaciones ni desviadas interpretaciones. Y bien vale la pena utilizar la concepción genettiana de la inexistencia de dicha originalidad, y sí la de una constante transformación textual por la sumatoria de recreaciones:

Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. Pastiche y parodia, se ha dicho justamente, ‘designan la literatura como palimpsesto: esto debe entenderse más generalmente de todo hipertexto, como ya Borges lo decía acerca de la relación entre el texto y sus «avant-textes». El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: lectura *palimpsestuosa*. O, para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez (Genette, 1989, 495).

Como hemos dicho anteriormente, una de las formas de la reescritura en Nabokov estuvo vinculada desde muy temprano con su labor traductora. Es conveniente recordar también que la traducción siempre ha tenido como función histórica formar escritores, ejercitándolos para la exigente labor de la creación literaria (Delisle, 2003, p. 224). Muchos y evidentes son los casos de grandes escritores que se iniciaron primero como dedicados traductores: Rivarol, Gide, Tournier, por solo mencionar tres nombres en el ámbito internacional, o en Colombia Héctor Abad Faciolence y Pablo Montoya, entre otros. Y en términos de esa exigencia anteriormente aludida, se podría decir también que la traducción es tan, o más difícil, que la creación misma. Se sabe de escritores que han perdido la cabeza como Hölderlin por haberse adentrado en terrenos que han estado por encima de lo humanamente concebible como es la traslación verso por verso, palabra por palabra, de la traducción poética. Algo similar podríamos encontrar con la traducción de *Eugene Onegin* que le tomó diez años a Nabokov, llevándole a afirmar: “I shall be remembered by *Lolita* and my work on *Eugene Onegin*” (Nabokov, 1990, p. 91). Pero, en general, para Nabokov la traducción no fue solamente un ejercicio estilístico, sino que también de ahí tomó ideas e influencias. Porque a propósito, y según Appel Jr. (2012a), el tema de la maldad en *Lolita* está relacionado con “La Belle Dame Sans Merci”, ya que tanto Nabokov, como su personaje Sebastian Knight, acometen la traducción de dicho poema.

Por otra parte, y tomando a la autotraducción en el sentido de la recreación, Nabokov sí que supo hacer de esta una excusa para adicionar, cambiar, agregar, modificar y, sobre todo, para reescribir sus propios textos. Esto es que lo que nos confiesa en *Speak, Memory*, cuya génesis fue primero una corta versión en francés, luego ampliado ostensiblemente en inglés, traducido por él al ruso con ayuda de Vera, y luego presentado en una nueva y ampliada edición años después nuevamente en inglés:

In the summer of 1953, at a ranch near Portal, Arizona, at a rented house in Ashland, Oregon, and at various motels in the West and Midwest, I managed, between butterfly-hunting and writing *Lolita* and *Pnin*, to translate *Speak, Memory*, with the help of my wife, into Russian. Because of the psychological difficulty of replaying a theme elaborated in my *Dar* (*The Gift*), I omitted one entire chapter (Eleven). On the other hand, I revised many passages and tried to do something about the amnesic defects of the original —blank spots, blurry areas, domains of dimness. I discovered that sometimes, by means of intense concentration, the neutral smudge might be forced to come into beautiful focus so that the sudden view could be identified, and the anonymous servant named. For the present, final edition of *Speak, Memory* I have not only introduced basic changes and copious additions into the initial English text, but have availed myself of the corrections I made while turning it into Russian. This re-Englishing of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before (Nabokov, 1996a, pp. 363-364).

La traducción también está relacionada con la reescritura de acuerdo con los planteamientos de Lefevere (1992), para quien toda literatura no es más que la labor, no tanto de los escritores, sino de los *reescritores*. Es decir, de aquellos encargados de mantener vivo el texto literario tanto por razones ideológicas como formales. Así, editores, traductores, profesores, críticos, etc., están abocados a través de múltiples

transtextos a mantener viva la literatura pasada y presente. En *Transparent Things*, por ejemplo, Hugh Person conoce de cerca el mundo editorial, y el editor es descrito irónicamente como “a sulky person of twenty-nine [who] joined a great publishing firm, where he worked in various capacities –research assistant, scout, associate editor, copy editor, proofreader, flatterer of our authors” (1996b, p. 503). En el sentido de la labor crítica, Genette también afirma que “[a]ntigua o moderna, retórica o semiótica, la crítica interpretativa es siempre gran productora de hipotextos, o ‘hipogramas’ o ‘matrices’ imaginarias o hipotéticas, pues para ella una palabra está siempre en lugar de otra” (1989, p. 69). Para sintetizar, casi todos los personajes de la novelística de Nabokov son cultos críticos literarios, editores, despistados profesores, y, lo más importante para este trabajo, traductores literarios. En *Lolita*, en la versión fílmica de Stanley Kubrick (1962), por ejemplo, Humbert aparece como glorificado traductor, tanto que ha sido invitado para enseñar en una universidad norteamericana: “Some English translations I had made of French poetry had enjoyed some success and I had been appointed to a lectureship at Beardsley College, Ohio, in the fall” (Harris y Kubrick, 1962).

En lo anterior vemos también, una vez más, cómo los personajes de Nabokov hacen una constante reescritura de su propia vida gracias a sus labores de difusores de lo literario. En *Lolita*, el crítico Humbert, dado su origen multicultural, es experto en diversas literaturas: autor en Francia de un manual de literatura inglesa para estudiantes franceses, también de un manual de literatura francesa para estudiantes de habla inglesa en los Estados Unidos⁷. Así se puede entender por qué la mayoría de las alusiones literarias en *Lolita* proceden de ambas literaturas (Proffer, 1968, p. 21). No es coincidencia tampoco que *Lolita* sea “his homage to the English language and English literature” (Grayson, 1977, p. 219). Y traducir literatura también en la forma de su paráfrasis simplificada y condensada, se puede tomar asimismo como una de las formas de la reescritura (Oustinoff, 2001, p. 102). Así, los manuales explicativos podrían ser una forma de traducción, que es lo que hace Alfred Appel Jr. con su notas explicativas insertadas en *Lolita* (Oustinoff, 2001, p. 81). De tal manera que el Nabokov traductor escribe una obra en torno a un personaje que realiza manuales explicativos y Appel Jr. igualmente termina por ser el principal anotador de la novela para los lectores norteamericanos porque como bien lo afirma:

[...] the reader of *Lolita* attempts to arrive at some sense of its overall ‘meaning’, while at the same time having to struggle with the difficulties posed by the recondite materials and rich, elaborate verbal textures. The main purpose of this edition is to solve such local problems and to show how they contribute to the total design of the novel. Neither the Introduction nor the Notes attempts a total interpretation of *Lolita*.

⁷ Mezclas que no eran ajenas a Nabokov, ni a los autores que admiraba y traducía:

“Pushkin was acquainted with English poets only through their French models or French versions; the English translator of *Onegin*, while seeking an idiom in the Gallic diction of Pope and Byron, or in the romantic vocabulary of Keats, must constantly refer to the French poets” (Nabokov, 2000, p. 76).

The annotations keep in mind the specific needs of college students. Many kinds of allusions are identified: literary, historical, mythological, Biblical, anatomical, zoological, botanical, and geographical (Appel Jr., 2012b, p. xi).

De tal manera que Humbert, en su periodo estadounidense, cuando está dedicado a escribir el manual de literatura francesa para estudiantes angloparlantes, ello es como si en el fondo redactara un texto explicativo sobre sí mismo⁸. Revela a ese nuevo contexto estadounidense tanto la cultura francesa a la que pertenece, como su carácter de ciudadano francés: “After all, Humbert is among other things a literary historian who enjoys tracing the history of literary motifs and flaunting his awareness of the literary commonplaces he is drawing on just like Nabokov himself did in his *Eugene Onegin*” (Frayse, 2008, párr. 7). Y si Humbert hace historia de su vida, también lo hace de la literatura, porque al hacer manuales explicativos de literatura, ¿ello no es, a fin de cuentas, escoger, editar y manipular la historia literaria? Además, con las alusiones críticas a autores y libros, pareciera que estuviéramos leyendo también un metatexto al modo genettiano. Porque, como bien apunta Niall Lucy, a veces es difícil determinar el carácter y naturaleza misma de la literatura cuando esta aparece como un trabajo de crítica literaria (2000, p. 2). Nabokov llevó también esto al extremo, al hacer pasar experimentalmente como novela un poema pleno de anotaciones críticas y eruditas en *Pálido fuego*. Habría que anotar también que la labor de Humbert como literato está emparentada por supuesto con la de Nabokov, el autor de libros en torno a diversas literaturas (europea, rusa), y traductor del inglés y al ruso de los autores que admiraba.

Finalmente, el ejercicio de Nabokov como traductor y difusor de la literatura lo relaciona con la más evidente y potente forma de reescritura, y que según los planteamientos de Gerard Genette (1989) se conoce como *hipertextualidad*. Esta es entendida por Genette como todo texto B –o *hipertexto*– que es producto de la recreación, reescritura o alusión de un texto anterior A –o *hipotexto*. La derivación del hipotexto al hipertexto es “a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (Genette, 1989, p. 19). Así el hipertexto es pues todo

texto derivado de otro texto preexistente [...]. Puede ser [...] que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (1989, p. 14).

En este sentido, Nabokov podría ser uno de los escritores más hipertextuales que podrían existir al reescribir constantemente la literatura existente a través de la vuelta al pasado, en un constante ejercicio paródico. Lo podemos entender mejor a través de Humbert, cuestión nada inverosímil, ya que es sabida la constante proyección que Nabokov hacía a través de sus personajes. Humbert, pues, a la vez que escribe el pastiche de una

⁸ Humbert, al igual que Nabokov y Pushkin, comparte la pertenencia, no a un mundo literario, sino a varios:

“I shall now make a statement for which I am ready to incur the wrath of Russian patriots: Alexandr Sergeyevich Pushkin (1799–1837), the national poet of Russia, was as much a product of French literature as of Russian culture; and what happened to be added to this mixture, was individual genius which is neither Russian nor French, but universal and divine” (Nabokov, 2000, p. 75).

declaración judicial, imita a los autores que analiza, reescribiendo poéticamente lo que podría haber dicho de manera crítica. Aunque también reescribe todos aquellos elementos no literarios procedentes de la cultura popular, y que sirven para ser copiados, subvertidos y modificados, entremezclándolos con su cultura literaria.

5. Conclusiones

Vladimir Nabokov es, pues, uno de los casos más paradigmáticos de la literatura contemporánea: ruso de nacimiento, pero vinculado desde su más temprana niñez a la literatura más canónica escrita en inglés y en francés. Ello le dio un carácter cosmopolita que, junto con el obligado exilio debido a la Revolución de Octubre, hizo de este un escritor inclasificable. Sus amplias lecturas en los anteriores idiomas le sirvieron para traducir a sus autores preferidos al ruso. En algunos casos, el perfeccionismo de Nabokov, manifestado en constantes reescrituras de un mismo texto, y en un intento de resarcir, según él, el daño que se les había hecho a algunos de sus autores preferidos, como con Pushkin y su *Eugene Onegin*, lo llevó a realizar una de las traducciones más paradigmáticas que se conocen, tanto por su literalidad como por el considerable número de notas y de estudios en torno a esta novela en verso.

En ruso escribió también su obra inicial, pero, desde bien temprano, optó por hacer uso del inglés como el idioma de su creación literaria. Luego, en un acto de inusual autotraducción, tradujo lo que había escrito en ruso al inglés y viceversa como fue el caso de *Lolita*. Y, como se señaló a lo largo de este trabajo, la autotraducción, sobre todo para Nabokov, representó la evidente posibilidad de la reescritura a través de la recreación, la ampliación, la sustitución, etc.

Toda esta labor de traductor, luego de profesor y posteriormente de escritor de manuales, lo acercó a aquella concepción del *reescriptor* planteada por Lefevere. Es decir, aquel que difunde un texto, en el fondo lo está reescribiendo de nuevo. La reescritura de lo que ya ha sido ideado por otro autor en un idioma diferente implica además transmitirlo a otras generaciones y audiencias. Es evidente también que la enorme habilidad de Nabokov para parodiar y recrear la literatura de Occidente, en los términos genettianos de la hipertextualidad, se entiende gracias a este contacto temprano de Nabokov con la traducción.

Hemos de decir también que con Nabokov indudablemente hay que releer obsesivamente sus textos en la búsqueda de los detalles. Lectura obsesiva que se asemeja precisamente a su reescritura incesante hasta que este encontraba la musicalidad perfecta. Y la traducción fue su perfecta excusa para volver a reescribir los textos que siempre se podían mejorar. Porque si para Nabokov escribir era un placer, mucho más lo era si ello implicaba volver sobre lo ya escrito. Finalicemos entonces con sus palabras que aluden justamente a su actividad traductora, en el sentido de una incesante reescritura: "I am now in the process of translating *Lolita* into Russian, which is like completing the circle of my creative life. Or rather starting a new spiral" (Nabokov, 1990, p. 45).

Referencias

- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Nueva York: Routledge.
- Aparicio Maydeu, J. (2009). *Lecturas de ficción contemporánea: de Kafka a Ishiguro*. Madrid: Cátedra.
- Aparicio Maydeu, J. (2011). *El desguace de la tradición: en el taller de la narrativa del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Appel Jr., A. (2012). Preface, Introduction [to The Annotated Lolita]. En *The Annotated Lolita* (pp. v-lxvii). Londres: Penguin Classics.
- Berberova, N. (2010). *Nabokov y su Lolita*. (P.B. Rey, trad.). Madrid: La Compañía.
- Boyd, B. (1992). *Vladimir Nabokov: Los años rusos* (J. Beltrán, trad.). Barcelona: Anagrama.
- Casanova, P. (2001). *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Chambers, R. (2010). *Parody: The Art that Plays with Art*. Nueva York: Peter Lang.
- Delisle, J. (2003). La historia de la traducción: su importancia para la traductología y su enseñanza mediante un programa didáctico multimedia y multilingüe. *Ikala, revista de lenguaje y cultura*, 8(14), 221-235.
- Fraysse, S. (2008). Worlds Under Erasure: Lolita and Postmodernism. *Cycnos*, 12(2). Recuperado <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1461>. Fecha de consulta: 17 de marzo de 2018.
- Freud, S. (1999). La novela familiar de los neuróticos (1909 [1908]). (J. L. Etcheverry, trad.). En *Sigmund Freud Obras completas IX* (pp. 213-220). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Grayson, J. (1977). *Nabokov translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford: Oxford University Press.
- Green, G. (1988). *Freud and Nabokov*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets.
- Harris, J. B. (productor) y Kubrick, S. (director). (1962). *Lolita* [filme]. Estados Unidos: Turner Entertainment Co.
- Hutcheon, L. (1987). The Politics of Postmodernism: Parody and History. *Cultural Critique*, (5), 179-207.

- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana: University of Illinois Press.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1988*. Buenos Aires: Manantial.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge.
- Lucy, N. (2000). Introduction (On the way to genre). En *Postmodern literary theory* (pp. 1-39). Malden: Blackwell Publishers.
- Lyotard, J.-F. (1993). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Nabokov, V. (1977). *Opiniones contundentes*. Madrid: Taurus.
- Nabokov, V. (1978). *La verdadera vida de Sebastian Knight*. (A.M. de la Fuente, trad.). Barcelona: Plaza & Janés, S.A.
- Nabokov, V. (1988). *La dádiva*. (C. Giralt, trad.). Barcelona: Anagrama.
- Nabokov, V. (1990). *Strong Opinions*. Nueva York: Vintage International.
- Nabokov, V. (1996a). Speak, Memory. En *Nabokov: Novels and Memoirs 1941-1951* (pp. 359-629). Nueva York: The Library of America.
- Nabokov, V. (1996b). Transparent Things. En *Vladimir Nabokov: Novels 1969-1974* (pp. 487-562). Nueva York: The Library of America.
- Nabokov, V. (2000). Problems of Translation: «Onegin» in English. En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 71-83). Nueva York: Routledge.
- Nabokov, V. (2004). *Desesperación*. (E. Murillo, trad.). Barcelona: Anagrama.
- Nabokov, V. (2012a). *Speak, Memory*. Londres: Penguin Classics.
- Nabokov, V. (2012b). *The Annotated Lolita*. Londres: Penguin Modern Classics.
- Naiman, E. (2006). A Filthy Look at Shakespeare's Lolita. *Comparative Literature*, 58(1), 1-23.
- Navarro, S. (2014). *Narrativa de transgresión: Nabokov–Dostoievski. Intertextualidad en Lolita*. Universitat de València.
- Oustinoff, M. (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. París: L'Harmattan.
- Proffer, C. (1968). *Keys to Lolita*. Bloomington: Indiana University Press.

- Raguet-Bouvard, C. (1996). *Lolita, un royaume au-delà des mers*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Steiner, G. (2002). *Gramáticas de la creación*. (A. Alonso y C.G. Rodríguez, trads.). Barcelona: Círculo de Lectores.
- Vattimo, G. (1987). *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Unidad II. Problemas de traducción

La Argentina, una inmensa traducción

A partir de la investigación y de su propia experiencia como traductor, el autor de este artículo reflexiona sobre las variadas formas que puede adquirir el delicado arte de expresar en una lengua lo que está escrito en otra, y destaca la importancia que ha tenido esa tarea en la constitución de la identidad cultural del país

Alejandro Patat

La Nación, 11 de octubre de 2013

La traducción literaria en la Argentina -afirman en los últimos años casi por unanimidad todos aquellos que la han estudiado o practicado- no es un factor al margen de la identidad cultural del país, sino uno de los pilares sobre los que se funda tal identidad. Sin traducciones pensadas, programadas y elaboradas por argentinos a lo largo de dos siglos, nuestra cultura sería otra o probablemente no sería. Anna Gargatagli y Patricia Willson han ejemplificado de manera magistral cómo la busca de un estilo propio de nuestros escritores ha sido y es inescindible de la vasta experiencia en el campo de la traducción.

Dos ideas inconciliables

Si se me permite una síntesis brutal, creo que es posible reducir todos los debates modernos sobre la traducción, fuera y dentro de nuestro país, a dos grandes polos inconciliables. A la primera posición, férrea en su afán totalitario, la llamaría "semiótica", porque considera la traducción un acto comunicativo, susceptible de ser catalogado minuciosamente en una serie finita de fenómenos. Quienes levantan esa bandera están persuadidos de que la traducción es una práctica codificada, que implica determinados procedimientos y estrategias, aplicables en los distintos casos que todo texto presenta. Para ellos, el traductor es un técnico que ejercita una labor mecánica con mayor o menor desenvoltura. Hoy existen asociaciones, colegios de traductores

públicos, carreras específicas, publicaciones y congresos de traductología en universidades de todo el mundo. En estas instituciones han nacido verdaderos grupos "fundamentalistas", que excluyen de la órbita de la "buena" traducción a quienquiera no haya recibido su formación, y que congelan, por lo tanto, el concepto de la traducción como profesión.

Del otro lado, en continua posición de combate o, peor aún, con agresiva indiferencia a la idea de la profesionalización, se ubican los que defienden la perspectiva de la traducción como un hecho que yo llamaría "estético". Como es razonable, quienes sostienen este otro postulado ahondan sus raíces en los primeros debates filosóficos y religiosos para llegar a la idea de traducción como producto artístico, con sus propias convenciones y poéticas. Para estos últimos, es inútil que un traductor conozca las abstrusas taxonomías que la tradición académica difunde sin cesar y que cambia según los caprichos de las modas universitarias. El acto de traducir, argumentan, se basa en un trabajo de excavación en la propia lengua, con agotadoras intuiciones explorativas y experimentales. La traducción esconde las mismas insidias de cualquier actividad artística, y el traductor enfrenta plenamente los desafíos de la escritura.

Problemas

Dado que he optado por la brutalidad, espero se me conceda otra síntesis. La ya casi infinita biblioteca acerca de la traducción guarda en realidad un engaño. Como la filosofía, la traducción vuelve siempre a los primeros interrogantes, que, son, desde ya, irresolubles. Según Franco Buffoni, el mayor estudioso de la traducción en Italia, director de la magnífica revista *Testo a Fronte*, todos esos interrogantes se han presentado a lo largo de la historia como ejes binarios de carácter opositivo. Libertad/sumisión; traición/fidelidad; estilización/literalidad; sentido/palabra; domesticación/extranjerización son algunos de los ejes claves que dieron lugar a las diversas tipologías traductivas que Antione Berman ha examinado en su brillante ensayo *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Más allá de estos excelentes materiales, propongo -modestísimamente- otro camino.

Un estudio por casos

En distintas oportunidades, ya sea en el café o en las aulas universitarias, me he visto obligado a discutir acaloradamente sobre uno de los lugares comunes más difundidos en nuestro país: el hecho de que la cultura argentina es el resultado de una conmixión original de ideas y soluciones que provienen de Francia o de Inglaterra. La idea de una elite cultural filofrancesa y filoinglesa ya en el siglo XIX no me parece discutible. Demasiados testimonios lo confirman.

Ahora bien, si en vez de concebir las traducciones argentinas del inglés y del francés como hegemónicas y paradigmáticas nos detuviéramos a pensar aquello que deriva del contacto de nuestra literatura con otras lenguas, obtendríamos nuevas perspectivas y cuestiones. Dada mi limitado conocimiento, querría ilustrar sólo algunos fenómenos que resultan del contacto entre la literatura italiana con la tradición traductora de nuestro país.

Insisto, todavía no existe una historia de la traducción en la Argentina, pero si existiera, debería organizarse por "casos", y debería tener en cuenta esas otras empresas no tan marginales que los argentinos emprendieron más allá de las literaturas inglesa y francesa. Los "casos" son simplemente los distintos modos de haber entendido y ejecutado la práctica de traducción.

La traducción política

Los románticos, se sabe, abrazaron la idea de la traducción como gesto iluminista, como arma capaz de borrar las fronteras y de universalizar las ideas fundacionales de la modernidad. En la Argentina, la traducción de las tragedias de Alfieri o de las novelas de Foscolo y Manzoni significó dar a conocer la catástrofe italiana, especular de la argentina, en cuanto naciones en busca de una auténtica libertad. La apropiación política de esos textos claves de la literatura italiana del siglo XIX fue fundamental también para la generación del 80, que vio a Italia no como nación-modelo, sino como nación-hermana. Quizás éste sea uno de los motivos por los cuales los lectores argentinos de hoy siguen leyendo las grandes obras inglesas y francesas del siglo XIX como obras

"maestras" de mundos acabados, pero desconocen en general esas obras italianas. Porque fue su circulación en traducciones políticas, demasiado apegadas a las urgencias históricas de nuestro país, la que no permitió ni siquiera entrever los motivos por los que esas mismas obras son imprescindibles en Italia: su innovación formal y su grandiosa experimentación lingüística.

No será la primera ni la última vez que los textos italianos entrarán por la puerta de la política (Gramsci, por mencionar el caso más importante del siglo XX), para desatender la imponente grandeza estética de sus escritos.

La traducción demiúrgica

La traducción de *La Divina Comedia*, hecha por Bartolomé Mitre, sufrió los embates violentos de los irreverentes jovencitos reunidos en torno a la revista *Martín Fierro*, allá por los años veinte. Desde entonces, la versión del poema dantesco ha sido injustamente olvidada o denigrada. Sin embargo, la traducción de Mitre ha tenido un rol imprescindible en nuestro país, nos guste o no nos guste su versión. ¿Por qué? Porque al cabo de largos años de trabajo, que van desde 1891 hasta 1897, considera su propia versión a la par del original. Es más, antepone al texto una "Teoría del traductor" e incluye cientos de notas a la traducción (y no al texto). Todo eso implica que estamos leyendo *La Divina Comedia* de Mitre, más que la de Dante.

Traducción demiúrgica significa que el traductor se sobrepone al autor. Porque si éste construye y crea, el segundo se sumerge y penetra en el misterio de la creación.

La traducción por identificación

"La tarea del escritor no es imaginar sino percibir", sentenció Proust. Propongo que el predicado se aplique plenamente a la tarea del traductor. "Un traductor debe primeramente perder y luego recuperar su propia identidad", afirmaba Elsa Gress, escritora danesa, en ese precioso volumen sobre la traducción que la revista *Sur* publicó en 1977. La Argentina ofrece muchos casos de escritores abocados a la percepción sutil de una obra imaginada por otro. La llamaré traducción por identificación. A tal punto que un traductor de este tipo sufre una especie de ensimismamiento y apropiación de

una identidad ajena, cuyo síntoma final consiste en transformarse en álgter ego del autor. Permítaseme contar una anécdota curiosa. Cuando en 1997 traduje junto con Carlos Ripso una antología de Montale, no preví que esa acción, efectivamente audaz y osada, despertaría las justas sospechas de Horacio Armani, el famoso traductor de Montale en la Argentina. Nuestra operación no guardaba ningún rencor contra aquel texto excelente que había circulado y sigue circulando notablemente en nuestro país. Armani, sin embargo, no concebía que existieran dos versiones simultáneas. La paradoja -lo descubro después de años- es que muchas veces la nueva identidad del traductor es tan perfecta que termina por velar la del escritor mismo, y no viceversa.

La traducción que da voz

En aquel número inolvidable de *Sur*, tres textos subyacen a las discusiones de los latinoamericanos que participaron del volumen: la famosa diatriba Newman-Arnold en torno a la intraducibilidad de Homero, el artículo "Miserias y esplendores de la traducción", de Ortega y Gasset, de 1937, y el notable ensayo de Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, publicado en Barcelona en 1970.

Ortega había esclarecido la diatriba acerca de la intraducibilidad de todo texto, desplazando la imagen banal de la inadecuación de los códigos retórico-semánticos de una obra clásica hacia una disquisición mucho más fina acerca de lo que una lengua manifiesta o acalla.

Cada lengua es una ecuación diferente entre manifestaciones y silencios. Cada pueblo calla unas cosas para poder decir otras. Porque todo sería indecible. De aquí la enorme dificultad de la traducción: en ella se trata de decir en un idioma precisamente lo que este idioma tiende a silenciar.

A estas alturas, habría que pensar el rol esencial que cumplieron en la dictadura argentina algunos textos de Pavese, escritos también ellos en clave durante el fascismo. La influencia de Pavese entre la generación de escritores como Piglia o Saer es notoria, pero todavía no se ha hecho hincapié en todo lo que la literatura argentina "dijo" a partir de los escritos de Pavese. O si se quiere, basta con leer muchas de las versiones de

Rodolfo Alonso y Pablo Anadón para comprender cuántas más cosas dijo nuestra poesía a partir de la poesía italiana del siglo XX.

La traducción reivindicativa

Digamos que la reivindicación del estatuto de las lenguas coloniales respecto de la lengua de la madre patria acompaña los debates desde la Independencia hasta nuestros días, con las posiciones que ya conocemos, y que van de un extremo al otro.

Lo cierto es que la industria editorial de los últimos años en lengua castellana, como resulta del hermoso volumen *La traducción literaria en América Latina*, compilado por Gabriela Adamo, ha privilegiado la variedad ibérica a la hora de difundir textos en lenguas extranjeras. No se trata sólo de una política lingüística normativa, ciega ante un público masivo latinoamericano que tiene problemas tangibles para digerir las traducciones españolas. Con el pase de las grandes editoriales argentinas a manos españolas, se trata más bien de una cuestión de política editorial. Uno de los más espinosos es la circulación inquietante de traducciones argentinas manipuladas. Como señala Gargatagli en el volumen recién citado, "a partir de 1976, se trasladaron a España catálogos enteros de las empresas argentinas que iban desapareciendo y las traducciones nacionales pasaron a ser un inmenso borrador que podía corregirse, plagiarse, editarse, denigrarse, peninsularizarse y enviarse otra vez a la Argentina".

A este propósito resulta imperdible el ensayo de Andrés Ehrenhaus, incluido en el volumen. Argentino exiliado y radicado en España desde hace décadas, Ehrenhaus, se reconoce traductor "huésped" en la lengua de España. A las objeciones de sus connacionales por la adaptación de la propia variedad lingüística replica que, a fin de cuentas, cualquier manipulación o sumisión de la propia variedad a la normativa peninsular implica siempre un desborde, una filtración, un desangrarse de la lengua materna, que deja sus huellas y sus manchas.

Cuando en los años noventa Antonio Aliberti, poeta argentino nacido en Sicilia, concluyó sus traducciones de Leopardi, confesándome que ese enorme trabajo lo había

purificado y lo había preparado para su muerte inminente, no imaginaba quizá que su versión del monumental poeta italiano nos quedaría como testimonio maravilloso de esa lengua particular que los argentinos construyeron con el aporte de los inmigrantes italianos.

La traducción como compensación

Sin embargo, los argentinos no deberíamos olvidar tan a menudo que la lengua que hablamos tiene una larga historia, que no está hecha sólo de glorias, "el bronce de Francisco de Quevedo", según rezan los versos de Borges. En 1971, en Nueva York, el político, periodista e historiador catalán Víctor Alba (1916-2003), militante del Partido Comunista español, preso por el franquismo en Alicante y luego en Barcelona, exiliado en México y luego en Estados Unidos, fue invitado a participar de unas importantes jornadas sobre traducción. El original escrito de Alba, recogido por *Sur*, razona en torno a un tema ajeno a la cultura norteamericana, pero impelente en el caso de la lengua española: nuestra lengua ha hecho siempre las cuentas con contextos dictatoriales, dominados por el control y la censura de Estado. El traductor no ha sido indemne a los juegos acrobáticos de la lengua y a las paráfrasis disuasivas.

La traducción ideológica

Los años setenta fueron propicios para la ideologización de la práctica de traducción, cuyo principal problema pasó a ser la cuestión de la traducibilidad cultural. En esos años, la revista *Pasado y Presente*, en Córdoba, al traducir los *Cuadernos de la cárcel*, de Gramsci, planteó el siguiente problema: ¿hasta qué punto los postulados y las ideas relativas a la realidad italiana son traducibles en América Latina? ¿Conceptos como "hegemonía" o "intelectual orgánico" significan la misma cosa de un lado y del otro del Atlántico? El debate no era otra cosa que la traducción del propio debate que Gramsci había generado en sus *Cuadernos*, donde se preguntaba si las literaturas populares francesa y rusa del siglo XIX eran del todo traducibles en la Italia del mismo período. La historia de las ideas en América Latina ha sido, de por sí, una respuesta a la cuestión.

La traducción como experimentación

Patricia Willson, en *La Constelación del Sur*, ha trazado un panorama de las traducciones argentinas del grupo Sur, analizando las soluciones de Victoria Ocampo, José Bianco y Jorge Luis Borges. De las innumerables intuiciones críticas de la ensayista, rescato aquí una en particular: la idea de que la traducción fue y es en la Argentina un laboratorio estilístico, cuyo ejercicio de reescritura traductiva termina por filtrarse en las obras.

A los tres modelos que Willson propone, yo les sumaría las soberbias interpretaciones de Enrique Pezzoni de algunos textos italianos, que no han recibido hasta ahora la misma atención que sus textos críticos. Porque no habría que olvidar la bella metáfora de Jaime Rest en su ensayo "Reflexiones de un traductor":

El texto original es siempre una partitura que atesora en su silencio la forma ideal de la composición: el traductor no en vano es un intérprete, un ejecutante de la partitura.

La traducción como saqueo

He dejado deliberadamente para el final la visión de la traducción como saqueo, idea que Borges ha injertado en nuestra cultura. Para Ricardo Piglia, el germen de las ideas borgeanas se halla en la traducción desviada del epígrafe "*On ne tue point les idées*" del *Facundo*, que Sarmiento atribuye equívocamente a Fortoul en vez de Diderot, y que traduce "mal" en la edición de 1845: "A los hombres se los degüella, a las ideas no". Allí estaría la vocación apócrifa de nuestra literatura.

Las distintas posiciones de Borges en torno a la traducción han sido analizadas puntualmente por Sergio Waisman. Así, la célebre frase de Borges "el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio", hoy incluida en *Discusión*, lo llevó a afirmar que "la superstición de la inferioridad de las traducciones -amonedada en el consabido adagio italiano- procede de una distraída experiencia". Éstos serían los corolarios que conducen a la idea de traducción como falsificación, distorsión, desdoblamiento, apropiación, saqueo. Al final de su carrera, en "El oficio de traducir", en 1975, Borges afirma -expandiendo aún más las infinitas posibilidades de la traducción- que ésta no es sino una forma de "sentir el universo".

Si Borges se apropió de una gran cantidad de textos escritos en otras lenguas, será útil saber que en 1965 se negó a aceptar la invitación de los intelectuales latinoamericanos a

traducir *La Divina Comedia*. Claudia Fernández Greco, estudiosa de la Universidad de Buenos Aires, está llevando a cabo un análisis titánico de las traducciones de Dante en la Argentina y acaba de aportar una interesante interpretación de esa negativa. Porque una literatura está hecha también de textos que nunca existieron.

Final

En 1958, Juan Rodolfo Wilcock se encuentra en Londres, lugar que había elegido para escapar de la Argentina reducida al enfrentamiento entre peronismo y antiperonismo. Desde su exilio voluntario, escribe cartas desesperadas a Miguel Murmis, a quien había conocido y frecuentado en Buenos Aires. Y entre notas personales, agrega críptico: "Veo la Argentina como una inmensa traducción". Wilcock, el amigo íntimo de Silvina Ocampo, que se había enemistado con Victoria, deja suspendida esta idea. Creo que con esta frase Wilcock quiso subrayar que lo que más añoraba de Buenos Aires era el espíritu cosmopolita de esos años, visible en la vocación omnívora por la traducción. La suya era una consideración elegíaca de aquello que había dejado para siempre. Su destino romano, así como su pasaje deslumbrante a la literatura italiana en breves años, no hubieran sido posibles sin ese recurrente sueño argentino, que consiste ante todo en traducir.

Traductores: un oficio tan a la vista como invisible

Por impulso de las editoriales independientes, la traducción vive un momento de auge en la Argentina; en el Congreso, un proyecto busca mejorar sus condiciones de trabajo

Natalia Gelós

La Nación, 13 de marzo de 2016

Hay un linaje y es vasto y rotundo. Desde la primera traducción en Argentina de *La divina comedia*, realizada por Bartolomé Mitre y publicada en 1897, hasta la última traducción de esa obra en estas tierras, a manos de Jorge Aulicino, publicada en 2011 por Edhasa. Una tradición con figuras tan disímiles como apasionadas en la tarea: Sarmiento, Borges, Walsh. Un campo que potenciaron revistas como *Sur* o como *Leoplán*. Décadas que se hilvanan con versiones de escritores que hicieron brillar las ya célebres obras que abordaban.

La traducción tiene en el país una historia de vaivenes que en una época le permitió a España, en años de franquismo, recibir las voces de autores como Camus y otros tantos de la mano de editoriales como Losada, con traducciones hechas en estas latitudes. Una historia que luego invirtió su corriente: las traducciones empezaron a llegar del otro lado del Atlántico y a ser todopoderosas aquí, donde la edición de libros languideció. Pero en los últimos años la prepotencia de trabajo de las editoriales independientes subió la apuesta y obligó a ese hilo de la historia a hacer un firulete: propiciaron un reverdecer de la traducción local. En ese contexto creció la discusión, quizá con ritmo pausado pero con pulso vital al fin, sobre la importancia de la traducción local, sobre el lugar del traductor y sobre las -por lo general malas- condiciones de trabajo. Un proyecto de ley actualmente en el Congreso y varias buenas ediciones han avivado recientemente la llama de un oficio a la vista de todos y, a la vez, invisibilizado.

¿Qué se busca en la traducción? ¿Cómo trabaja un traductor hoy? Para Laura Wittner, que ha trabajado con obras de Anne Tyler y Leonard Cohen y cuya traducción de *El paraíso opuesto*, de Antal Szerb, acaba de ser publicada por La Bestia Equilátera, se trata de una aproximación emocional: "Cada uno habla con su voz y yo trato que lo que

digo en castellano sea lo más cercano a lo que dice y cómo lo dice la obra original, y trato de reprimir mi deseo de apropiármelo", dice.

Christian Kupchik, que ha trabajado con obras de Tomas Tranströmer, Henrik Ibsen y Honoré de Balzac, habla de epifanía, de "encontrar ese punto que tiene que ver con lo literario, con la belleza estética que propone". No se trata de traducción maquina. No. Se trata de abrir un universo que implica, muchas veces, una investigación paralela. Entonces cuenta: "Una vez hice una traducción del francés de *La búsqueda de lo absoluto*, de Balzac. Era una novela que transcurría en el siglo XVIII: un personaje que quería encontrar la fuente de la juventud y empeñaba la fortuna familiar en nombre de la alquimia. Eso me obligó a estudiar un poco de alquimia para familiarizarme con los términos que Balzac utilizaba y con la arquitectura de la época. No se trata de un trabajo mecánico".

Micaela Ortelli tradujo varios cuentos de Virginia Woolf ("La mujer en el espejo", "Objetos sólidos" y una veintena más integraron el volumen *Cuentos completos*, en el que también tradujo Carolina Orloff). Ortelli agrega: "A Virginia nunca la leí en castellano, la conocí en la facultad, así que la única traducción que conozco es la mía. Obvio que las veces que me costó mucho cierto pasaje busqué el cuento en castellano a ver qué había decidido el traductor, y supongo que habrá ayudado. Sé que nunca calqué porque no me lo permitiría y porque al ser siempre traducciones de España no hay chance de que podamos decir lo mismo de la misma manera".

Pasillo de fantasmas

¿Serán, acaso, las traducciones previas como un pasillo de fantasmas por el que hay que cruzar?

Por primera vez en castellano, acaba de editarse el libro *Marcel antes de Proust* (Ediciones Godot) con la traducción de Matías Battistón. Se trata de textos que el escritor francés publicó cuando tenía 19 años. Battistón dice: "Trabajar sobre Proust, por más que sea en textos nunca antes traducidos, es entrar en una trama de traducciones previas, de por sí discutidas, en continua polémica la una con la otra. Así que, ante cada expresión, giro o término en estos textos, uno se ve tentado a salir a buscar qué ecos

pueden encontrarse en toda la obra posterior, de qué manera podrían insertarse o se insertan ahí. En rigor, la traducción ideal de todo textito perdido de Proust implicaría la retraducción de *En busca del tiempo perdido* y, quizá, de todo lo demás".

¿Cómo navegar entre traducciones de traducciones? ¿Cómo plantear una traducción hecha en Argentina? ¿En qué lector pensar a la hora de hacerlo? Hay preguntas que no se agotan y las respuestas llegan de todos los tiempos. Todo un prócer en esto, José Bianco decía que se trataba de hacerla "lo más fluida posible, para que el lector no esté recordando todo el tiempo que lee un libro traducido".

Leonora Djament, de Eterna Candencia, una de las editoriales independientes que han aportado gran número de títulos con traducciones locales -de Lydia Davis (por Inés Garland), de Kobo Abe (por Ryukichi Terao), de Ulrich Peltzer (por Mariana Dimópulos)-, dice: "Lo que importa es tener traducciones hechas del mejor modo posible, sabiendo que la traducción es un ensayo, una propuesta, una interpretación. Creo que en este momento seguimos contando con excelentes profesionales y la traducción argentina está pasando por uno de sus mejores momentos; y eso, por supuesto, fortalece a la industria del libro en nuestro país. En ese sentido, las editoriales independientes en los últimos 15 años han estado a la cabeza de este fenómeno".

Los traductores coinciden en señalar ese terreno fértil que aprovecharon las independientes y Kupchik aporta un ejemplo: "Hay un libro de Anne Carson, *Eros el dulce-amargo*. La extraordinaria traductora es Mirta Rosenberg, una institución. Lo agarra cualquier tractor y pone "Eros el agridulce", pero ella tiene razón, porque lo que la autora quiere significar es que el amor es un proceso donde interviene el placer y el deseo al mismo tiempo que la amargura. Como lector, agradezco esos gestos porque iluminan de un modo más rotundo cuando introducen esas expresiones".

El libro fue editado por Fiordo, que se caracteriza por ofrecer títulos extranjeros. "Apostando a la traducción, nosotros queríamos no sólo dar a conocer autores sino también recuperar la legibilidad de los textos y, dentro de lo posible, ser fieles a los matices de los originales. Eso es algo que veíamos que se había ido perdiendo un poco

de vista, aunque por supuesto no siempre, y eso también hay que aclararlo, en algunas de las traducciones españolas que nos llegaron en las últimas décadas, al tiempo que algunas editoriales locales, más chicas, empezaban a incursionar en la traducción con otros oídos, tal vez un poco más exigente", dice Julia Ariza, que dirige y edita Fiordo junto a Salvador Cristofaro.

Para cada libro, estas editoriales buscan un traductor especial. Djament explica que en Eterna Cadencia eligen el traductor según las particularidades de cada texto: "Los ejemplos más claros aparecen en los libros de ensayos: *El absoluto literario* de Lacoue-Labarthe y Nancy fue traducido por Cecilia González y Laura Carugati: una especialista en filosofía francesa y la otra en el romanticismo alemán". Inglés y francés parecen ser los casos más clásicos, pero también hay otras lenguas, menos transitadas que presentan desafíos. Es el caso de la finlandesa Riikka Pelo, con *La portadora del cielo* (Fiordo). Ahí, dice Julia Ariza, necesitaban un traductor del finlandés, algo difícil de encontrar. "Como no logramos obtener referencias de ninguno local de esa lengua, recurrimos a Luisa Gutiérrez Ruiz, una traductora española de quien habíamos leído ya un libro. En este caso, no podíamos comparar la traducción con el original, pero sí podíamos sentir, oír el texto y ver qué no funcionaba o qué sonaba demasiado español, aunque también en este caso el trabajo de la traductora fue realmente muy bueno; leerlo es un placer, no una molestia".

Y ahí se abre otra discusión: ¿la molestia de una traducción española se reduce al "gilipollas", al "chaval"? ¿Dónde reside esa incomodidad? Además de traductor, escritor y periodista cultural, Christian Kupchik es un lector voraz y dice: "Este verano me encontré con libros de muy buenos escritores, Richard Ford y Fred Vargas, en versiones españolas. Las traducciones están en el plano de lo ilegible. En el caso de Vargas, uno de los personajes centrales repite que es un "guarrindongo". Me fui al diccionario de la RAE y al de María Moliner. Es una deformación de guarro que se debe utilizar en una esquina del barrio de Vallecas. Dejando de lado eso, que está bien, te encontrás con personajes que hablan con el slang propio de su lengua natural, y no debe ser sencillo de traducir eso, había problemas sintácticos, y ahí ya no tenía nada que ver la lengua". Kupchik señala un triple desprecio: por el lenguaje, por el autor al que se publica y por el lector que no pertenece al mercado español.

¿Dónde hacer eje? ¿Dónde ajustar el equilibrio? "Yo crecí leyendo traducciones españolas y no me pasó nada. Para una persona aprender las variedades del castellano no es una cosa tremenda -dice Laura Wittner, conocedora del paño ya que en alguna época trabajó incluso en "desgalleguización" de textos para una editorial-. Pero una cosa es poder leer de "tú" y de "vosotros", y otra cosa son ciertos traductores españoles que eligen de cada posibilidad léxica la más castiza, que transforma a los textos para nosotros en algo muy chocante".

Cuestión de subsistencia

Pablo Ingberg es uno de los motores del proyecto de ley que busca mejorar las condiciones laborales del gremio y dice: "Este tipo de cosas que decimos son generalizaciones y, por lo tanto, dejan mucho afuera. En general en América Latina está esa tradición: nosotros traducimos para todo el mundo de habla hispana, por eso tratamos de evitar el exceso de localismos. En eso hay una cuestión comercial. Si la quiero vender en otros países y la traducción está marcada por los rasgos locales, probablemente no tenga buena acogida. Hay algo de eso. Por otro lado, la gente suele quejarse acá de que, en España, traductores formados leyendo traducciones argentinas en épocas de censura franquista, ahora traduzcan para ellos y después vendan acá. Hay que ponerse a reflexionar".

Ingberg dice: "En España puede llegar a molestar un localismo en una traducción, pero si en una novela de Piglia usan un vocablo rioplatense les parece bárbaro. Lo mismo acá, si en una novela de Javier Marías lees 'gilipollas' no molesta, pero si aparece en una de Dostoievski, sí. Son problemas que existen y que merecen mucha reflexión. Pero, sin dudas, en la medida en que haya más traducciones hechas acá, nuestros lectores se van a sentir más a gusto. Son bienes culturales que tienen beneficios de todo tipo, incluso materiales".

Si entramos al plano más terrenal, la cuestión se angosta. "Las condiciones laborales en Argentina son prácticamente imposibles. Si sos una persona adulta y con hijos que tiene que mantener a su familia, no podés trabajar de traductor. Para que las tarifas de traducción actuales te rindan, tenés que trabajar doce, catorce horas por día", dice

Wittner. "Subsistir de la traducción literaria únicamente es tan imposible como subsistir del periodismo cultural únicamente. El editorial es un rubro muy sacudido por la era digital y la falta de presupuesto es una constante", dice Ortelli.

La tarea de los traductores no tiene hasta el momento legislación propia. Su trabajo está contemplado en ciertos artículos de la ley de propiedad intelectual número 11.723, redactada en 1933. En ella, el traductor se considera autor de la "obra derivada", pero no tiene los mismos derechos que el autor y se permite la cesión total de los derechos, por ejemplo. Los contratos quedan en gran parte librados a las decisiones editoriales, y por lo general los traductores no cobran regalías ni un mínimo porcentaje por la venta de cada ejemplar. Lo que se ofrece en promedio son \$260 cada mil palabras. Algo que va por debajo de los \$285 orientativos que sugiere la Asociación Argentina de Traductores e Intérpretes (AATI) por igual cantidad en textos de ficción y ensayo para editoriales.

El terreno es desparejo, además, porque el tiempo que lleva trabajar sobre un texto es igual de oscilante y porque el traductor es un lobo solitario. Pero hace un par de años, Pablo Ingberg se reunió con un grupo de colegas y empezó a armar un proyecto de ley para intentar cambiar la partida. En esa escena disímil, él señala que buena parte de las editoriales argentinas independientes se ajustan bastante del proyecto en la actualidad.

Luego de sortear terminologías legales acordaron un nombre: "Ley de derechos de los traductores y fomento de la traducción". El proyecto entiende, entre otros puntos, que la propiedad intelectual de la traducción corresponde al traductor y por lo tanto él tiene derechos sobre la obra. Busca, en definitiva, dar visibilidad a los traductores y mejorar sus condiciones laborales. Con un plazo de dos años parlamentarios para obtener al menos media sanción, este mes empieza a transitar su segundo y último año para lograrla y no perder estado parlamentario. "En la Cámara de Diputados tienen que tratarlo dos comisiones, la de Legislación general y la de Cultura. Hasta ahora ni siquiera se sabe bien cómo van a quedar conformadas las comisiones -dice Ingberg-. Hasta no saber eso, no hay sobre qué operar". Mientras, la discusión se planta y abre sus tentáculos. El árbol genealógico de la traducción argentina le cuida las espaldas.

nota al pie

In Memoriam Alfredo de León
† circa 1954

Sin duda León ha querido que Otero viniera a verlo, desnudo y muerto bajo esa sábana, y por eso escribió su nombre en el sobre y metió dentro del sobre la carta que tal vez explica todo. Otero ha venido y mira en silencio el óvalo de la cara tapada como una tonta adivinanza, pero aún no abre la carta porque quiere imaginar la versión que el muerto le daría si pudiera sentarse frente a él, en su escritorio, y hablar como hablaron tantas veces.

Un sosiego de tristeza purifica la cara del hombre alto y canoso que no quiere quedarse, no quiere irse, no quiere admitir que se siente traicionado. Pero eso es exactamente lo que siente. Porque de golpe le parece que no se hubieran conocido, que no hubiera hecho nada por León, que no hubiera sido, como ambos admitieron tantas veces, una especie de padre, para qué decir un amigo. De todas maneras ha venido, y es él, y no otro, el que dice:

—Quién iba a decir,
y escucha la voz de la señora Berta que lo mira con sus ojos celestes y secos en la cara ancha sin sexo ni memoria ni impaciencia, murmurando que ya viene el comisario, y por qué no abre la carta. Pero no la abre aunque imagina su tono general de lúgubre disculpa, su primera frase de adiós y de lamento.*

* *Lamento dejar interrumpida la traducción que la*

Es que no ganan con eso una ínfima parte de lo que ambos hubieran ganado conversando, y tiene de pronto la oscura sensación de que todo viene dirigido contra él, que la vida de León en los últimos tiempos tendía a convertirlo en testigo perplejo de su muerte. ¿Por qué, León?

No es un placer estar ahí sentado, en esta pieza que no conocía, junto a la ventana que filtra una luz ultrajada y polvorienta sobre la mesa de trabajo donde reconoce la última novela de Ballard, el diccionario de Cuyás editado por Appleton, la media hoja manuscrita en que una sílaba final tiembla y enloquece hasta estallar en un manchón de tinta. Sin duda León ha creído que con eso ya cumplía, y ciertamente el hombre canoso y triste que lo mira no viene a reprocharle el trabajo interrumpido ni a pensar en quién ha de continuarlo. Vine, León, a aceptar la idea de su muerte inesperada y a ponerlo en paz con mi conciencia.

De golpe el otro se ha vuelto misterioso para él, como él se ha vuelto misterioso para el otro, y tiene su punta de ironía que ignore hasta la forma que eligió para matarse.

—Veneno —responde la vieja, que sigue tan quieta en su asiento, envuelta en sus lanas grises y negras.

Casa me encargó. Encontrará usted el original sobre la mesa, y las ciento treinta páginas ya traducidas.

Y cruza las manos y reza en voz baja, sin llorar ni siquiera sufrir, salvo de esa manera general y abstracta en que tantas cosas la apenan: el paso del tiempo, la humedad en las paredes, los agujeros en las sábanas y las superfluas costumbres que hacen su vida.

Hay un rectángulo de sol y de ropa tendida en el patio, bajo la perspectiva de pisos con barandas de chapas de hierro donde emerge como un chiste un plumero moviéndose solo en una nubecita de polvo, un turbante sin dueña desfila, y un viejo se asoma, y mira y escupe.

Otero ve todo esto en una instantánea, pero es otra la imagen que quiere formarse en su mente: la elusiva cara, el carácter del hombre que durante más de diez años trabajó para él y la Casa. Porque nadie puede vivir con los muertos, es preciso matarlos adentro de uno, reducirlos a imagen inocua, para siempre segura en la neutra memoria. Un resorte se mueve, una cortina se cierra, y ya hemos pasado sobre ellos juicio y sentencia, y una suave untura de olvido y perdón.

La vieja parece que acuna el espacio vacío que miden sus manos.

—Siempre pagaba puntual,

El resto no ofrece dificultades y espero que la Casa encuentre quien lo haga. Infortunadamente, he tenido que pasar por encima de sus últimas reconvenciones.

y el recuerdo del muerto emerge en magras anécdotas: lo mal que comía y el ruido que hacía de noche escribiendo, y cómo después se enfermó, se vino triste y huraño, y ya no quiso salir de su pieza.

—Después se volvió loco.

Otero casi sonríe al oír la palabra. Resultaba fácil ahora decir que León acabó en la locura, y el sumario tal vez lo diría. Pero nadie iba a saber contra qué enloqueció, aunque sus rarezas estuvieran a la vista de todos.

Así, en los últimos meses, se empecinaba en escribir a mano arguyendo vagos contratiempos con su máquina, y él se lo permitió a pesar de las protestas de la imprenta, como dejó pasar otras cosas porque sentía que no iban dirigidas contra él, que eran parte de la lucha del suicida con algo indescifrable.

En algún cajón de su escritorio ha de estar todavía esa carilla suelta que apareció intercalada en el último trabajo de León. No tenía más que una palabra —mierda— repetida desde el principio hasta el fin con letra de sonámbulo.

La mujer averigua quién va a pagar los gastos de entierro, y el hombre contesta:

—La Casa.

No pude rescatar la máquina de escribir y ese texto, como el anterior, le llegará manuscrito. Hice la letra lo más clara posible, y espero que no se irrite demasiado con mi amigo, considerando las circunstancias.

que debe de ser la empresa en que León trabajaba. Ya con esto aclarado, se siente más libre y se lleva un pañuelo a los ojos y enjuga un hilo escaso de llanto, en parte por León, que al fin era pobre y no molestaba, y en parte por ella, por todas las cosas que en ella se han muerto, en tantos años de soledad y de duro trabajo entre hombres mezquinos y ásperos.

La mirada de Otero vaga entre palmeras grises de un enorme oasis donde beben los camellos. Pero es una sola palmera, repetida hasta el infinito en el empapelado, un solo camello, un solo charquito, y el rostro del muerto se embosca en los arcos del ramaje, lo mira con el ojo sediento del animal, se disuelve por fin dejándole el resabio de un guiño, el resquemor de una burla. Otero sacude la cabeza en su necesidad de no ser distraído, de recuperar la verdadera cara de León, su boca enorme, sus ojos, ¿negros?, mientras oye en el *hall* la voz del oficial que llama por teléfono y dice “Juzgado”, y cuelga, y disca e inquiera, “¿Juzgado?”, y cuelga, y se pasea con las manos a la espalda, entre lúgubres percheros y mace-tas de bronce.

¿Recuerda usted la sinusitis que tuve hace dos meses? Parecía una cosa de nada, pero al final los dolores no me dejaban dormir. Tuve que llamar al médico, y así se me fueron, entre remedios y tratamientos, los pocos pesos que me quedaban.

Tal vez el gesto de León quiso decir que su vida era dura, y no es fácil desmentirlo viendo las paredes de su pieza sin un cuadro, el traje de franela de invierno y verano colgado en el espejo del ropero, los hombres en camiseta que esperan su turno en la puerta del baño.

Pero de quién no es dura la vida, y quién sino él eligió esa fealdad que nada explicaba y que probablemente él no veía.

Quizá no sea el momento de pensar estas cosas, pero qué excusa se daría si en presencia de la muerte no fuese tan sincero como siempre ha sido. ¿Lo fue el suicida con él? Otero sospecha que no. Ya desde el principio detectó bajo su apariencia de jovialidad esa veta de melancolía que apuntaba como el rasgo esencial de su carácter. Hablaba mucho y se reía demasiado, pero era una risa agria, una alegría echada a perder, y Otero a menudo se preguntó si muy subterráneamente, inadvertido incluso para León, no había en todo eso un dejo de burla perversa, una sutil complacencia en la desgracia.

—No tenía amigos —dice la vieja—. Eso cansa.

Por eso empeñé la máquina. Creo que ya se lo conté pero en los doce años que llevo trabajando para la Casa a mutua satisfacción siempre traté de cumplir, con las salvedades que haré más adelante. Este trabajo es el primero que dejo inconcluso, quiero decir inacabado. Lo siento mucho pero ya no puedo más.

El visitante ya no la escucha. Se interna en caminos de antigua memoria, buscando la imagen perdida de León. Y lo encuentra siempre encorvado, menudo, con ese aire de pájaro, picoteando palabras en largas carillas, maldiciendo correctores, refutando academias, inventando gramáticas. Pero es todavía una cara sonriente, la cara del tiempo en que amaba su oficio.

Hacía falta alguna perspicacia para adivinar un potencial traductor en aquel muchacho salido de una estación de servicio, ¿o era un taller mecánico?, con su castellano pasable y su inglés empeñoso averiguado por carta. Descubrió poco a poco que traducir era asunto distinto que conocer dos idiomas: un tercer dominio, una instancia nueva. Y después el secreto más duro de todos, la verdadera cifra del arte: borrar su personalidad, pasar inadvertido, escribir como otro y que nadie lo note.

—No entres —dice la vieja.

Otero se para, recibe el pocillo que le tiende la chica, y se sienta, y toma el café.

Ciento treinta carillas a cien pesos la carilla, son trece mil pesos. ¿Sería usted tan amable de entregarlos a la Señora Berta? Diez mil pesos cubren mi pensión hasta fin de mes. Temo que el resto no alcance para los gastos que han de originarse. Tal vez rescatando la máquina y vendiéndola se consiga algo más. Es una muy buena máquina, yo la quería mucho.

Otra ráfaga amable del tiempo pasado ilumina su cara: el gesto de asombro de León aquella mañana en que vio la primera novela traducida por él. Al día siguiente apareció con corbata nueva y le regaló un ejemplar dedicado: testimonio de cierta innata lealtad. Otros pasaron por la Casa, aprendieron lo poco o lo mucho que sabían y se fueron por unas monedas de diferencia. Pero León en algunos momentos, acaso en muchos momentos, llegó a intuir la misión de la Casa, captó oscuramente el sacrificio que implica editar libros, alimentar los sueños de la gente y edificarles una cultura, incluso contra ellos mismos.

Sobre la mesa de luz el despertador se ha puesto a sonar trepidando en sus patas de níquel, y a su lado tiembla una foto en su marco, la efigie impúdica y plebeya de una muchacha sacudida de risa, y también baila el vestido floreado, las anchas caderas.

—¿Mujeres?

—Ya no —y el reloj tiene otro acceso de alarma, la foto otro ataque de baile y de risa.

El único defecto es el teclado de plástico, que se gasta, pero en general creo que ya no se fabrican máquinas como la Remington 1954.

También dejo algunos libros, aunque no creo que se pueda sacar mucho por ellos. Hay otras cosas, una radio, una estufa. Le suplico que arregle los detalles con la señora Berta. Como usted sabe, no tengo parientes ni amigos, fuera de la Casa.

Otero suspira, confiesa perdido en el tiempo el día en que León empezó a ser otro; el punto de la Serie Escarlata, el tomo de la Colección Andrómeda (alineados en el único estante como un calendario secreto) en que este hombre dijo que no, olvidando incluso el orgullo infantil que le daban sus obras:

—¿A que no sabe cuántas fichas tengo en la Biblioteca Nacional? —la cabeza ya casi calva hundida entre las solapas del traje.

—¿Cuántas, León?

—Sesenta. Más que Manuel Gálvez.

—Qué maravilla.

—Psh. Falta la mitad.

O bien:

—Esta traducción es única. Mil palabras menos que el original.

—¿Las contó?

La risa burlona:

—Una por una.

Me duele mucho abusar de usted en esta forma, venir a modificar a último momento una relación tan cordial, tan fructífera en cierto sentido. Cuando el asunto de la máquina, por ejemplo, pensé que si yo le pedía algún dinero adelantado, la Casa no se negaría. Pero en doce años no lo había hecho, imaginé que tal vez usted me miraría de un modo particular, que algo cambiaría entre nosotros, y por último no me decidí.

Después —pero ¿cuándo?— un resorte escondido saltó. Es preciso admitir que en los últimos tiempos no recibía a León con placer. Le llenaba la oficina de problemas, de preguntas y lamentos que a veces ni siquiera tenían nada que ver con él, sino con la generalidad de las cosas, los bombardeos en Vietnam o los negros del Sur, temas sobre los que a él no le gustaba discutir, aunque tuviera ideas formadas. Por supuesto León terminaba por mostrarse de acuerdo con ellas, pero en el fondo era fácil advertir que disentía, y ese disimulo no se sobrellevaba sin mutuas violencias. Cuando se iba daban ganas de barrer con una escoba toda esa escoria de tristeza, de pretextos. ¿Qué le pasaba, León?

—No sé —la voz sollozante—. Es que el mundo está lleno de injusticias.

La última vez, Otero lo hizo atender por la secretaria.

Desearía que usted se quedara con el Appleton. Es una edición algo vieja, y está bastante manoseada, pero no tengo otra cosa con qué testimoniar mis sentimientos hacia usted. Se traba una singular intimidad con los objetos de uso cotidiano. Creo que últimamente lo conocía casi de memoria, aunque no por eso dejaba de consultarlo, sabiendo en cada caso lo que iba a encontrar, y las palabras que de antemano es inútil buscar. Tal vez usted sonría si le confío que, literalmente, yo hablaba con Mr. Appleton.

Es inútil de todas maneras recordar ese mínimo episodio, oponerlo al constante interés que mostró por las cosas de León, aun por detalles triviales:

—Este mes tradujo dos libros. ¿Por qué no cambia de traje?

Era lo mismo que pedirle un cambio de piel, y Otero olvidó el proyecto secreto de invitarlo algún día a comer, presentarle al gerente, ofrecerle un empleo estable en la Casa. Se resignó a dejarlo en su abulia, sus vagos ensueños, las horas de ocio que engendran ideas malsanas, llegando a envidiarlo porque podía levantarse a cualquier hora, decretarse un día feriado, mientras él se desvelaba en los remotos planes de la Casa. Tal vez su bondad estuvo mal colocada, quizá no debió permitir que León se enfrentara solo con las fantasías de una inteligencia que —mejor admitirlo— no era demasiado vigorosa.

Yo decía por ejemplo:

—Mr. Appleton, ¿qué significa prairie dog?

—Aranata.

Ajá. ¿Y crayfish?

—Lo mismo que crabfish.

—Bueno, pero ¿qué quiere decir crabfish?

—Cabrajo.

—No le permito.

—Oh, no se ofenda. Puede traducirlo por bogavante de río.

—Ahora sí. Gracias.

Pero es difícil fijar el límite de los propios deberes con el otro, invadir su libertad para hacerle un bien. ¿Y qué pretexto invocar? Una o dos veces por mes, León venía, entregaba su pila de carillas, cobraba, se iba. ¿Es que él podía pararlo, decirle que su vida era errada? En ese caso, ¿no debería hacer lo mismo con el medio centenar de empleados de la Casa?

Otero se levanta, camina, se asoma a la puerta del hall, la luz cegadora del patio, escucha los ruidos que el muerto tal vez escuchaba: metales, canillas, escobas. Como si nunca hubiera existido, porque nada se para. La sopa en la olla, el jilguero en su jaula —ese canto impávido en un bosque de chapas— y la voz de la vieja diciendo que ya son las once y ojalá el comisario esté por llegar.

¿Cómico, verdad? Uno llegaba a saber cómo se dice una cosa en dos idiomas, y aun de distintos modos en cada idioma, pero no sabía qué era la cosa.

En los dominios de la zoología y la botánica han pasado por mis páginas rebaños enteros de animales misteriosos, floras espectrales. ¿Qué será un bowfin?, me preguntaba antes de largarlo a navegar por el río Missisipi y lo imaginaba provisto de grandes antenas con una luz en cada punta deslizándose en la niebla subacuática. ¿Cómo cantará un chewink? y escuchaba las notas de cristal subir incontenibles en el silencio de un bosque milenario.

Por un momento el visitante comparte ese deseo, porque muchas cosas lo aguardan en la oficina, presupuestos a resolver y cartas que contestar, y hasta una llamada de larga distancia, sin contar el almuerzo con Laura, su esposa, a quien tendrá que explicar lo ocurrido. Pero antes debe saber cómo era León, y por qué se ha matado: antes que llegue el comisario y destape la sábana y le pregunte si eso era León.

Tal vez el misterio estuviera en su infancia, en viejos recuerdos de humillación y pobreza. ¿Alguna vez le dijo que no conoció a sus padres? Quizá por eso se sintió despojado y ya no pudo amar el orden del mundo. Pero salvo ese incidente fortuito, que él sin duda exageraba, nadie lo había despojado.

No he olvidado nunca que todo ese mundo nuevo se lo debo a usted. La tarde en que bajé la escalera de la Casa, apretando contra el pecho la primera novela que me encargó traducir, está probablemente, perdida en su memoria. En la mía es siempre luminosa, rosada. Recuerdo, fíjese, que temía extraviar el libro, lo aferraba con las dos manos, y el tranvía 48 que se internaba en el crepúsculo por la calle Independencia se me antojaba más lento que nunca: quería penetrar cuanto antes en la nueva materia de mi vida. Pero inclusive ese barrio de casas bajas y calles largas y empedradas me parecía hermoso por primera vez.

La Casa fue siempre justa con él, a veces generosa. Cuando dos años atrás, sin obligación alguna, decidió conceder medio aguinaldo a uno solo entre sus diez traductores, ese traductor era León.

Es verdad que en los últimos tiempos mostraba una curiosa aversión, una fobia, por cierto tipo de obras —las que al principio más le gustaban— e inclusive un secreto (y risible) deseo de influir en la política editorial de la Casa. Pero aun este último capricho estaba por cumplirse: pasar de la ciencia-ficción a la Serie Jalones del Tiempo. Un paso sin duda arriesgado para un hombre de una cultura mediana, hecha a los tumbos, llena de lagunas y de prejuicios.

Subí corriendo a mi pieza, abrí el libro de tapas duras, con esas páginas de oloroso papel que en los cantos se volvía como una pasta blanquísima, una crema sólida. ¿Recuerda ese libro? No, es improbable, pero a mí se me quedó grabada para siempre la frase inicial: "Este, dijo Dan O'Hangit, es un caso de un tipo que fue llevado a dar un paseo. Estaba en el asiento delantero de cualquier clase de auto en que estuviera, alguien del asiento trasero le pegó un tiro en la nuca y lo empujaron a Morningside Park."

Sí, admito que hoy suena un poco idiota. La novela misma (ésta del actor de cine que mata a una mujer que descubre su impotencia) parece bastante floja, a tantos años de distancia.

Nada bastó, era evidente. León no llegó a comprender su verdadero estatus dentro de la Casa: el traductor policial mejor pagado, más considerado, al que nunca se escatimó trabajo ni siquiera en los momentos más difíciles, cuando algunos pensaron que toda la industria editorial se venía abajo.

Otero no ha visto llegar a los hombres de blanco que charlan afuera con dos pensionistas, la camilla apoyada en la pared ocre del patio, chorreada de lluvias y soles y ropa secada a tender. El oficial de las manos a la espalda mete la nariz en la pieza y anuncia, como una confidencia en voz baja:

—Ya viene,

Lo cierto es que mi vida cambió desde entonces. Sin pensarlo más, dejé la gomería, quemé todas las naves. El patrón, que me conocía desde chico, se negaba a creerlo. Les dije que me iba al interior, resultaba difícil explicarles que yo dejaba de ser un obrero, de pegar rectángulos de goma sobre pinceladas de flú.

Nunca, nunca les había hablado de las noches que pasaba en la Pitman, mes tras mes, año tras año. ¿Por qué elegí inglés, y no taquigrafía, y no contabilidad? No sé, es el destino. Cuando pienso todo lo que me costó aprender, concluyo que no tengo ninguna facilidad para los idiomas, y eso me da una oscura satisfacción, quiero decir que todo me lo hice yo, con la ayuda de la Casa, naturalmente.

que es la forma verbal del comisario.

Confrontado con esa inminencia, Otero vio de golpe las cosas más claras. El suicidio de León no era un acto de grandeza ni un arranque inconsciente. Era la escapada de un mediocre, un símbolo del desorden de los tiempos. El resentimiento, la falta de responsabilidad anidaban en todos; sólo un débil los ejercía así. Los demás frenaban, rompían, atacaban el orden, ponían en duda los valores. La destructividad que León volvió contra sí: ésa era la enfermedad metafísica que corroía el país y a los hombres hechos para construir les resultaba cada día más difícil enfrentarla.

No los vi más, nunca. Aún hoy, cuando paso por la calle Rioja, doy un rodeo para no encontrarlos, como si tuviera que justificar aquella mentira. A veces lo siento por don Lautaro, que hizo de verdadero padre para mí, lo que no quiere decir que me pagara bien, sino que me quería y casi nunca me gritaba. Pero salir de allí fue un progreso en todo sentido.

¿Necesito hablar del fervor, del fanatismo casi con que traduje ese libro? Me levantaba tempranísimo y no me interrumpía hasta que me llamaban a comer. Por la mañana trabajaba en borrador, tranquilizándome a cada paso con la idea de que, si era necesario, podría hacer dos, tres, diez borradores; de que ninguna palabra era definitiva. En los márgenes iba anotando variantes posibles de cada pasaje dudoso. Por la tarde corregía y pasaba en limpio.

Es inútil que Otero siga buscando. No quiere encontrarse culpable de ninguna omisión, desamor, negligencia. Y sin embargo es culpable, en los peores términos, en los términos que siempre le reprocha Laura: demasiado bueno, demasiado blando.

Atrapado por fin, se retuerce, defiende, responde. No es que sea bueno, es que no tuvo que esperar a que se inventaran las relaciones humanas para dar el trato que merece a la gente que trabaja, que es al fin la que hace lo que puede existir de grandeza en el país, en la Casa.

Ya aquí empezó mi relación con el diccionario, que entonces era flamante y limpio en su cubierta de papel madera:

—Mr. Appleton, ¿qué quiere decir scion?

—Vástago.

—¿Y cruor?

Fastidiado:

—¿Cruor quiere decir crúor!

Pero qué, si hasta las palabras más simples le consultaba, aunque estuviera seguro de su significado. Tanto miedo tenía de cometer un error. . . Esa novela de Dorothy Pritchett, esa, digámoslo francamente, pésima novela que se vendía en los kioscos a cinco pesos, la traduje palabra por palabra. Le aclaro que entonces no me parecía pésima, al contrario: a cada instante encontraba en ella nuevas profundidades de sentido, mayores sutilezas de la acción.

¿Pero con León falló, Otero? Sí, con León fallé, debí intervenir, reconvenirlo a tiempo, no dejar que siguiera ese camino. La admisión estalla en un suspiro final, y ya León va dejando de moverse en las palmeras de papel, las evidencias de su oficio terrenal, los saturados circuitos de la memoria. Es la hora, en fin, de sentir por él un poco de piedad, de recordar lo flaco que era y humilde de origen, y entonces la vieja asombrada le oye decir: —Demasiado.

Llegué a convencerme de que la señora Pritchett era una gran escritora, no tan grande como Ellery Queen o Dickson Carr (porque yo ahora leía furiosamente la mejor literatura policial, que usted me recomendaba) pero bueno, estaba en camino.

Cuando la traducción estuvo lista, volví a corregirla, y a pasarla en limpio por segunda vez. Ese mecanismo explica cómo pude tardar cuarenta días, aunque trabajaba doce horas diarias, y aun más, porque hasta dormido me despertaba a veces para sorprender a alguien que dentro de mi cabeza ensayaba variaciones sobre un tiempo de verbo o una concordancia, fundía dos frases en una, se deleitaba en burlonas cacofonías, aliteraciones, inversiones de sentido. Todas mis potencias entraban en esa tarea, que era más que una simple traducción, era —la ví mucho después— el cambio de un hombre por otro hombre.

Cuando llegó el comisario, no fue siquiera preciso que mirara las cosas del cuarto. Las cosas parecieron mirarlo a él en esa fracción de segundo en que todo estuvo abarcado, catalogado, comprendido. Tampoco necesitó presentarse, el sobretodo azul, el sombrero gris, la ancha cara y el ancho bigote. Simplemente abrió la mano a la altura de la cadera, y Otero tendió la suya.

—¿Esperó mucho?

¿Qué tiene de extraño que ese trabajo resultara finalmente defectuoso, pedante, esclerosado por la pretensión de llevar la exactitud al seno mismo de cada palabra? Yo no podía verlo, estaba encantado y hasta me sabía párrafos de memoria.

Temblaba y sudaba el día en que fui a llevarle el manuscrito. Mi destino estaba en sus manos. Si usted rechazaba el trabajo, me esperaba la gomería. En mi desmesura, fantaseaba que usted leería ahí mismo la novela, mientras yo esperaba el tiempo que fuera necesario. Pero apenas le echó un vistazo y la guardó en el interior del escritorio.

—Venga dentro de una semana —dijo.

¿Qué semana atroz! Pasaba sin tregua de la esperanza más enloquecida a la más completa abyección del ánimo.

—Mr. Appleton, ¿qué significa utter dejection?

—Significa melancolía, significa abatimiento, significa congoja.

—No —dijo Otero.

El comisario estaba recién afeitado y, tal vez, recién levantado. Bajo la piel oscura se transparentaba un rosado de salud, y aunque los tres pasos que dio en dirección a la cama y el muerto fueron rápidos y precisos, en el respirado aire de la pieza quedó una estela de cansancio, de tedio, de cosa ya vista y sabida.

Volví. Usted hojeaba pausadamente el manuscrito en su escritorio. Espié con un sobresalto las nutridas correcciones en tinta verde. Usted no hablaba. Debí estar pálido porque de pronto, sonrió.

—No se asuste —dijo tendiéndome la pila de carillas nuevamente ordenadas—. Ahí tiene una mesa. Estudie las correcciones.

Eran casi todas justas, algunas indiferentes, unas pocas me hubiera gustado discutir. Con un golpe de sangre en la cara, aprendí que actual no quiere decir, actual, sino verdadero. (Sorry, Mr. Appleton.) Pero lo que me llenó de bochorno fue la implacable tachadura del medio centenar de notas al pie con que mi ansiedad había acribillado el texto. Ahí renuncié para siempre a ese recurso abominable.

Todo dicho, usted vio en mí posibilidades que nadie habría adivinado. Por eso acaté sin resentimiento aquella admonición final que, en otras circunstancias, me habría hecho llorar:

—Tiene que trabajar más.

La mano del comisario tomó una punta de la sábana y dio un tirón descubriendo el cuerpo pequeño, azulado y desnudo. La señora Berta no desvió los ojos, quizá porque ya lo había visto así al acudir a despertarlo en días de verano, quizá porque en su mundo sin esperanzas y sin sexo estaba más allá de pequeños pudores.

Usted firmó la orden de pago: 220 carillas a dos pesos. Menos de lo que sacaba por cuarenta días de trabajo en la gomería pero era el primer fruto de una labor intelectual, el símbolo de mi transformación. Al salir llevaba bajo el brazo mi segundo libro.

—Unspeakable joy, Mr. Appleton?

—Esa alegría que usted siente.

Trescientos pesos se me fueron en el mes de pensión. Cien, en la segunda cuota de la Remington. Me sumergí con encarnizamiento en Forty Whacks, esa historia de la vieja que matan a hachazos en la playa, ¿recuerda? Me sentí feliz cuando en la página 60 adiviné el asesino. Nunca leí con anticipación el libro que traducía: así participaba en la tensión que se iba creando, asumía una parte del autor y mi trabajo podía tener un mínimo de, digamos, inspiración. Tardé cinco días menos y usted debió admitir que había asimilado sus lecciones. Desde luego el oficio sólo se hace en años y años, años de trabajo cotidiano. Se progresa insensiblemente, como si fuera un crecimiento, del cotiledón al Arbol de Navidad.

Otero se encontraba al fin con lo que había estado esperando, y trató de aguantarse firme. Cuando quiso mirar a otra parte, tropezó con la cara del comisario.

—¿Lo conoció?

Otero tragó saliva.

Comparando una carilla de hoy con otra de hace un mes, no se nota la diferencia, pero si uno se mide con el de hace un año, exclama con asombro: ¡Ese camino lo hice yo!

Claro que había cambios más importantes. Mis manos por ejemplo perdieron su dureza, se hicieron más chicas, más limpias. Quiero decir que era más fácil lavarlas, no había que luchar contra ese resabio de ácidos y costras y huellas de herramientas. Siempre he sido menudo, pero me volví más fino, delicado.

Con mi quinto libro (El misal sangriento), renuncié al segundo borrador y gané otros cinco días. Usted empezaba a estar contento conmigo, aunque lo disimulaba por esa especie de pudor que nace de la mejor amistad, delicadeza que siempre le admiré. Por mi parte, todavía no igualaba el sueldo de la gomería, pero me iba acercando.

Entretanto, ocurrió ese hecho extraordinario. Una mañana usted me esperaba con una sonrisa especial y la claridad que entraba por la ventana lo nimbaba, le daba una aureola paterna.

—Tengo algo —dijo— para usted.

—Sí —dijo.

El comisario tapó el cadáver y el camino quedó abierto para frases de compromiso que nadie ensayó, consolaciones que ya estaban pronunciadas, gestos de superflua memoria.

Ya supe lo que era, fingiendo la misma excitación que sentía, que iba a sentir, mientras usted metía la mano en el cajón del escritorio y con tres movimientos que parecían ensayados ponía ante mis ojos la reluciente tapa bermeja y cartoné de Luna mortal, mi primera obra, quiero decir mi primera traducción. La tomé como se recibe algo consagrado.

—Mire adentro —dijo.

—Adentro, ese relámpago.

Versión castellana
de L. D. S.

que era yo, resumido y en cuerpo 6, pero yo, León de Sanctis, por quien la linotipo había estampado una vez y la impresora repetido diez mil veces como diez mil veces tañen las campanas un día de fasto y amplitud, yo, yo. . . Bajé al salón de ventas. Cinco ejemplares me costaron 15 pesos con el descuento: tenía necesidad de mostrar, regalar, dedicar. Uno fue para usted. Esa noche compré una botella de cubana y por primera vez en mi vida me emborraché leyéndome en voz alta los pasajes más dramáticos de Luna mortal. A la mañana siguiente no pude recordar en qué momento había dedicado un ejemplar "a mi mamá".

León había dejado de moverse. El resorte se había disparado, la cortina estaba cerrada, la imagen lista para el archivo. Era una imagen triste, pero tenía una serenidad de la que careció en vida.

Mi situación mejoró de a poco. De una pieza de tres, pasé a una de dos. Pero no faltaban dificultades. A los demás les molestaba el ruido de la máquina, sobre todo de noche. Eran y son, como tal vez compruebe usted, obreros en su mayoría. Nunca trabé amistad con ellos: me recordaban mi pasado y supongo que me miraban con envidia.

En mayo de 1956 conseguí traducir en quince días una novela de 300 páginas. El precio había subido a seis pesos por carilla. Desgraciadamente, la pensión también se había triplicado. Las buenas intenciones de la Casa siempre fueron anuladas por la inflación, la demagogia, las revoluciones.

Pero yo era joven y estaba aún lleno de entusiasmo. Todos los meses aparecía uno de mis libros y mi nombre de traductor figuraba ahora completo. Cuando salí por primera vez en una gacetilla de La Prensa, mi alegría se colmó. Conservo ese recorte y los muchos que siguieron. Según esos testimonios mis versiones han sido correctas, buenas, fieles, excelentes y, en una oportunidad, magnífica. También es cierto que otras veces no se acordaron de mí, o me tildaron de irregular, desparejo y licenciado, según los vaivenes temperamentales de la crítica.

Otero saludó para irse. A último momento recordó el sobre en su bolsillo.

—Hay una carta —dijo—. A lo mejor usted. . .

¿Confesaré que entré en el juego de la vanidad? Me comparaba con otros traductores, los leía con ojo insomne, averiguaba sus edades, número de obras. Recuerdo sus nombres: Mario Calé, M. Alinari, Aurora Bernárdez. Si eran peores que yo, los desestimaba para siempre. A los otros me prometía superarlos, con tiempo, paciencia. A veces mi fantasía me llevaba lejos: soñaba con emular a Ricardo Baeza, aunque cultivábamos géneros distintos y al fin me resigné a dejarlo solo en su vieja gloria. Empezaba a leer otras cosas. Descubrí a Coleridge, Keats, Shakespeare. Tal vez nunca los entendí del todo pero algunas líneas se me quedaron grabadas para siempre:

The blood is hot that must be cooled for this.
O bien.

The very music of the name has gone.

Cuando le pedí que me probara en otras colecciones de la Casa, usted se negó: es más difícil traducir novelas policiales que obras científicas o históricas, aunque se pague menos. El elogio implícito en esa reflexión me consoló por un tiempo. El cambio producido en esos cuatro años era ya espectacular, definitivo. Unos tenaces dolores de cabeza me llevaron al oculista. Al verme con anteojos, pensé con insistencia en el taller de don Lautaro.

Pero al comisario le bastaba la que el difunto León de Sanctis escribió y firmó para el juez.

La transformación más grande era interna, sin embargo. Una dejadez, un desgano me invadían insidiosamente. Ni yo mismo podía notarlo de un día para otro pausado como el tedio de la arena cayendo en esos antiguos relojes. ¿No es uno un pavoroso reloj que sufre con el tiempo? A mi alrededor nadie pudo comprender la naturaleza verdadera de mi trabajo. Había conseguido ya esa habilidad que me permitía traducir cinco carillas por hora, me bastaban cuatro horas diarias para subsistir. Me creían cómodo, privilegiado, ellos que manejan guinches, amasadoras, tornos. Ignoraban lo que es sentirse habitado por otro, que es a menudo un imbécil: recién ahora me atrevo a pensar esa palabra; prestar la cabeza a un extraño, y recuperarla cuando está gastada, vacía, sin una idea, inútil para el resto del día. Ellos prestaban sus manos, yo alquilaba el alma. Los chinos tienen una expresión curiosa para designar a un sirviente. Lo llaman Yung-jen, hombre usado. ¿Me quejo? No. Usted siempre me favoreció con su ayuda, la Casa nunca cometió la menor injusticia conmigo.

La culpa debía de estar en mí, en esa morbosa tendencia a la soledad que tengo desde que era chico, favorecida quizá por el hecho de que no conocí a mis padres, por mi fealdad, por mi timidez. Aquí toco un punto doloroso, el de mi relación con las mujeres.

—Esa es suya —dijo.

Creo que me ven horrible y temo su rechazo. No las abordo y así transcurren los meses, años, de abstinencia, de desearlas y aborrecerlas. Soy capaz de seguir a una muchacha cuerdas y cuerdas juntando coraje para decirle algo, pero cuando llego a su lado paso de largo agachando la cabeza. Una vez me decidí, estaba desesperado. Ella se volvió (no olvidó su cara) y me dijo simplemente "Idiota". Ni siquiera era linda, no era nadie, pero podía decirme idiota. Hace tres años conocí a Celia. La lluvia nos juntó una noche en un zaguán. Fue ella la que habló. Es tonto, pero en cinco minutos me enamoré. Cuando paró la lluvia la traje a mi pieza y al día siguiente arreglé para que se quedara. Una semana todo anduvo bien. Después se aburrió, me engañaba con cualquiera en la misma casa. Un día se fue sin decirme nada. Eso es lo más parecido al amor que puedo recordar.

A menudo discutí con usted si fue la caída del peronismo lo que acabó con el fervor por las novelas policiales. ¡Tantas buenas colecciones! Rastros, Evasión, Naranja: arrasadas por la ciencia-ficción. La Casa fue como siempre previsoras al crear la Serie Andrómeda. Nuestros dioses se llamaban ahora Sturgeon, Clark, Bradbury. Al principio mi interés se reanimó. Después fue lo mismo. Paseando por los paisajes de Ganimedes o sintonizando la Mancha Roja de Júpiter, veía el espectro sin colores de mi pieza.

No sé en qué momento empecé a distraerme, a saltar palabras, luego frases. Resolvía cualquier dificultad omitiéndola. Un día extravié medio pliego de una novela de Asimov. ¿Sabe lo que hice? Lo inventé de pies a cabeza. Nadie se dio cuenta. A raíz de eso fantaseé que yo mismo podía escribir. Usted me disuadió, con razón. Saqué la cuenta de lo que tardaría en escribir una novela y lo que cobraría por ella: estaba mejor como traductor. Después hice trampas deliberadas, mis carillas tenían cada vez más blancos, menos líneas, ya no me tomaba la molestia de corregirlas. Mr. Appleton me miraba tristemente desde un rincón. Ahora no lo consultaba casi nunca.

—What is the metre of the dictionary?

—Esa no es una pregunta.

Aquí tal vez usted espere una revelación espectacular, una explicación para lo que voy a hacer cuando termine esta carta. Y bien, eso es todo. Estoy solo, estoy cansado, no le sirvo a nadie y lo que hago tampoco sirve. He vivido perpetuando en castellano el linaje esencial de los imbéciles, el cromosoma específico de la estupidez. En más de un sentido estoy peor que cuando empecé. Tengo un traje y un par de zapatos como entonces y doce años más. En ese tiempo he traducido para la Casa ciento treinta libros de 80.000 palabras a seis letras por palabra. Son sesenta millones de golpes en las teclas. Ahora comprendo que el teclado esté gastado, cada tecla hundida, cada letra borrada. Sesenta millones de golpes son demasiados, aun para una buena Remington. Me miro los dedos con asombro.

Unidad III. La traducción en *Revista Sur*

El oficio de traducir

“Aprender a hablar es aprender a traducir, cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido”. No parece inoportuno abrir esta nota con palabras de Octavio Paz y seguirlo de cerca en *El signo y el garabato*. Drástica y definitivamente reivindica para este oficio menoscabado su eficacia **animada** asignándole el mismo rango instrumental reconocido a la literatura como acceso al conocimiento. La traducción es un género ¿Por qué, sin embargo, el mismo trato que los demás?

En la Argentina –donde el nivel de calidad es singularmente bueno- al traductor sigue tratándose como al “tradittore” del adagio itálico. Hay muchas pruebas que, como afirma uno de los entrevistados aquí, “no se lo reconoce”. ¿Quiénes son, en nuestro país, los que traducen no solo “más y más” sino más y mejor? ¿Qué piensan los autores de esos textos que, como los originales mismos, son también originales porque cada traducción es distinta y cada texto es único, y simultáneamente, es la traducción de otro texto? ¿Cuáles han sido sus experiencias vitales y cómo las interpretan estos ilustres no reconocidos?

Estas preguntas están forzosamente vinculadas a otras que se relacionan no solo con el oficio del traductor, sino también con la significación misma del acto de traducir. En un número de la revista *Change* dedicado a aspectos de la traducción y con elaboraciones de autores latinoamericanos, franceses y rusos, se han planteado con lucidez muchos problemas de fondo. Así, por ejemplo, Boris Kuznetsov enfoca el hecho de la traducción desde el punto de vista de los conceptos de *transformación* y de *invariante* tomados de la geometría. Si la “transformación” es el traslado de la figura geométrica de un lugar o espacio a otro, la “invariante” es la forma misma de la figura geométrica que puede cambiar de dimensión para conservar las mismas proporciones entre las diferencias. La traducción podría concebirse así como un caso puro de transformación espacial: una obra traducida reaparece en un medio cultural nuevo que reforzará o modificará los contenidos del original y revalorará sus traducciones históricas, sus valores culturales. Pero, al mismo tiempo, si la traducción es válida, existirá siempre

una invariante con respecto al texto original que persistirá en la traducción. ¿Cómo se logra ese equilibrio entre transformación e invariante? Para ello, el traductor debe tener en cuenta una serie de problemas que deberá resolver: la fidelidad a las circunstancias histórico-sociales que el original transmite; la elección de los efectos y recursos que el original emplea; tipo de lengua empleado, alusiones a circunstancias concretas, a veces desconocidas por los lectores de la nueva lengua a que se traduce y que, por ende, deben ser suprimidas o bien reemplazadas por equivalentes que él conozca. Libertad y fidelidad: esos son los polos entre los cuales oscila sin cesar la tarea del traductor. Es imposible cubrir en una nota la multitud de problemas teóricos y de realización concreta que el hecho de la traducción plantea.

Se propone exponer aquí algunos de ellos. Una primera aproximación al tema excluye, por razones de espacio, nombres como los de Julio Ardiles Gray, Lysandro Galtier, Patricio Canto, Horacio Armani, Marcela Milano, Aurora Bernárdez, Angel Battistesa, entre muchos otros, y que por lo tanto es incompleta. Aunque, eso sí, diversa: Jorge Luis Borges habla de la traducción según los géneros (incluyendo el doblaje cinematográfico) A la traducción como tal, se refiere José Bianco: su versión española de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James es un modelo; Enrique Pezzoni, traductor desde *Lolita* hasta *Moby Dick*, expone los problemas que aquejan al traductor a través de la crónica de una experiencia cotidiana. Alberto Girri menciona esa zona difícil que es la traducción poética.

Fernando Sánchez Sorondo

Jorge Luis Borges:

¿La traducción según los géneros? Tenemos la poesía, por ejemplo. Mi traducción de Whitman no es un modelo afortunado porque Whitman es un caso excepcional: es uno de los padres del verso libre. Por más que siempre se pierdan muchas cosas, traducir verso libre es mucho más fácil que traducir verso rimado. La traducción de poesía, en el caso de Fitzgerald o en el caso de Omar Khayyam, por ejemplo, es posible porque se puede recrear la obra, tomar el texto como pretexto. Otra forma de traducción creo es imposible, sobre todo si se piensa que dentro de un mismo idioma la traducción es imposible. Shakespeare es intraducible a otro inglés que no sea el suyo. Imaginémonos

una traducción literal de un verso de Darío: “La princesa está pálida en su silla de oro” es literalmente igual “En su silla de oro está pálida la princesa”. En el primer caso, el verso es muy lindo ¿no? Por lo menos, para los fines musicales que él busca. Su traducción literal, en cambio, no es nada, no existe.

La prueba de que la prosa sí puede traducirse está en el hecho de que todo el mundo está de acuerdo que el *Quijote* es una gran novela y, sin embargo, como lo hizo notar Groussac, los mayores elogios han sido hechos por personas que leyeron esa obra traducida. También todos estamos de acuerdo en que Tolstoi o Dickens fueron grandes novelistas y no todos sabemos inglés y casi nadie sabe ruso.

¿Existen lenguas más o menos adecuadas para la traducción? Las lenguas germánicas, el alemán, el inglés, las lenguas escandinavas o el holandés tienen una facilidad que no tiene el español: la de las palabras compuestas. En Shakespeare, por ejemplo: “From the world- weary flesh”. Sería un español: “De esta carne cansada del mundo”. “Cansada del mundo” es una frase pesada en español, mientras que la palabra compuesta “World- weary” no lo es en inglés. Estos defectos tienen que perderse en una traducción. Imaginemos una expresión muy común en español: “estaba sentadita”. Eso no puede decirse en otros idiomas. Ahí, “sentadita”, da la idea de una chica sentada y al mismo tiempo abandonada ¿no? Bueno, “solita”. Tanto en inglés como en francés hay que buscar una variante. En inglés, puede decirse “all alone”, que literalmente es “toda sola”.

¿Qué recomendaciones se le pueden hacer a los traductores en prosa? Desde luego que no deben ser literales. Hubo una polémica famosa en Inglaterra entre Arnold y Newman sobre la traducción literal. Arnold decía que la traducción literal no es fiel al original porque cambia los énfasis. En español, por ejemplo, no se dice “buena noche” sino “buenas noches”, en plural. Si se tradujera al francés como “bonnes nuits” o al inglés como “good nights”, se estaría cometiendo un error, porque se estaría creando un énfasis que no existe en el original. Si al traducir una novela se le hiciese decir a un personaje que dice “good morning” o “guten morgen” su traducción literal que es “buena mañana”, se le estaría haciendo hablar de un modo anómalo. Decir en inglés “Good days” por “buenos días” también sería infiel. Hay otros casos de error: Lutero tradujo al alemán *El cantar de los cantares* como *Das Hoche Lied* (“el más alto cantar”). Lo que pasa es que en hebreo no existen superlativos y “el cantar de los

cantares” quiere decir “el mejor cantar” o “el más alto cantar”. En español “El cantar de los cantares” y en inglés “The song of songs”, se conservó el hebreísmo.

¿Cuál es la calidad de la traducción al español que se hace en la Argentina? Para nosotros, la traducción al español hecha en la Argentina tiene la ventaja de que está hecha en un español que es el nuestro y no un español de España. Pero creo que se comete un error cuando se insiste en las palabras vernáculas. Yo mismo lo he cometido. Creo que un idioma de una extensión tan vasta como el español es una ventaja y hay que insistir en lo que es universal y no local. Hay una tendencia en todas partes, sin embargo, a acentuar las diferencias cuando lo que habría que acentuar son las afinidades. Claro que como el *Diccionario de la Academia* lo que quiere es publicar cada año un volumen más abultado, acepta una cantidad enorme de palabras vernáculas. La Academia Argentina de Letras manda entonces largas listas de, por ejemplo, nombres de yuyos de Catamarca para que sean aceptadas y abulten el Diccionario.

¿Si me gustó más traducir poesía que a Kafka o a Faulkner? Si, mucho más. Traduje a Kafka y a Faulkner porque me había comprometido a hacerlo, no por placer. Traducir un cuento de un idioma a otro no produce gran satisfacción. A propósito de traducciones de prosa, recuerdo un caso interesante. Mi madre tradujo un libro de D. H. Lawrence que se titula *The Woman Who Rode Away* como “La mujer que se fue a caballo”, que es más largo que en inglés pero creo que correcto. En francés, en cambio, lo tradujeron como “La amazona fugitiva”, parece una broma, casi o la traducción del título de un film. Este último tipo de traducciones también depara ejemplos sorprendentes. Recuerdo un film: *The Imperfect Lady* (“La dama imperfecta”). Cuando se dio aquí le pusieron “La ramera”. Claro que el sentido es ése. Pero pierde toda la gracia ¿no? “Una imperfecta dama” es lo contrario de “una perfecta dama” y es muy gracioso; si se pone, en cambio, “la ramera” o “la cortesana” se supone que es más fuerte, pero, al contrario, debilita.

¿Qué me parecen mis textos traducidos a otros idiomas? Los han traducido muy bien. Salvo al alemán. Las traducciones al francés que han hecho Ibarra y Roger Caillois son muy buenas. Las de Di Giovanni al inglés también son buenas. Las traducciones de sonetos que hicieron él y otros poetas americanos son muy buenas porque los han recreado. Las traducciones de sonetos no pueden ser literales y conservar el sentido.

Con mis poemas, en cambio, generalmente encuentro que han mejorado muchísimo. Salvo en Alemania, como dije. Un traductor alemán tradujo un cuento criollo mío que en algún lugar decía “llegaba un oscuro”. Él, sin darse cuenta que se trataba del pelaje de un caballo, tradujo “llegaba el crepúsculo”. Claro, traducía por el diccionario. Pero es el diccionario mismo el que induce al error. De acuerdo a los diccionarios, los idiomas son repertorios de sinónimos, pero no lo son. Los diccionarios bilingües, por otra parte, hacen creer que cada palabra de un idioma puede ser reemplazada por otra de otro idioma. El error consiste en que no se tiene en cuenta que cada idioma es un modo de sentir el universo o de percibir el universo.

José Bianco

En literatura no conozco traducciones literales. Cuando Gérard de Nerval dice que ha traducido “literalmente” algunos fragmentos del segundo *Fausto*, aclara en el prólogo que ha hecho lo contrario de traducir: ha contado a su manera la acción del drama, nos ha dado un “examen analítico”. A estos fragmentos, Octavio Paz los llama “imitaciones” y agrega, entre paréntesis, “admirables”. En cambio, al *Fausto* de Nerval no lo llama imitación, por admirable que sea, sino traducción. Hacia el final de su vida, a Goethe no le gustaba leer Fausto en alemán, “pero en esta traducción francesa todo actúa de nuevo sobre mi frescura y vivacidad (Eckermann. Conversaciones con Goethe).

Octavio Paz dice y repite (“Literatura y Literalidad”, *El signo y el garabato*) que la traducción literal no es una traducción; que siempre, en prosa o verso, la traducción implica una transformación del original y que esa transformación no es y no puede ser sino literaria porque utiliza los dos modos de expresión a que se reducen todos los procedimientos literarios: la metonimia y la metáfora (Roman Jakobson). ¿En qué se basan los que condenan, por ejemplo, la traducción poética? Admiten que es posible traducir los significados denotativos de un texto, pero no los connotativos (Georges Mounin, *Problèmes théoriques de la traduction*). Así, “hecha de ecos, reflejos y correspondencias entre el sonido y el sentido, la poesía es un tejido de connotaciones y, por lo tanto, sería intraducible”. Octavio Paz, al oponerse a esta concepción casi unánime de la poesía, señala que la preservación de la pluralidad de sentidos es una propiedad general del lenguaje; “la poesía la acentúa pero, atenuada, se manifiesta también en el habla corriente y aun en la prosa. (Esta circunstancia confirma que la

prosa, en la acepción rigurosa del término, no tiene existencia real: es una exigencia ideal del pensamiento)”. Más adelante Paz hace notar que el poeta, cuando escribe, no sabe cómo será su poema; el traductor, cuando traduce, sabe que su poema debería reproducir el poema que tiene bajo los ojos. “Es una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética. Su resultado es una reproducción original en otro poema que no es tanto su copia como su transmutación. El ideal de la traducción poética, según alguna vez la definió Valéry de manera insuperable, consiste en reproducir con medios diferentes efectos análogos”.

En estos momentos da un poco de vergüenza mencionar a Borges, pero no mencionarlo da un poco de vergüenza también; parece que uno quisiera diferenciarse de todos. Diré pues que, en 1932, apareció en Buenos Aires una edición de *Le Cunctiére Marin*, traducido al español por Néstor Ibarra y con un prólogo de Borges. Allí Borges, bajo la advocación de Valéry, esboza algunas de las ideas que Octavio Paz desarrollaría con tanta sutileza. Borges llega a declarar que la traducción le parece una operación del espíritu más interesante que la escritura inmediata, porque el traductor sigue un modelo visible, “no un laberinto inapreciable de proyectos difuntos o la acatada tentación momentánea de una facilidad”. Se burla de la creencia normal en la inferioridad de las traducciones: “No hay un buen texto que no se afirme incondicional y seguro si lo practicamos un número suficiente de veces... Yo no sé si el informe: *En un lugar de la Mancha*, etcétera, es bueno para una divinidad imparcial; sé únicamente que toda modificación es sacrílega y que no puede concebir otra iniciación del *Quijote*. Cervantes, creo, prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado el párrafo. Nosotros, en cambio, no podemos sino repudiar cualquier divergencia. Sin embargo, invito al mero lector sudamericano –mon semblade, mon frère- a saturarse de la estrofa quinta en el texto español, hasta sentir que el verso original de Néstor Ibarra:

La pérdida en rumor de la ribera

es inaccesible, y que su imitación por Valéry

Le changement des rives en rumeur

no acierta a devolver íntegramente todo el sabor latino. Sostener con demasiada fe lo contrario, es renegar de la ideología de Valéry por el hombre temporal que lo formuló”

Néstor Ibarra tradujo al francés estas páginas liminares de Borges, sustituyó Cervantes y *El Quijote* por Virgilio y *La Eneida*, y suprimió o mitigó en ellas algunas afirmaciones demasiado rotundas. Yo las he leído muchas veces en francés, hasta que, por fin, este año, las he leído en *Prólogos*, libro en el cual aparecen por primera vez en español ¿Necesito decirlo? El original español se me antojó menos terso, menos discreto y persuasivo, me recuerda menos a un determinado Borges, el Borges que prefiero, que la traducción francesa. Borges, como de costumbre, tiene razón.

Alberto Girri:

Desde los tiempos en que Joachim du Bellay definía a la poesía como lo intraducible por excelencia a otro idioma (pues siempre, luego de la tentativa, lo que quedaría, intacto e incomunicado, sería el poema original), muchas voces prestigiosas se alzaron para incitar a que no se cometa la insensatez de una empresa sembrada de riesgo y, a la larga. Robert Frost, una de esas voces, retoma la definición de du Bellay y la perfecciona llamando a la poesía *el elemento intraducible del lenguaje*. Y, ciertamente, en términos absolutos es así. Un poema implica una experiencia única e intransferible. Y cada idioma, a su vez, representa un complejo histórico muy particular, concepciones del mundo y de la vida que difieren de las que otro idioma encierra.

¿De qué valernos para lograr al menos un contacto con el pensamiento poético del autor que intentamos dar a conocer en nuestro idioma, una versión fidedigna de su tipo de lenguaje, imágenes, sus personales modalidades en la estructura de los poemas? El más superficial de los recorridos bastará para mostrarnos que las corrientes –tentaciones- que pretenden resolver la cuestión son, principalmente, estas: la tendencia a caer en la traducción personal, llamémosle así, especie de interpretación tan a menudo arbitraria que puede llegar a transformar el texto de una caricatura, la tendencia a la recreación e imitación poética, asiduamente practicada por escritores del pasado (y del presente, como pude comprobar en las discutibles “Imitaciones” de Robert Lowell), sobre todo con textos básicos; la tendencia, en mi opinión la más irrealizable y absurda, que parece seguir el consejo de Pound en el sentido de que debe traducirse poesía *empleando el lenguaje que supuestamente el autor original hubiera empleado de haber tenido como lengua propia la del traductor*.

En cuanto a mi labor como traductor de poemas, diría que el principio que he practicado siempre ha sido el de la aproximación más certera posible al original, una solución más honesta que hilarante, sin dudas: traducir un verso sin exagerar lo literal, y a la vez sin excesivo temor de caer en lo literal. No adolezco ni de la obsesión perfeccionista ni de la quimera de la versión total, absoluta, cosas ambas por demás desproporcionadas. Y me remito aquí a las opiniones nada desdeñables de Walter Benjamin, cuando dice que por mucho que se esmere y conozca el traductor, siempre mirará el otro idioma desde afuera, sin identificarse: de Nabokov, luego de traducir nada menos que el *Eugenio Onegin*, de Pushkin: *The clumsiest literal translation is a thousand times more useful than the prettiest paraphrase*; y de uno de los mayores poetas de nuestro tiempo, W. H. Auden, para quien hasta la poesía más ratificada tiene algunos elementos traducibles, sobre todo aquellos elementos que no están basados en la experiencia verbal, vale decir: imágenes símiles y metáforas que deriven de la experiencia sensorial. O sea que mucho habrá ganado quien intenta traducir poesía si desde el vamos sabe que, aunque es totalmente imposible dar “los sonidos de las palabras, sus relaciones rítmicas y todos los significados y las asociaciones de significados que dependen del aspecto sonoro, como las rimas y los juegos de palabras”, no es imposible acercarnos a la visión del mundo original, a ese grado de fidelidad en que –para utilizar el ejemplo que emplea Auden- se reconozca que un poema de Goethe y otro de Holderlin fueron escritos por personajes diferentes.

Enrique Pezzoni:

¿Traducción “creativa versus traducción literal”? Poco sirven rótulos tales para dilucidar el fenómeno traducción (hablo de la traducción literaria, desde luego, y no de la científica, que plantea otra clase de problemas). En materia de traducción literaria esta no puede ser sino creativa. Como lo es toda lectura de un texto. No hay peor traducción que la llamada “literal” y que en verdad debería llamarse “servil”. ¿A quién sirve, ante quien se humilla la traducción literal? Cree reproducir esa red de sonidos y significados de la lengua original, pero no hace más que mostrar hasta qué punto es irreproducible esa trama. La buena traducción es la que “lee” el texto en otra lengua: la que no deja que el texto original se transparente por debajo de la versión y, sin embargo, alude constantemente a las sonoridades, a las visiones del mundo que surgen del texto

original. Alude a ellas *reinventádaslas*, no “describiéndolas” ni “explicándolas”. Difícil equilibrio entre libertad y sujeción que a la vez se parece y se diferencia de la del creador original.

Es muy difícil, en este sentido, recomendar qué tipo de lengua deberá emplear el traductor. Sobre todo, el traductor de lengua española, que debe dirigirse a un ámbito lingüístico tan vasto, donde existen tantas variedades idiomáticas. Pero yo no recomendaría la neutralidad absoluta (que parecía ser el ideal de los buenos traductores hasta no hace mucho tiempo). El mundo nos ha enseñado que los hombres somos distintos, pero también que hay una zona esencialmente auténtica en la base de todas nuestras diferencias. Creo que el traductor debe atreverse a usar la lengua de su comunidad con todas sus peculiaridades, pero fijándose un límite; no ha de llegar hasta el extremo en que la reinvención se vuelva tergiversación y desplazamiento. Traducir una expresión elaborada en lengua coloquial no es reinvención. Creer ver un sentido metafórico a una expresión corriente tampoco es reinvención. Hacer hablar de *vos* a los personajes de una novela inglesa o francesa es desplazar violentamente un mundo hacia otro mundo (creo que no necesito aclarar hasta qué punto era ridículo, por otro lado, el hábito de hacer tutearse, con *tú*, a los personajes en novelas o piezas escritas originalmente en argentino). Quiero remitirme a un ejemplo. Cuando yo traducía *Moby Dick*, revisé todas las traducciones existentes. La que hizo un equipo francés dirigido por Jean Giono es fluida, veloz, curiosa e insolente, como suelen ser las traducciones francesas. El texto de Melville está escrito en una lengua que mezcla la ironía, el ímpetu, el humorismo, la grandiosidad. En el comienzo mismo, Ismael dice: “...cada vez que en mi alma se posa un noviembre húmedo y lluvioso...” Giono y su equipo traducen: “Chaque fois que j’ai le cafard”, es decir, “cada vez que tenga la mufa”. Ese me parece un buen ejemplo de reinvención excesiva. Menos nocivo, sin embargo, que la ausencia total de invención, que la literalidad servil que nada transmite y solo evoca el espectro de la lengua original.

Los traductores españoles siguen creyendo que el español de España (o Madrid) es el universal. Desde la época en que los traductores españoles hacían prorrumpir la exclamación “¡Narices!” a los personajes de Dostoievsky, los españoles piensan que toda peculiaridad de la península no es tal: es la lengua que el resto de los hispanohablantes debemos acatar. Las traducciones españolas suelen ser cómicas para el resto de los hispanohablantes. Tan cómicas como esa traducción que, también en broma,

citaba Alfonso Reyes y que mostraba el “*Sois sage o ma douleur*” de Baudelaire vertido al arrabalero porteño: “¡Araca corazón, calláte un poco!”

¿Los problemas que aquejan al traductor? Dejo de lado los personales (desconocimiento de la lengua de la cual traduce, torpeza en el manejo de la propia, ignorancia de las realidades extra textuales que alude el texto). Los otros problemas son la falta de reconocimiento como creador de que es objeto el traductor, Y que se muestra en la parquedad con que se lo remunera. Se me dirá que otro tanto ocurre con el poeta o novelista. Poetas y novelistas no escriben (o no deberían escribir) solo para ganar dinero (aunque no veo por qué no han de ganarlo, si no se prostituyen). Pero poetas y novelistas acomodan sus vidas de manera que puedan persistir en su trabajo durante el tiempo que necesitan. El mal pagado traductor, por lo general, debe cumplir plazos más o menos rígidos. Y para ganarse la vida no puede sino acumular traducciones y reducir el tiempo que puede destinar a cada una. Yo he padecido, en épocas de cesantías o renunciar a mi profesión docente, esas premuras. De ellas quedan algunas pruebas en mis traducciones: por ejemplo, a un personaje de Julien Green le hago ponerse en el bolsillo del saco un “portafolios” (*portefeuille*: billetera). Esos casos no son casos de infidelidad. Las editoriales serias los prevén, y suele haber correctores que los detectan y salvan. Más grave, insisto, es la traducción humillada y servil que no registra errores, pero que es toda ella un error de lectura, de apreciación, de buen gusto, de fluidez. No sé qué aconsejar a los traductores en cuanto al problema de su remuneración. Quizá una agremiación que los haga defenderse y no traicionarse mutuamente aceptado pagas mezquinas.

Traducción y complicidad

Tan pronto como nos ponemos a reflexionar sobre un asunto, sea el que fuere, el universo entero parece obsesionado con nuestra preocupación. La conversación más intrascendente presenta un nuevo punto de vista; los libros e inclusive los diarios proporcionan referencias incidentales. Al menos, esto es lo que me sucede y lo que, en particular, me ha sucedido desde que recibí la comunicación en que se me invitaba a participar en esta reunión y empecé a concentrarme en los problemas de la traducción. La verdad me obliga a admitir que, aunque he practicado la traducción por largo tiempo y lo he hecho en tres lenguas, hasta el presente pensé muy poco en los problemas que entrañaba, limitándome a resolverlos a medida que surgían, un tanto a la manera del señor Jourdain que hablaba en prosa sin saberlo. Pero quizá mi inconsciente estuvo actuando todo ese tiempo, pues cuando las circunstancias me obligaron a orientar las reflexiones en tal sentido, por todas partes, como acabo de señalar, hallé aportes para mi tarea —es decir, adquirí conciencia de las ideas ajenas al respecto— y asimismo comprobé que yo misma tenía formadas mis propias nociones, por lo general, en manifiesta oposición.

Pero pongamos las cosas en orden. Unos pocos días después de recibir la carta en que se me invitaba a la reunión de traductores, compré una revista literaria mensual y un diario cuyo suplemento literario aparecía ese mismo día. En ambos había artículos consagrados al debate entre el traductor de un libro de éxito, cuya versión había sido cuestionada, y dos de nuestros mejores traductores, uno de los cuales se especializa en libros alemanes y el otro en obras inglesas. La persona cuestionada declaraba, con cierto sentido del humor, que “un traductor dotado de sensibilidad escoge un libro para verter cuando tiene catorce años y cincuenta años después sigue traduciéndolo”. A lo cual uno de sus oponentes, que en realidad pertenecía al sexo femenino, le respondía: “En teoría, la traducción no es meramente difícil sino imposible”, juicio que luego rectificaba hasta cierto punto.

Estimulada por lo que había leído, procedí a interrogar a algunos amigos, particularmente a los de origen extranjero. Puesto que Europa es un continente tan fragmentado, la mayoría de estos amigos procedían de naciones pequeñas o un tanto reducidas: Hungría, Yugoslavia, Holanda, Israel. Nunca me había dado cuenta anteriormente en que aislamiento se hubieran hallado las mejores inteligencias de tales

países, de no contar con las traducciones, y que necesario es llevar a cabo la tarea “imposible” de poner en una lengua determinada lo que se pensó y escribió en otra. Sólo una gran potencia con un gran pasado puede vivir exclusivamente de sus propios recursos; una que es menor debe resignarse, en tales circunstancias, a perder contacto con el desarrollo de la cultura en general. Tengo presentes las palabras de Eddy Duperron, una persona de mi conocimiento originaria de Holanda que se contaba entre los mejores ejemplos de la generación que desapareció casi enteramente al comienzo de la guerra pasada: “Es penoso escribir en una lengua que tan pocos hablan y saber que no hay esperanza de hallar más de un par de miles de lectores”.

Al llegar a este punto, me llamó la atención otro aspecto del problema, aún más serio: la posibilidad de un empobrecimiento aterrador. Sé que las principales lenguas son ampliamente conocidas en las pequeñas comunidades, ¿pero este conocimiento favorece un mejor entendimiento de la actividad extranjera que la lectura en traducción? No lo creo, y hablo con la experiencia de haber leído libros en una lengua que realmente no conozco bien, como es el caso del español, después de lo cual los he leído en francés. En resumen, pienso que es más conveniente leer una buena traducción que andar a los tropiezos en el original. La gente de los pequeños países parece estar de acuerdo con ello, puesto que muchos de sus principales escritores se dedican por largos períodos a la tarea teóricamente imposible de traducir, lo que consideran una obligación contraída con sus compatriotas.

Tuve un amigo húngaro, Ladislav Gara, que se entregó sostenida y exitosamente a la tarea opuesta de hacer que los poetas de su país se conocieran en Francia. Asedió a los mejores poetas franceses –todos los cuales eran conocidos suyos- y persuadió a los que consideraba más capaces para emprender una u otra traducción. El proceso de traslación tuvo varias etapas, en una de las cuales intervino Gara para fortalecer incesantemente los vínculos entre el autor original y su intérprete. La antología de poesía húngara que se publicó por instigación suya fue un notable éxito y un enriquecedor aporte a nuestra apreciación de la literatura.

Al respecto puedo decir que le oí a André Gide señalar que cada escritor debería hacer, en el curso de su vida, por lo menos una traducción, labor que había sido una fructífera experiencia a la que, en cierta época, se había consagrado.

La traductora Marthe Robert, a quien he citado al referirme al debate suscitado en el diario y en la revista, expresó la siguiente opinión:

La imposibilidad de la traducción procede del hecho de que no hay un equivalente exacto en una lengua ni siquiera para las palabras más concretas de la otra. Un vocablo como “pan”, por ejemplo, no admite ninguna traslación. En otra lengua no posee el mismo peso, el mismo grado de expresividad; indica el mismo objeto pero sin las mismas connotaciones sociales y psicológicas.

Mi deseo es detenerme en esta última palabra: “connotaciones”. Aquí se centra el gran problema de toda comunicación entre individuos de una lengua a otra. Es obvio que, a cierto nivel, la comunicación es imposible, y me alegro de ello. Es aterrador pensar en un mundo de comunicación plena, sin rincones penumbrosos, sin margen para el ensueño o la interpretación. “Nos comprendemos los unos a los otros sólo a causa de las incomprendiones”, decía Laforgue, quien al cabo de algunos años de eclipse está recuperando su ascendiente. Además, las palabras nunca están solas, están unidas a otras palabras que las hacen más precisas o, si acaso pueda decirse tal cosa, que las tornan más imprecisa, cuya proximidad les confiere diferentes matices de significado, como sucede con las notas aisladas en un contexto musical. La libertad del traductor principia en lo que los planificadores urbanos denominados el nivel “ambiental”, a lo que podría agregar que cada obra de arte comienza en el margen de interpretaciones posibles. El hecho de que dos y dos sea cuatro no da margen a la interpretación – nada puedo hacer acerca de ello- pero fuera de las matemáticas mi modo de transmitir modifica lo transmitido (aunque lo respete). Hay una gran dificultad en transmitir algo que se originó en alguna otra persona. Este tipo de matrimonio –porque es un matrimonio- sólo llega a ser posible entre aquellos que tienen entre sí una honda afinidad. Y aún en este caso, es necesario saber exactamente qué nivel de afinidad existe.

En mi opinión –y sin que mi propósito sea escandalizar- tal afinidad no debe buscarse en el nivel de conocimiento de la lengua traducida. Todo lo contrario. Esto es una manifiesta paradoja. Resolvámosla con ayuda de ejemplos que recogí en mi propia experiencia. Aprendí francés y alemán simultáneamente. Cuando me encuentro en una región alemana, pienso e inclusive sueño en alemán. Al realizar una traducción del alemán al francés, especialmente si es larga, la oración alemana ante mí y en mi interior deja una impronta en la oración francesa que debe nacer de ella y que todavía no ha adquirido la independencia de la verdadera creación. Hay un solo medio de que me sea permitido poseer lo que está tratando de poseerme, y ello consiste en dejar el pasaje en

reposo. Cuando vuelvo, al cabo de semanas, a esta labor casi extrínseca, las palabras ya no me preocupan. Lo que trato de captar, de adaptar más bien que de trasponer, es el ritmo, el flujo subyacente, análogo al de la sangre de mi cuerpo. Hay libros con los que logro una verdadera simbiosis, que me acogen con la misma simpatía con que yo los recibo; otros permanecen inevitablemente extraños.

Cierto día en que trabaja en *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf, advertí que me resultaba más fácil traducir a una mujer que a un hombre. Las oraciones largas y sinuosas de Virginia Woolf, su manera de incorporar o apartar una metáfora sin jamás abandonarla, convenían a mis aptitudes. En realidad, no fue un descubrimiento demasiado insólito. Ya había elaborado una idea –como de costumbre, sobre la base de mi propia experiencia y de las experiencias recogidas por escritores amigos-, idea que tal vez resulte excesivamente simplificada y deformada y que ruego sólo sea considerada como un signo direccional; a saber que escribimos con nuestros cuerpos, con sus impulsos motrices y sus ritmos respiratorios, con sus proporciones y desproporciones. Faguet –un crítico que no era demasiado notable pero que influyó en los integrantes de mi generación cuando estábamos realizando nuestros estudios- decía, muy persuasivamente, que no creía que la gente que jamás había intentado escribir poesía pudiera amarla en forma efectiva. Escribí poemas en mi juventud y la mayoría de ellos me surgía (de manera imperfecta) cuando me hallaba caminando. Los que me surgían en otros momentos tenían un ritmo muy diferente. Debo señalar aquí que la importancia que atribuyo al movimiento ha sido reconocida por otras personas, más diestras que yo. Mencionaré a la principal y más reciente entre ellas, el padre Marcel Gousse cuya obra póstuma (murió en 1961) *L'anthropologie du geste*, acaba de publicarse. Jacques Madaule ha dicho acerca de este libro, mejor delo que yo podría expresarlo: “¿No es el movimiento un epítome del hombre? Nada es más humano, especialmente en el contexto de mayor amplitud en que Gousse lo examina, en el que el movimiento es la base del discurso. Pues ¿qué hace el hombre cuando se descubre opuesto al universo? Lo mimetiza con sus movimientos y gestos; de ese modo adquiere conciencia de sí y del mundo. El hecho de que todos sus movimientos sean oportunamente reducidos a palabras no nos autoriza a olvidar su origen”. Y a mi juicio, el movimiento y el gesto implican ritmo. Puedo agregar que Gousse era lingüista y que hoy en día los eruditos no comparten su pensamiento; les interesa la estructura más bien que los gestos y movimientos. Pero en virtud de que pertenezco a la generación de

Gousse, me es lícito declarar que el acto de escribir es a menudo un problema mimético, y por lo tanto de ritmo, tal como sucede asimismo en la traducción. Este es el nivel creativo que considero uno de los ingredientes más importantes de la traducción.

La experiencia de Marcel Proust, uno de los más grandes escritores que vivieron en la primera mitad del siglo, se presta a una interpretación que sigue la misma orientación. Para mi propia tranquilidad, ruego que me permitan examinar el asunto.

Proust, como es bien sabido, hizo traducciones de Ruskin con el propósito de obtener un conocimiento más íntimo de este autor. (Albert Béguin hizo lo mismo con ciertas obras alemanas, pues quería leerlas y no habían sido traducidas. Ninguno de los dos conocía muy bien la lengua a la que pertenecían los originales). Proust, cuyo dominio del inglés era escaso, fue auxiliado por su madre, que proporcionó una versión literal para uso de su hijo en cuadernos (según cuenta) de tapas rojas, verdes y amarillas. Se dice que Constantin de Brancovan le pregunta: “¿Cómo lo hiciste, si tenías tan escasas nociones del inglés?” Y por cierto, en su ensayo sobre Ruskin, Proust traduce *living soul* (alma viviente) como *âme amante* (alma amante). De todas maneras, después de que su madre hizo la tarea preliminar, Proust se halló en las condiciones del traductor que se pone a cierta distancia de su borrador o en las de quien solicita el auxilio de un compatriota del autor cuya lengua no conoce. Con todo esto, Proust logró una traducción históricamente memorable o, más bien, una recreación en que las oraciones largas y sinuosas que circundan el pensamiento de Ruskin se hallan vertidas a la perfección. Por supuesto, hay una obvia afinidad de ritmo y estilo entre los dos escritores. En su biografía de Proust, Painter señala esto muy claramente: “La influencia que Ruskin ejerció en Proust —es decir, en sus futuras obras— no provenía tanto del deseo que Proust sintiera de escribir como él.” Aquí tenemos un caso manifiesto de complicidad análoga a la que existe entre enamorados, la que resulta esclarecida y, por añadidura, complicada cuando tomamos en consideración los *Pastiches et mélanges*, de Proust.

En suma, a lo que quiero llegar es a demostrar que una tendencia subyacente, una necesidad de connivencia y complicidad, impele al escritor a hacer traducciones y parodias o, en un plano menos elevando, a valerse de caricaturas verbales, juego en el que Proust —tan extremadamente sensible a tonos de voz y a ritmos— sobresalía notoriamente. Basta con que recordemos la forma que reprodujo los modos de hablar propios de sus personajes. Para él, los hombres y las mujeres eran esencialmente

sonidos y entonaciones. Para insistir con los *Pastiches* de Proust, debe reconocerse que eran fabulosamente exitosos. Él mismo nos ha contado por qué los escribió: “Uno debe emprender voluntariamente la tarea de escribir parodias, con el objeto de retornar más tarde a la originalidad propia, con el objeto de no incurrir en parodias inadvertidas por el resto de la vida”. Por supuesto, no debemos aventurarnos a imaginar que Proust era tan dócil como para perderse totalmente en la identidad de otro individuo; sus *pastiches* provenían de una honda comprensión tanto de las capacidades de los otros escritores cuanto de las suyas propias. Séame permitido, al llegar a este punto, citarlo directamente: “Tan pronto como había comenzado a leer un escritor descubría, por debajo de sus palabras, el tono subyacente que constituye lo que distingue a un autor de otro. Así fue como pude redactar parodias (ruego que se me autorice a subrayar esta observación) porque tan pronto como se ha capturado el tono de un escritor, las palabras con que es posible imitarlo surgen casi solas”. El “tono”: a eso me refería cuando hablaba de la importancia del tono. En otro texto –una carta a Robert Dreyfuss en que se menciona a Renan-, Proust señala con aún mayor claridad: “Mi metrónomo fue regulado por su ritmo”.

Hace poco se publicó en Francia una antología de poesía inglesa isabelina en traducción de Philippe de Rothschild. A modo de paréntesis, debo agregar que los autores ingleses de ese periodo son, en su mayoría, poco conocidos en Francia y que Philippe de Rothschild, al emprender estas traducciones, ha abierto un camino enteramente nuevo. Como es natural, hay omisiones y unos pocos errores que los críticos han destacado con malicioso placer. Por mi parte, me siento plenamente satisfecha y una observación del traductor en el prefacio contribuyó a mi admiración. “Cierta galanura, cierto movimiento juguetón, es más importante que una exactitud indiferente y pedante”. Sí, este juicio responde a mi gusto; destaca lo que me parece esencial en un sentido que sólo puede ser engendrado por una maravillosa complicidad.

Admito que tal complicidad –por creativa que resulte- no se halla fundamentalmente al nivel de la creación original. Nunca confundí mis escritos con los que produje en colaboración con el autor que estaba traduciendo.

Después de esta referencia a mi propia obra, vacilo en citar de nuevo a Proust. Perdónese me por lo que me parece un síntoma de falta de modestia; en realidad, no es nada por el estilo. Por lo tanto, aquí está lo que dice: “He llegado al fin del período de

traducciones. Cuando se trató de las traducciones de mis propias obras, me faltó resolución”. La culminación de su actividad como traductor, ciertamente, había quedado atrás; y a pesar de su profecía deprecatoria y pesimista, la traducción de su propia obra apenas había comenzado. Pero la similitud que establece entre una labor personalmente creadora y una traducción es definitiva: “La tarea del escritor no es imaginar sino percibir –escribió-. El artista es esencialmente un escriba”.

En consecuencia, para Proust la creación artística ha de alcanzarse a través de la sumisión a algo que ya está presente. Para mí, esto resulta evidente por sí mismo. El mismo proceso, en escala más baja, es el que sigue un verdadero traductor. Debe primeramente perder y luego recuperar su identidad; tiene que sumergirse completamente en una experiencia ajena y, sin embargo, conservar su propia personalidad. Es una tarea exigente y, vuelvo a repetir, no puede llevarse a cabo exitosamente a menos que las dos personas comprometidas sean criaturas del mismo universo, posean sensibilidades complementarias y, por sobre todo, se muevan en ritmos comunes que emergen desde las profundidades del inconsciente.

Clara Malraux

Sobre la imposibilidad de traducir

Me parece que todas las lenguas del mundo se asemejan a tramas infinitamente complejas, que los diseños básicos de dichas tramas casi nunca coinciden y que inclusive las unidades integrantes de la trama – las palabras y los silencios, pues vale la pena recordar que todas las lenguas escritas emplean palabras y espacios entre palabras-, que inclusive estas palabras y estos silencios, digo, jamás o muy rara vez coinciden. Si un vocablo de un idioma en apariencia corresponde a un vocablo de otro idioma, conviene que en ese mismo momento nos pongamos en guardia: puede asumirse como regla casi universal que la coincidencia no tiene lugar, que tiene lugar otra cosa, algo diferente.

Detengámonos un momento en la noción de coincidencia. “Perro” es igual a *dog*, a *Hund*, a *chien*, a *sobaka*, y sería posible agregar una nómina interminable. Tiene que haber un perro ideal, platónico, así como tiene que haber un Dios ideal, platónico; pero no es tan simple como suele suponerse. Cuando un alemán piensa en un perro o *Hund*, no piensa necesariamente en el mismo animal en que piensa un francés al decir *chien* o un ruso al decir *sobaka*. La forma, la imagen general que cada uno elabora en su mente es por completo diferente. El *fox terrier*, el *Dachshund*, el *borzoi*, el pekinés son muy distintos, y la noción general de perro es tan amplia que debe ser reformulada en cada ocasión en que la pensamos, salvo en esas circunstancias comparativamente excepcionales en que hablamos de los perros en los términos más amplios, cuando generalizamos acerca de ellos; por ejemplo, al declarar que todos los perros no son carnívoros. Se afirma que todos los gatos comen pescado pero tampoco es verdad: hay gatos en ciertas regiones de Persia donde no existen ríos o corrientes de agua, de modo que no es posible obtener pescado. El mundo se compone de hechos particulares y el lenguaje mismo es la respuesta a todos los hechos particulares, respuesta que se ha ido acumulando por espacio de miles de años y que se actualiza cada vez que alguien abre la boca y dice algo acerca de los innumerables particulares.

O, si no, tomemos otra dirección. Estábamos hablando sobre la coincidencia sugerí que “perro” no es coincidente con *Hund*, *chien*, *sobaka*. Aun en el caso en que las palabras son idénticas, cuando coinciden exactamente en el número y orden de sus letras, suele suceder muy a menudo que no coinciden con su significado. El termino francés *conscience* no significa lo mismo que el inglés *conscience*, si bien se deletrean

exactamente del mismo modo y derivan históricamente de las mismas raíces. *Conscience* se asemeja a uno de esos globos de colores que tienen en su interior muchos otros globos de diferentes colores. No hay coincidencia en esta semejanza. Podemos, en cambio, volvernos hacia las lenguas jeroglíficas como el chino y el antiguo egipcio. En el antiguo egipcio hay el dibujito de un hombre que se arrodilla y eleva sus brazos; esto, de manera muy obvia, significa plegaria. Un diseño tan similar que podría tomarse por una coincidencia lo hallamos en el chino, también con el significado de plegaria o de un hombre orando. Pero hay pruebas evidentes de que cuando un egipcio rezaba, su plegaria o la naturaleza de la plegaria era muy diferente de la plegaria o la naturaleza de la plegaria propia de un chino, pues el egipcio invariablemente adoraba el sol en uno u otro de sus aspectos, en tanto que el chino no confería mayor relevancia al sol: lo que veneraba por sobre todo era el Cielo, *Tien*, que era una idea considerablemente más compleja. La coincidencia es accidental. El signo que se utiliza en chino para la noción de crecimiento era una planta que se abría camino a través del suelo; lo mismo sucedía en el antiguo egipcio, y aquí creo que la coincidencia no es accidental. Un símbolo o un vocablo para el crecimiento es, en un sentido muy real, común a todas las lenguas. Sabemos que es el crecimiento. Transponemos el símbolo chino por medio del símbolo egipcio, o inclusive por el símbolo hispano “crecimiento”, ¿pero hay alguna otra coincidencia? El nacimiento y la muerte quizás, aunque sospecho que las asociaciones de la muerte –su forma, su energía, sus colores– son inevitablemente diferentes en las distintas culturas.

Estoy sugiriendo que en toda ocasión en que traducimos exacta y puntualmente, esto no es una coincidencia, no lo es en la forma en que hemos estado utilizando la palabra coincidencia, sino que consiste en el más puro accidente. Y la tarea del traductor es desplazarse con pie seguro entre estos accidentes, cosa que no puede hacer de manera lógica: no puede afirmar que una construcción gramatical de una lengua corresponda a una construcción gramatical de otra, pues no sucede así. En francés, *parce que* no significa exactamente lo mismo que *because* en inglés, pero está bastante cerca. En inglés, existe la más rudimentaria concepción del subjuntivo, en tanto que los franceses nacieron subjuntivistas. Buena parte del francés es palmariamente intraducible al inglés. Cada lengua surge de una experiencia diferente; y si en algo concuerdan, es otro accidente. Resultaría perfectamente admisible imaginar dos idiomas que no concuerdan, incommunicables e intraducibles entre sí. Esto, por supuesto, puede ocurrir con los

dialectos de una misma lengua: un habitante de Brooklyn puede hablar un inglés totalmente incomprensible para los que nos hallamos reunidos aquí. Es lícito imaginar una antilengua constituida por las formas que adoptan silencios aprisionados entre las letras, y ¿de qué modo sería posible intentar una traducción a ella?

Cuanto aprendemos en los libros de gramática está equivocado, absolutamente equivocado. Ahora todos hemos llegado a saber que el lenguaje es tan fluido, viviente, cambiante, turbulento e indomable como la vida misma. No está en el lugar en que se lo busca porque no permanece quieto; el río de Heráclito fluye sin cesar a través de nuestras bocas y de nuestras plumas. La palabra que pronuncié hace un instante en una lengua que conocemos ya se halla en proceso de convertirse en otra palabra: está muriendo o cambiando. La madurez es todo, el crecimiento es todo: cuando un vocablo muere, no hay siempre otro que ocupe su lugar.

Cierta vez utilicé la frase a *scurry of snow* (“un remolino de nieve”) y mi padre, inveterado lector de diccionarios, descubrió que el sustantivo *scurry* jamás existió hasta que procedí a inventarlo. Fue un desliz de la pluma, o tengo la sospecha de que el término existía como sustantivo y de que, de todas maneras, se trataba del accidente más trivial. Pese a que me complace el hecho de que esta palabra me haya sido acreditada de entonces en adelante, ello se debe al más vil de los motivos: siempre tuve la vaga esperanza de ingresar en el diccionario de algún modo. Pero la frase a *scurry of snow* suscita múltiples cuestiones. ¿Cuántos vocablos son inventados por un desliz de la pluma o porque el término existía, o simplemente por accidente? Supongo que todas las palabras nacieron por accidente y siguieron subsistiendo por una serie de accidentes. Cuando Adán dijo por primera vez “manzana”, ¿sabía lo que estaba diciendo? Pudo haber querido expresar algo enteramente distinto, algo así como: “ten cuidado, porque es peligroso”. En lugar de ello, dijo “manzana”, y ya sabemos qué sucedió.

Otro problema: tal vez utilice las palabras a *scurry of snow* nuevamente, en un libro que será traducido. ¿Cuál es el equivalente, aquello que coincide con a *scurry of snow* en ruso, en griego, en hebreo, en chino, en danés? Los traductores tendrán un buen dolor de cabeza: es una palabra muy nueva y no está registrada en los diccionarios extranjeros, por lo menos hasta el presente. Examinaré con sumo cuidado la forma en que traduzcan este término, este obstinado fantasma, esta única palabra del diccionario que es mía aun cuando realmente no existe.

Hemos declarado que las palabras y los silencios no coinciden, salvo en el caso de unos pocos términos como crecimiento y como quizá suceda con las partes del cuerpo –cara, manos, pies, hombro, lengua, pelo, corazón-, si bien tengo algunas dudas al respecto. Cuando nos referimos a la bóveda celeste, en cualquier lengua, también surgen sospechas pues cada cultura parece tener una noción diferente de la bóveda celeste: se supone que es común a todas las culturas, pero en realidad sus matices varían de acuerdo con cada cultura, con su historia, con sus mitos, con su mera ubicación geográfica. La bóveda celeste del ruso no es la misma que la de un inglés; la bóveda celeste de Nueva York, esas tres o cuatro pulgadas que nos está permitido observar entre los rascacielos, no es la misma que el amplio espacio curvado que se contempla en el desierto de Arabia o a bordo de un pequeño navío en medio del Pacífico.

Pienso que esto es importante: estamos tan acostumbrados a sustentar la ilusión de que las palabras significan lo que dicen o parecen decir, cuando en verdad están cambiando incesantemente sus significados, brincando en los rincones, modificando su aspecto, acumulando o perdiendo gravitación de conformidad con el énfasis que tengan los vocablos cercanos a ellas; y, de tal manera, plantean a los traductores la tarea imposible de verter un término por su equivalente, el cual meramente no es su equivalente. Esto por lo general se denomina tortura.

A pesar de esta carga insoportable que recae en los traductores, creo que en ciertas ocasiones excepcionales la traducción se logra brillantemente, más allá de toda probabilidad e inclusive a veces más allá de toda posibilidad. Lo imposible se vuelve posible solamente porque el problema contiene su propia solución. Ivan Morris señaló que en el *Manifiesto sobre la traducción* hemos declarado que el traductor debe sugerir de algún modo el ritmo y la estructura del texto original y debe adoptar un estilo que logre sugerir el estilo exhibido por la obra en su propia lengua. Señaló asimismo que la versión de Arthur Waley preparó de *The Tale of Genji* no se ajustaba a la estructura o al ritmo del original. Se me ocurre que en esto se mostró un tanto pedante, porque me parece que una cosa que Waley logró de manera incomparable fue sugerir la impresión de una obra original. Ello resulta manifiestamente cierto porque las oraciones japonesas son laberintos que deben ser desentrañados, en tanto que las oraciones inglesas de Waley siempre son muy claras. Pero tengo plena certeza de que el inglés de Waley no es la lengua de uso cotidiano. Sin duda es clara, pero hay sutilezas, hay reverberaciones, hay sentido de otro idioma. Tenemos la impresión de que se nos ha dado una

composición japonesa que eligió misteriosamente ser escrita en inglés. A partir de esto, se convierte simplemente en el prodigio de un mago. Sólo es posible realizar semejante tarea por obra de magia. Hay, sin duda, muy buenas evidencias de que Waley era un mago: estaba en condiciones de leer un párrafo íntegro (si bien en japonés no hay párrafos) y luego podía olvidarse del texto y reconstruir en inglés la impresión y las imágenes. De vez en cuando, una palabra quedaba fuera o un elemento ínfimo era incorporado, pero lo que en la práctica hacía era una suerte de acto de transformación. Leía el texto, lo asimilaba, lo soñaba, lo experimentaba y entonces, después de haberlo incorporado, procedía una hora más tarde a devolverlo. Y el hecho consiste en que esto funciona y probablemente no hubiera podido funcionar de otro modo.

Robert Payne