Col. 522
Top. 201.551

SUR

REVISTA SEMESTRAL

PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN

338
339

ENERO-DICIEMBRE 1976
BUENOS AIRES

SUR

FUNDADA EN 1931

Dirigida por

VICTORIA OCAMPO

Redacción y Administración

VIAMONTE 494, 8º piso

T. E. 32-5148 - 31-3220

Comité de Colaboración

Mildred Adams
Adolfo Bioy Casares
Alberto Luis Bixio
Jorge Luis Borges
Roger Caillois
Alberto Girri
Eduardo González Lanuza
Raimundo Lida
Eduardo Mallea
Fryda Schultz de Mantovani
Silvina Ocampo
Ernesto Sábato
María Rosa Oliver
Enrique Pezzoni

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCION

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 900.—

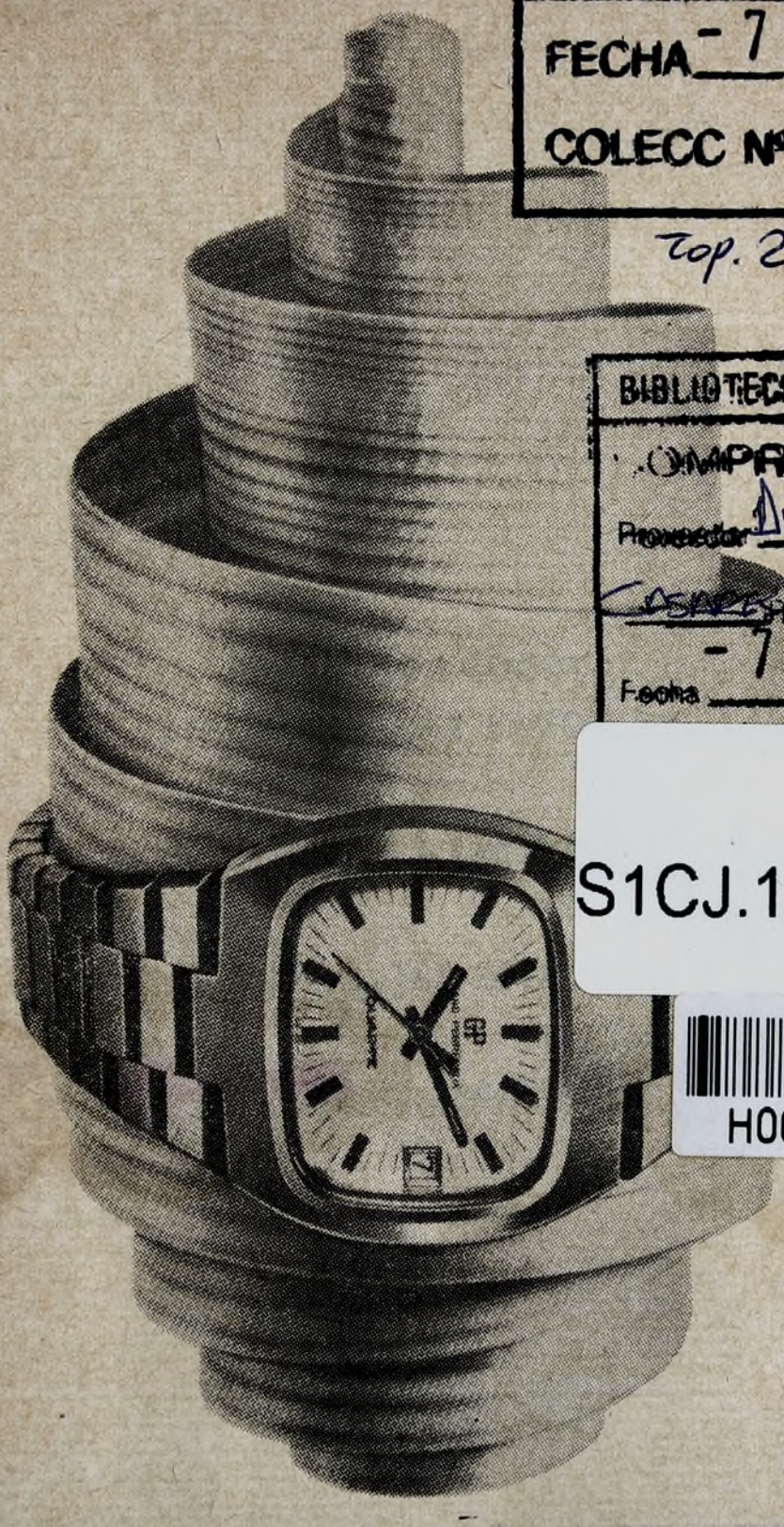
Otros países:
Anual ..... u$s. 20.—

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522
Top. 201. 551

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor DUERTO
- 7 OCT 1998
Fecha

S1CJ.15.1.2 45

H0008122



GIRARD-PERREGAUX

QUARTZ

TODOS LOS LIBROS
DE TODAS LAS EDITORIALES

LIBRERIAS FAUSTO

CORRIENTES 885 y 1311
SANTA FE 1715
BUENOS AIRES

UGOJ

ES SEGURIDAD

Editorial Planeta Argentina

S. A. I. C.

El Premio Editorial Literario Anual más cotizado del mundo por una sola novela

Distribuidor Exclusivo:

MARCOMBO, S. A.

BOIXAREU EDITORES

MARCOMBO, S. A., se ha dedicado, desde su fundación, a la edición de obras técnicas de electrónica, radio, televisión, etcétera. Ha procurado, sin embargo, proyectar sus publicaciones hacia otros campos como la electrotecnia, automóvil, mecánica, matemáticas, aire acondicionado, energía nuclear, ciencias comerciales, fotografía, vulgarización técnica, etcétera.

VIAMONTE 1451 - Tel. 40-3323 - 45-0709 - 45-1358

BUENOS AIRES



Una acción solidaria para la comunidad argentina

La Fundación Bunge y Born, entre las múltiples actividades que realiza, está siempre dispuesta para promover y fomentar obras que redunden en beneficio de la comunidad. Lo hace de la misma manera que apoya constantemente las tareas educacionales, las investigaciones científicas o las manifestaciones culturales, artísticas y deportivas.

La Fundación Bunge y Born está plenamente convencida que, de esta forma, contribuye al progreso argentino.

FUNDACION BUNGE y BORN

BIBLIOGRAFIA DE JORGE LUIS BORGES, por Horacio J. Becco.

GUIA BIBLIOGRAFICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA. Desde el siglo XIX hasta 1970, por Walter Rela.

PABLO NERUDA, BIBLIOGRAFIA, por Horacio Jorge Becco.

SIETE CONVERSACIONES CON JORGE LUIS BORGES, por Fernando Sorrentino.

CASA PARDO

DEFENSA 1170
BUENOS AIRES - ARGENTINA

LIBROS ARGENTINOS
A TODO EL MUNDO

Búsqueda de obras raras y agotadas - Novedades

Solicite Nuestros Catálogos

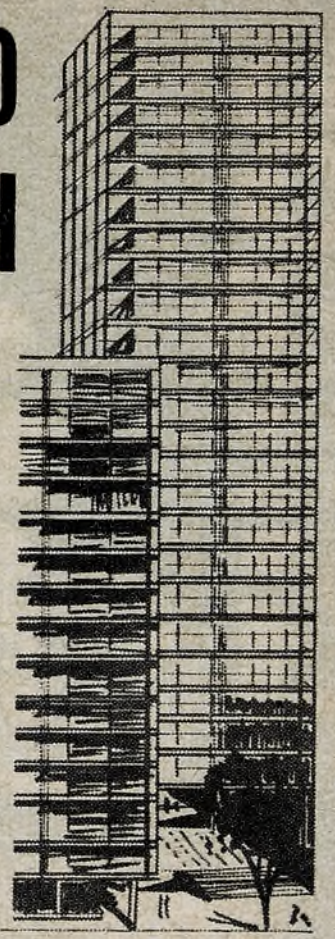
Compramos libros históricos y literatura argentina

Los libros
que SUR comenta
en su
Sección Bibliográfica
los encontrará usted
en ATLANTIDA,
una librería distinta.

Siempre con las
últimas novedades

FLORIDA 643
T. E. 31-4284
BUENOS AIRES

EL DEPARTAMENTO INMOBILIARIO DE BULLRICH



Usted conoce la Casa ADOLFO BULLRICH Y CIA. LTDA. S. A.
Por eso queremos poner en su conocimiento algo más: nuestro Departamento INMOBILIARIO.
En el sigue imperando la seriedad, responsabilidad y especialización que ha distinguido a Bullrich durante más de 100 años de trayectoria.
Estamos a sus órdenes para todo lo relativo a compra-venta de Departamentos, Casas, Terrenos, Alquileres, Hipotecas, Transacciones, etc., ofreciéndole, como siempre, las más amplias garantías y seguridad.

ADOLFO BULLRICH Y CIA. LTDA. S.A.

Posadas 1257 - P. B. - Bs. As. - Tel. 41-1041 y 42-0091

el niño necesita amigos



con los cuales vivir cada día
nuevas aventuras.
Amigos como
EL LEÓN FELIZ,
EL GATITO NEGROBLANCO,
EL RATÓN COLAVERDE

y muchos otros personajes
que animan los maravillosos

CUENTOS PARA SONREÍR

¿Usted no los conoce? ¡Pero nos conoce a nosotros! Trabajamos 70 años pensando en la educación... y logramos los mejores textos escolares. Los que usted usó cuando era chico.
Hoy decidimos aplicar la experiencia adquirida (que es mucha) para obtener

LOS MEJORES CUENTOS PARA NIÑOS

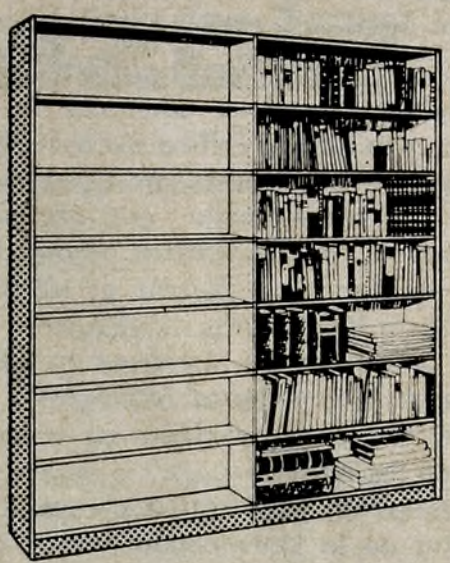
y queremos su opinión. Pida en su librería los Cuentos para Sonreír de la Editorial Kapelusz. Son cuentos para niños de 4 a 8 años. Ya aparecieron 25 títulos con personajes inolvidables, argumentos magníficos y un PRECIO INCREIBLE, para que usted pueda comprar **el regalo que cuesta menos y dura más.**

Para su información le damos el nombre de sus series: **Caracol, Pinocho, El león feliz, Yo soy yo, Bímbulli, Pollito y Tigrecito.** Recuerde que se trata de los CUENTOS PARA SONREIR. En todas las buenas librerías o en la Editorial Kapelusz: Corrientes 999, esquina Carlos Pellegrini.

EK

Yuxtaponga!

...o coloque una al lado de otra, es lo mismo! Con las 18 nuevas medidas del **Modelo Y** de **Bibliotecas Lundiacita,** Ud. mismo puede formar la biblioteca que tanto buscó. **Yuxtaponga** con **Lundiacita** y logre infinitas combinaciones.



CITA

CITA

Exp. y Ventas:
Av. Montes de Oca 2040
Tel. 28-7881

EDICIONES REVISTA SUR

JAWAHARLAL NEHRU: **Cartas de un padre a su hija.**

VARIOS: **El auge de la violencia.**

VICTORIA OCAMPO, ADOLFO DE OBIETA Y RICARDO MOSQUERA EASTMAN: **Mahatma Gandhi.**

LETTRES FRANCAISES: **Colección LA PORTE ETROITE, nueve títulos.**

NOVEDAD

HISTORIA COMPARADA DE LAS LITERATURAS AMERICANAS, **de Luis Albetro Sánchez.**

Un panorama completo de las literaturas americanas, un enfoque brillante y original, un estilo ameno a la vez que contundente, además de una penetración crítica excepcional y una notable sagacidad para descubrir relaciones entre escrituras diversas, se conjugan en este trabajo ejemplar, que abarca tanto las literaturas en lengua española del continente como la norteamericana, la brasileña y la haitiana, sin olvidar el tratamiento de la aborigen (que corresponde a las culturas mayaquiché, náhuatl, inca y otras). La obra trae un índice de nombres completo para facilitar su manejo y también una extensa bibliografía e ilustraciones (cinco pliegos intercalados) que realzan su valor. Desde ya un texto indispensable en la materia.

Su autor, el eminente catedrático peruano Luis Alberto Sánchez, tres veces rector de la Universidad Mayor de San Marcos, parlamentario en varias legislaturas, presidente del Senado, profesor visitante de veinte universidades americanas y europeas, ha escrito numerosos ensayos sobre la cultura latinoamericana, desde vastas historias hasta agudos artículos polémicos. Pero quizá la presente sea su obra más sazonada, la de mayor envergadura, la que de algún modo sintetiza todos sus trabajos anteriores.

I. **Desde los orígenes hasta el Barroco,** 404 págs.
II. **Del naturalismo neoclásico al naturalismo romántico,** 468 págs.
III. **Del naturalismo al posmodernismo,** 376 págs.
IV. **Del vanguardismo a nuestros días,** 448 págs.
(Los cuatro volúmenes encuadernados en tela, con aplicaciones de oro y sobrecubiertas, ilust.)

Esta **Historia comparada** de Luis Alberto Sánchez ratifica casi cuarenta años al servicio del libro y la cultura por parte de Editorial Losada, muy particularmente con referencia a la literatura de América latina. Para ejemplificar esa labor pueden mencionarse algunos de los muchos autores latinoamericanos que figuran en su actual catálogo: Roberto Arlt, Miguel Angel Asturias, José María Arguedas, Ciro Alegría, Eduardo Barrios, Roberto J. Payró, Horacio Quiroga, Pablo Neruda, César Vallejo, Gabriela Mistral, Alcides Arguedas, Elvio Romero, Augusto Roa Bastos, Ricardo Güiraldes, Jorge Icaza, Alfredo Pareja Diezcanseco, Rubén Darío, Nicolás Guillén, Eduardo Gudiño Kieffer, Bernardo Kordon, Antonio Skármeta, Arturo Uslar Pietri, entre otros.

EDITORIAL LOSADA S. A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**
MONTEVIDEO **SANTIAGO DE CHILE** **LIMA** **BOGOTA**

Sagazola sa

Industrial, Comercial, Inmobiliaria y Financiera

Av. del Libertador 7112 - Buenos Aires - REPUBLICA ARGENTINA
Cables: Sagazola - Baires - Telex 012-1004 - T. E. 70-8577/8769/6443/3785

PUBLICACIONES RICORDI

BIOGRAFIAS

DE LA GUARIA: **Mozart. Su vida y su obra.**
EPSTEIN: **Bach. Pequeña antología biográfica.**
GARCIA MORILLO: **Mussorgsky.**
GARCIA MORILLO: **Rimsky Korsakov.**
GIACOBBE: **Julián Aguirre. Ensayo sobre su vida y su obra, en su tiempo.**
MARTINEZ: **El sentido humaño de la obra de Puccini.**
ROLAND: **Ravel, su vida y su obra.**
SCHWEITZER: **J. S. Bach, el músico poeta.**

DICCIONARIOS

D'ANDREA: **Pequeño manual de música.**
ORTIZ ODERIGO: **Diccionario del Jazz.**

RICORDI

en venta en nuestros salones:

FLORIDA 677 - T. E. 392-4366

CANGALLO 1560 - T. E. 40-8877

EDITORIAL SUR

DE RECIENTE APARICION:

KLAUS MANN: **La muerte del cisne.** (Novela sobre la muerte del rey Luis II de Baviera).

ANDRE MALRAUX: **Huéspedes de paso. El espejo del limbo.**

GRAHAM GREENE: **La vuelta de Raffles.**

GRAHAM GREENE: **Una mujer imposible.**

Distribuye

EDITORIAL SUDAMERICANA

HUMBERTO Iº 545 **CAPITAL**

LIBRERIA DEL PLATA

Se complace en ofrecer a su distinguida clientela, un inmenso surtido en Revistas Americanas en colecciones completas o números sueltos.

TAMBIEN LIBROS Y OBRAS DOCUMENTALES

SERVICIO DE NOVEDADES

(Solicite nuestros boletines mensuales)

Para compra, venta y/o canje dirigirse a:

LIBRERIA DEL PLATA S. R. L.

San José 358 - 1º A **T. E. 38-0335**

Buenos Aires

IBER AMER ARGENTINA

PUBLICACIONES HISPANOAMERICANAS S.A.C.I.

Rivadavia 4076/82 - 811-1757/8176 - Buenos Aires

NOVEDADES

HOLT V.: **La sombra del lince.** Enc. (Destino)

SENDER: **Novelas ejemplares de Cibola.** Enc. (Destino)

DELIBES: **Las guerras de nuestros antepasados.** Enc. (Destino)

MALUQUER: **Tartessos.** Enc. (Destino)

LEVY: **Treinta siglos de historia de China.** Enc. (Destino)

BUCHOLZ: **La gran transformación.** Rúst. (Destino)

CERAM: **Dioses, Tumbas y Sabios.** Rúst. (Destino)

BONILLA: **Breve Historia de la Técnica y del Trabajo.** Rúst. (Istmo)

BLAZQUEZ: **La Romanización.** Tomo II. Rúst. (Istmo)

ARCE: **La novela pastorial Española.** Rúst. (Istmo)

BOSCH GIMERA: **Prehistoria de Europa.** Rúst. (Istmo)

ENCINA JUAN DEL: **Obras dramáticas,** (Cancionero de 1496). Rúst. (Istmo)

LOPEZ RUIZ: **Volcanismo - Dinámica y petrología de sus productos.** Rúst. (Istmo)

LUELMO: **Historia de la Agricultura en Europa y América.** Rúst. (Istmo)

LOPEZ PINTOR: **Los españoles de los años 70.** Rúst. (Tecnos)

MUSTO: **Análisis de Eficiencia.** Rúst. (Tecnos)

YOUNG: **La familia simétrica.** Rúst. (Tecnos)

TIERNO GALVAN: **¿Qué es ser Agnóstico?** Rúst. (Tecnos)

FANN: **El concepto de Filosofía en Wittgenstein.** Rúst. (Tecnos)

LINDSAY: **Procesamiento de información humana.** Rúst. (Tecnos)

GIL NOVALES: **Las Sociedades Patrioticas.** 2 Tomos. Rúst. (Tecnos)

KALINOSKI: **Lógica del discurso normativo.** Rúst. (Tecnos)

Reserve el próximo número de

SUR

(340-341)

SARMIENTO, hoy

Aproximaciones - Nuevos enfoques
Antología de ensayos poco conocidos
Documentos

Colaboradores:

Paul Verdevoye
Raimundo Lida
Juan Carlos Ghiano
Bernardo Canal Feijóo
Gregorio Weinberg
Félix Weinberg
Carlos Real de Azúa
Marcel Bataillon
Américo Castro
Juan Mantovani,
etcétera.

Adquiera su ejemplar en librerías recomendadas y en

Viamonte 494 (8º piso), Buenos Aires

Teléfonos 32-5148 y 31-3220



BIBLIOTECA DE FILOSOFIA

Novedosa Colección, que ofrece al lector las obras de mayor relieve en el campo de la creación, la interpretación y los temas afines al pensamiento filosófico.

TITULOS PUBLICADOS

E. Morot-Sir: **El pensamiento francés actual**

De la década del 30 a los años 70, con prólogo del autor para la edición en castellano. 116 págs.

Henri Arvon: **Buda**

Su vida, su pensamiento, con una selección de textos budistas fundamentales, difíciles de obtener en castellano. 96 págs.

Pierre Vendryes: **Hacia la teoría del hombre**

Un afinado desarrollo de la autonomía fisiología y de la autonomía intelectual, a la luz de los últimos aportes de la fisiología, la lingüística, la informática. 114 págs., ilustr.

D. A. Hyland: **Los orígenes de la filosofía en el mito y los presocráticos**

Incluye los textos íntegros de los presocráticos y el Poema de Gilgamesh, el **Cármides,** de Platón y otros. 292 págs., ilustr.

Pietro Prini: **Historia del existencialismo**

Un estudio profundo, que constituye a la vez un panorama y un balance de esta decisiva corriente filosófica, desde los precursores hasta sus más modernos exponentes. 292 págs.

A. Virieux-Reymond: **Lo lógica formal**

El verdadero dominio y el verdadero sentido de la lógica; las diversas lógicas: la tradicional, la husserliana, la simbólica, la lógica de clases, los tipos lógicos etc. 128 págs.

Antony Flew: **Dios y la filosofía**

Con un enfoque polémico, el autor replantea diversos temas teológicos y religiosos, encarándolos a la luz de nuevos criterios y en un lenguaje similar al de un juicio ventilado ante una corte. 246 págs.

Robert Wallis: **El tiempo, cuarta dimensión de la mente**

Estudio de la función temporal del hombre desde el punto de vista físico, biológico y metafísico. El Mundo de la cibernética, de los servomecanismos y del pensamiento artificial en sus íntimas y múltiples semejanzas con el organismo humano. 256 págs.

TITULOS DE PROXIMA APARICION

W. Charlton: **Introducción a la estética**

E. Morot-Sir: **La metafísica de Pascal**

J. Rolland de Reneville **Significación del hombre**

Jean Peucelle: **El tiempo**

J. A. Boon: **Del simbolismo al estructuralismo** (Lévi-Strauss en la tradición literaria)

En venta en su librería y en

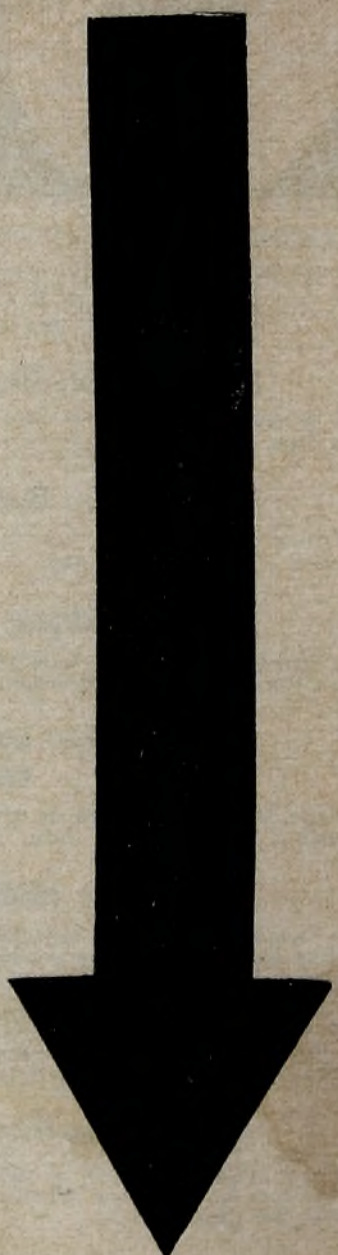
LIBRERIA - EDITORIAL EL ATENEO

Florida 340 - Buenos Aires - Junín 819

REVISTA SUR

EDITORIAL SUR

EDICIONES
REVISTA SUR



VIAMONTE 494 - 8º piso - Buenos Aires

32-5148 y 31-3220

SUR

NÚMERO 338-339 ENERO - DICIEMBRE 1976

EL TIEMPO DE MALRAUX

Mientras este número de SUR *estaba en la imprenta ha muerto Malraux. Este texto me lo pidió Martine de Courcel hace dos años para su publicación en inglés, por Weidenfeld and Nicolson, y en francés por Plon.*

Sin tiempo para otra cosa y decididos a publicar un número enteramente dedicado a Malraux, adelantamos estas páginas y sentimos un profundo pesar por esta muerte, que afecta no sólo a Francia sino al mundo de la cultura en todos los lugares donde existe.

Malraux, al principio de sus *Antimemorias* (*SUR*, 1968), declara: "¿Qué me importa aquello que sólo me concierne a mi?... Casi todos los escritores que conozco aman su infancia. Yo detesto la mía". La importancia de esta confesión no permite que se la pase por alto. Encierra, por lo pronto, una contradicción. Este detestar a su infancia y este mencionarlo es ya hablar de lo que le concierne a él, especialmente.

No hay nada que sea exclusivamente importante para uno solo. De alguna manera, buena o mala, lo que nos concierne concierne a todos. Lo que somos, lo que hacemos o rehusamos hacer forma parte de un conjunto (de un esquema), y pesa en la balanza, sean cuales fueren las apariencias. Las hojas dispersas quedarán, finalmente, reunidas en un volumen

...legato con amor in un volume
ció che per l'universo si squaderna.

de acuerdo con Dante.

En cuanto a amar o a odiar nuestra infancia, eso no le quita influencia sobre el resto de nuestra vida. Nada puede alterar ese hecho. La infancia es una época clave. Y cuando veo, en la obra de Payne, a un Malraux de 13 años, fotografiado junto a Mlle. Thouvenin y a sus alumnos; cuando miro esa carita delicada y sensible, con su ya concentrada expresión, siento necesidad de reprocharle al gran escritor su pecado por omisión. Pues por omisión nos ha privado de saber lo que aquel escolar fue, en ese momento. Hubiésemos deseado que Malraux se convirtiera en su propio fotógrafo, ya que estoy persuadida (y él también, asegure lo que asegure) que en el corazón de un niño o de un hombre hay algo más que "un misérable petit tas de secrets" (un miserable montoncito de secretos). Malraux ha querido ignorar su infancia y que nosotros la ignoremos, por consiguiente. Saint-Exupéry escribió que él (Saint-Exupéry) era del país de su infancia, es decir de su infancia. Malraux se ha rehusado a aceptar esta fatalidad (que nadie se quita de encima).

De tanto en tanto, se desliza en sus libros una vaga alusión a lo que adivinamos pudo ser una nostalgia: "Desde la rue Soufflot llega el sonido recordado de mi infancia: los cascos de los caballos, mantenidos al paso por la guardia montada". Son migajas.

Anna de Noailles afirmó en uno de sus poemas:

Jamais le sort humain n'eût mon consentement.

No sé hasta qué punto esto fue verdad para ella. Lo fue para dos hombres: uno era autor de *Los siete pilares de la sabiduría;* el otro de *La condición humana.* Ninguno de los dos parece haber aceptado plenamente su infancia, en otras palabras la condición humana, "le sort humain".

En una carta que he releído recientemente, Mrs. Bernard Shaw, dirigiéndose a su amigo Lawrence, se queja de haber soportado una "hellish childhood" (una infancia infernal). Pero llega a esta conclusión: "El error fatal consiste en callar esas cosas". Está en lo cierto. En primer lugar, porque tenemos mucho que aprender sobre estas "cuestiones candentes", y que sólo con talento pueden analizarse y sacar a luz (Proust). Esos análisis, lejos de ser inútiles, cuando vienen de un Malraux nos permiten fraternizar en un tormento, por lo menos. No estoy de acuerdo en que las confesiones de un escritor o sus Memorias (Autobiografía) suenen a cosa infantil, en nuestra época, comparadas con los monstruos que exhiben

las exploraciones psicoanalíticas. He aprendido más de Dostoievsky que de Freud.

Sin especiales estudios sobre el desconcertante T. E. Lawrence, excepto una lectura apasionada de su obra (publicada por la Editorial *SUR*), me atreví a escribir sobre tan espinoso tema. Trabajo de adivinanzas a veces. El hombre era esquivo y formidable. Sin embargo, sentí que daría en el blanco. 16 años después de escrito el ensayo, conocí al profesor A. W. Lawrence, de Cambridge, su hermano menor. Le di el librito (lo había publicado en francés Gallimard) y confirmó mi parecer. Mi interpretación fue aprobada.

No puedo atribuir este acierto a ningún don especial. Sospecho que fue el resultado de esa casi mágica comunicación nacida de la palabra escrita (si el talento la inspira). Y tal vez de esas poco investigadas facultades que la ciencia moderna ni adopta ni descarta. Sin embargo, hombres que arriesgan su vida por fines científicos o en exploraciones peligrosas, y a los que no se les puede acusar de dar lo incierto por aceptable, han sentido la tentación de adentrarse en el enigma. Edgar Mitchell, me dicen, mientras volaba en el Apolo 14 (no era un viaje placentero de turismo) intentó trasmitir mensajes telepáticos a unos amigos (y viceversa). Quizá haya algo positivo en esas ondas en que vivimos inmersos, sin casi percibirlo, y que nos conectan con lo desconocido. ¿Por qué no? Al hombre le costó tiempo detectar gérmenes y algún virus (ya prisionero) que la medicina moderna está combatiendo con eficacia.

Podríamos gastar mucho papel discutiendo esos enigmas. Lo que a mí me pasa con Malraux, *a pesar de que sólo me concierne a mí,* según su teoría, es lo que estoy tratando de elucidar. ¿Por qué me inhibe él y no T. E. Lawrence? ¿Será realmente porque uno está vivo y el otro muerto? No lo aseguraría.

Muchas fueron las generosidades de Malraux conmigo. Una vez me dijo: "Algo le falta en su colección". Como no colecciono nada, ni siquiera primeras ediciones, le pregunté de qué me estaba hablando. "De su colección de grandes hombres", me contestó sonriendo. A otro interlocutor le hubiese replicado impaciente: "No diga tonterías". ¿Pero quién puede echar mano de la palabra tontería tratándose de Malraux? Cierto es que por haber perdido mi fe en otras divinidades había transferido a los grandes escritores mi parte de credulidad. Y cierto también que me había tocado en suerte conocer a los más grandes de mi tiempo. Y a músicos y arqui-

tectos. Algún pintor (Braque). Casi ningún líder político despertó mi curiosidad, excepto Gandhi y Nehru, Indira Gandhi y Golda Meir. Pero no me inspiraban *curiosidad* sino admiración. Los dos primeros porque habían intentado (entre otras cosas) injertar lo espiritual en lo político. Las dos mujeres porque eran ejemplo de la capacidad femenina en el campo de la política (he estimado de veras también a Mrs. Roosevelt).

El hecho es que pocos días después de esta conversación me encontré en el Elysée, comiendo un jugoso roast-beef de Charolais al lado de de Gaulle (que amablemente se disculpó de no poderme ofrecer carne comparable con la carne argentina. Creo que hice un mal chiste recordándole que la carne era débil). Desde luego, todo esto era obra de Malraux, de su imaginación y de su munificencia. Hago mención del caso porque estoy al tanto de lo que de Gaulle significaba para Malraux y de lo que Malraux significaba para "le grand Charles". El almuerzo no respondía a un acto de cortesía convencional, era símbolo de otra cosa.

Pero el autor de las *Antimemorias* no gozaba de popularidad únicamente con los poderosos de la tierra (no creo que se pudiese agregar un solo nombre ilustre a *su* colección de hombres célebres). En París, un chofer de taxi me comentó una vez (siempre converso con ellos, si se prestan): "Lo que quedará de este gobierno es la obra del señor Malraux". Era también la opinión del *concierge* de mi hotel (cuya ambición en apariencia más inalcanzable era poseer un autógrafo del señor Ministro —que le conseguí). Extraña popularidad para alguien que no hacía concesiones a lo que en nuestra época, y en varios países, se llama "cultura popular". Roguemos a los dioses desconocidos para que la verdadera cultura les sea dada a los que no la tienen, y no que simplemente se la borre porque ellos no la tienen. Como dijo Shelley (lo repito todos los años):

True love in this differs from gold and clay
That to divide is not to take away.

Lo mismo, mutatis mutandis, se puede decir de la cultura; si millones de personas, en vez de una docena, leen una obra, no le quita nada.

Otros privilegios me dispensó este amigo. Por ejemplo, el de poder hablar con un hombre sumamente ocupado como él. ¿No debería esto impedir que me sintiera cohibida para la mínima tarea

de borronear algunas notas al margen del vasto territorio que ocupa Malraux? Por desgracia, no ocurre eso.

Durante semanas he estado pensando en la redacción de un cable dirigido a quienes publicarán este libro de homenaje a Malraux, pidiéndoles que me eximan de mandar una colaboración. Pero he recapacitado ahora. Enfrentarse con lo imposible es la clase de actitud que Malraux respeta. Así sea.

Recuerdo estas líneas de las *Antimemorias*: "Pienso en el capellán de Glières... en los indios guatemaltecos, en la reina de Casamance, en la pared contra la que habían de ejecutarme, en el cuarto de baño de Toulouse, en Elefanta y los tanques de 1940, en los árboles de Mao cuya corteza fue comida por los campesinos, en la flota americana cerca de Da-Nang...". Yo pienso que él piensa en todo esto y que esas imágenes sobreviven, lo acompañan, dialogan entre sí. Pienso en sus novelas, en su *Museo imaginario*, en su intimidad con el arte del mundo entero y de todas las épocas, y en su manera de transformar a París, limpiando su maravilloso rostro, y en su ímpetu para arriesgar la vida por una causa, o de hacerla correr peligro nada más que por la ilusión de volar sobre la invisible ciudad de la reina de Saba, hundida en el desierto. Pienso en su declaración a Pierre Bockel: "Soy un agnóstico, ¿comprende? Algo tengo que ser, pues, no lo olvide, soy inteligente... Pero usted sabe mejor que yo que nadie se le puede escapar a Dios". Este continuo estado de alerta de su intelecto nos coloca como frente a un faro que a la vez ilumina y ciega. Valéry, experto en la materia, no ocultaba su autodiagnóstico: "La bêtise n'est pas mon fort". Tampoco era "el fuerte" de nuestro amigo, un enamorado de los gatos, como Baudelaire.

La realeza otorgada a los gatos, por Baudelaire, en el reino animal, y al intelecto, por Malraux, en el humano, no es su único naipe de triunfo. No hubiese podido serlo. La inteligencia es un elemento indispensable, pero, como la luz, sólo puede iluminar lo que ya tiene existencia propia. Puede revelar, no crear. Incluso, puede iluminar el vacío, la nada, y señalarnos lo que no consigue abarcar. Encontramos en Malraux, junto con su intelecto, un profundo y omnipresente sentido de lo eternamente desconocido que define como la voluntad de subordinarse a algo que va más allá de nosotros. La certidumbre de que "nunca sabremos lo que todo esto significa". Aquí tropezamos con Pascal ("le silence éternel de ces espaces infinis...") y con el parentesco de Malraux con Lawrence

de Arabia. Nos estamos acercando a la atmósfera rarificada del monje inglés sin iglesia.

Los dos hombres son distintos, pero la misma sangre corre por sus venas. Pertenecen a la raza de los Unicornios, encabritados en un haras de pura raza. Son de otra estirpe. Ambos están convencidos de que jamás descubrirán lo que *todo esto* significa. Los dos corren en líneas paralelas pero en diferentes pistas hacia un fin que no pueden alcanzar ni nombrar.

Las apariencias son a veces engañosas: el *cottage* de dos piezas, Cloud's Hill, no tiene parecido alguno con el exquisito y discreto lujo desplegado en La Lanterne (Versailles) donde vivía Malraux. El lugar rústico de Dorset, elegido por T. E. para su retiro, desprovisto hasta de flores, excepto unos rododendros gigantescos, es lo opuesto al jardín bien cuidado, apenas separado por un cerco vivo del suntuoso parque de Versailles. Sin embargo, partiendo con grandes ambiciones, por distintos caminos, los dos hombres descubrieron, cada uno a su manera, "*the immense spaces of unhappiness*". Ambos miraron cara a cara a la muerte (y sufrieron torturas peores que la muerte, en distintas circunstancias). Atravesar semejantes experiencias produce cambios profundos. Lo que significa (tratándose de hombres con imaginación) estar prontos a correr temerariamente hacia el sitio donde los acecha el miedo (del cual nadie se libra). En Lawrence, se convirtió en una especie de vértigo: "la huida hacia adelante, hacia el peligro". Malraux ha de haber conocido sensaciones semejantes.

Creo que ha dicho sobre sí mismo todo lo que quería decir (poco importa si lo dijo a través de sus conversaciones con Mao, Nehru, de Gaulle, mirando las ruinas de Mareb, o recordando a Napoleón y el paquete de inesperadas cartas de amor en Santa Helena). Si ha omitido algo (y es evidente que ha omitido), es cuestión suya y considero que no tenemos para qué emprender indagaciones.

Pese a que en *Siete pilares* y *El troquel* había autocensura, y el autor se impuso límites y trató de encerrarse en un relato descarnado sin más, creo que los libros de T. E. Lawrence son una "exposition d'amertume", una confesión menos frenada que la de Malraux... excepto en un título: *Antimemorias*. El *anti* es una confesión.

De estos dos arcángeles de la soberbia, el que parece, al final

de su vida, más conmovido por la condición humana *(El troquel)* es el que pudo decir, como Anna de Noailles en uno de sus versos:

Je n'ai rien accepté du séjour sur la terre...

A través de sus actitudes contradictorias y de las hendijas escasas que ofrecen sus obras para mirar al hombre (homo sum), lo veo más abordable. Ya había muerto cuando lo encontré en sus libros. Pero mi amigo francés, está muy vivo, y como el gato que vagabundea en la mente de Baudelaire:

Il juge, il préside, il inspire
Toute chose dans son empire...

Además, insisto, se ha escrito a sí mismo. Y no olvidemos que su inteligencia es un arma poderosa. La inteligencia no tolera tonterías. Este arcángel saca de la vaina su espada de luz en cuanto alguien se le aproxima: es más amenazadora que los guardaespaldas con metralletas que lo seguían cuando era ministro de de Gaulle.

Lo conocí hace unos 44 años, en París. Drieu la Rochelle lo trajo a mi departamento anunciándome que era un joven muy extraordinario. En efecto.

Las calles de París tienen nombres, no únicamente números como las de Nueva York. Los números no se asocian con los recuerdos. No pueden absorberlos, contenerlos. Pero los nombres son sus cómplices natos. Nombres de calles y lugares, en París, representan hoy, para mí, a Malraux, como otros a Valéry, a Drieu, a Camus. Avenue Malakoff, Avenue de la Bourdonnais, Avenue Victor Hugo (Neuilly), Parc de Versailles, *chez Lasserre*. Me parece que oigo, si nombran a la rue de la Trémoille, la voz del *concierge* anunciando por teléfono que el auto del señor Ministro, con el Ministro adentro, me esperan ("Así, señora, que por favor dése prisa". Este consejo corría por cuenta del *concierge*). El muy reverenciado personaje (al que no había que tener esperando) no era sino aquel "extraordinaire garçon" que Drieu trajo a mi casa. Drieu, ya muerto por su propia mano.

Un día, llegó Malraux a buscarme a las 12, después de una larga ausencia mía. Estaba en el hall del hotel cuando bajé del ascensor. Su nuevo *empleo*, y la *carte blanche* que le otorgaba de Gaulle para hacer de París lo que quisiera había aumentado, en

vez de disminuirla (como ocurre a menudo), su cortesía. Rara vez he visto a un ministro tan cortés y a uno con mayor poder sobre el destino de las artes y el embellecimiento de la más bella de las ciudades de Europa. Cuánto terremoto humano había soportado el mundo desde que este "garçon extraordinaire" entró por primera vez en mi casa. Cuántos cambios, cuántos muertos.

Apenas me acababa de sentar en el auto cuando, después de mencionar, en tono de broma, que era seguramente la primera vez que me seguía otro auto con policías de particular, portadores de metralletas (y esto no era broma), me preguntó de sopetón: "¿En qué habíamos quedado la última vez? ¿China?" Sonreí recordando el abrupto comienzo de *La condición humana*: ¿"Trataría Tchen de levantar el mosquitero? ¿Daría el golpe atravesándolo?" Siempre admiré esta *entrée en matière* brusca. Tchen va a matar a un hombre dormido. La idea lo asquea. Empieza a sentir náuseas. En la mano derecha lleva una navaja, en la izquierda una daga. Pero la primera cosa que vemos en el cuarto donde se va a cometer un asesinato es el inocente mosquitero, que nos habla de insectos, de calor, de sueño... La atmósfera se crea por contraste: cerca del pálido, indefenso tul, la muerte afilada se esconde en una mano "dénouée de l'humain", o que desea estarlo.

A pesar de que he viajado, en el tiempo, más que Malraux; a pesar de haber visto, vagamente, desde un balcón londinense, a la vieja reina Victoria rodeada de soldados, y al zar y su zarina desde una ventana de los Champs-Elysées, y desde otras, pasar por la calle varias revoluciones sudamericanas; a pesar de haber contemplado con espanto las ruinas de Europa bombardeada, y de haber estado sentada, durante el juicio de Nüremberg, a pocos metros de los nazis sentenciados a muerte, y discutido sobre la Divina Comedia con Mussolini, en un palacio romano; a pesar de haber visto a San Francisco, siniestro en el *black out*, y descubierto a Gandhi a través de Tagore, y a Strawinsky a través del cataclismo *apprivoisé* (según Cocteau) de *La consagración de la primavera* en su estreno; a pesar de haber caminado por mi jardín de San Isidro con von Braun, escuchando sus explicaciones sobre un próximo alunizaje ("el hombre está loco", pensé); a pesar de haberme bañado con deleite en las aguas incontaminadas de una playa marplatense con St. John-Perse; a pesar de haber gozado de la espesa sombra de las sequoias californianas con Waldo Frank y de haber admirado los nuevos vitraux de Notre-Dame con Paul Valéry, y mirado con cierta melancolía

los muros de una cárcel argentina (1953); a pesar de haber discutido con Camus, paseando por Broadway, mi traducción de su *Calígula*, y respirado con Ortega el olor de las jaras del Guadarrama en el Escorial; a pesar de haberlo guiado a Borges ciego para cruzar una calle peligrosa; a pesar de haber visto y oído, con Keyserling, a los adolescentes hitlerianos marchando y cantando por la ciudad de Darmstadt, prontos a desatar la violencia; a pesar de haber pasado horas con Eisenstein en una iglesia de Harlem, escuchando los "spirituals", cantados por negros; a pesar de que nos reconciliamos con Neruda en Lima, donde lo encontré en viaje hacia Machu Pichu, y de haber contemplado la pirámide de Teotihuacán con el inolvidable Alfonso Reyes; a pesar de que Gropius me confió su presentimiento aciago en un tren italiano (1934), y que Le Corbusier describió para mí cómo plantearía una nueva capital argentina; a pesar de que pronosticamos con Gabriela que vendría un mal período para América hispana; a pesar de que me divirtió el deleite de Virginia Woolf imaginando equivocadamente a un Buenos Aires lleno de mariposas y que inundé su casa de Tavistock Square con las alas de lepidópteros brasileros; a pesar de que presenté al joven Caillois a los escritores de América latina y que él a su vez los introdujo en Europa; a pesar de haber hecho lo mismo con Sudamérica y Graham Greene y con todos los que parecían percatarse levemente de que existía esta tierra incógnita; a pesar de que mi sueño de conocer a Ravel se realizó y almorcé con él en Monfort-l'Amaury; a pesar de que fui, acompañada por Paulhan, a la casa de Braque con dos macetas de jacintos rosados, como velas para depositar al pie de una divinidad, y recitamos Mallarmé con Aldous Huxley mientras nuestro auto corría a lo largo del Hudson; a pesar de que comí una torta casera en el departamento de Eliot, en Chelsea, mientras hablábamos de cosas menos deliciosamente terrenales; a pesar de que Helleu me hizo varias *pointes sèches* cuando tenía 18 años y me repetía: "Quédese quieta *mon enfant*, la voy a dibujar así, *la main sur la conscience*" (creo que me embrujó porque nunca pude verme libre de mi conciencia); a pesar de que las cosas se apilan de manera pavorosa en las vidas largas y nos hacen tambalear y se amontonan en la cima de la memoria que añora los valles sin pasado de la juventud; a pesar de que todo esto, y más, es mi pan diario, en cuanto abro las *Antimemorias* compruebo lo poco que he sufrido de las turbulencias atmosféricas de mi tiempo, si comparo mi experiencia y su ritmo con el vertiginoso record de mi amigo francés.

Lo veo pasar de una cúspide a un abismo de la historia sin un temblor; de China a Rusia, de Rusia a India, de la guerra civil española al maquis, lo veo corriendo de la reina de Saba a Mao, mandando como embajadoras al norte de nuestro inmenso continente o a las pequeñas islas superpobladas del Japón, dos *fair ladies*: una florentina, otra griega, llevaban los saludos de un país cuyo ministro tenía el don de la fantasía poética aplicada, y era capaz de olvidarse de todo cuando Francia lo necesitaba, bajo el nombre de Coronel Berger, y cuando fue jefe de la brigada de Alsacia-Lorena.

Viajero cuya curiosidad omnívora no conoce fin, a Malraux sólo le queda por probar, que yo sepa, dos grandes pedazos del mundo: América latina (en el extremo sur) y Australia (en la misma latitud). No teníamos la clase de encanto que lo seduce. Ni ruinas que valieran la pena, ni templos, ni jardines suspendidos, ni pirámides, ni esfinges, ni estatuas, ni soberbias reinas muertas, ni ciudades fantasmas en medio de desiertos, ni mezquitas, ni gigantescos budas: nada que lo conmueva. Sólo podíamos ofrecerle la pampa aparentemente sin límites, el *bush*, el páramo aterrador, las montañas, los lagos, los avestruces, los pumas, los armadillos, los pingüinos, cualquier cantidad de pájaros, una abundante muestra de serpientes y marsupiales, liebres con diferente largo de patas traseras y delanteras (pero todos estos animales pueden verse en los zoológicos). ¿Folklore? Compartimos esa común manera de expresarse con el mundo entero. Tenemos también un puñado de artistas con mayúscula, pero eso no basta para despertar el imperioso apetito de Malraux, cazador de viejas civilizaciones. Hemos nacido el siglo pasado con muchos *handicaps*.

Bueno. Tendremos que ser pacientes durante un siglo o dos antes de fascinar a algún nuevo Malraux (si su raza, como lo espero, no se extingue en el terremoto final que amenaza a nuestra civilización). En el momento presente, sin más tradición que la de tribus nómades y toscos conquistadores españoles, nuestros antepasados (por lo menos los míos), no logramos retener su atención. Nuestra cultura no tiene otra legítima herencia que la de Europa. Europa indiferente a nuestra suerte, aunque probablemente estemos destinados, por la bendición o la maldición de un inmenso territorio y de todos los climas, a una vasta pero hasta ahora imprevisible aventura en la historia de la humanidad, cuando nos toque el turno. Más que yo, Malraux está consciente, como lo estaba Valéry, de que

las civilizaciones son mortales, de que Nínive es solo un precioso nombre.

Milenios son la eternidad para un insecto; frioleras para un hombre capaz de plantearse a sí mismo los problemas que obsesionan a Malraux.

"Era el tiempo —escribe— en que en el fondo de la campiña aguzábamos el oído cuando oíamos ladrar un perro de noche...". Esos inquietantes ladridos en la oscuridad, tan ominosos, y que Malraux recuerda y evoca en su discurso de adiós a Jean Moulin (héroe de la Resistencia), nosotros también los hemos oído preguntándonos qué clase de amenaza entrañaban. Esto ha sucedido ahora en todas las latitudes. En muchas, traían una carga tremenda de ansiedad. Así vivimos en este tiempo. El *temps du mépris*. El tiempo de Malraux.

VICTORIA OCAMPO

PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN

PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN

UN ASUNTO DE SUMA IMPORTANCIA: LA TRADUCCIÓN

Ante todo me corresponde agradecerle al P.E.N. American Center su generosa autorización para publicar varios textos sobre los problemas de la traducción publicados en *The World of Traslation* (Copyright 1971, de PEN American Center). Los autores son Elsa Gress, B. J. Chute, Thomas Lask, Víctor Alba, Clara Malraux, Frank MacShane, John L. Mash, Robert Payne.

La actividad del PEN American Center, en materia de traducciones, es digna del mayor elogio. No nos hubiéramos enterado de estos textos en Sudamérica (salvo unos cuantos especialistas) sin este número de *SUR* que pone al alcance de todos tan valiosas colaboraciones.

La traducción se ha convertido, en nuestros días, en un asunto de suma importancia. Sin los traductores muchas cosas del mundo moderno cesarían de funcionar. Tomando como ejemplo una que a todos nos queda a mano: el cine.

¿Entiende usted el sueco, el japonés, el ruso, el chino, el francés, el italiano, el alemán o uno de los tantos idiomas de la India, etcétera? Seguramente que no. Yo entiendo el francés, el inglés, el italiano, y pare de contar. Cuando veo una obra de Bergman, o la magnífica versión rusa de *La guerra y la paz*, o *Alejandro Nevsky*, o algún film japonés o alemán, estaría perdida sin los subtítulos. Y los subtítulos no son siempre lo que está en boca de los protagonistas. Menos aún los títulos de los films: son a veces tan infieles que nos desconciertan. *Les 400 coups*, sin ir más lejos, fue traducido literalmente por *Los cuatrocientos golpes;* no por *Las mil y una*, que era su verdadero sentido. En el film de Bergman, *Detrás de un vidrio oscuro*, no había tal vidrio. Se trataba de una cita de San

Pablo (primera Epístola a los Corintios), "Como en espejo, oscuramente...". En España, se tituló *Como en espejo*. Estaban más al tanto del asunto y no confundieron el vidrio con el espejo. Estos son sólo dos ejemplos.

A veces estas citas, que los ingleses usan bastante como títulos para sus obras, pierden fuerza en la traducción y hay que buscarles la vuelta. El título de la novela de Aldous Huxley (publicada por SUR) *Eyeless in Gaza*, es la primera parte de un verso de Milton (*Samson Agonistes*):

Ask for that great deliverer now, and find him
Eyeless in Gaza at the mill with slaves,
Himself in bonds under Philistian yoke.

Después de pedirle su autorización al autor, reemplacé la primera parte del verso por la segunda que sonaba mejor en español y no alteraba el sentido: *Con los esclavos en la noria*. Claro que en esto, como en muchísimos otros detalles, hay que tomarse el trabajo de reflexionar (y el tiempo, de que seguramente no dispone un traductor mal remunerado).

En cuanto a traducciones de las obras maestras de la literatura universal (empecé a publicar una serie, que fue interrumpida cuando renuncié al cargo de directora del Fondo Nacional de las Artes), los daños son infinitamente más graves. Un amigo, escritor francés de gran inteligencia y talento, me dijo que no podía soportar a Shakespeare. ¡Claro! No podía soportar las *traducciones* de Shakespeare. Y nunca sabrá lo que es Shakespeare si no es capaz de leerlo en inglés y si no tienen los franceses una buena traducción. Aseguran que la de Pasternak es excelente (pero rusa). Las traducciones de Baudelaire y de Alfonso Reyes pueden dar una idea casi perfecta del acento de Poe y Mallarmé. Pero estos casos (hay otros, desde luego), no son comunes y no hay probabilidades de que abunden, pues no existen muchos Baudelaire ni muchos Reyes. Y si un gran escritor no hace con amor una traducción, de nada le vale su maestría. Cae en la chambonada.

Señalemos como algo excepcional y digno de orgullo nacional la difícil traducción de *Moby Dick*, de Enrique Pezzoni, que fue elogiada en el *New York Times*.

En esto de las traducciones pasan también fenómenos inexplicables: cuando yo leí por primera vez a Tolstoy y Dostoievsky en

francés, se decía que las traducciones eran malas (me lo han asegurado rusos, devotos lectores de ambos novelistas). A mí me produjeron una verdadera conmoción. Por lo visto no necesitaban de casi nada esos genios: *atravesaban* el muro opaco de las traducciones torpes.

Otro tanto me pasó con mi primera lectura del noruego Ibsen, más o menos en la época de mi adolescencia y de su muerte. El traductor de Ibsen (bueno o malo) era el conde de Prozor. Su hija, de mi edad, sentía la misma pasión por el teatro que yo. Éramos amigas y estudiábamos juntas *Le passant,* de François Coppée. Pero nos gustaba *Hedda Gabler* y *Maison de poupée.* De acuerdo con mi experiencia, tampoco este autor necesitaba eximias traducciones para enloquecer a dos muchachas. Desde luego, Tolstoy y Dostoievsky eran novelistas. Ibsen dramaturgo. Las dificultades graves empiezan cuando se trata de un poeta. Las palabras tienen, en ese caso, una densidad que no se deja atravesar. Si no les encuentran equivalentes inspirados, todo se derrumba. Se trata de una recreación.

Creo que nosotros, argentinos, podemos jactarnos de traductores excelentes, algunos de primer orden. Lo que deseamos es que el número de buenos traductores, escrupulosos, aumente. Y proporcionarles medios de estudiar la materia. No todos llegarán a ser grandes, así como no todos los escritores somos genios.

Para elevar el nivel del traductor hacen falta dos cosas: que el traductor tome conciencia de la seriedad de trabajo y sepa que una buena traducción no se consigue sin preparación y esfuerzo; que el editor tome conciencia de su deber de remunerar esa tarea adecuadamente. El mejoramiento del standard del traductor depende pues tanto de él como del editor. Es un oficio (o profesión) que ha de tomarse en serio, y es un oficio (o profesión) que ha de pagarse como lo merece.

Sobre la importancia del traductor en nuestro tiempo, ya no se discute. Es evidente. Lo que aún no lo es tanto son las consecuencias de esta responsabilidad por un lado (la del traductor), y de una obligación por otro (la del editor). Ambas fases de esta cuestión se debaten hoy en organismos internacionales.

La UNESCO ha preparado un informe que someterá a los Estados Miembros, en Nairobi. Entre otras cosas dice:

a) el traductor está obligado a hacer una traducción de alta calidad desde el punto de vista del estilo y del idioma.
b) El traductor garantiza que la traducción será fiel al original en cuanto al contenido y a la forma de expresión.
c) Si la calidad de la traducción no es satisfactoria, el editor está autorizado a rechazar el manuscrito de la traducción o a confiar la revisión del texto a una persona elegida por él y a expensas del traductor.

Bulgaria opina que "los traductores desempeñan una función particularmente importante en la difusión de la cultura y que su protección debe ser objeto de particular atención".

En cuanto al Japón, declara: "Además de esta cláusula que incita a los Estados Miembros a que establezcan programas especiales de formación para los traductores, es preciso estipular, como requisito previo, que tanto los traductores como los que aspiran a llegar a serlo, deberán tratar, por su propia iniciativa y bajo su entera responsabilidad, de lograr una pericia lingüística y poseer unos conocimientos y una perspicacia especiales de las disciplinas de que tratan las obras que han de traducir".

Otra recomendación es la de acordar en todos los casos una remuneración equitativa al traductor; establecer procedimientos para verificar la calidad de las traducciones y facilitar la solución de las controversias que surjan al respecto; promover el establecimiento y el desarrollo de programas especializados para la formación de traductores.

Se sostiene, con razón, que "los Estados Miembros deberán reconocer, en principio, que la traducción es una disciplina independiente, que exige una formación distinta de la enseñanza del idioma propiamente dicho y que por lo tanto una formación especial se aconseja... así como la organización de seminarios y cursillos de trabajos prácticos relativos a la redacción de las traducciones".

Creo que todo está previsto en estas recomendaciones, incluso el plazo razonable que se le ha de dar al traductor para tal o cual trabajo. Y también que se ponga, en lo posible, a disposición de los traductores todos los documentos e informaciones que faciliten su tarea.

Desde luego, las traducciones deberían hacerse a partir de la obra original "recurriendo a la retraducción solamente en caso de que sea absolutamente necesario".

Este número de *SUR* desea poner en claro dos cuestiones:

1) la traducción es importante en sí y exige un traductor que conozca su profesión a fondo;
2) la remuneración de este traductor tiene que estar a la altura de su trabajo, de su capacidad, y ha de considerárselo —si está dentro de cierta jerarquía artística— como un intérprete, que se asemeja al pianista o al cantante.

Me refiero a obras literarias de valor.

En el programa de la Unesco (1974) de traducciones de obras literarias leo: "El poeta griego Séferis ha sido traducido en inglés bajo los auspicios de la Unesco en 1960, tres años antes de que recibiera el premio Nobel. Ese mismo premio coronó al novelista japonés Kawabata, cuya novela *Tukiguni* figuró en 1956 entre las primeras traducciones publicadas por la Unesco de autores contemporáneos".

Creo que tiene algún interés, para hacer conocer las actividades de *SUR*, recordar que Kawabata fue publicado por nosotros en 1957. Y también que Gabriela Mistral, T. S. Eliot, André Gide, Albert Camus (se publicó *Calígula*, en *SUR*, el mismo año o al siguiente de su aparición, cuando nadie conocía a este escritor). St. John-Perse, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, fueron publicados por la Revista o la Editorial *SUR* muchos años antes de recibir esa distinción.

Cuando me desempeñaba como directora en el Fondo de las Artes, traté de sacar a flote una serie de traducciones de Obras Maestras de la Literatura Universal, buscando los mejores traductores y remunerándolos mejor que cualquiera de las grandes editoriales. Elevando, pues, su standard. El último libro, publicado el año del libro, fue *La Divina Comedia*, bilingüe; la traducción era de Battistessa y llevaba muchas notas. Esta iniciativa que yo consideraba utilísima para los estudiantes en particular e interesante para el público en general, no encontró la aprobación de quienes me sucedieron cuando renuncié a mi cargo en el Fondo. La serie de traducciones fue interrumpida como cosa ajena a la cultura argentina.

Por último, debo agradecer a Jaime Rest, que tuvo a su cargo la selección y traducción del material incluido en este número de *SUR*.

VICTORIA OCAMPO

TEXTO DE JACQUES RIGAUD PARA LA REVISTA SUR

El juego de las relaciones, de las influencias mutuas de las culturas es un fenómeno viejo como el mundo, pero toma, en nuestra época, un cariz enteramente nuevo. A lo largo de la historia, en efecto, la relación de las culturas ha estado siempre supeditada a las relaciones de las fuerzas en el orden político, económico e inclusive espiritual. Grecia, Roma, la cristiandad o el Islam, por las armas, por el dinero o por otras formas de coacción, han impuesto a otros pueblos su cultura, por muy enriquecedor y creador que haya sido ese yugo.

No se podría decir que hoy la relación de las culturas se encuentra, como por milagro, exenta y purificada de toda coacción. Pero por primera vez en la historia, sin duda, la idea del pluralismo cultural del mundo se admite generalmente; hasta las grandes corrientes unificadoras que son el cristianismo y el marxismo tienen que admitir una adaptación a las condiciones culturales específicas de cada pueblo; si los medios uniformizan el lenguaje de las culturas, les ofrecen también la posibilidad de una afirmación de sus singularidades más eficaz, más concreta; en fin, la relación cultural entre los pueblos tiende a emanciparse de la política y de la economía. Una era nueva, de este modo, se le ofrece a la vida cultural de la humanidad.

Dentro de esta perspectiva, la misión esencial –aunque tan oscura y mal conocida y apreciada– de la traducción y de los traductores, adquiere una creciente importancia. Esos pioneros de una relación auténtica entre las culturas, una relación de respeto, de simpatía y de fidelidad, nos muestra la vía ejemplar de los intercambios espirituales.

Está bien que *SUR*, una vez más, se adelante a su tiempo. Después de 46 años, esta revista única en el mundo, ilustra la vocación

cultural eminente de la Argentina. Por alejada que se encuentre de los centros culturales del Occidente histórico, la Argentina ha sabido hacer oír una voz americana y latina completamente nueva y original al mismo tiempo que ha constituido para tantos escritores europeos un mundo nuevo, hospitalario y fraternal, prefigurando así esa nueva relación entre las culturas, sin predominios ni reservas mentales. Los proyectos que la UNESCO estudia, de acuerdo con Victoria Ocampo, no tienen más objeto que el de promover esa irradiación cultural de la Argentina a través de todo el continente americano y hasta la vieja Europa, tan atenta a lo que llega, a través del Océano, de ese mundo a la vez lejano y familiar.

(Traducción de Victoria Ocampo)

EL ARTE DE TRADUCIR

En mi condición múltiple –por cuanto ejerzo a la vez la literatura, la crítica y la traducción– me remontaré en todas las direcciones, pero confío en llegar a *un determinado sitio*, para lo cual emplearé como tema básico la cita que transcribo a continuación, extraída de la *Antropología filosófica*, de Ernst Cassirer:

> El lenguaje tiene que ser considerado como una *energéia* y no como un *ergon*. No es una cosa acabada sino un proceso continuo: la labor, incesantemente repetida, del espíritu humano para utilizar sonidos articulados en la expresión del pensamiento.

Los mitos y las religiones siempre rehusaron considerar la multitud y variedad de lenguas como una necesidad inevitable o como una consecuencia del orden establecido de las cosas. Atribuyen a faltas o pecados humanos la "confusión de lenguas", y en otras religiones es posible comprobar notables analogías con el relato bíblico de la Torre de Babel. Inclusive después del Renacimiento, muchos filósofos y escritores perpetuaron el ensueño de una Edad de Oro en que una sola lengua, la *lingua Adamica*, unía a todos los seres humanos en una comunidad de sentimiento y pensamiento. Algunos soñaron asimismo con un futuro en el que una lengua única volvería a vincular a todos los seres humanos o, por lo menos, llegaría a ser la herramienta de una ciencia común. Sin *characteristica generalia* no es posible una *scientia generalis* era la convicción de Leibniz, quien pensaba que era practicable la construcción de una lengua absolutamente unívoca, la cual reduciría toda la actividad intelectual al cálculo matemático. Esta lengua perfecta estaría llamada a conducir a los hombres al conocimiento perfecto de Dios. Giambattista Vico tuvo una concepción más realista del lenguaje, nacido de la acción simbólica en una suerte de estado poético de inocencia y

desarrollado a medida que la sociedad iba evolucionando hacia una etapa altamente diferenciada, con el uso racionalista-científico del lenguaje como un elemento incorporado ulteriormente. Pero también creía, a semejanza de los antiguos griegos, en una conexión "orgánica" original entre la palabra y la acción, ya que el término *Logos* ciertamente implica una y otra.

La idea de Leibniz sobre una lengua perfecta –imagínenlo nada menos que prefigurando las computadoras– ha sido recogida en nuestra época por la escuela filosófica del positivismo lógico y por otras corrientes de la filosofía lógica y semántica; pero Wittgenstein, que inicialmente apoyó esta noción, en su pensamiento tardío desechó la posibilidad de construir una lengua perfecta. Jamás seremos capaces de abolir la confusión y la ambigüedad: tal fue su conclusión definitiva.

Por supuesto, los poetas, conscientes o no de ello, siempre han advertido esto. A decir verdad, sus obras consisten en parte –si acaso no principalmente, como han insistido los teóricos modernos a partir de William Empson– en el aprovechamiento de las ambigüedades del lenguaje (y de las lenguas). Otra cosa es el hecho de que todo pensamiento –incluido el pensamiento poético– haya tratado y vaya a seguir tratando de clarificar el lenguaje en beneficio de sus propios objetivos, y es de este modo como las lenguas se desarrollan. La firme y metafísica creencia de que el lenguaje, así como existe y es utilizado, constituye algo dado y se halla provisto de una oculta inteligencia o espíritu que supera la inteligencia de los usuarios se muestra, empero, muy difundida y arraigada. Hegel le confirió respetabilidad filosófica y muchos de sus continuadores actuales argumentan sobre la base de esa misma convicción, lo cual no hace en modo alguno que sea más correcta. Sin duda, cualquier lengua, como suma de la comunicación elaborada por generaciones, puede contener más conocimiento *potencial* y mayor caudal de ideas que los poseídos por el más sabio de sus usuarios individuales. Pero esto sólo tiene un alcance potencial, y el lenguaje únicamente resulta inteligente en el uso inteligente. En el proceso de uso son incorporados nuevos elementos, de manera que las palabras y giros se expanden y cambian con el transcurso del tiempo, en tanto que nuevos empleos idiomáticos continuamente se van agregando. Por otra parte, así como el lenguaje puede estimular la expansión de la conciencia, también puede restringirla pues, tal como ha señalado

Bertrand Russell, es "un cementerio de metáforas filosóficas y metafísicas muertas". La comprobación de este hecho, y aun más su *percepción* inadvertida, es, a mi juicio, el principal motivo de muchas actividades antiverbales que se observan hoy día en el arte y en la vida.

Sin embargo, sigue siendo la mayor responsabilidad del escritor y del traductor no limitarse a usar el lenguaje adecuadamente para satisfacer el propósito inmediato, sino además tratar de mejorarlo como nuestro principal instrumento de comunicación y perfeccionar algunos de sus aspectos para que se conviertan en nuevas armas del pensamiento y de la imaginación. Al presente sufrimos una mayor confusión del lenguaje (y de las lenguas) que en cualquier época anterior; por añadidura, tenemos una mayor necesidad de comunicación a través de las fronteras lingüísticas. Puesto que la traducción de una lengua a otra, no importa hasta qué punto estén estrechamente relacionadas, no es un proceso mecánico, esta situación comunicativa es un problema sumamente complejo a la vez que una cuestión de importancia fundamental. La traducción es un arte o, para expresarlo más exactamente, debiera serlo. Ya en los comienzos del siglo XIX, W. von Humboldt advirtió que la verdadera diferencia entre las lenguas no es de sonidos y signos sino de *Weltanschauungen*, de actitudes ante la vida. Los "cerebros" electrónicos presuntamente han llegado a ser capaces de dominar la transferencia mecánica de cualquier mensaje que no sea ambiguo para pasarlo de una lengua a otra, a condición de que los matices, los sobreentendidos y las sugerencias no constituyan su esencia. Pero la traducción literaria, en la que estos aspectos siempre son esenciales, requiere *personas*, en especial personas artísticamente dotadas.

En realidad, no siempre ni aun frecuentemente son los artistas de la lengua quienes, por cierto, tienen a su cargo la tarea de traducir, y la mayoría de las traducciones no son, en consecuencia, un arte. Ya en el siglo XVII John Denham se lamentaba:

> Tal es nuestra vanidad, nuestra estupidez, nuestro destino:
> Que sólo aquellos que no saben escribir traducen...

Y esto sigue siendo así en todo el mundo. Pero ello no modifica la circunstancia de que el traductor debe ser un artista y de que la traducción digna de tal nombre es una obra de arte.

En la calidad artística de una traducción, cuánto significan las

dotes lingüísticas personales, y lo que puede llamarse la calidad de la fe comprometida se pone de manifiesto claramente al comparar las versiones recientes de la Biblia realizadas en diversos idiomas, las que presuntamente son superiores, con las traducciones originales que se hicieron de este libro; el ejemplo de mayor actualidad lo proporciona la New English Bible, por comparación con la King James Version [1]. La nueva traducción resulta de más fácil acceso para los lectores modernos y exhibe mayor claridad y corrección en los detalles, pero la pérdida de calidad poética corresponde a una pérdida de la imaginación y del sentido del lenguaje que trasunta el grupo de traductores recientes y señala que el respeto de la erudición ha reemplazado en ellos la fe y el ardor que poseían los primeros traductores. (Por lo demás, ¿a quién le importan las correcciones *hoy día*, cuando el daño causado por los errores ya fue consumado?) Al margen de esto, la Biblia es el ejemplo más obvio de la necesidad de traducción en la vida cultural de un país, ya que por espacio de siglos a partir de la Reforma en las regiones no católicas de Europa fue el libro más importante, si acaso no el único accesible. Pero hay ejemplos anteriores, como el de Tomás de Aquino que basó su filosofía aristotélica en una traducción latina de Aristóteles. Sin traducciones, la civilización occidental desde la antigüedad en adelante resultaría inconcebible en su forma actual. Y al presente en cualquier sitio las traducciones constituyen, a un mismo tiempo, la parte más voluminosa de la producción cultural y una mayor necesidad que nunca.

Una vez reconocida esta circunstancia que pocos pondrán en duda, permítaseme examinar la presente situación práctica de la persona que en forma exclusiva o intermitente se consagra a traducir, así como los interrogantes que se le formularán, o que el traductor mismo se formulará si se trata de un individuo responsable. Si bien la necesidad y utilidad de las traducciones no pueden cuestionarse mayormente, queda abierto y resulta significativo el problema de la cantidad de traducciones y de que sean o no el producto de una selección. En un mundo que se encoge cada vez más por lo que respecta a la reducción de las distancias, en tanto que las barreras

[1] La King James Version es la traducción bíblica adoptada por la Iglesia de Inglaterra en 1611, durante el reinado de Jaime I. La New English Bible, preparada de común acuerdo por varias confesiones reformadas, se publicó entre 1961 y 1970. *(N. del T.)*

lingüísticas siguen siendo múltiples y reales como siempre, comprobamos que hay en algunos casos –principalmente en los países europeos pequeños– un verdadero diluvio de traducciones, mientras que en otros –correspondientes a las naciones más grandes– se advierte, en términos comparativos, apenas un débil goteo. ¿Debiera haber menor cantidad en el primer caso y mayor en el segundo? Y una pregunta aun más importante: *¿qué tipo* de libros, de dramas o de lo que fuere debiera traducirse?

Naturalmente, gran número de traducciones que se realizaron o que se están realizando desde ningún punto de vista puede considerarse "necesaria", y los países grandes se ven más libres de ello que los pequeños. En cambio, muchas obras indispensables y de gran calidad, pertenecientes a cuantas especies puedan concebirse, no son en absoluto traducidas, o son traducidas muy tarde y a menudo en forma inadecuada, lo cual parece un grave trastorno. Porque es en beneficio de todos que las obras apropiadas lleguen a las personas apropiadas dentro de las fronteras nacionales o a través de ellas. Y esto, en primer lugar, tiene poco o nada que ver con la popularidad de los libros; lo cual es bastante lamentable, pues los libros populares son los que en todas partes cuentan con mayores posibilidades de ser traducidos. La necesidad de una comisión internacional subvencionada, dependiente de las Naciones Unidas (si esto no constituyera un modo de estrangularla), se torna cada día más urgente para que se encargue de proveer ininterrumpidamente de traducciones calificadas de obras calificadas, en relación con un servicio de información independiente del dominio político y gubernamental. No siempre resultaría plenamente satisfactoria y a menudo cometería errores, pero aseguraría un intercambio no comercial de obras y promovería de manera inconmensurable las relaciones y condiciones culturales.

En las actuales circunstancias, la selección de obras destinadas a ser traducidas y distribuidas resulta más que casual, resulta caótica y está gobernada por factores culturalmente irrelevantes o por consideraciones directamente anticulturales. Y por lo que respecta a las oportunidades que los "lectores apropiados" poseen en cualquier parte de tener acceso a los libros apropiados –y de extraer de ellos el mensaje apropiado– es necesario manifestarse pesimista. Pues aunque el conocimiento de otras lenguas y en especial del inglés, la *lingua franca* del mundo de la posguerra, ciertamente se

halla más difundido que anteriormente (en particular en las naciones pequeñas, como lo ilustran los países escandinavos), ello resuelve pocas dificultades y engendra otras. En primera instancia, buena parte de este "conocimiento" de inglés o, más bien, de una especie sintética del idioma hablado en Estados Unidos, confundido como el lenguaje "ventajoso" para los jóvenes, no entraña un efectivo dominio que permita al poseedor la lectura y comprensión de ningún texto, salvo los menos complicados. Y aun aparte de este código juvenil que no llega a ser una lengua, el creciente número de ciudadanos que presuntamente hablan inglés deriva su destreza lingüística de diversos tipos de cursos que siguen el "método natural", basado en la suposición de que cualquiera puede aprender cualquier cosa por medio de lecciones fáciles, que en este caso consisten en presumir que la adquisición de unos pocos cientos de palabras básicas y de giros, permite el acceso al mundo de una lengua extranjera.

Pero, por supuesto, no es cierto que las palabras básicas sean también las más importantes, en el sentido de ser las más cargadas de significación, ni tampoco es cierto que cualquiera sea capaz de aprender otra lengua, a menos que esto se identifique con la habilidad de expresar los conceptos más ordinarios de la vida diaria con un vocabulario muy restringido. Lo que está más allá de esta área limitada depende de la destreza individual para el aprendizaje que tenga el estudiante. No se llega a ser Isak Dinesen o Joseph Conrad por el mero hecho de que se sepa cantar *Eleanor Rigby* o se practique el día entero un inglés impecable. Si esto se aplica a la lengua extranjera mejor conocida en las regiones de Europa que exhiben mejor ilustración lingüística, es lícito suponer sin temor a equivocarse que el conocimiento de otras lenguas en esos y en otros lugares resulta considerablemente más inseguro. De allí proviene que no sea valedera la excusa habitual de las casas editoras cuando declinan la traducción de obras valiosas con el argumento de que quienes se hallan interesados pueden leer ahora el libro en el original, al margen de que no siempre es fácil obtener los textos originales pese a que la proliferación de ediciones económicas ha mejorado enormemente la situación. En realidad, pocos lectores sacarán tanto en limpio de los originales como lo conseguirán de una buena traducción. Leer en la lengua original una novela de intriga detectivesca o un libro fáctico acerca de un campo conocido por el lector

no es lo mismo que estar en condiciones de leer literatura más complicada en un idioma extranjero, y nada parece indicar que esto jamás cambie sustancialmente.

Cuando tomamos en consideración las grandes naciones, ni siquiera se dispone de este conocimiento apenas superficial de lenguas extranjeras. El conocimiento de las lenguas consideradas principales es deplorablemente escaso en los Estados Unidos, así como también en Inglaterra; y el conocimiento de las restantes lenguas virtualmente no existe. Por lo tanto, las naciones más poderosas lógicamente debieran ser las más preocupadas en promover una política responsable de traducción como la que acabamos de bosquejar. Ignoran una cantidad de cosas sin que ni siquiera lleguen a enterarse.

El segundo problema que debe plantear, encarar y resolver el traductor no se refiere a la cantidad y a la selección de los textos sino a la calidad. Este problema de calidad es "eterno" y ha sido formulado desde la época de Horacio, así como lo seguirá siendo en el futuro. Puede reducirse a la cuestión básica de si es realmente posible una traducción de calidad.

En cierto modo, la respuesta es sencilla. Aun el conocimiento elemental de más de una lengua torna manifiesto que las palabras de un idioma no corresponden meramente a las palabras de otro, que no son una suerte de símbolos mecánicos, que su alcance es definido y circunscripto de maneras diferentes. Con un conocimiento más cabal de varias lenguas se comprueba que no es factible trasladar mensajes intrincados de cualquier especie —para no hablar de literatura— de modo tal que *todos* los matices, entonaciones, asociaciones y connotaciones sean adecuadamente reflejados en la traducción.

La imposibilidad de lograr un traslado verdadero y exacto de una lengua a otra, por muy emparentadas que estén, resulta más evidente cuando tratamos de traducir un texto que nos pertenece. Si se conoce el otro idioma bastante bien como para manejar sus giros con alguna facilidad, se comprobará que es mucho más fácil reescribir el texto en otra lengua que traducirlo. La circunstancia de que uno no sólo conozca el texto sino también las intenciones y asociaciones vinculadas a él, de modo que se halla fuera de lugar la habitual tarea de conjetura y selección, determina que el trabajo de trasladar fielmente el texto resulte temerario. Isak Dinesen, alias

Karen Blixen, sabía esto y *escribió* sus textos en inglés y danés respectivamente, en lugar de traducirlos. Pensaba, de paso, que la traducción es una labor incomprendida y minimizada que debe ser muy bien remunerada cuando posee una significativa calidad.

El hecho de que la traducción exacta y plena resulte imposible cuando se trata de literatura no debe, por supuesto, indicar que la traducción satisfactoria y aun sumamente satisfactoria no sea posible ni tampoco que no tenga lugar, si bien no es muy frecuente. Lo fundamental, a mi juicio, es recordar que *lo que se traduce es un contexto que tiene por objeto ser leído como contexto*, no un cúmulo de palabras y giros con significados definidos y valores inalterables.

Es el viejo asunto del espíritu y de la letra. Naturalmente, hay deficiencias y errores del traductor que ponen al descubierto la inseguridad de una traducción en su misma esencia. Hay palabras que significan precisamente esto y no otra cosa; hay giros que se emplean de una manera determinada y no de otra. Pero inclusive los disparates cometidos en tales detalles sólo perjudican la traducción que de todos modos es débil en el manejo de conceptos, en tanto que únicamente afean pero no destruyen la traducción que vierte de manera convincente el tono y la estructura del texto y que respeta su coherencia. Unas pocas notas falsas no arruinan una buena sesión de canto, y cualquier número de notas correctas no basta para salvar una sesión que carece de musicalidad.

Si bien esta verdad puede ser comprobada y suscripta por cualquier persona con conocimientos, las traducciones generalmente están a cargo de gente que sólo conoce la letra (si acaso llegan a eso), en tanto que el espíritu resulta para tales individuos un misterio. No mejora la situación el hecho de que los mismos criterios pedantes que en última instancia son poco realistas —pues son criterios de corrección más bien que de uso— sean aplicados frecuentemente para juzgar y criticar las traducciones. Se establecen varias categorías de defectos —de chapucería, de fatiga, de conocimiento, etcétera— y se puntualizan errores "imperdonables", sin tomar en cuenta el conjunto. De cualquier modo, todo traductor profesional sabe que los errores de una u otra especie son inevitables en una obra extensa a causa de la "fatiga verbal" que se produce al promediar la tarea, si no es por otra razón. Las almas minúsculas siempre pueden encontrar defectos de algún tipo y cualquier traducción, a semejanza de una obra original, puede ser desenmascarada y es posible compro-

bar que no está a salvo de defectos. No se requiere ninguna calificación para ello, salvo un limitado conocimiento y cierta dosis de mala voluntad.

Pero en la evaluación de las cualidades esenciales de una traducción se requiere pericia tanto lingüística cuanto literaria para determinar si el tono ha sido captado o no y si las dificultades más sutiles fueron resueltas adecuadamente. En otras palabras, es más arduo determinar si una traducción en conjunto ha sido resuelta satisfactoriamente que comprobar la corrección de los detalles. Por este motivo es bastante infrecuente la evaluación, en sentido estricto, de la traducción, aun cuando con mucha frecuencia se hila fino con respecto a los detalles. Lo cual es una lástima porque la traducción apropiada necesita que se la estimule con una valoración apropiada. Y digo apropiada, no reconocidamente elogiable.

De todo esto resulta claro que la objeción habitual —es decir, que el libro traducido no es igual al original— no parece razonable ni puede parecerlo. Siempre quedarán problemas pendientes en aquellos aspectos en que el traductor apela a su propia interpretación o aun a su propia reelaboración, y el resultado puede aproximarse al efecto original pero no resultará idéntico o análogo a él. El asunto consiste en lo siguiente: ¿es buena la traducción en la medida en que representa al original sin violar la lengua en que se realiza?

Esto subraya el hecho, previsible pero aun así sorprendente, de que hay traducciones que no se limitan a "ofrecer" el original sino que lo *mejoran*, así como hay traducciones que reflejan el original pero proporcionan una lectura notoriamente inferior. Tal como se indicó, el grado de corrección poco tiene que ver con esto, por más que ciertamente pueda decirse que las traducciones correctas son por necesidad inferiores y que las incorrectas resultan buenas por las mismas características. Cabe señalar, empero, que el excesivo esfuerzo puede perjudicar una traducción en igual medida, evidentemente, que un esfuerzo insuficiente. Muchos libros norteamericanos contemporáneos que abundan en lenguaje coloquial resultan totalmente deformados en las versiones escandinavas que de manera sistemática tratan de adaptar las expresiones de la lengua conversacional a sus formas correspondientes. Esto es un error, por acertados que sean los términos individuales, en virtud de la sencilla razón de que la lengua coloquial es en los Estados Unidos un

fenómeno enteramente distinto y tiene otros usos sociales. Un enfoque sugerente es preferible al intento compulsivo de resolver todo, en este como en otros casos.

La traducción "demasiado buena" habitualmente lo es por obra de una entonación agregada o de un refinamiento de estilo. ¿Cuántos autores extranjeros han sido elogiados por cualidades que el original no poseía? ¿Y cuántos fueron objetados por defectos que les comunicó la traducción? Los rasgos etéreos —como la ironía, el humor, la melancolía, la hilaridad caprichosa— poseen una forma de introducirse o desvanecerse furtivamente en el curso de la traducción.

¿Una traducción "demasiado buena" es "correcta"? No cabe duda que la traducción que excluye ciertas cualidades del original es incorrecta, por muy adecuada que resulte en todo lo demás. Pero las cualidades *añadidas*, ¿son admisibles? Ello depende de la lengua receptora. Por ejemplo, si se morigera un texto pretencioso o se introduce una pizca de ironía en un texto insoportablemente solemne que se traduce al danés —que es una lengua en sordina, plena de sobreentendidos e ironías—, se obedecerá ciertamente a las reglas implícitas de la lengua danesa y probablemente se prestará un servicio al original. Sólo cuando tales sobreentendidos y sugerencias no armonizan con el original o deforman por completo las imágenes buscadas pueden considerarse perturbadores.

Ello suscita otra pregunta "eterna": ¿qué debe conocer mejor el traductor: la lengua extranjera o la propia?

En el período neoclásico, esto desencadenó interminables discusiones y aún surge el problema en casos dudosos. Es fácil determinar el ideal: el traductor debe conocer al dedillo ambas lenguas. En realidad, empero, siempre opera en la práctica una elección. El escritor creativo que traduce sostendrá habitualmente que el conocimiento de la lengua propia es más importante, en tanto que el de índole académica insistirá en que el conocimiento de los matices específicos que posee la lengua extranjera es lo indispensable.

Una vez más es necesario insistir en que esto depende. Es posible traducir sin gran conocimiento de la lengua extranjera. El poeta danés Sophus Claussen, cuyo conocimiento del inglés era bastante limitado, recreó bellamente de tal modo la "Sensitive Plant" de Shelley, para lo cual registró todas las posibilidades de cada palabra de conformidad con el diccionario y pegoteó toda su habitación

con las anotaciones, que combinó con ayuda de las corazonadas de su aptitud poética sobresaliente. De cualquier manera, la aptitud creativa que posea en su propia lengua es indudablemente de gran valor para un traductor. Confiere el indispensable empuje y atrevimiento. Y la discusión acerca de en qué medida la traducción de otros autores puede perjudicar la escritura propia me parece infundada. Debe relegársela juntamente con la idea romántica de que el genio y el talento originales son tan frágiles que no admiten la disciplina, el conocimiento técnico o las influencias ajenas. Lo cierto consiste más bien en que un escritor puede beneficiarse considerablemente al estudiar los mundos y estilos de otros autores –tarea a la que muy pocos escritores se muestran predispuestos– y al estudiarlos minuciosamente en el proceso de traducir sus textos. Por supuesto, en el curso de la traducción un escritor, al igual que cualquier otro traductor, puede sentirse harto y cansado de su labor, pero este es un asunto enteramente distinto.

La traducción de poesía es un caso especial que requiere del traductor mayor creatividad e imaginación que aun la prosa más refinada y constituye en mayor grado todavía una empresa de encuadrar el círculo. Pero este tipo de traducción está gobernado por la misma ley fundamental que regula los otros: lo importante es el contexto. Y *puede* lograrse satisfactoriamente, aunque suceda con escasa frecuencia.

Por último, una pregunta de menor importancia pero que surge a menudo: ¿hasta qué punto el traductor ha de identificarse con el autor? Para el verdadero traductor profesional es un problema subsidiario; logrará interpretar lealmente el texto, se trate o no de su autor predilecto. A decir verdad, probablemente lo interpretará con mayor lealtad si *no* es su autor predilecto. Un amor excesivo por el autor o el asunto no reditúa una buena traducción *en sí misma*, así como tampoco una pizca de antipatía a uno u otro originará una mala traducción. Un caso extremo de identificación lo ofrece el traductor danés de *Doctor Zhivago*, quien terminó por suponer que *era* el doctor Zhivago. Pero al margen de tales extremos, un traductor bien puede empobrecer el texto por mero respeto. Y hay asimismo, como es natural, casos extremos en que el disgusto con respecto al autor y al asunto hace al traductor incapaz de otorgarles un tratamiento justo. Sin embargo, en general las aptitudes del traductor son decisivas y sus sentimientos al respecto no lo son. Es

algo que resulta difícil de comprender para los traductores no profesionales y para los legos. He sido reprochada por traducir autores que, en el ejercicio de la crítica, había repudiado. Sea como fuere, tales son los gajes del oficio.

Hay otros gajes que pueden resultar fastidiosos, en tanto que las recompensas son escasas y que la remuneración del oficio, en conjunto, es miserablemente pobre. Uno de los gajes al que me siento especialmente expuesta, en mi ejercicio simultáneo de la literatura, la crítica y la traducción, es el extraordinario interés y el fanatismo que suscitan los detalles lingüísticos e idiomáticos, hecho que induce a los lectores a escribir interminables cartas a las casas editoras e inclusive cartas amenazadoras dirigidas a escritores y traductores. También precipita a escritores y traductores en rencorosas polémicas, a menudo acerca de detalles manifiestamente triviales. Este interés que a menudo oscurece los sucesos espectaculares del momento en las mentes de las personas comprometidas, y este fanatismo acerca de la corrección o incorrección de cierto vocablo no son motivados en todos los casos por naderías pedantes y muestran que el lenguaje –y la concepción que cada uno tiene de él– resulta de la mayor importancia y se carga con estallidos de emoción. Es bastante explicable, puesto que buena parte de la vida mental y una porción de la vida emotiva se expresan por medio del lenguaje, aunque no toda la vida mental o emotiva sea lenguaje ni todo el lenguaje se identifique con la vida mental o emotiva. El lingüista E. Sapir señaló que el lenguaje es el fenómeno social de mayor autonomía y de más imponente resistencia: "Es más fácil matar una lengua que disolver su forma individual". Y la biología nos enseña en la actualidad que el lenguaje, incluidos los dialectos y las jergas, probablemente sea un medio de selección hereditaria, de modo que la multitud de lenguas –y de formas de utilizar el lenguaje– es imposible de erradicar, por más que sigan fluctuando las fronteras.

Si bien todo esto explica el interés, no explica la indignación moral que se suscita por cuestiones lingüísticas, la cual con demasiada frecuencia radica en la ignorancia sobre la naturaleza de las lenguas y sobre la ambigüedad de las palabras. Esta indignación engendrada por los "usos erróneos" a veces parece un descarriado sentimiento moral o inclusive religioso. El fanatismo conlleva, por supuesto, la ignorancia disfrazada de conocimiento y fe inconmo-

vibles. Goethe dijo que quien no sabe lenguas extranjeras nada conoce de la suya propia. Esto abarca un número de casos si bien no todos. La convicción de que la idea propia acerca de la lengua en cuestión, adquirida a edad temprana, debe ser correcta en todos los detalles se encuentra mezclada *también* con el conocimiento teórico de la múltiple naturaleza del lenguaje y de que todas las lenguas se esclarecen entre sí. Por lo tanto, es humano elevar las ideas y sentimientos personales a categorías universales, pero en esto, como en todos los aspectos del arte y de las ideas, se requiere tolerancia; no una tolerancia pasiva, sino un interés y una comprensión activos. Es natural que haya lenguaje correcto e incorrecto, un oído más o menos refinado para considerar el lenguaje. Pero jamás es una cuestión de valores absolutos. El mejor lenguaje se crea, precisamente, por obra de artistas que quiebran las reglas para comunicarse mejor pero que respetan las reglas donde ello permite acrecentar la comunicación. Por consiguiente, a las preguntas retóricas que formulan quienes lo interrogan a uno si en su condición de traductor piensa que es Dios en persona capacitado para rehacer el lenguaje y quienes le reprochan a uno, a menudo al mismo tiempo, por no ser tradicional y por emplear clisés, la respuesta ha de ser:

Toda lengua entraña el "uso de clisés", en la medida en que consiste de clisés, pues de otro modo resultaría incomprensible. Los clisés sólo se vuelven reprochables cuando hacen que las ideas queden excesivamente simplificadas o distorsionadas como para engendrar el desleimiento del lenguaje y, por ende, del pensamiento y de la emoción. Ningún usuario del lenguaje puede evitar los clisés, a menos que se dé por satisfecho con reír y gritar, pero es la obligación del escritor *y* del traductor evitar la distorsión de las ideas y la confusión de los conceptos. Su deber es quebrar la tradición cuando ello favorece la comunicación, pero sólo en ese caso. No hay otros criterios. Y esto responde indirectamente a la cuestión de si se pretende ser Dios en persona: el escritor –y el traductor– pretende en efecto ser Dios en persona en este aspecto. El lenguaje no es en su forma actual una cosa dada –para ya no decir dada por Dios–, y tampoco lo fue o lo será en sus formas pasadas y futuras; es un proceso interminable de disgregación y reintegración. Las lenguas artificiales constituyen experiencias abortivas precisamente porque no son procesos sino cosas terminadas. Quienes escriben y traducen están directamente comprometidos en este proceso de manera más

activa y creadora que los demás, y construyen el lenguaje al emplearlo en una comunicación que resulte tan eficaz como les sea posible. Recíprocamente lo destruyen al usarlo de manera ineficaz.

La traducción, ¿es un arte, la mediación de un arte, un arma importante en la lucha contra el parroquialismo como estado mental? ¿O es algo estéril, sin trascendencia, un paraíso para pedantes? El proceso admite ambas posibilidades y el resultado individual puede ser uno u otro. Qué es no resulta una cuestión indiferente. No carece de importancia quién se encarga de traducir y cómo, y en el momento actual, con un desarrollo acelerado y multitud de nuevas obras y movimientos, ha de resultar cada vez más evidente la importancia que tiene el hecho de que la traducción sea un arte y de que se la trate como tal; lo cual implica que los traductores mismos sepan cuándo son artistas y cuándo dejan de serlo. Atribuir todo a la "experiencia" no es suficiente.

ELSA GRESS

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 vertir 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 procedía de naciones pequeñas o un tanto reducidas: Hungría, Yugoslavia, Holanda, Israel. Nunca me había dado cuenta anteriormente en qué aislamiento se hubieran hallado las mejores inteligencias de tales países, de no contar con las traducciones, y qué 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 tropezones 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, Ladislas 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 debiera 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, sea entre individuos o 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 un margen para el ensueño o la interpretación. "Nos comprendemos los unos a los otros sólo a causa de las incomprensiones", 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 imprecisas, 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 denominan 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 trasmitir modifica lo trasmitido (aunque lo respete). Hay una gran dificultad en trasmitir 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 aun 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 que circula en 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 trabajaba 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 sus 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 de lo 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 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 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 se cuenta) de tapas rojas, verdes y amarillas. Se dice que Constantin de Brancovan le preguntó: "¿Cómo lo hiciste,

si tenías tan escasas nociones de la lengua?" 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 primer 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 Ruskin cuanto del descubrimiento de que Ruskin escribía 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 elevado, 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 en 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 a 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 ritmo. En otro texto –una carta a Robert Dreyfus 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 Rotschild. A modo de paréntesis, debo agregar que los autores ingleses de ese período son, en su mayoría, poco conocidos en Francia y que Philippe de Rotschild, 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 autc al que estaba traduciendo.

Después de esta referencia a mi propia obra, vacilo en citar de nuevo a Proust. Perdóneseme 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 mismas profundidades del inconsciente.

CLARA MALRAUX

LA NECESIDAD DE TRADUCCIÓN

Ante todo, quiero agradecer a los presentes por haberme extendido un pasaporte al País de la Traducción. No soy traductora, sino únicamente una admiradora agradecida de este arte insólito. Mis credenciales para hallarme aquí son muy escasas. Cuando en 1959 fui designada presidente del centro norteamericano del P.E.N. Club tenía clara idea de cuál era el primer acto oficial que me proponía realizar. Deseaba constituir una Comisión de Traducciones. Esto era consecuencia de la Conferencia de Traductores que tuvo lugar en Varsovia en 1958, auspiciada por el P.E.N. Club polaco y por la Federación Internacional de Traductores, y del informe sobre esa reunión que presentó Theodore Purdy en la comida del P.E.N. Por otra parte, después de escuchar a Purdy me pareció que era la persona indicada para ejercer la presidencia de la nueva comisión. De manera muy honrosa desempeñó estas funciones durante tres períodos y fue sucedido por otro presidente capacitado y tenaz que prosiguió la tarea de la comisión, hasta llegar a Robert Payne, nuestro actual presidente, cuya energía, destreza y constancia permitieron la realización de la presente conferencia.

La traducción es una actividad que en su condición de tal me deslumbra, y me siento fascinada por el intercambio de ideas entre traductores. Entre los miembros de esta profesión ciertamente se cuentan algunos de los más lúcidos y memorables integrantes del mundo literario, entre los cuales incluyo en especial a los participantes de esta reunión. Pero mi propósito no es hablar en las presentes circunstancias acerca de la habilidad que las personas congregadas han demostrado en el ejercicio de la expresión verbal y de la traducción. Ni siquiera pretendo referirme a la amabilidad que han demostrado. En suma, no me propongo hacer mención a la buena disposición que han exhibido al concurrir a este sitio. Por lo contrario, mi objeto es examinar el carácter invisible de los traductores.

Quienes se hallan congregados en el día de hoy no tienen necesidad de decirme hasta qué punto resultan invisibles. Son indispensables pero pasan inadvertidos. Son el puente que se tiende entre culturas y naciones —exactamente, son la puerta áurea de tal comunicación— y cualquier lector puede transitar por el camino que ellos le abren, pese a que muchos lectores no advierten la existencia de este acceso. Acaso sea esta misma invisibilidad la que tanto dificulta la perspectiva de que el traductor viva de su destreza. Si no se percibe su presencia, por así decirlo, ¿qué necesidad tiene de comer?

De todas maneras, no fueron los problemas económicos del traductor los que me indujeron a constituir en el P.E.N. Club esta Comisión de Traducciones. El mundo literario está poblado de personas que deben obtener su pan cotidiano fuera de él, a fin de que puedan seguir haciendo lo que desean. La mayoría de los poetas no se beneficia con una lluvia de oro; la mayoría de los novelistas vende muy pocos libros. Y sin lugar a dudas nadie se consagra a la traducción literaria con el espejismo de que logrará una vasija de oro en el extremo opuesto de su mágica trayectoria.

Confío —estoy segura de ello— en que los múltiples problemas económicos afrontados por el traductor se examinarán en esta conferencia y se debatirán ardientemente. Todos los que nos hallamos congregados reconocemos su importancia vital. Pero, por supuesto, quienes asisten esta semana a una asamblea de índole tan significativa y especial no han venido exclusivamente a reflexionar sobre la vasija de oro. Han venido a celebrar la trayectoria mágica.

Y quienes, como yo, no hemos practicado jamás la traducción estamos aquí para celebrar a quienes la practican.

Lo cual me introduce en el tema de esta charla, que es "La necesidad de traducción". Porque para plantear el asunto en sus verdaderos alcances, los traductores pueden dedicarse al ejercicio de otras labores o tareas. Pueden orientarse en muchas direcciones, desde la mecánica automotriz hasta la dirección de empresas, sin que ello les impida proseguir en la vocación escogida como pasatiempo, como un arte privado y una alegría solitaria. Hay otras maneras de ganarse la vida, en su mayoría más remunerativas que la traducción, y si quienes la practican abandonaran su actividad mañana mismo, estoy segura de que podrían hallar un empleo diferente que les asegurara el sustento.

En suma, ustedes no necesitan de nosotros para vivir. Pero, ¡que el cielo nos ampare!, pues no podemos vivir sin ustedes.

Por lo tanto, cuando manifiestamente me dirijo a ustedes en estos momentos, en realidad no lo estoy haciendo. Estoy hablando a todos esos individuos sin rostro que se hallan diseminados y que en términos muy literales dependen de ustedes. Me dirijo a los editores, encargados de publicaciones, críticos, escritores, lectores. Muchos de los que se hallan presentes aquí en una u otra ocasión han desempeñado tales funciones y todos pertenecen a la última categoría mencionada, la de lectores. Pero al llegar a este punto debo advertirles que, si únicamente me escuchan con los oídos del traductor, lo hacen sin mi consentimiento.

Si se me pide que sintetice en pocas palabras la razón que me indujo a considerar que la Comisión de Traducciones resultaba esencial para el centro norteamericano del P.E.N. Club —al margen por completo de que es manifiesto el carácter internacional de esta organización y, por ende, de que existe a través de conexiones *traducidas*—, juzgo que el vocablo que he de elegir es "atmósfera". Para que en esta u otra comarca la traducción florezca como puede (y debe), se requiere un clima ideal que satisfaga ciertas necesidades básicas: reconocimiento del hecho de que el traductor es indispensable; percepción de la dificultad que entraña su función (que es tanto un arte como una artesanía); retribución económica adecuada de su trabajo, y mención explícita de su nombre cuando ello corresponda.

Todos estos aspectos han preocupado a la Comisión de Traducciones del P.E.N. Club durante los últimos diez años, y se han logrado progresos. El Premio de Traducción y las medallas, el manifiesto, el contrato básico mínimo que se está elaborando, esta reunión de prominentes traductores de tantos países: todo esto es indicio de progreso. Se trata de un vigoroso comienzo, de robustos vástagos que produjo una semilla bien cultivada. Desde un punto de vista ecológico, todas estas saludables hojas verdes no pueden dejar de mejorar la atmósfera, como efectivamente lo hacen. Pero para proseguir la metáfora, subsisten dos motivos de polución que no pueden ser causa de inquietud solamente para las comisiones. Se trata de la ignorancia de la función que cumple el traductor y de la indiferencia que se le demuestra.

En estos aspectos soy una convencida optimista que tiene la cer-

tidumbre de que la ignorancia puede curarse con información y de que es posible vencer la indiferencia con dedicación. Si se tiene un diamante y se supone que es un trozo de vidrio, ello es ignorancia. Al suponer que es vidrio se lo tratará sin respeto. Esto es indiferencia. Una labor de traducción realmente buena es un diamante, no es vidrio; o para mezclar mis gemas con total descuido, es una perla inapreciable. Cuanto más se respeta la artesanía del traductor y cuanto más se reconoce la necesidad de una buena traducción, tantas más traducciones buenas se publican.

La plena responsabilidad no recae en modo alguno en editores y encargados de publicaciones, pero algunos aspectos sí les conciernen, por lo que deseo referirme a ellos con cierto detenimiento pues se trata de un área en que mi experiencia es específica y en la cual puedo ofrecer documentación.

Desde 1960 he persistido en un ínfimo proyecto personal que se halla incorporado en mi archivo en una carpeta caratulada "Editores y encargados de publicaciones, Hostigamiento de". Esta compilación se refiere a cuestiones de traducción y en su mayoría consiste en correspondencia —a veces breve, a veces extensa— que he intercambiado con algún editor o encargado de publicaciones, en alguna de las múltiples ocasiones en que el nombre del traductor fue omitido de la cubierta del libro o de los anuncios publicitarios, con lo cual la profesión invisible fue precipitada en su lógico anonimato.

Es innecesario que les diga que esta carpeta es muy voluminosa. Parte de la correspondencia fue bastante enérgica; casi en su totalidad resultó productiva. He comprobado que se trata de un campo de batalla en el cual quienes no son traductores, como yo, pueden romper una lanza en defensa de los traductores. Cuando escribo una carta de protesta (y estoy segura de que los editores se sobresaltan en cuanto leen mi nombre en el sobre), pese a la lanza, no tengo que afilar ningún destral. Todo lo que la mayoría de mis cartas dice es lo siguiente: 1) que soy un miembro del P.E.N. Club vinculado a la Comisión de Traducciones; 2) que soy una novelista profundamente consciente de la deuda que los autores contraen con los traductores; 3) que me inquieta advertir aquellos casos en que se ha descuidado el reconocimiento conveniente de la tarea cumplida por los traductores; 4) que, en consecuencia de que no podría haber una edición norteamericana sin el concurso del traductor, espero

que la omisión de su nombre se limite a una inadvertencia en que han incurrido los editores y no a una política editorial, y 5) que los saludo muy atentamente.

Ustedes se sentirán complacidos al enterarse de que muy rara vez una de mis cartas queda sin respuesta y de que en la mayoría de los casos esa respuesta no sólo es notablemente rápida sino que además resulta constructiva. Permítaseme citar unas pocas cartas típicas que he recibido de los editores y directores de publicaciones pertenecientes a las principales casas editoriales. He aquí una de ellas:

> Reconocemos la exactitud de sus observaciones y lamentamos profundamente la inadvertencia, que será salvada en las futuras ediciones del libro. Agradecemos con toda sinceridad el habernos señalado la omisión.

He aquí otra:

> Muy en lo justo se halla su observación de que hemos omitido el nombre del traductor. Por cierto, ha sido una inadvertencia y haremos todos los esfuerzos necesarios para que no vuelva a suceder. Trataremos de enmendar el inconveniente y le agradecemos por habernos escrito.

O esta simpática demostración de pesar:

> ¡Me siento muy avergonzado! De no haberme hallado de vacaciones cuando el libro se publicó, la omisión del nombre del traductor no se habría producido. En realidad, al presente destaco la mención del traductor al punto de que no sólo es registrado en la parte anterior de la cubierta de aquellas traducciones que tengo a mi cargo sino que, además, una noticia sobre el traductor sigue a la noticia sobre el autor, en la parte trasera del libro.

Esta carta se completaba con las palabras "La saludo compungidamente". Y aquí tengo otra misiva en respuesta a mi airada reclamación, cuando el anuncio publicitario a toda página de una relevante novela apareció en el *New York Times*, sin mencionar en absoluto al traductor ni siquiera en tipografía más pequeña:

> Estoy en un cien por ciento de acuerdo con usted en que las traducciones son dignas de nuestro reconocimiento —por

> lo menos, de un reconocimiento mayor que el habitualmente manifestado— pues son el resultado de una difícil tarea. El nombre del traductor debió incluirse en el anuncio que usted leyó en el *Times* y me comprometo a incorporarlo en los anuncios que se darán a conocer cuando la obra se publique o en fecha ulterior.

Este editor hizo más de lo que prometía: el nombre del traductor apareció en letras muy destacadas en cuantos anuncios se publicaron a partir de entonces y, en un aviso a dos columnas, cuatro de las seis reseñas citadas incluían una frase íntegra en la que se mencionaba en cada caso el nombre del traductor, de modo que su presencia no era registrada una sino cuatro veces. (Quizá llegue el día en que los autores exijan a esta casa editorial un espacio igual al que se otorga a los traductores.)

En esa oportunidad escribí una nota de reconocimiento especialmente agradecida, con el agregado de una posdata que me temo era un tanto inoportuna, en la cual expresaba mi esperanza de que en las futuras reimpresiones del libro pudiera figurar el nombre del traductor en la cubierta.

A vuelta de correo recibí una amable respuesta:

> Convengo en que el nombre del traductor debe aparecer en la cubierta del libro y he tomado todas las medidas del caso para que así suceda en las próximas reimpresiones.

¿Un desenlace feliz? Efectivamente. Pero no es inusual que suceda así. Mi voluminosa carpeta me informa que muchos editores y directores de publicaciones comparten mi opinión de que al traductor se le debe conferir adecuado reconocimiento. Rara vez, por cierto, no he obtenido respuesta a una carta. En algunas ocasiones, me he visto envuelta en polémicas. Recuerdo un intercambio de correspondencia que se prolongó más de dos meses, y uno de los argumentos empleados contra mi posición consistía en que "los anuncios publicitarios son concebidos con el objeto de vender libros, no de promover a los traductores, y estoy seguro de que el señor X no se manifestará en desacuerdo con este criterio".

El señor X, por supuesto, era el traductor; y probablemente no habría manifestado su desacuerdo con el criterio (aunque me reservo el beneficio de la duda), pero en cambio yo me declaré enfáticamente opuesta a los términos de la comunicación. Escribí al

editor una carta de dos páginas en que le decía que en muchas ocasiones se había proclamado tan interesado como yo en la causa de las buenas traducciones —así como a menudo llegó a demostrarlo— y que me parecía que, por lo tanto, tenía compromisos mayores que los habituales con esta profesión. No me respondió, como pudo hacerlo, que tenía mi cerebro demasiado embrollado: no me aniquiló con el mero uso de la lógica ni me insultó con epítetos cáusticos. Me remitió una contestación amable y concluyó su carta con estas palabras: "En el futuro tomaremos en cuenta sus recomendaciones. Tal como usted lo señala, en esencia no estamos en desacuerdo".

Estoy absolutamente persuadida de que este tipo de correspondencia en defensa del adecuado reconocimiento del traductor es algo que cualquiera puede hacer y que en realidad se halla en mejores condiciones para llevarlo a cabo si no es traductor. En el curso de los años he desarrollado un ojo de águila para advertir la omisión del nombre de un traductor, y acaso les resulte estimulante saber que a veces suelen omitirse también otros nombres.

Mi carpeta incluye un ejemplo ilustrativo: el anuncio publicitario de un libro económico que no omite el nombre del traductor, pues fue escrito en inglés; tampoco el del diseñador que preparó la tapa del volumen y, por cierto, de ningún modo el de la casa editora. ¡Omite nada menos que el nombre del celebrado autor! Me satisface informarles que, consultado el director de la empresa editorial, éste se mostró dispuesto a asegurarme que no se trataba de los criterios impuestos por una Nueva Ola. Declaró —y percibí en sus palabras un matiz de verdadero pesar— que el encargado de diseñar el anuncio había tenido la impresión de que el nombre del autor iba a "estar en desacuerdo con todo lo demás". Asimismo me advirtió que "*no* volverá a suceder". Confío en que así sea.

Les menciono este episodio únicamente para informarles que no están solos. También para señalar que la omisión de nombres importantes no es por necesidad una política empresaria. Puede ser apenas la política de una agencia publicitaria demasiado celosa, que ha elaborado un encantador anuncio en el que todo se combina muy bien, salvo un detalle trivial: ¿Qué tenemos aquí? ¡El nombre del traductor! ¡Fuera con él! ¿A quién le importa la mención del traductor?

Bueno, por lo menos me importa a mí. Y a mucha gente más.

Y pienso que cada vez a un mayor número. Nada impide que uno mantenga un ojo alerta con respecto a los anuncios y suplemente los reconocimientos ausentes con cartas de protesta presentes. Me enorgullezco de haber adquirido en grado considerable un significado perturbador, y me propongo seguir desarrollándolo hasta que el hábito de otorgar a los traductores el reconocimiento debido en anuncios y en cubiertas de libros se torne automático en las casas editoras. Subrayo que casi sin excepción he recibido respuestas corteses que expresaban pesar y a veces hasta revelaban un ánimo compungido. De vez en cuando la omisión es repetida por la misma casa editora, en cuyo caso basta con citar la respuesta inicial del editor o del encargado de publicaciones que la escribió.

De paso, sospecho que los regocijará –y posiblemente los llegue a asombrar– la naturaleza de ciertas explicaciones que me fueron ofrecidas sobre el motivo que determinó la omisión del nombre del traductor. Aquí reproduzco una carta que siempre atesoré:

> En virtud de que las traducciones estaban en vías de ser revisadas por personas ajenas que nada tuvieron que ver originalmente con la versión, tuvimos la impresión de que habría sido bastante desconcertante –*tanto moral cuanto intelectualmente* [el subrayado es mío]– usar el nombre de un traductor, sin esclarecer el papel de los revisores. Espero que comprenda que nuestra preocupación se vuelca considerablemente en favor de las traducciones y de los traductores. En la publicación de nuestros libros no negamos el papel reconocido del traductor, pero en el presente caso hubiera resultado infortunado usar el nombre de traductores en este estadio del proceso.

El público que me está escuchando no necesita comentarios.

Por su parte, otro director de una casa editorial escribe, en forma memorable: "El motivo por el que no se mencionó al traductor consiste en que hemos utilizado la versión realizada en Inglaterra. Es tan insatisfactoria que debió rehacerla el personal de nuestra empresa".

Nuevamente, huelgan los comentarios. La moraleja es demasiado obvia.

Por lo contrario, hay ocasionales explicaciones que al menos no resultan inadecuadas. Cierta vez, el editor al que escribí no tenía relación directa con el libro en cuestión, y cuando a mi pedido llevó

a cabo las investigaciones del caso, me respondió comunicándome que había sido una "exigencia de las circunstancias: el libro era un testimonio personal tan intenso —un hombre que se ponía al desnudo ante el lector— que se temió que el entrometimiento de otra persona entre el escritor y su público pudiera perjudicar a todos". Mi amigo el editor agregaba más adelante: "No juzgo que esta sea una excusa razonable, y le agradezco que haya tomado cartas en el asunto".

También los editores, al igual que los traductores, a veces quedan atrapados en la situación, como se desprende de esta anécdota. Desearía aconsejar a quienes conducen la gestión editorial que cualquier medida considerada "una exigencia de las circunstancias" sea extraída de la naftalina por lo menos una vez al mes, con el propósito de someterla a un examen muy crítico.

Otra carta explica con minuciosidad un tanto melancólica el proceso de reestructuración sufrido por el anuncio publicitario de una novela muy importante, y el texto de la misiva termina declarando: "El resultado final consistió en que no quedaba el menor espacio para insertar bien apretado el nombre del traductor, sin que ello significara reducir el tamaño de los tipos del título, a lo que nadie se mostró dispuesto".

Como explicación, ésta deja bastante que desear. En realidad, mi archivo sólo proporciona un argumento que suena sincero. Es muy breve y dice así: "El traductor pertenece a una orden católica y se siente compelido a mantener el anonimato". No puedo poner en cuestión este motivo. Si el traductor prefiere mantener el anonimato, me veo en la necesidad de iniciar una nueva carpeta caratulada "Traductores, Hostigamiento de".

Me he demorado en tantos detalles porque pienso que resulta consolador observar la debilidad exhibida por la mayoría de las razones que se proporcionan para explicar la omisión del nombre del traductor y porque es reconfortante comprobar hasta qué punto puede ser eficaz la presión inclusive de un solo individuo, si no se desanima en su propósito. Es justo que diga que uno de los efectos que mis propios esfuerzos en este sentido han tenido sobre mí ha sido acrecentar mi respeto por los editores profesionales. Ellos también tienen sus propios problemas, y creo que la Comisión de Traducciones del P.E.N. Club debe reconocer que en buena medida su éxito deriva de que los editores y encargados de publicaciones son

miembros de ella y han contribuido a su labor con una muy activa participación.

Además, tenemos que hablar de los comentaristas de libros.

Por cierto, los comentaristas suelen excluir los nombres de los traductores. Por cierto, responden a las cartas en que se les recrimina tal omisión. Por cierto, también ellos tienen sus problemas, los cuales comprenden desde el descuido de los editores hasta el corte que sufren sus reseñas o la efectiva dificultad que el comentarista afronta cuando no conoce la lengua original en que el libro fue escrito, por lo que no se siente en condiciones de evaluar la traducción. No obstante, tal como acostumbro a subrayar de vez en cuando, si un crítico ha elogiado la calidad de la prosa a lo largo de un comentario, ¿no es razonable suponer que el traductor ha desempeñado su papel con cierto margen de eficiencia?

Esto nos devuelve al autor original que es traducido. Un buen libro mal traducido resulta perjudicado. En mi propia condición de autora, declaro categóricamente que me sentiría muy feliz en disminuir en buena medida mi participación en los derechos de publicación en otras lenguas, *a cambio de que se me asegure una buena traducción.*

Esta es, por supuesto, la raíz del problema. ¿Cómo se entera un escritor de que está siendo traducido bien? ¿Con qué protección cuenta contra una versión inadecuada, especialmente si sus derechos son administrados por una vasta organización o si las traducciones —tal como a menudo confirma mi correspondencia— no lo son en absoluto, pues apenas consisten en retraducciones o en tareas rutinarias que realiza la oficina de origen?

Esto es muy difícil y complicado. Pero, insisto, a mi juicio los autores se verían beneficiados en forma automática si el trabajo de los traductores gozara de mayor respeto y reconocimiento. Lewis Galantière dijo alguna vez: "El traductor no está al servicio del autor sino del texto que escribió el autor". Por consiguiente, lo que tal vez se requiera es un campo más amplio de comprensión y simpatía, pues el autor también es servidor de su libro y ambos servidores se proponen alcanzar el mismo objetivo.

Los editores, directores de publicaciones, traductores, comentaristas y autores —sin excluir ni siquiera a las agencias de publicidad— no son entre sí enemigos en esta comarca de la traducción. Sirven a la misma causa.

Y una vez que se dijo e hizo todo lo que correspondía, he aquí el fondo de la cuestión: sin traducciones el alcance de nuestro mundo se estrecharía irremediablemente. Así como el mundo natural requiere aire, sol y un suelo propicio para la germinación, en el mundo creativo nuestra mayor necesidad es la traducción.

Cuanto beneficia la causa de las buenas traducciones asimismo beneficia a todas las personas. A través de la literatura compartimos la experiencia, compartimos la comprensión, compartimos lo más íntimo de nuestros corazones y cerebros. ¡Pero hablamos de maneras tan diferentes, empleamos tantas lenguas y hay tantas posibilidades de entenderse mal en un mundo en el que *debemos* aprender a comprendernos e interpretarnos correctamente los unos a los otros!

Por ello debemos acudir a los traductores y tenemos que confiar en su tarea. Es necesario que nos esforcemos por garantizar esa atmósfera propicia a la que hice mención, para lo cual es indispensable insistir en que los traductores reciban un adecuado reconocimiento y apoyo, no sólo a través de contratos y menciones explícitas sino también a través de la energía y los buenos oficios de quienes son sus beneficiarios más directos: los escritores y los lectores.

En mi condición de escritora y de lectora les agradezco la contribución que hacen a la artesanía y al arte de la traducción. Como escritora y como lectora les aseguro –si de algo sirve– mi permanente apoyo, estímulo y atención. Les deseo una atmósfera más favorable en la conciencia pública. Deseo al trabajo que desarrollan pleno sol, aire puro y un suelo propicio en el que pueda prosperar. Confío en que realmente adviertan en qué medida los que cosechamos cuanto ustedes han sembrado nos sentimos obligados por la tarea que realizan y con cuánta gratitud testimoniamos nuestra deuda.

B. J. CHUTE

EL MUNDO DE LA TRADUCCIÓN

Vivimos, como se sabe, en un medio dominado por la visión. La palabra está siendo desgastada por obra de la presentación gráfica. La fotografía, el cinematógrafo, la pantalla de televisión, proporcionan la alfabetización de nuestro tiempo. En las viejas épocas, un hecho tal como el viaje a la luna hubiese requerido, para describir lo que sucedía, hombres dotados de la máxima destreza verbal. Al presente, el muchachito menos letrado puede percibir el estremecimiento de la exploración espacial con sólo leer el epígrafe de una ilustración, y con el auxilio de diagramas y modelos que se exhiben por televisión, está en condiciones de entender el fenómeno sin duda con mayor rapidez, si acaso no mejor, que el muchachito compelido a abrirse camino a través de un libro escrito hace seis meses.

Es una verdad de Perogrullo el hecho de que, para los estudiantes universitarios actuales y para la gente de su edad, el cinematógrafo constituye el mayor acontecimiento artístico. Todavía en la década de 1930, los jóvenes deseaban escribir novelas. Hoy día, todos ellos aspiran a dedicarse a la actividad fílmica y, si juzgamos por unas pocas películas que he visto, a menudo llegan a realizar su propósito. Hace dos generaciones, era el protagonista de la película quien suscitaba atención y entusiasmo. Actualmente, es el director; lo cual establece la diferencia entre el héroe de la novela y el novelista. La vieja broma (si alguna vez lo fue) de preguntar "¿Ha leído el libro?", "No, pero vi la película", tiene mayor vigencia que nunca. Hace poco tuve ocasión de escribir acerca de una nueva biografía de T. E. Lawrence. Me preguntaba hasta qué punto tiene significado el nombre de este personaje para quienes nacieron durante la guerra pasada o después. Cuanto pude extraer a los que interrogué fue lo siguiente: "No vi la película" Que Lawrence haya escrito libros o que haya realizado algo digno de convertirlo en motivo de una película quedaba subordinado al hecho de que había

sido incorporado a un relato cinematográfico. Supongo que la mera circunstancia de ingresar en una película constituye por sí sola una justificación.

Aun en aquellos casos en que se emplea la palabra para transmitir hasta cierto punto el pensamiento de un anuncio publicitario, de un cartel, de un diseño industrial, con frecuencia ésta se halla oscurecida, fragmentada o utilizada de modo tal que los vocablos y las letras se convierten en parte de la concepción gráfica global o inclusive quedan sometidos a ella. Apenas son otro elemento que incluye pigmentación, textura, distribución. Esto, de algún modo, resulta gracioso, pues sabemos que, cuando la imprenta comenzó a desarrollarse, los encargados de su aprovechamiento querían reproducir principalmente los manuscritos y códices que ya poseían. Les tomó algún tiempo comprender que la palabra impresa requería otras cualidades apetecibles: claridad, simplicidad, facilidad de comprensión. Ahora, quizá la palabra se esté disolviendo una vez más en la totalidad visible.

Hasta en la poesía, en el arte más compacto, explosivo y rigurosamente disciplinado en que aparece la palabra, el ingrediente espacial se está consolidando y se ha convertido en una función del significado. La poesía concreta ha sido definida como poesía percibida más bien que leída, y percibida no en el sentido en que Henry James utilizaba este término cuando hablaba de "la percepción en el ápice de la pasión", sino percibida como un objeto.

Estas observaciones acaso resuenen como producto de la desesperación. Pero las expongo para señalar cuáles me parecen las dimensiones novedosas del problema: del problema cultural y del problema que concierne a la traducción. No basta con una nueva versión de los Padres de la Iglesia.

Consideremos el estudio de la lengua *swahili* [1]. Hace medio siglo, quienes prestaban alguna atención al asunto habrían reconocido que en algunos sitios era posible hallar grupos específicos de eruditos consagrados al estudio del *swahili*, cuya labor era tan productiva como la de otros eruditos, si bien menos visible. Aunque a nadie se le hubiese ocurrido perturbar el apacible curso de esta actividad, muy pocos habrían exigido seriamente que el ámbito de tal disciplina fuese ampliado, que se trazaran planes para incorpo-

[1] Lengua hablada por los bantúes musulmanes de Zanzíbar y de las regiones costeras cercanas. (*N. del T.*)

rar tal asignatura en los programas generales de la educación contemporánea. Al fin y al cabo, para la mayoría sólo consistía en una exquisitez. Pero lo que había sido considerado un fruto exótico parece haberse convertido en el maná para la multitud. No estoy arguyendo aquí en favor o en contra de que se incluya esta disciplina en los planes de estudio y realmente no sé bastante acerca de esta lengua como para estar en condiciones de juzgar si son válidas las demandas en su favor, como recurso para fortalecer la imagen que el negro tiene de sí mismo en los Estados Unidos.

Pero hay ocasiones, como bien se sabe, en que lo significativo no es tanto la lengua cuanto el hecho que origina su promoción. Un idioma puede convertirse en símbolo, en encarnación de una idea política o social, y su validez como metáfora llega a ser mayor que su validez como área de estudio. O por lo menos equiparable. Ignoro hasta qué punto el impulso conferido al gaélico contribuyó a que la Vieja Irlanda ocupara un primer plano en la conciencia irlandesa cotidiana y sospecho que su estudio ha dado como resultado una literatura muy pequeña. Los penumbrosos héroes de la leyenda irlandesa siguen siendo todavía penumbrosos. Pero es justificable sostener que la restauración del gaélico fue una parte significativa e indispensable del renacimiento irlandés, que condujo al renacimiento del país. La batalla suscitada en torno del gaélico, según colegimos por el cuento de James Joyce titulado "Los muertos", iba más allá de los detalles gramaticales, sintácticos o aun, me atrevería a decir, de comprensión. Patrick Pearse, uno de los más fecundos escritores gaélicos, estuvo entre los primeros ajusticiados después de la rebelión de Pascua. En consecuencia, por lo que respecta al estudio del *swahili*, la tarea del traductor puede ser más significativa y mayor que la simple preparación de textos confiables.

Estoy seguro de que se ha advertido el arrollador surgimiento del interés que los jóvenes sienten por el Lejano Oriente, que en la práctica abarca todo lo que tiene esa procedencia: las escrituras sagradas de la India, la poesía china, el teatro *kabuki*, el budismo Zen y otras manifestaciones análogas. Es un interés que se documenta en atuendos, en el uso de adornos personales, en la transformación de los estilos de vida. Dos poetas muy influyentes entre los jóvenes, Allen Ginsberg y Gary Snyder, han desempeñado un papel preponderante en la consolidación de este interés: Snyder con sus poemas acerca del Japón, Ginsberg con sus versos titulados "Angkor

Wat" y sus composiciones de "Planete News". Uno de los poemas más populares de Snyder tiene por asunto la ecología, pero posee un matiz oriental y se denomina "The Smokey Bear Sutra". Sé que se argumentará que buena parte de este interés no pasa de una moda superficial y que, en esencia, no es nuevo. Al fin y al cabo, Ezra Pound en tiempos de Fenollosa estaba trabajando en este campo, y nuestro "The Red Pony", de Robert Payne, se remonta casi a un cuarto de siglo.

No obstante, creo que este interés es parte de una orientación cultural significativa, de un distanciamiento con respecto a la historia del mundo occidental, a los logros procedentes de las tierras mesopotámicas, desde el litoral palestino, desde Grecia y Roma. Sean cuales fueren sus causas, ya se trate del mero cansancio suscitado por las reiteraciones sobre la gloria que fue Grecia y la grandeza que fue Roma, ya se origine en que el desgaste de los clásicos quebró el vínculo por cuyo intermedio se había establecido un parentesco con el mundo al que pertenecían, ya sea motivado por cierto disgusto que ha engendrado el producto final de nuestra civilización, lo evidente es la comprobación de que la generación actual se está alejando de la tradición judeocristiana, de su producción artística y de sus artefactos. Recuerdo qué enojado se sentía el crítico musical B. H. Haggin cuando un colega más joven señaló que asistir a los conciertos, en nuestros días, es un acto de necrofilia.

Los dos o tres ejemplos citados que ilustran el cambio son relevantes, me parece, para los propósitos de esta reunión porque el traductor puede ser una fuerza mediadora en ellos. Tómese en cuenta con qué frecuencia practican el *haikú* quienes no tienen ni la más remota idea de lo que esta forma entraña y reducen sus procedimientos a contar sílabas y mentar estaciones. Por lo tanto, si se puede contar hasta cuatro y luego hasta diecisiete, ya se tiene el molde de un poema.

Yasunari Kawabata, reciente Premio Nobel de literatura, proporciona un desafío de índole diferente. No pongo en duda su eminencia, pero debo confesar que buena parte de ella me veo en la necesidad de admitirla como artículo de fe. En inglés las palabras de su narrativa son claras, los procedimientos novelescos resultan transparentes. Percibo, empero, la incómoda sensación de que se me escapa aquello que tiene lugar en su obra. Hay algo que excede

y trasciende la ceremonia del té, una mezcla de sentimientos y actitudes que se evapora en la traducción. Esto no pretende ser una crítica a Edward Seidensticker, el traductor. La deficiencia muy bien puede radicar en mí, pero sirve como ilustración de la dificultad que entraña la traslación de una cultura a la lengua de otra.

Entre paréntesis, es este intangible elemento de la traducción el que hace difícil admitir las posibilidades de una computadora como vehículo de traducción. Me resulta imposible concebir que una máquina electrónica capte en inglés el *yiddish* coloquial, aromático y altisonante de Sholem Aleichem o vierta al islandés los ricos y sutiles matices dialectales de *Huckleberry Finn*. Una computadora puede servir para componer la guía telefónica o algún catálogo. Tengo una bonita fotografía del integrante de una granja colectiva ucraniana, enroscado en una fría noche de invierno con un ejemplar de la sección comercial perteneciente a la guía de Manhattan.

Meses atrás asistí a las lecturas públicas de un poeta checo que fue interrogado más tarde acerca de los influjos literarios que operaban en su país. Señaló que los poetas de las generaciones precedente y actual estuvieron muy interesados en Whitman y en las formas del verso libre. Ahora bien, el verso libre difícilmente pueda ser considerado un recurso muy revolucionario, hecho que nos llamó la atención. Pero nuestro interlocutor señaló que la poesía checa había estado tan dominada por las formas, los metros y las estrofas del verso ruso que el mero uso del verso libre representaba un acto desafiante. Me he preguntado de qué modo un traductor puede trasladar al inglés no sólo la forma de esta producción sino también la sensación de libertad que era parte de ella.

La conservación de las cualidades de una cultura al trasladarla a otra quizá nos lleve al fondo del asunto. Se ha sostenido, aunque no lo haya hecho Sidney Alexander, que una buena traducción debe ser en medida considerable propia de su época, como si la obra estuviese llamada a representar y satisfacer la sensibilidad del período en que fue reelaborada, renovando el original de conformidad con el uso contemporáneo. La Biblia del rey Jaime es indudablemente un documento isabelino. Reuben Brower ha demostrado, por su parte, que la versión de la *Ilíada* realizada por Alexander Pope expresa la tradición heroica en la poesía clásica e inglesa de una manera que los modernos acaso sean incapaces de valorar, en

razón de que juzgan la postura heroica demasiado retórica para su gusto. Tal como escribió Brower, Pope formuló "la nobleza y esplendor del ideal aristocrático dieciochesco". Dryden es asimismo responsable de una traducción clásica, correspondiente a la *Eneida*, y Robert Fitzgerald juzga que en ella se ha puesto detrás del héroe virgiliano "una civilización artificiosa". Pero el éxito literario en su propia época tampoco es una respuesta plenamente satisfactoria. Opino que los lectores más comunes, entre quienes me incluyo, están dispuestos a reconocer la deuda contraída con Constance Garnett por sus versiones del ruso. Gracias a sus esfuerzos, se tornó accesible una serie íntegra de textos que no era posible leer en los originales. Hoy día, empero, los especialistas tienden a concentrarse preferentemente en las fallas que exhibe esta traductora en su labor.

Las versiones de Eurípides que realizó Gilbert Murray fueron consideradas en su momento como la máxima aproximación posible al dramaturgo griego. Pero, aun antes de que T. S. Eliot destruyera esta certidumbre, muchos lectores ya tenían la impresión de que tales traducciones estaban demasiado sumergidas en una coloración prerrafaelista.

Por lo tanto, ¿"concebirlo de nuevo", tal como postulaba Ezra Pound, es la única solución? ¿Su "Homage to Sextus Propertius" debe ser el modelo de los intentos que se realicen en este campo? Me parece interesante el hecho de que, si bien la versión de Pound ya tiene más de medio siglo, el debate acerca de sus méritos aún prosigue. Basta con echar una ojeada al estudio de J. P. Sullivan, recientemente publicado. Hoy día resulta suficientemente obvio que el procedimiento de Pound respondía a ciertas necesidades. Recuerdo un crítico que decía que el inconveniente con las traducciones de teatro *noh* consistía en que en ellas no había suficiente Pound. Pero inclusive aquellos que no comparten totalmente sus ideas es improbable que utilicen procedimientos literarios que han caído en desuso. Este poeta norteamericano hizo que cada traductor reconsiderara íntegramente su propia práctica.

Nada de lo que expresan estas páginas tiene por objeto minimizar los valores occidentales. Alguien señaló a T. S. Eliot que nuestros conocimientos son mayores que los existentes en el pasado, a lo que se dice que respondió: "En efecto, y es el pasado lo que conocemos". Resulta manifiesto que hacer significativo y relevante el pasado para los hombres de nuestro tiempo sigue siendo el gran desa-

fío. Comprendo que en uno de los institutos de la universidad local se dicte un curso sobre Simon y Garfunkel y sobre Bob Dylan, quienes pueden encarnar un ideal poético. No tengo objeciones contra ello, pero me pregunto si se dicta un curso análogo sobre Sófocles, quien no es tan accesible en grabaciones fonográficas. Pero si enfaticé las áreas no occidentales es porque el problema del traductor con respecto a ellas se revela urgente y complejo. No basta con ofrecer una nueva lectura del *Quijote* o del tratado ciceroniano *De senectute*. En la guerra pasada, la Tercera Flota norteamericana navegó junto a las costas de las islas de la Micronesia y redujo a escombros cuantas poblaciones encontró en la zona. Si por esta vía podemos introducir tales islas en el siglo XX, me parece que tenemos la obligación de poner al descubierto su condición humana, sus características como pueblo, y al presente, de todas maneras, disponemos de medios para hacerlo a través de su literatura escrita u oral. Hoy día existe una sola necesidad indispensable, que consiste en poner de manifiesto la humanidad de todos los hombres, al margen de los accidentes del habla, del color de la piel, de las costumbres o de la ubicación geográfica. En su tarea, el traductor puede arrogarse el papel de un tercer mundo, no en el sentido de la neutralidad que se mantiene alejada de ambos bandos sino en la condición de quien conoce bien ambos bandos y está capacitado para hacer que cada uno de ellos conozca las mejores cualidades del otro.

THOMAS LASK

EL MUNDO COMO LENGUAJE

Con esta denominación general quiero indicar que la vida humana, tal como la conocemos, se basa en nuestra habilidad para comunicarnos con los otros y que, pese a las matemáticas, las computadoras y otras cosas por el estilo, ello todavía significa lenguaje. Pero si bien podemos suponer que los cerebros humanos producen idénticas ondas de pensamiento, las formas en que estos pensamientos son enunciados en el lenguaje concreto presentan una fabulosa variedad. Esto es, principalmente, lo que hace de la tarea que cumple el traductor una empresa tan fascinante, aunque al mismo tiempo en idéntica medida tan difícil. Aun la mejor traducción no puede ser filológicamente exacta; por lo contrario, si es realmente buena, debe proporcionar un compromiso entre el texto original y la lengua a que se lo vierte. Con su habitual gracia, los italianos expresan sucintamente este hecho en su dicho *traduttore-traditore* (traductor-traidor). No obstante, tenemos necesidad de traducir, hoy día más que nunca. En consecuencia, echemos una rápida mirada a algunas de las dificultades fundamentales que proceden de las diferentes estructuras básicas exhibidas por las lenguas.

Al término del período de clases, un estudiante chino que tuve me entregó un trabajo que era bueno en otros aspectos, pero que estaba escrito en un inglés escasamente gramatical. Al presentarlo, me dijo suspirando: "¿Para qué necesitan tiempos, números y otras complejidades gramaticales, ya que los chinos hemos sido capaces de expresar perfectamente nuestros pensamientos sin necesidad de tales recursos?" Un norteamericano que trata de escribir correctamente en ruso es muy probable que lance idéntico suspiro. Para este dilema no hay una solución simple. Debemos aceptar el hecho de que el discurso humano se ha desarrollado a lo largo de líneas infinitamente diversas. Tan diversas como muy pocas personas logran darse cuenta.

Inclusive entre los parientes más cercanos del inglés –es decir, la rama germánica de la familia de lenguas indoeuropeas– las divergencias son por cierto bastante grandes. En un extremo del espectro tenemos el islandés, que todavía se halla en el nivel del gótico y del antiguo inglés, casi tan flexionado como el latín; en el extremo opuesto, encontramos el *Afrikaans* que ha desechado inclusive las pocas formas verbales flexionadas del inglés corriente y sólo ha conservado una terminación para el plural de sustantivos y otras contadas desinencias para los grados de comparación. Entre ambos extremos están las lenguas escandinavas (sueco, danés, noruego) cuya gramática se aproxima a la del inglés y, finalmente, el holandés y el alemán, que retienen mayor cantidad de formas gramaticales que el inglés pero menor que el islandés.

Las mismas divergencias son evidentes, en mayor grado, en el conjunto de lenguas romances. El italiano tiene mayor número de "verbos irregulares" que el francés o el español; el retorromano, la lengua más pequeña de este grupo, ha perdido enteramente su "pasado histórico", que se halla circunscripto al uso literario en francés, catalán y rumano, pero que aún se mantiene vigente en el manejo cotidiano del español, portugués e italiano.

En el eslavo, tercer grupo principal del indoeuropeo, comprobamos que hay análogas diferencias estructurales, desde el sorabo de Lusacia, en un extremo, con sus flexiones conservadas desde la época del eslavo eclesiástico, el aoristo sintético, los tiempos imperfectos y un dual completo, hasta el búlgaro, en el extremo opuesto, que ha desechado por completo la declinación sintética de sustantivos y la ha reemplazado por construcciones analíticas, a semejanza del inglés. La más importante lengua eslava, el ruso, se halla a mitad de camino de ambos extremos, si bien la mayoría de los hablantes ingleses hallarán que es tan complejo como el latín.

Pero estas son diferencias menores. Cuando pasamos a las lenguas que no son indoeuropeas, la variedad de estructuras se vuelve más sorprendente. Las lenguas semíticas, como el árabe y el hebreo, confieren tan poca importancia a las vocales que habitualmente no las registran por escrito, ya que el sentido de una palabra es determinado ante todo por sus consonantes. En español, *paso, peso, piso, puso* tienen sentidos totalmente diferentes, en tanto que en árabe *katab, kâtib, kitâb, kutub* y *kitâbah* tienen, en todos los casos, algo que ver con la idea de "escribir". En la práctica, no hay dos árabes

que pronuncien las vocales exactamente del mismo modo porque se las percibe como si tuvieran importancia secundaria.

Las diferencias entre lenguas pueden resultar aún más profundas. En turco no hay ni pronombres relativos ni conjunciones que introduzcan oraciones dependientes; la subordinación se expresa por una desconcertante variedad de formas verbales especiales. Traducir del turco resulta, en consecuencia, muy difícil. "Le ruego que responda a mi carta" (siete palabras) se convierte en *Mektubuma cevap vermenizi dilerim* (cuatro palabras). Los posesivos "mi" y "su" son expresados por desinencias, como en árabe, hebreo, húngaro, finés y otras lenguas.

Todos estamos familiarizados con las diferencias entre verbos transitivos e intransitivos, pero el húngaro hace un distingo adicional entre objetos definidos e indefinidos y tiene dos sistemas de formas verbales para expresar la idea: *Látok embert* significa "veo a un hombre"; *Látom az embert* quiere decir "veo al hombre".

En vasco, el sujeto de un verbo transitivo adopta una desinencia; el sujeto de un verbo intransitivo, otra. Por ejemplo, *Gizona etorri zan* significa "el hombre vino", pero *Gizonak umea ikusi zuen* quiere decir "el hombre vio al niño". Este caso particular —en otras partes llamado "ergativo"— juega una parte importante en algunas lenguas caucásicas, como el georgiano. En éste hay, además, un distingo fundamental entre los actos voluntarios e involuntarios. Un hablante de georgiano no usa la misma construcción para "amo al perro" y "pego al perro", puesto que una acción es independiente de la voluntad y la otra es intencional.

La mayoría de la gente sabe que muchas lenguas tienen géneros gramaticales y que las relaciones gramaticales se expresan por medio de diferentes desinencias. Pero las lenguas africanas del grupo bantú (como el swahili, el zulú, etcétera) emplean los llamados "prefijos de clase" y enuncian el número de los sustantivos, de las formas verbales, etcétera, con ayuda de prefijos, no de sufijos. Así, *Watu wadogo wawili walikuja wanione* significa "Dos jóvenes vinieron a verme", en que la sílaba *wa* repetida cinco veces es la indicación del plural de primera clase (seres humanos).

En un extremo del discurso humano están las lenguas denominadas polisintéticas, que tratan de elaborar una sola palabra para formular ideas muy complejas. A este grupo pertenecen las lenguas de los indios norteamericanos y de los esquimales. En aleutiano, por

ejemplo, *kamgasigatasadalik* significa "haber orado con tanta intensidad como es posible a un ser humano", y *amanuvakuq* se puede traducir por "se impuso la tarea de expulsarlo". Por suerte para los traductores, estas lenguas no están representadas por literaturas escritas importantes.

En algunas de las más importantes lenguas de civilización, como el chino y el japonés, los pronombres son usados con parquedad; y puesto que nada hay en sus verbos que indique la persona, sus oraciones llegan a parecer incompletas. El sentido, empero, habitualmente es claro en el contexto, aunque esto crea tropiezos adicionales en el camino del traductor. El japonés –y para el caso, también el idioma de los coreanos– tiene, por añadidura, una desconcertante variedad de desinencias que sólo sirven para designar diversos grados de cortesía; por ejemplo, *kita, kimashita, oide nasaimashita* significan por igual el pasado de "venir", pero la primera forma es la corriente, la segunda es cortés y la tercera deferente.

En un caso conocido de una antigua lengua literaria, ésta derivó en la creación de dos lenguas. Me refiero al javanés, cuyo *ngoko* es hablado por las clases bajas, en tanto que el *kromo* se utiliza entre la gente de los sectores altos. Hasta las partículas gramaticales son diferentes. Por ejemplo, *kowé lagi apa?* y *sampejan sawég poenapa?* significan por igual "¿Qué estás haciendo?"

La dificultad más sutil y por ende la más difícil radica en la semántica. Ninguna palabra corresponde exactamente a su equivalente léxico en otra lengua. El inglés *to take* equivale al francés *prendre*, pero en francés uno no "toma" un paseo sino que lo "hace" *(faire une promenade)*. En cambio, uno "toma" paciencia *(prendre patience)* en francés, pero en inglés la "tiene". *To make love* no es lo mismo que *faire l'amour*. Esto nos lleva a una enorme variedad de modismos que exigen especial cuidado del traductor. Recuerdo que los traductores más descuidados de novelas inglesas de intriga policial vertían al polaco literalmente *clean-shaven*, lo cual les daba *cleanly shaven* (enteramente afeitado), si bien el modismo correspondiente es *smoothly shaven* (prolijamente afeitado). Para mí una de las lenguas más difíciles es el japonés coloquial –es decir, no científico–, a causa de sus innumerables modismos. Dos ilustraciones: *o ki no doku desu* significa "es veneno para tu espíritu", lo cual debe interpretarse como "lo siento tanto por ti". Hay otras formas de decir "lo siento" o "me pesa". Otra frase común es *hajimete*

o me ni kakarimashita, que se puede traducir como "por primera vez quedé fascinado por lo que vieron mis ojos", lo cual significa "tanto gusto en haberlo conocido".

Sin embargo, las insidiosas dificultades de traducción alcanzan un nivel todavía más profundo. Los conceptos básicos a menudo son fundamentalmente distintos en civilizaciones distintas. Cuando los primeros misioneros comenzaron a traducir en China los conceptos cristianos, no hallaron equivalente para nuestro "pecado", con sus implicaciones metafísicas exclusivamente occidentales. Por fin, siguieron a los tempranos misioneros budistas que empleaban la palabra china *tsui.* Pero, en general, para el chino influido por Confucio, *tsui* significa "delito", lo cual entraña una transgresión del código penal o de las normas sociopolíticas. Los budistas habían utilizado este vocablo en el sentido de "perjuicio inferido al *karma* personal", ya que en su religión no hay un Dios que pueda ser ofendido. Ahora bien, los cristianos comunicaron su significado al término adoptado, pero hay que ser previamente cristiano para comprender sus implicaciones metafísicas. El problema con la traducción de "Dios" era aún más intrincado, en el sentido monoteísta del cristianismo. Hasta el día de hoy, los católicos y los protestantes utilizan términos distintos para designar en chino este concepto fundamental: "Señor del Cielo" (católico) y "Superior Ti" (protestante). En el último caso, la palabra *Ti* ha variado en su significación filosófica considerablemente, desde "antepasado imperial" hasta "emperador". De nuevo, el chino que no es cristiano se ve incapacitado para entender la denominación, si previamente no se le enseña cristianismo.

Y esto se repite en todas partes.

Al traducir textos del griego clásico debe recordarse que *tyrannos* no es lo mismo que "tirano": cualquier usurpador del poder político era llamado así, aunque podía ser moderado, progresista, moral y extremadamente popular, tal como sucedía en ciertas ocasiones.

El lenguaje es la expresión manifiesta de lo que piensa la gente pero siempre se halla coloreado por la historia individual y el desarrollo espiritual. El traductor afronta la tarea formidable de canalizar a través de otra cultura los vericuetos del texto original, pero para cumplir apropiadamente esta empresa necesitaría infinidad de notas aclaratorias y haría que la traducción resultase insoportable

para el lector común. Por lo tanto, el traductor debe trasponer el significado y el pensamiento subyacente del original a otra lengua y a otra tradición cultural, lo que en términos ideales es irrealizable. De todos modos, por su misma definición, un ideal no puede alcanzarse. El logro satisfactorio consiste en el esfuerzo, no en la perfección del resultado.

JOHN L. MOSH

LA ENSEÑANZA DE LA TRADUCCIÓN

La idea de que la traducción puede enseñarse probablemente suscite una reacción escéptica, tal vez en igual medida que la idea de que es posible enseñar a escribir poesía o ficción. Por este motivo, prefiero comenzar formulando una reserva: no creo que se logre enseñar ninguna práctica literaria en el mismo sentido en que se lo hace con la odontología, la carpintería o la cría de animales.

No obstante, se justifica contar con seminarios o talleres literarios, incluidos los de traducción. En primer lugar, los jóvenes escritores comparativamente inexpertos pueden aprender mucho si trabajan con poetas, dramaturgos, novelistas o traductores de mayor edad. Acaso no aprendan nada que sea esencial para su propia obra, pero sin duda estarán en condiciones de emplear esta experiencia para apresurar su propio desarrollo. En el seminario o taller los estudiantes también aprenden los unos de los otros. Un grupo que trabaja en forma conjunta a menudo origina un entusiasmo compartido, un sentido generalizado de estímulo que puede incitar una destreza literaria apropiada y conducir a la instauración de un arte adecuado para la época. En este país no hay cafés literarios, salones o estudios; en cambio, los jóvenes escritores conforman su ámbito artístico en la universidad.

Si bien no me es posible hablar en nombre de otras personas, lo que acabo de decir es mi propia justificación del programa de adiestramiento literario que se encuentra en su tercer año de desarrollo, en la Escuela de Artes de la Universidad de Columbia. Por lo que concierne a la traducción, existe otro motivo fundamental que abona su razón de ser y explica la presencia de un seminario de la especialidad en los planes de creación literaria; se trata de la convicción que tengo de que para todo traductor el primer requisito consiste en que domine su propia lengua, aquella *a la cual* traslada la lengua extranjera. Nuestro proyecto sobre traducción se ha convertido, por lo tanto, en una escuela en que los alumnos son escritores, más bien que en una orientación de los departamentos de

lenguas en los que el diestro manejo del idioma empleado en el país no siempre se halla garantizado.

Más allá de estas observaciones, no tengo opiniones generales sobre la enseñanza de traducción. Todavía estamos en los comienzos de nuestra experiencia con los seminarios respectivos y nos queda mucho por aprender. Sin embargo, lo que quizá resulte conveniente es exponer las causas que nos indujeron a enseñar esta especialidad y cómo pusimos en práctica la idea.

Hace dos años, al examinar los requerimientos de nuestros estudiantes inscriptos en las asignaturas de literatura creativa, concebí la posibilidad de incluir un seminario de traducción para quienes estuviesen en condiciones de cursarlo, ya que me pareció una especialidad adicional que podía resultarles útil como escritores. Algunos autores han comprobado que llevan a cabo mejor su obra cuando están embarcados en dos o tres tareas simultáneas. No es factible componer poemas durante todo el día o trabajar en una novela más de un limitado número de horas por jornada, pero con frecuencia cabe volverse hacia otra labor —como la traducción— que no requiere el mismo desgaste de energías psíquicas. Además, la traducción acaso resulte ventajosa para que el escritor desarrolle su propia destreza literaria. Se puede concentrar en problemas de expresión sin sentirse comprometido emotivamente en las dificultades estructurales y temáticas de la obra, puesto que de uno u otro modo éstas ya fueron resueltas por quien produjo el texto original.

Al planificar este curso sobre traducción, advertí que podía asimismo satisfacer una necesidad literaria y social general. Este país se ha comprometido con comunidades desperdigadas por el mundo entero, pero ignoramos su arte y su literatura, para no mencionar otros elementos de su vida espiritual. Por tal motivo, tendemos a tratarlos como seres humanos de una especie inferior. Se ha vuelto evidente que no podemos seguir permitiéndonos el racismo implícito que se origina en la frecuentación exclusiva de las manifestaciones poéticas europeas; en beneficio de nuestra propia humanidad, debemos tener acceso por igual a las literaturas de Asia, Africa y América latina.

Empezamos con este doble objetivo: agregar una cuerda más en el instrumento pulsado por nuestros alumnos y estimular la traducción de composiciones poco conocidas. No teníamos ni plan ni programa; simplemente nos reuníamos unos doce estudiantes (que ante todo se consideraban escritores de habla inglesa) y yo. Los

estudiantes diferían considerablemente en temperamento y en conocimiento de lenguas. Pocos poetas se proponían dedicarse a traductores profesionales, si bien advertían la necesidad de conocer a Baudelaire y a Rimbaud en el original. De todas maneras, para leerlos debían contar con el auxilio de diccionarios; en otras palabras, se veían obligados a traducirlos de una u otra forma. Pensaban, a mi juicio correctamente, que era posible acelerar este proceso si traían sus versiones a la clase, en la cual podían ser debatidas y evaluadas por los demás. Los prosistas estaban más interesados en nuestro segundo propósito: traducir libros que no eran accesibles. Algunos mostraban considerable aptitud y ya tenían experiencia como traductores; otros, en la práctica, eran principiantes. No fijé exigencias generales en el manejo de lenguas porque en aquel momento juzgué que constituía una ventaja que cada cual pudiera sacar provecho del curso, al margen del grado de conocimiento que tenía al incorporarse en el grupo de trabajo.

Hubo asimismo considerable variedad entre las lenguas en que los estudiantes se proponían trabajar en ese primer año, lo cual se ha repetido en el segundo. Cierto número sabía francés, pero había también quienes poseían conocimientos de alemán, griego moderno, latín, ruso, hebreo o *yiddish*. Ninguno de los participantes tenía un dominio pleno de todas estas lenguas, pero lo que nos unía radicaba en el hecho de que la lengua a la que se traducía era el inglés, de modo que los integrantes del seminario por lo menos podían comentar los trabajos presentados como si fueran poemas, cuentos o ejercicios en prosa realizados en este idioma.

En la primera clase distribuí fotocopias de un breve pasaje de la *Ilíada*, tal como había sido traducido al inglés por una cantidad de poetas y prosistas, desde Chapman hasta nuestros días. Ninguno en el grupo que habíamos constituido sabía griego clásico, pero pronto llegamos a comprobar lo que me pareció una verdad esencial sobre traducción: que no hay una versión definitiva, que cada traslación ha sido escrita para su propia época. El Homero que nos proporciona Chapman es obra de uno de los dramaturgos que vivieron en tiempos de Jaime I; Alexander Pope transforma a Homero en un poeta del siglo XVIII que escribe en dísticos heroicos; las versiones en prosa de Samuel Butler y de otros autores convierten la *Ilíada* en una novela del siglo XIX, que era la forma predominante en el período. Usamos la versión de Butcher y Lang como pauta de fidelidad literaria, lo cual nos permitió ver también hasta

qué punto las diversas traducciones en verso, incluidas las de Lattimore y Fitzgerald, ilustraban la lucha sin término entre exactitud y calidad literaria en la lengua inglesa. Terminamos echando una mirada al intento que realizó Robert Graves, en *The Anger of Achilles*, de combinar dos formas en una sola obra: la prosa narrativa para las partes de acción y el verso lírico para las partes que expresan sentimientos.

Este análisis fue chapucero en muchos aspectos, pero nos permitió advertir de qué manera el clima cultural de una época determinada influye en la obra literaria. Además, nos permitió comprender qué importante era cobrar conciencia de lo que estábamos haciendo como traductores. En un esfuerzo por acrecentar la percepción de este problema, proporcioné a los alumnos una cantidad de ideas sobre traducciones de la especie compilada y publicada por Reuben Brower y por el Centro Nacional de Traducciones, de Austin, Texas. Nos suscribimos a la revista de traducciones *Delos*, de modo que los estudiantes se hallaran informados acerca de las nuevas controversias y preocupaciones acerca de la traducción en general. Por añadidura, recogimos en el seminario algunas de las cuestiones planteadas en el libro de Stanley Burnshaw, *The Poem Itself*.

Sin embargo, la mayoría de nosotros no se interesaba tanto en la teoría de la traducción cuanto en su práctica. Mi opinión consistía en que los principios generales que pudieran existir habrían de manifestarse con más fuerza si surgían de un problema concreto en la tarea de un estudiante que de consideraciones abstractas. Por consiguiente, habitualmente las clases se organizaban como talleres a los cuales los alumnos traían ejemplos de su labor.

Como encargado del curso, me resultaba imposible ofrecer instrucción sobre todas las lenguas y literaturas que interesaban a los participantes, de modo que hice arreglos para que casi todas las semanas viniera un visitante que pudiera ofrecer asesoramiento profesional acerca de la lengua en que era experto. Antes de que se llevara a cabo la reunión, el visitante recibía el texto original y la versión que había elaborado el estudiante, lo cual permitía que el seminario se consagrase a los problemas suscitados por esa traducción. El propósito consistía en que cada uno de los presentes se hallara en condiciones de aprender por el ejemplo, aunque no conociera la lengua en cuestión.

Como es imaginable, en un grupo de estudiantes que en primer

lugar eran escritores y que sólo en segunda instancia se consideraban lingüistas, la principal deficiencia que exhibían los trabajos presentados por los alumnos era ignorancia de la lengua traducida. Sé que algunos de los visitantes consideraron que teníamos un propósito un tanto extravagante, en razón del conocimiento insuficiente en materia de lenguas que aquejaba a algunos participantes. A pesar de ello, por los motivos que ya señalé, me hallaba convencido de que el seminario podía ser útil a personas que poseían un variado nivel de destreza.

Sin duda, la experiencia de escuchar semana tras semana a algunos de los más eminentes traductores del mundo —como Richard Howard, William Trask, Cynthia Ozick, Richard Wilbur, Gregory Rabassa, Jacques Barzun, William Jay Smith, Lewis Galantière, W. S. Merwin, Edmund Keeley y Richmond Lattimore— hizo que los estudiantes advirtieran la seriedad del arte de la traducción. La presencia sucesiva de tantos traductores diferentes los enfrentó, por añadidura, con un cúmulo de opiniones acerca de los problemas de traducción. El asunto que se suscitaba reiteradamente era la dificultad de mantenerse fiel al original al elaborar una satisfactoria versión inglesa. En conjunto, acerca de este punto había escaso desacuerdo teórico, pues todos convenían en que era necesario mantener la mayor fidelidad posible al original, sin incurrir en el efecto de hallarse envarado. En la práctica, empero, la orientación no era tan uniforme y los traductores diferían bastante en los aspectos que puntualizaban al debatir las traducciones de los alumnos. Recuerdo unas pocas observaciones de los diversos visitantes. Lewis Galantière, por ejemplo, insistía en la claridad de la expresión inglesa, a veces a expensas de la sintaxis francesa. Porque se suscitó un fenómeno curioso: en su propia labor como novelistas y cuentistas, nuestros estudiantes solían emplear una prosa clara y efectiva, pero cuando traducían a menudo se tornaban rígidos e introducían oraciones cuya presencia jamás hubieran admitido en escritos personales. Reconocida la dificultad un tanto mayor de escribir en verso, William Jay Smith aconsejó a los alumnos evitar un exceso de monosílabos en la traducción de poesía francesa, en tanto que Richard Wilbur expuso la necesidad de conocer íntegramente la literatura de la que provenía el poema, de modo que se advirtieran las alusiones y referencias literarias antes de comenzar la traducción. De regreso en la prosa, Richard Howard expresó su creencia de que es importante reproducir la complejidad del texto original si en ella

radican el empuje y el significado de los materiales en la lengua en que fueron concebidos. En el bando opuesto, los estudiantes escucharon a John Hollander y a Ron Padgett, quienes se refirieron a la audacia y a la libertad en la práctica de la traducción, incluida la violación consciente del significado –a la manera de Ezra Pound–, si ello favorecía a la versión inglesa.

Potencialmente, estos seminarios fueron útiles para cualquiera que intentaba ejercitarse en la traducción pues obligaban a cada individuo a plantearse las cuestiones que se originaban en torno de cada texto, de modo que podía considerarlas en relación con su propio trabajo. Hubo también problemas referidos a las implicaciones de la tarea cumplida por cada estudiante, cuya respuesta consistía en plantear amplias cuestiones de índole social. Por este motivo, si bien ningún estudiante trabajaba entonces en textos japoneses, invité a Ivan Morris para que nos expusiera acerca de algunos de los extraordinarios problemas que suscita la traducción de esta lengua. También solicité a Margaret Mead que viniera a hablarnos sobre otra preocupación que puede revestir interés secundario para los traductores literarios pero que no es en absoluto desdeñable: la necesidad de una segunda lengua universal.

En síntesis, esto es lo que hicimos el primer año. Resulta difícil decir cuáles fueron nuestros logros, pero emergimos con una indefinida sensación de que el seminario de traducción había sido fructífero y debía continuarse.

En el segundo año, hice un esfuerzo mayor que anteriormente para ponerme en contacto con los miembros de los diversos departamentos de lenguas, en la Universidad de Columbia, que estaban interesados en las traducciones. Con la ayuda de tres o cuatro fundaciones e individuos generosos, traté de estimular especialmente la traslación de obras asiáticas y sudamericanas. Conversé con editores interesados en la publicación de tales versiones y con los alumnos e integrantes de las disciplinas que se estudian en los respectivos departamentos literarios de la universidad. Infortunadamente, pese a las expresiones de interés y buena voluntad, en realidad pocos alumnos de literaturas asiáticas y latinoamericanas se inscribieron. La dificultad consiste en la naturaleza de la formación para graduados que se imparte en los departamentos de lenguas, que pone el acento en la historia literaria y en la erudición. Sólo hay un interés periférico en la traducción. Esta comprobación robusteció

mi creencia de que la necesidad más urgente para el traductor debe ser un primordial interés en escribir en su propia lengua.

Por lo tanto, el seminario que organizamos se ha integrado principalmente con nuestros propios alumnos, a los que se agregan unos pocos de los departamentos de lenguas. Nuestros procedimientos no variaron mayormente con respecto a los del año anterior, si bien hemos tendido a dividirnos en grupos más pequeños de alumnos, cada uno de los cuales trabaja en una misma lengua, y hemos introducido asimismo asesoramiento individual para unos pocos estudiantes. Estos cambios fueron dispuestos porque se comprobó que las reuniones generales del seminario entrañaban cierto grado de repetición y encaraban el debate de aspectos que sólo tenían un interés marginal para muchos de los participantes.

Al mismo tiempo que se enfatizaban las reuniones de grupos más pequeños, se promovía un mayor número de sesiones acerca de problemas especiales de la traducción. Séame permitido ofrecer unos pocos ejemplos de estos asuntos. Uno de nuestros alumnos trataba de traducir poesía medieval japonesa y, cuando completó su labor, pedí a dos traductores que vinieran a visitarnos. Uno era Donald Keene, diestro y experimentado traductor del japonés; el otro era Mark Strand, que ignora por completo el japonés pero que tiene experiencia en la traducción de textos hispánicos y, lo que resultaba todavía más importante, practica la poesía de habla inglesa. La contraposición de ambos, con sus diferentes preocupaciones –Keene que ante todo se siente responsable por la fidelidad al original, Strand que se interesa en convertir la traducción en un poema inglés–, fue instructiva. La oposición entre uno y otro resultó mayor de lo que previ. En una vena un tanto similar, realizamos una sesión en la que Stanley Kunitz habló de sus experiencias en la tarea que llevó a cabo con la colaboración de Max Hayward, cuando tradujeron la poesía de Anna Akhmatova y de Andrei Voznesensky. Trajo consigo varias versiones que le había dado Hayward: en primer lugar, una transposición palabra por palabra que no tomaba en consideración la sintaxis; luego, una versión literal en que cada palabra estaba abundantemente comentada con respecto a las sutilezas y complejidades del significado y del sentido literario; por último, los sucesivos borradores que los traductores se pasaban entre sí, a medida que iban alcanzando la versión definitiva que podía publicarse.

Las dificultades que entraña la traducción de lenguas exóticas

fueron expuestas en otra sesión, en que Gregory Rabassa presentó los diversos borradores de la traducción que había realizado de *Mulata de tal,* un libro de Miguel Angel Asturias que contiene abundante material indígena y que en cierto modo ya es, por sí mismo, la traducción española de leyendas mayas. El ardid consistía en trasladar esto al inglés sin crear una falsa impresión folklórica. Rabassa analizó asimismo la relación del traductor con el autor, cuando éste conoce la lengua a la que es vertida su obra. Para este propósito, hizo circular los borradores de su traducción inglesa de *Rayuela,* de Julio Cortázar. El mismo Cortázar practica la traducción y cuando Rabassa le envió el manuscrito para que hiciera observaciones, las indicaciones y sugerencias que formuló Cortázar, así como sus anotaciones interlineares, se convirtieron en la práctica en un acto en que el autor colaboraba con el traductor.

Dos de nuestras reuniones estuvieron dedicadas a los problemas que entraña vertir al inglés materiales que no habían sido concebidos originalmente para una lectura en privado, según ocurre entre nosotros con las novelas y colecciones de poemas. La literatura de los indios norteamericanos es oral y existe dentro de un marco ritual, lo cual significa que es parte de un arte total, junto con la música, la danza, el vestuario y la pintura. Jerome Rothenberg, que ha desarrollado una cantidad de significativos ensayos en la traducción de textos indígenas norteamericanos, se llegó al seminario y expuso su técnica, que incluye el propósito de representar en la versión muchos de los sonidos carentes de significado que acompañan los cantos en la mayoría de estos pueblos.

Una exhibición parecida fue organizada por uno de nuestros estudiantes, un indio del Penyab que estaba insatisfecho con los intentos realizados recientemente para traducir al poeta urdú Ghalib. Algunas de estas composiciones habían aparecido en *The Hudson Review;* eran el resultado de la colaboración entre el poeta pakistano Aijaz Ahmed y varios poetas norteamericanos, que incluían a Adrienne Rich, Mark Strand, William Stafford y W. S. Merwin. Nuestro estudiante indio consideraba que las versiones eran un tanto inadecuadas y preparó un espectáculo que incluía la exhibición de una película sobre la India que conoció Ghalib hace un siglo, un recitado (o más bien, una sesión de canto) que abarcaba algunos de los poemas en la lengua original para poner en evidencia su calidad musical y la interpretación de algunas danzas que tenían por objeto acompañar los poemas. El criterio de nuestro alumno

consistía en que es necesario tomar conciencia en su totalidad de las circunstancias culturales en que florece un tipo de producción, antes de que sea posible traducirla; y logró demostrar hasta qué punto era imposible vertir al inglés piezas que procedían de un contexto cultural tan diferente del nuestro y que, a semejanza de las composiciones indígenas norteamericanas, formaban parte de un arte comprensivo que no admitía ser encarado en forma disociada.

Una sesión fue destinada a la crítica de algunas presunciones que han llegado a estar muy difundidas entre quienes traducen actualmente al inglés. Me refiero, en particular, a la opinión de que el inglés de la traducción debe ser coloquial y espontáneo, como si se tratara de una obra contemporánea de ficción escrita en nuestra propia lengua. Tal opinión se origina en el deseo de evitar arcaísmos y artificialidades que han de interponer una barrera entre el texto original y el lector de nuestros días. Pero tal como destacó nuestro visitante, D. S. Carne-Ross, la versión a menudo se lee con tanta naturalidad que ha dejado por completo de ser literatura. Expuesto brevemente, el problema consiste en elaborar un nivel de expresión que corresponda a las cualidades del original, pues en definitiva éste no sólo proporciona un contenido sino también un estilo.

Las ilustraciones proporcionadas dan una idea de lo que estuve haciendo en la enseñanza de traducción, en la Universidad de Columbia. He proporcionado este informe en exposición narrativa porque todavía nos hallamos en la etapa experimental y no hemos alcanzado conclusiones firmes acerca del proyecto. Mi principal preocupación con respecto al futuro es elevar la calidad del trabajo que se cumple en el seminario. Pienso que hemos sido un poco negligentes en las pautas de admisión; con un criterio de eficacia más exigente también podremos servir como medio para que autores nuevos e interesantes lleguen a suscitar la atención de directores de revistas y de casas editoras. Sea como fuere, estoy convencido de que este programa dedicado a la traducción está ubicado en la Universidad de Columbia donde debe: en la sección de composición literaria que forma parte de la Escuela de Artes, mejor que en uno de los departamentos de lenguas.

Esto me lleva a un comentario final con respecto a la proposición de crear profesorados de traducción en diversas universidades. Charles Flood, presidente del P.E.N. American Center, ofreció los servicios de esta institución, en la esperanza de estimular la preparación de jóvenes traductores. Tengo entendido que la respuesta

inicial de las universidades consultadas fue desalentadora. No me sorprende, porque hace mucho que percibo la hostilidad que algunas universidades exhiben con respecto a la literatura creativa y a las artes en general. Sin embargo, hay unos pocos lugares en universidades de los Estados Unidos en que esta actividad es por lo menos tolerada e inclusive estimulada. La Escuela de Artes de Columbia es uno de tales sitios. Otros programas de composición literaria vinculados a departamentos de inglés existen en distintas poblaciones del país. En ellos se pueden incluir seminarios o talleres de traducción, y una vez logrado este propósito los profesorados surgirán de manera natural. Pero es inútil operar en el sentido opuesto, si no se cuenta con la predisposición favorable de quienes tienen a su cargo los diversos planes de composición literaria.

Esto me devuelve al punto de partida, en que hablé de las ventajas que entrañan por lo general los cursos de composición literaria. Nadie puede decir cuál será su resultado definitivo, pero no tenemos duda alguna de que constituyen centros de lucidez y conciencia acerca de la práctica de escribir. La atmósfera es por lo menos potencialmente apta para cumplir una buena labor, incluida una buena labor en lo que concierne a la traducción. Esto puede resultar de importancia decisiva, en especial si recordamos que las mejores traducciones al inglés fueron realizadas por quienes asimismo eran escritores de esta lengua: los traductores de la Biblia del rey Jaime, Chaucer, Chapman, Dryden, Pope, Shelley y tantos más hasta llegar a nuestros días. Se necesita ser un escritor y comprender lo que esto significa, como exigencia previa a la tarea de enfrentar y manipular una obra ajena. El traductor debe poseer ese tipo de simpatía que tiene el escritor, incluido el amor por las palabras y el placer por sus posibles combinaciones. Estas aptitudes son imprevisibles y misteriosas, pero sin ellas no puede obtenerse ninguna traducción verdadera ni es posible que haya un adiestramiento adecuado en esta profesión.

FRANK MACSHANE

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 las 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 pekines 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 pescados. El mundo se compone de hechos particulares y el lenguaje mismo es la respuesta a todos esos 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 hechos particulares.

O, si no, tomemos otra dirección. Estábamos hablando sobre la coincidencia y 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 en significado. El término 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 chino, también con el significado de plegaria o de 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 qué 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, incomunicables 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 los 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 siempre hay 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, porque su instauración me fue acreditada. Pero yo *no* lo inventé. 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 vertir un término por su equivalente, el cual meramente no es su equivalente. Esto por lo general se denomina tortura.

A pesar de esta carga casi 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 que 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 la 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 el 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

TRADUCCIÓN, MODERNIZACIÓN Y PROBLEMAS CONEXOS EN LA LENGUA ESPAÑOLA

Deseo exponer ante mis colegas del P.E.N. Club acerca de tres asuntos relacionados entre sí, tres asuntos que no tienen especial importancia para los traductores norteamericanos pero que tal vez convenga que conozcan porque es parte de una situación muy especial que afrontan los traductores en otros países. Estos asuntos son: los traductores que soportan dictaduras, los traductores de lenguas muy pequeñas y los traductores cuya labor se desenvuelve en naciones subdesarrolladas. En la práctica, los tres aspectos pueden vincularse al subdesarrollo ya que, por supuesto, la dictadura entraña subdesarrollo político y una lengua menor es una suerte de subdesarrollo cultural. Básicamente, se trata de tres problemas que para el traductor no poseen tanto una naturaleza práctica o tangible cuanto una índole moral.

Por ejemplo, ¿qué puede hacer el traductor sometido a una dictadura en la que se aplica permanentemente un régimen de censura, por lo general tan severo y estricto que a veces es necesario deformar al autor para lograr la difusión de su obra? Una ilustración la proporcionaba España hasta hace poco tiempo, donde la censura jamás admitió palabrotas (las cuales en español son más largas, más pintorescas y más ricas en imágenes que en inglés), por lo que era indispensable que el traductor las omitiera, desistiendo de su traslado, si deseaba que la obra fuese aceptada. La alternativa consistía en respetar el original al proceder a traducirlo, asumiendo el riesgo de que el libro no se publicara.

La cuestión relativa a las palabrotas tal vez no sea tan importante, pero a veces conlleva problemas de vocabulario político. Ten-

go noticia de que en algunos países la censura no acepta la palabra *ciudadano* y la reemplaza por *súbdito*, vocablo que en tales regiones resulta muy gráfico y real. ¿Qué debe hacer el traductor? O bien acepta los cambios o tiene que abandonar la traducción de libros que pueden ser útiles para el lector. La decisión que debe afrontar consiste en empequeñecer al autor con el objeto de mantenerse fiel al lector, o ignorar al lector con el objeto de mantenerse fiel al autor, quien por consiguiente no logrará ser publicado a causa de la lealtad que le demostró el traductor. Por añadidura, en las naciones mencionadas los traductores no suelen ser profesionales; en los países subdesarrollados no existe en modo alguno la traducción profesional; la tarea está a cargo de gente que se dedica a escribir o que se desempeña en la enseñanza, y que por añadidura traduce. En muchos de tales países, las traducciones han permitido que a una cantidad de personas le fuera posible seguir escribiendo y que conservara sus propios manuscritos en la gaveta del escritorio. Si deben mostrarse absolutamente fieles al texto original, estoy seguro de que a lo sumo se los autorizará a traducir unas pocas novelas de intriga y tal vez algunas narraciones del Lejano Oeste; en consecuencia, tendrían que desistir del aprendizaje que contribuye a la composición de sus propias obras.

¿Cuál es la solución? No poseo ninguna y estoy seguro que tampoco ustedes me la podrán ofrecer. Ni siquiera se me ocurre interrogar acerca del asunto: es una situación absurda que debemos resolver en cada caso particular y, por supuesto, nada puede hacerse al respecto, salvo combatir la censura en general.

En el caso específico de España, las cosas han mejorado un poco, por lo que concierne exclusivamente a la censura de libros. Por ejemplo, hasta cierto punto hemos logrado pasar del período del incesto al período del triángulo. Hasta hace unos años, en las películas cinematográficas y aun en las obras literarias no se podía mencionar o presentar un triángulo amatorio. No existían amantes, de modo que la solución era convertirlos en hermana y hermano. Así se conseguía un buen número de películas que eran una especie de publicidad para el incesto. Ahora ya disponemos del amante y también del triángulo, pero las puertas del dormitorio permanecen cerradas. Tengo la sensación de que alguien dotado de potestad para ello está comenzando a abrir las puertas del dormitorio, y eso constituirá la etapa siguiente.

En el aspecto político –quiero decir, en lo que atañe a la literatura política–, podemos sospechar que la evolución del proceso será más o menos similar.

Otro problema que he experimentado personalmente de manera muy cercana y que se manifiesta en muchos países subdesarrollados es el que se refiere a las lenguas muy pequeñas. Mi lengua, por ejemplo, no es el español sino el catalán. Cuando escribo en español estoy traduciendo mi propia lengua. El catalán es hablado por unos cinco millones de personas. Existen otros idiomas que se hallan en situación parecida; y a veces hay poetas o novelistas muy notables y significativos –especialmente poetas– que escriben en esos idiomas. (Por algún motivo inexplicable, las lenguas perseguidas son más aptas para introducir poetas en la circulación internacional, mas bien que novelistas, ensayistas o dramaturgos.) Opino que es un perjuicio para la cultura general, para la vida intelectual del mundo, que esos individuos no sean conocidos por la simple circunstancia de que escriben en lo que puede llamarse una lengua "muy pequeña".

Durante mi permanencia en Francia debatí esta cuestión con Camus, que era un hombre muy generoso y que dedicó mucho tiempo –con mi ayuda o, más exactamente, con mi conocimiento de catalán– a traducir algunos poetas catalanes que luego fueron difundidos en Francia. Pero esta no es una solución para el problema: no se encuentra un Camus todos los días.

Al contribuir a resolver este problema, el P.E.N. Club puede llevar a cabo una tarea muy útil. Ignoro cuál es la solución viable, pero la experiencia me dice que lo más adecuado sería trabajar en colaboración con una persona de la respectiva comarca. Habitualmente, no se aprende lituano, catalán o algún dialecto de la Italia meridional, pero se puede encontrar quien lo habla y sabe bastante inglés como para colaborar con un buen traductor que vierta los textos a esta lengua. De tal modo podría trabajar quien traduce del español, para producir una versión de esos autores. Admito que no es una solución ideal, pero he reflexionado sobre el asunto y, tal como señalé, es la única salida que he podido encontrar. Pienso que, en este aspecto, el P.E.N. Club podría organizar algo así como un grupo de estudio o de trabajo, o algo parecido, para buscar soluciones prácticas que permitan superar la situación existente, quizá

con ayuda de una fundación o inclusive de una casa editorial. Cuando se pertenece a una de las lenguas muy pequeñas no se puede enviar los libros o manuscritos propios a nadie que esté fuera de la muy limitada comarca en que se vive, en razón de que no hay quien lea esas lenguas. Este es un grave perjuicio cultural que el P.E.N. Club podría encarar, con el propósito de remediarlo.

El tercer problema, que me resulta muy difícil de explicar porque me siento muy comprometido y carezco de objetividad, es la maldita cuestión acerca del condenado experto. Ustedes saben qué es un experto. No es un técnico, sino un hombre que cree poseer sentido común y experiencia y disfraza la ausencia de ambas virtudes con el empleo de un vocabulario extraño, mágico. Es posible hallar este tipo de experto en instituciones de cualquier especie: en fundaciones, en las Naciones Unidas y en una cantidad de universidades. En los países subdesarrollados –y me refiero principalmente a los de América Latina, porque son los que mejor conozco–, la situación se presenta de tal manera que las obras de tales expertos acaso tengan más influencia que la producción literaria, como matrices configuradoras de la mentalidad y del pensamiento de la gente. Las obras sobre sociología, sobre economía, sobre desarrollo, sobre cualquier actividad seductora y estéril, logran ejercer una enorme gravitación. Las leen los estudiantes y los profesores, los dirigentes obreros e inclusive los políticos: las lee una cantidad gente que desde ese momento piensa de conformidad con lo expuesto en tales publicaciones. Pero estos trabajos fueron escritos en inglés, en francés o en cualquier otra lengua con destino a lectores ya familiarizados con su jerga; y puesto que está habituado a la jerga, este público la despoja de su aureola mágica. Pero vertidos al español o a la lengua de otro país subdesarrollado, estos textos conservan su aureola mágica; se observa algo análogo a lo que sucede con el latín que emplean los médicos de Molière: sirve para ocultar la vacuidad o tal vez para disimular un caudal de pensamientos que los autores han decidido enmascarar por motivos que juzgan convenientes.

Como consecuencia de ello, en aquellos países en que los estudiantes, los profesores, los dirigentes obreros y los políticos han alcanzado un limitado nivel cultural de preparación, en el cual las palabras todavía conservan su fascinación mágica, este vocabulario

especializado, esta jerga, se vuelve muy útil para engañar a la gente. Y en la medida en que la misión básica del experto, en los países subdesarrollados, consiste en engañar a la gente, en lugar de resolver los problemas o buscarles soluciones, los traductores —y aquí no me refiero a los traductores literarios sino a esa especie de esclavo que trabaja en organizaciones internacionales, en instituciones, en fundaciones y en organismos análogos— se están convirtiendo en la práctica en cómplices inconscientes del engaño que sufren los lectores. Por ejemplo, en inglés hay una bella expresión que significa exactamente lo que dice: *input-output*. En español se ha convertido en *insumo-producto*, lo que carece totalmente de sentido. En América Latina es posible persuadir a cualquiera que haga cualquier cosa con sólo decir *insumo-producto*. Es una fórmula de prestidigitación. Y los políticos hablan del *insumo-producto* cuando pretenden justificar aumentos inminentes en los impuestos, los arquitectos hablan del *insumo-producto* cuando tratan de justificar las viviendas precarias, los economistas hablan del *insumo-producto* cuando intentan convalidar cuanto los economistas pretenden convalidar, que es prácticamente cualquier cosa.

Pero esto no tiene por qué seguir así. La lengua posee un caudal de palabras y expresiones normales que pueden ser entendidas por todos y que pueden ser aprovechadas muy bien para enunciar cuanto los expertos pretenden expresar en su vocabulario mágico.

Puesto que esta es la situación, opino que para el traductor que habita un país subdesarrollado existe un problema moral: su obligación es rehusar la transposición del vocabulario mágico, de la jerga; en su reemplazo debe emplear palabras y expresiones de fácil comprensión. Ello exige considerable trabajo y sólidos conocimientos; ello impone consultar a personas, debatir las cuestiones, ejercer la imaginación y hasta indagar el lenguaje común que habla el hombre común. Porque de tal modo, este hombre común estará capacitado para juzgar si la obra es buena o mala, si es aceptable o no; en cambio, *por ahora* el trabajo del experto debe ser admitido exclusivamente en los términos que él propone; es decir, en sus términos mágicos.

Por supuesto, no es posible obligar a los traductores a imponerse una línea moral, pero sospecho que muchos de ellos no han advertido el problema que entraña la jerga porque están trabajando en contextos muy separados de la gente común. Además, estoy con-

vencido de que, si tomara conciencia de la cuestión y si se le proporcionaran soluciones realmente apropiadas, el traductor haría uso de ellas; pues, aun los que trabajan en organizaciones internacionales, son traductores que tienen algún sentido de la lengua y que no sienten agrado en contaminarla con semejante jerigonza. Tampoco desean empobrecer su idioma con este tipo de traducciones. Pero para conseguir resultados positivos, alguien debe emprender la tarea de descubrir las expresiones y palabras adecuadas, de hallar una forma popular para enunciar lo pedante. También en esta empresa creo que el P.E.N. Club puede resultar útil, tal vez en la búsqueda de dinero proveniente de fundaciones que le permita organizar pequeños grupos de trabajo destinados a estudiar la cuestión, a lograr fórmulas comprensibles para la terminología pedante y a difundir estos hallazgos en beneficio de los traductores de las grandes organizaciones, que podrán así disponer de un vocabulario apropiado sin exprimirse los sesos. (A los traductores literarios les gusta exprimirse los sesos porque es estimulante y constituye un desafío. Los traductores burocráticos, en cambio, no comparten esta actitud. Debemos encontrar quien pueda exprimirse los sesos gozosamente y ofrezca soluciones prefabricadas a los traductores llamados "científicos".) De esta forma, lograremos que los expertos no sigan engañando a la gente y los traductores quizá lleguen a disfrutar de tan honesta tarea hasta el punto de que se sientan impulsados a desbaratar la acción de los expertos mismos.

Estos son los tres puntos que deseaba exponer; dos de ellos cuentan con algunas posibilidades de solución: el que se refiere a las lenguas pequeñas y el que atañe a la jerigonza, a este lenguaje mágico. Espero que ustedes tomarán en consideración ambos aspectos y los estudiarán en el futuro cercano. El tercer punto, que se refiere a la censura impuesta por regímenes dictatoriales, es una cuestión que consiste en sentir disgusto por las dictaduras y declararlo sin eufemismos. Creo que esto es todo.

VÍCTOR ALBA

ESCRITOR Y TRADUCTOR: CONFORMACIÓN Y DEFORMACIÓN

Quisiera hacer algunas observaciones que pueden parecer totalmente obvias a la mayor parte de ustedes, pero que se me presentan con creciente frecuencia exigiéndome que las formule. Si no son obvias para ustedes, también estaré de acuerdo; como Julio Cortázar escribió alguna vez respecto a otro asunto: "De una vez por todas sería bueno ponernos en desacuerdo en esta materia" [1]. Supongo que las observaciones que debo formular podrían ser reunidas bajo un título que dijese algo así: "El escritor como canal". El escritor es el vehículo mediante el cual obtienen expresión escrita ciertas ideas, mitos, ansiedades y toda clase de fantasías. Y esto es cierto, creo, tanto para los escritores de ficción como para los otros; para el filósofo no menos que para el novelista, para el sociólogo o el antropólogo no menos que para el dramaturgo.

Sin llegar a adoptar una posición platónica recalcitrante, podemos llegar a un desacuerdo con eso si ponderamos los escritos de los estructuralistas; casi cualquiera de ellos puede servir, siempre que él —o ella— haya renunciado al *parti pris*.

La consecuencia de nuestra ponderación debe ser destruir la tradicional convicción de que un poeta que escribe sobre cisnes, digamos Rubén Darío, lo hace porque el cisne está "allí" (en el mundo "real" que todos podríamos haber compartido con Darío) o "dentro de él" (en el mundo hermético de su fantasía, mundo solamente accesible para él). Estas "explicaciones" de por qué escribió sobre cisnes, simplemente no se sostienen cuando uno comprende que el cisne sobre el que escribió Darío no era un cisne real, como esos que podemos ver en un zoológico. El cisne del zoológico, en primer lugar, tiene un temperamento desagradable. Este hecho no

[1] *Rayuela* (Buenos Aires, 1963), pág. 434.

se registra en ninguno de los hermosos poemas que los modernistas escribieron en elogio del animal; ni siquiera se lo insinúa como explicación del deseo de González Martínez de retorcerle el cuello [2]. En segundo lugar, el cisne del zoológico pertenece a una especie que el hombre de occidente no domestica ni come; se lo caza buscando tan solo sus plumas y esto es realmente demasiado prosaico para transformarse en materia de la poesía. Así pues no se trata de un cisne real. Se trata en cambio de un signo verbal con varios significados: una figura de movimientos graciosos y gentiles, una encarnación de Zeus en busca de Leda, etcétera. El cisne es un signo, un símbolo con el cual Darío deseaba acometer ciertos temas muy amplios que sentía la necesidad de expresar. La historia literaria y la crítica en general omiten formular las preguntas que debieran formularse. Interrogan al poema y se preguntan "¿Qué simboliza el cisne?" Nunca parecen preguntar en cambio "¿Por qué sintió Darío la necesidad de dar voz a la búsqueda espiritual de la unidad del hombre con Dios?" [3].

Si el escritor es un canal que usa su trabajo literario para construir estrategias que le permitan luchar contra el mundo en que vive, entonces debemos examinar esas estrategias con el mayor cuidado. Desde luego, resulta que favoreceremos a aquellos autores cuyas estrategias más se asemejan a las nuestras, o se asemejan a aquellas que nosotros podemos dominar. Desde el siglo XVII los escritores de las culturas occidentales que golpearon las puertas de los panteones literarios y fueron admitidos son, sobre todo, aquellos que se dedicaron a *desfazer entuertos.* Fueron críticos de ciertos hechos del *status quo,* al mismo tiempo que aceptaban otros. Cada vez en mayor número nuestros mayores escritores occidentales han negado las estrategias existentes, las estrategias tradicionales ofrecidas por las religiones, los sistemas sociales existentes, etcétera. y han tratado esas estrategias desde un punto de vista radical no conformista. Si no lo hacen, tenemos la tendencia a considerarlos como escritores menores o aun menos.

[2] En su traducción al inglés, John Peale Bishop le hubiera "torcido" el cuello, sin duda una forma más suave de persuasión. Ver Dudley Fitts, "The poetic Nuance", *On Translation,* ed. Reuben A. Brower (Cambridge, Mass., 1959), pág. 37.

[3] Cf. Jean Franco, *An Introduction to Spanish-American Literature* (Cambridge, 1969), pág. 142.

Así pues, una de las fundamentales *personae* del escritor es la del que deshace agravios, agravios a él mismo (Kafka, Lawrence), a individuos específicos (Sinclair Lewis, Steinbeck) o a la sociedad en su conjunto (Cortázar, Goytisolo). Su lanza es la palabra escrita y aunque generaciones de escritores hayan roto sus lanzas tratando de corregir esencialmente esos mismos agravios, no disminuye el poder de los estímulos que mueven a los escritores. Hay muy pocos escritores que hayan tenido éxito en su intento de imponer su estrategia a la sociedad en general, de modo que, en consecuencia, surgen continuamente estrategias individuales destinadas a combatir todos los errores y pecados heredados por el hombre. Al intentar acicatear su sociedad hacia el rumbo "apropiado" y corregir un estado de cosas, el escritor trata en primer y fundamental lugar de salvarse espiritualmente a sí mismo. El mundo que crea y en el cual invita a sus lectores a vivir con él, es un mundo de ficción, ficticio; sin duda se parece al mundo real que compartimos con él, pero todo se desajusta seriamente al considerar cuánto incluye y cuánto omite de ese mundo real. Los cisnes de los modernistas no pican.

Debemos agradecer a la gente esa especie de impulso que la lleva a buscar la literatura. Creo que ese impulso es el anhelo de echar una "mirada al mundo prohibido", como lo llamó Cortázar en *Rayuela*. Es ese impulso el que lo lleva hacia el escritor, lo hace unirse a él en su campaña imaginaria –pero no menos real– destinada a deshacer agravios. Y cuando el lector puede echar esa ojeada al mundo prohibido, se convence de que el escritor lo ha habilitado para ver con mayor profundidad que antes y da un voto de agradecimiento por ese enriquecimiento.

Si realmente se acude a los grandes escritores con ese sentido, surgen como consecuencia varias cosas importantes respecto de los traductores. En primerísimo lugar, se supone que el traductor debe darnos al autor limpiamente, sin aditamentos, substracciones o enmiendas. Se presume que es posible traducir de una lengua a otra las fantasías del autor, sus estrategias para deshacer agravios. También se piensa que el traductor, en el mejor de los casos, es un ganapán inofensivo, una especie de argamasa que mantiene unidos los ladrillos de nuestra cultura común. Y cuanto más cerca unos de otros estén los ladrillos, más limitado estará el traductor y será mejor cuanto más se acerque a la invisibilidad. En segundo lugar, y esto es tal vez más curioso que lo anterior, se presume que cual-

quier alteración que haga el traductor de las estrategias de su autor las invalida, las desnaturaliza y las inutiliza. Creo que aún compartimos la opinión de los antiguos y en cierta medida de los pueblos "primitivos" existentes, de que el escritor y especialmente el poeta está ungido por la divinidad, tiene inspiración divina o por lo menos es un vidente o un profeta. Es obvio que no nos gusta que un mero traductor chapucee con una visión divinamente inspirada, ni aun con una visión que busca la comunión con la divinidad (como algunas personas piensan de la visión de Darío). La consecuencia de estas presunciones es el viejo dicho: *traduttore, traditore*. Estamos aún persuadidos de que el traductor, para decirlo con la frase de Robert Adam, es el "abusador de confianza de la literatura" y que su trabajo consiste en convertir monedas de oro en piedras amarillas [4].

Pero una de las cosas que alguno de nosotros pasa de largo —aunque Gregory Rabassa y Sara Blackburn no lo hicieron— es que el traductor es también un escritor y no solamente un escritor *manqué*. Si existe una traducción inglesa de una novela escrita originariamente en español, es porque el traductor la escribió en inglés. Si una novela existe en su original y en traducciones a quince idiomas, entonces diez y seis personas han escrito esa novela. Naturalmente sólo uno de los diez y seis es el *autor* de la novela, de manera que está garantizada la primacía del autor; pero las diez y seis versiones son variaciones de aquella novela que recibió el autor cuando la escribió en su idioma original. El traductor también es un escritor y no hay razón para ocultar ese hecho. No interesa que se desdibuje o aun que se haga invisible; para el lector que no conoce el idioma originario es tan importante como el propio autor, aun cuando el lector raramente recuerde su nombre y, si lo recuerda, siga negando la importancia de su tarea.

La escasa crítica seria que tenemos de las traducciones —y debo decir que es un signo reconfortante ver cómo en los últimos tiempos aumenta continuamente— insiste en subrayar los casos en que el traductor ha agraviado al autor traicionándolo; generalmente la traición es atribuida a estupidez o indolencia, o a ambas conjuntamente. Pero también hay muchos casos en los cuales el traductor endereza los agravios cometidos por el autor. Cuando hace cuatro

[4] *Proteus His Lies, His Truth* (New York: Norton, 1973), págs. 100 y 162.

años el P.E.N. realizó en Nueva York una conferencia sobre la traducción literaria, Víctor Alba expresó los problemas que planteaba traducir vocabulario tecnológico a idiomas utilizados en lugares tecnológicamente no desarrollados. Se ocupó en señalar el aura mística que rodea las palabras técnicas, su función como jerga utilizada únicamente por los iniciados. Pensaba, y creo que con buen sentido, que el traductor debe negarse a transponer la jerga o vocabulario mágico y "en su reemplazo debe emplear palabras y expresiones de fácil comprensión" [5]. Alba, pensando en el catalán, confiaba en que el vocabulario tecnológico tan a menudo importado por los países conjuntamente con las turbinas a vapor, las máquinas xeros, etcétera, debe ser eliminado por un traductor que se siente comprometido. No es feliz circunstancia añadir una preocupación de tipo político a las muchas otras que tiene el traductor; pero es algo que debe tenerse presente. Buena parte de lo que pasa por ser crítica de la traducción, se queda en señalar "cuánto se ha perdido en la traducción".

Muy a menudo los responsables de esta crítica no perciben las dimensiones del problema de "lo-que-se-ha-perdido". Intentaré hacerlo sumariamente. El problema de "lo que se ha perdido" es un dilema basado en un misterio. El misterio reside en el hecho de que nadie –ni siquiera el propio autor original– sabe con certidumbre cuánto se perdió cuando "elige" uno de aquellos símbolos con el que el lenguaje lo tienta, sea porque creyó que había dado con la palabra correcta o porque había llegado al final del agotamiento flaubertiano. Elige porque ha sido conducido, como sabían Saussure y Jacobson, a abrumadoras series de elecciones binarias. Ocurre que cada vez que se intenta una traducción intersemiótica, cada vez que alguien intente transmitir signos no verbales –tal como sensaciones, memorias, ansiedades– mediante signos verbales, siempre hay un ajuste imperfecto. La magdalena en *A la recherche*, de Proust, puede ser un buen ejemplo. El autor elige un signo verbal para representar un signo no verbal, pero ningún signo verbal puede llevar a cuestas todos los "sentidos" denotativos y connotativos con que el autor ha querido cargarlo. El misterio entonces reside en por qué un autor elige un particular signo en lugar de otro. Sospecho que Proust finalmente consigue aclararlo; sospecho

[5] Véase "Traducción, modernización y problemas conexos en la lengua española", en este mismo número de *SUR*.

que percibimos en general todos los significados con que ha cargado la magdalena. Pero no resulta claro por qué es una magdalena y no cualquier otro producto de la excelente *patisserie* francesa. Y no resulta claro porque el propio autor está traduciendo ideas, sensaciones y memorias a signos verbales –está efectuando traducciones intersemióticas– asediado continuamente por los problemas de la sinonimia. La mayoría de los que traducimos estamos dispuestos a admitir, supongo, la validez de la posición extremada asumida por quienes dicen, como lo dijo Robert Payne en la misma conferencia del P.E.N. hace cuatro años, que no hay sinónimos exactos [6].

Pero lo admitimos sólo a regañadientes. Padecemos la preocupación profesional de reconocer que un *dog* no es un "perro" ni un *Hund* ni un *chien;* pero también debemos comprender que un "perro" no es un "pichicho" ni un "cuzco" ni un "sabueso" o cualquier otra de la serie de cosas que llevan nombre referente a caninos. Ayudará a comprenderlo si se tiene la perspectiva de Whorf sobre el asunto. La perspectiva de Benjamín Lee Whorf nos hace ver que no surge una palabra nueva, que ninguna palabra corriente adquiere diferente sentido, a menos que llene necesidades –no satisfechas hasta entonces– de determinado matiz. Si se comprende esto habremos avanzado algo en figurarnos por qué fue una magdalena en lugar de otro pastel.

Ahora bien, si "pichicho" no es "cuzco", tampoco podrá ser "cuzco" en ningún otro idioma y esto no es simplemente un problema de registro, de alcanzar el apropiado nivel de dicción [7]. Es el problema de cuánto se ha perdido por la ausencia de perfecta sinonimia. El traductor aprieta sus dientes y si el tiempo se lo permite revisa las críticas literarias, las exégesis eruditas, aun las noticias bibliográficas en los periódicos, en busca de una explicación razonable de por qué el autor eligió tal signo verbal en lugar de otro casi sinónimo. Puede entonces descubrir que el autor se ha equivocado y que debe corregir ese error. Creo que rinde mejor servicio cuando corrige los errores del autor, si los encuentra, que cuando deja que el lector piense que el autor es un dormido. Tuve una vez

[6] Véase "Sobre la imposibilidad de traducir", en este mismo número de *SUR*.

[7] Cf. el revelador librito de Martin Yoes, *The Five Glocks* New York, 1967).

ocasión de visitar la Sociedad Histórica de una de nuestras ciudades de Nueva Inglaterra, porque en un libro que estaba leyendo en español el autor había hecho que sus personajes viajaran en autobuses de dos pisos. Como lo había sospechado, nunca había habido autobuses de dos pisos en esa ciudad —era Providence— y yo había pescado a "Homero cabeceando". Pues bien: si yo hubiera tenido que traducir el libro, creo que los hubiese convertido en autobuses corrientes, después de intentar hablar del asunto con el autor. Así pues, la tarea del crítico de traducciones debe ser señalar las discrepancias y reconocer cuándo ha sido corregido un agravio y no decir que se lo ha cometido por el mero hecho de separarse del autor. El misterio, pues, radica en qué se ha perdido en la traducción efectuada por el autor de la idea a la palabra.

Pero el dilema que rodea este misterio es igualmente difícil de resolver. En un sentido final, las culturas son incomunicables; es como si estuvieran en cuarentena las unas con respecto a las otras. En cualquier pueblo en que se viva no es lo mismo contemplar un partido entre los Metz y los Braves que presenciar una corrida de El Cordobés con un puro de Domecq. El traductor, en su inspirada sabiduría, endereza un entuerto potencial cuando consigue llevar el original a términos culturales que si no totalmente comunicables, sean al menos mutuamente inteligibles. Hacer menos que esto es dejar que el autor aparezca ridículo al lector de la traducción, o como un rústico.

Me pregunto si no hay una gran verdad en el punto de vista que expresan estas palabras de Octavio Paz [8]:

> En cada período los poetas europeos —ahora también los del continente americano, en sus dos mitades— escriben el mismo poema en lenguas diferentes. Cada una de esas versiones es, asimismo, un poema original y distinto. Cierto, la sincronía no es perfecta, pero basta alejarse un poco para advertir que oimos un concierto en el que los músicos, con diferentes instrumentos, sin obedecer a ningún director de orquesta ni seguir partitura alguna, componen una obra colectiva en la que la improvisación es inseparable de la traducción y la invención de la imitación. A veces, uno de los músicos se lanza

[8] *Traducción: literatura y literalidad* (Barcelona: Tusquets, 1971), pág. 17.

a un solo inspirado, al poco tiempo los demás lo siguen, no sin introducir variaciones que vuelven irreconocible al motivo original.

Paz está del lado del traductor. La traducción, sea de una novela o de un poema, es una versión del original y además un original por derecho propio; está en un idioma diferente de aquel en que el autor escribió su versión, pero es un original en el idioma adoptado. El traductor y el escritor —o tal vez debiera decir el escritor y el traductor y el escritor— son ejecutantes en la misma orquesta que usan instrumentos diferentes y que producen dos estrategias de alguna manera diferentes y obtienen tonalidades de alguna manera diferentes. Cuando el traductor advierte que la obra que está traduciendo lo ha elegido como canal hacia el lector en el idioma adoptado, entonces el traductor sabe que él también es un escritor. Cuando está convencido de que, a través de las mismas presiones oscuras que impelieron al autor original, también es forzado a traducir esa obra particular, entonces el traductor sabe que es un escritor. Y en este punto su deber de lealtad no es meramente hacia aquel otro canal, el autor de la obra en la lengua original, sino hacia los temas, el mensaje o la unidad artística que los ha elegido a ambos.

J. S. BERNSTEIN

(Traducción de Luis M. Baudizzone)

DE LA TRADUCCIÓN *

I

En sus *Confesiones de un joven*, George Moore habla de la traducción: "Ciertos sustantivos, por difíciles que sean, deben conservarse exactamente como en el original; no hay que transformar las verstas en kilómetros, ni los rublos en chelines o en francos. Yo no sé lo que es una versta ni lo que es un rublo, pero cuando leo estas palabras me siento en Rusia. Todo proverbio debe dejarse en su forma literal, aun cuando pierda algo de su sentido; si lo pierde del todo, entonces habrá que explicarlo en una nota. Por ejemplo, en alemán hay este proverbio: *Cuando el caballo está ensillado, hay que montarlo.* En francés: *Cuando se ha servido el vino, hay que beberlo.* Y quien tradujese: *Cuando el caballo* por *Cuando el vino* sería un asno. En la traducción debe emplearse una lengua perfectamente clásica; no hay que usar palabras de argot, y ni siquiera de origen muy moderno. El objeto del traductor debe ser el no quitar a la obra su sabor extranjero. Si yo tradujese *L'assommoir*, me esforzaría en emplear una lengua fuerte, pero sin color; la lengua —¿cómo diré?—, la lengua de un Addison moderno".

En punto a traducción es arriesgado hacer afirmaciones generales. Todo está en el balancín del gusto. Y si este elemento de creación, incomunicable y difícil de legislar, no entrara en juego, la traducción no hubiera tentado nunca a los grandes escritores. Sería sólo oficio manual, como el trasiego del vino en vasijas. Los casos citados por Moore están escogidos con malicia. Poco costaría encontrar otros que demuestran las limitaciones de su doctrina. Concede-

* El presente texto ha sido tomado de Alfonso Reyes, *La experiencia literaria;* Buenos Aires, Editorial Losada, 1952; págs. 116-128. Se reproduce con autorización de los editores.

mos que la fidelidad a "ciertos sustantivos" es de buen arte. Pero Moore debió haber explicado que los sustantivos en cuestión se refieren a los usos privativos de un pueblo. Pues el transformar los usos no es traducir sino adaptar; como cuando, por obvias necesidades escénicas, *L'orgueil d'Arcachon* se convierte en *El orgullo de Albacete*. Y cuando se trata de nombres propios precisamente, la adaptación es más repugnante; y si de seudónimos, peor aún. Si es intolerable "Ernesto Renán", más lo es "Anatolio France", que, de ser legítimo, mejor pudo ser "Anatolio Francia". Ya pasaron los tiempos en que la fuerza de atracción lingüística y hasta la relativa incomunicación de las culturas consentían a Quevedo hablar de "Miguel de Montaña", a Gracián decirle a John Barclay "el Barclayo" o permitían llamarle al Louvre "la Lobera". Y acaso esta gambeta se perpetuaba todavía como herencia de los siglos en que el común denominador del latín la había facilitado: así fue como Vincent de Beauvais se llamó Vicente Belovalense.

Pero ya el que todo proverbio o frase coloquial deba respetarse textualmente parece menos aceptable, y más bien la traducción literal podría relegarse a la nota y no al discurso principal. Aquí caemos en el reinado exclusivo de los modismos, por naturaleza intransferibles, y corremos el riesgo de aprobar como bueno el que la Condesa de Pardo Bazán haya traducido del francés que una mula "sudaba por la cola", en vez de "sudar a chorros", como hace la mula ortodoxa en castellano. A poco apurar, tendría razón el chusco que tradujo *Rendez-vous chez les Anciens* por *Ríndase usted en casa de los antiguos.*

Pero la idea de la lengua neutra en las traducciones, sin demasiados alardes castizos que adulteren el sabor del original, parece muy recomendable en principio.

Hace años, cuando Pedro Henríquez Ureña trabajaba en la traducción de los *Estudios griegos* de Pater, solíamos discutir estos puntos. Él, por su cuenta, pues no conocíamos el libro de Moore, sostenía una doctrina muy semejante. Yo apenas comenzaba a hacer mi herramienta; me cohibía el purismo, y era partidario de cierta discreta castellanización. El paladar, no hecho, todavía se negaba a tomar el gusto a ciertos desvíos que parecen devolver a las lenguas viejas algo de su acre verdor. Yo no hubiera comprendido entonces que Raymond Poincaré encontrara encanto en el saborcillo extranjero de la prosa francesa de Francisco García Calderón (Prólogo a *Les démocraties latines de l'Amérique*); el encanto que yo

mismo he encontrado más tarde en algún regusto catalán de Eugenio d'Ors o en los lusismos que aconsejaba Estébanez Calderón; el encanto de la Biblia que Cipriano de Valera puso en "castellano ginebrino", o el de *La lozana andaluza* que Francisco Delgado escribió en español de Roma: bebidas fermentadas que hoy paladeo con agrado indecible.

Nos divertíamos entonces con aquella polémica entre Matthew Arnold y Francis W. Newman sobre la traducción de Homero; tratábamos del estilo noble y el familiar de la épica griega, con referencia al inevitable Longino; considerábamos hasta qué punto sería lícito el interpretar los nombres de los caballos de Aquiles, llamando el Castaño al Janto y el Tordillo al Balio, o el poner a la arpía Podarga el apodo de la Vivaracha. Y releíamos el diálogo de las *Siracusanas* de Teócrito entre Gorgo y Praxínoa, que Arnold inserta en su ensayo sobre *El sentimiento religioso pagano y cristiano,* vertiéndolo de propósito en un estilo familiar y casero:

"*Gorgo.*—¿Está en casa Praxínoa?

Praxínoa.—¡Dichosos los ojos, querida Gorgo! Aquí me tienes. ¡Euné, hija: pronto! Acércale una silla y ponle un cojín".

Sin duda que estas familiaridades tienen su utilidad: ayudan a perder el miedo a los clásicos. Pero nada se ha de extremar. Otra vez tenemos aquí que habérnoslas con el balancín del gusto. De un lado, la traducción que, como los pintores primitivos, viste a los antiguos de contemporáneos. De otro lado, la traducción científica, que tiende a quedarse más o menos en el tipo interlineal de las ediciones escolares Hachette.

De un lado, el Homero de Madame Dacier, el Virgilio disfrazado por Scarron, el Ovidio en rondeles de D'Assouci, y aun la *Odisea* de W. D. Rouse (*The Story of Odysseus, A translation of Homer's Odyssey into plain English,* Londres, Nelson, 1837). Con igual espíritu, el poema medieval nos habla del Conde Don Aristótil "que estaba muy cansado porque había hecho un silogismo". Y en un extremo ya caricaturesco, pueden recordarse el *Satiricón* de Laurent Tailhade, la *Lisístrata* de Maurice Donnay y, más recientemente, los *Mimos* de Herondas interpretados por J. Dryssord.

Y yo caricaturizaba mi propia doctrina transformando así un posible pasaje de Homero. Supongamos que el texto griego dijera: "¡Oh Pelida! Narra con aladas palabras tus aventuras con Briséis". Pues bien: Peláez es el apellido castellano de Aquiles, hijo de Peleo

o Pelayo; y Briséis o Briseida suenan a etimología de Brígida. Luego mi hexámetro bárbaro diría así:

Anda, Peláez, vé diciendo cómo te ha ido con Brígida.

De otro lado, en el extremo de la traducción científica, preferida por los eruditos modernos y que tiende al tipo interlineal, hay que confesar que frecuentemente encontramos monstruosidades técnicas, que no logran hacer entrar en la intuición del lector el sentido humano de un texto clásico, por miedo a adulterarlo entregándose demasiado al genio de la propia lengua. Ésta es la ocasión de declarar que las antologías nunca han recogido algunas preciosas muestras de la prosa castellana, representadas en los viejos traductores de griegos y latinos, quienes, aunque por sí mismos no fueran grandes escritores, al caminar sobre la pauta que les da el modelo original, construyeron páginas excelentes. Acaso la lectura de los antiguos debiera graduarse en tres etapas: primero, traducciones que acercan o acortan la distancia, aunque sean inevitables en ellas los errores de semejante violencia; segundo, traducciones que respetan la distancia, aunque sean inevitables en ellas los desvíos de la belleza formal y aun cierta dosis de galimatías; tercero, los mismos textos originales.

Andamos rondando el dilema de Schleiermacher: o ir hacia la lengua extranjera o atraerla hacia la lengua propia. Si ya la expresión de nuestros pensamientos en nuestra habla es cosa indecisa y aproximada, el traducir, el pasar de una lengua a otra, es tarea todavía más equívoca. Una lengua es toda una visión del mundo, y hasta cuando una lengua adopta una palabra ajena suele teñirla de otro modo, con cierta traición imperceptible. Una lengua, además, vale tanto por lo que dice como por lo que calla, y no es dable interpretar sus silencios. Sobre éstos y otros puntos trascendentales, consúltese la *Miseria y esplendor de la traducción* de José Ortega y Gasset. Como ejemplo del distinto valor que el mismo objeto o concepto pueden tener para diferentes pueblos, hace notar que los bantúes poseen hasta doce géneros gramaticales y que en árabe el omnipresente camello cuenta con más de cinco mil setecientos nombres, y añade que, en Eise, hay treinta y tres palabras para el verbo "ir". De lo que sólo podría dar un pálido reflejo aquella conjugación humorística en jerga española: "Yo me voy, tú te las piras, él se raja, nosotros ahuecamos, vosotros tomáis soleta, ellos se largan". Recordemos que en sánscrito hay once palabras para "luz", quince para "nube", veinte para "luna", veintiséis para "hacer", treinta

y tres para "matanza", treinta y cinco para "fuego", treinta y siete para "sol"; en Islandia, ciento veinte para "isla"; en árabe también, quinientas para "león" y mil para "espada". Véase Jorge Luis Borges, *Los Kenningar (Historia de la eternidad,* Buenos Aires, 1936), sobre la proliferación metafórica en la poesía escandinava; y el prólogo de José Gaos al primer volumen de su *Antología filosófica, La filosofía griega* (México, 1941), sobre la imposibilidad racional o aporia de la traducción [1].

Ya es muy inquietante que el sumo maestro de nuestra prosa considerara las traducciones como tapices vueltos de revés. El autor del *Diálogo de la lengua* siente que es más difícil traducir al castellano que a ningún otro idioma; pero Poste, traductor de Baquílides, cree que sólo el castellano podría dar idea de la sonoridad del griego clásico; luego confiesa la deficiencia del inglés. Y es que cada uno ve el obstáculo desde su ventana. En el citado ensayo de Ortega y Gasset, donde es evidente cierto tonillo de polémica con los filólogos franceses, se lee esta conclusión: "De todas las lenguas europeas, la que menos facilita la faena de traducir es la francesa". No se dice explícitamente, pero del ensayo parece desprenderse que ello es consecuencia del mucho condimento autonómico a que llega una lengua ya muy cargada de sus propias herencias. Lo cierto es que, cuando traduje a Chesterton, comparando después mis versiones con las francesas, me resultaba evidente que, si el francés llega a la audacia con la musa propia, desconfía en cambio de las audacias ajenas y las peina y asea un poco. En *Los dos caminos* he contado cierta charla con Wells, a quien expliqué cómo, contra lo que él sospechaba, me había resultado más difícil reducir al español a Sterne que a Chesterton, porque para aquél no encontraba yo el molde hecho, y para éste me lo daba nuestra prosa del Siglo de Oro: conceptismo, antítesis, paradoja [2]. Pero cuando traduje a estos escritores, lo mismo que cuando he traducido a Goldsmith, a Stevenson, a Browning, a Mallarmé o el poemita francés del siglo XII

[1] Hay otro problema de traducción interior o de rivalidad interior. Véase Adolfo Costa du Rels, *El drama del escritor bilingüe,* Buenos Aires, P.E.N. Club, 1941.

[2] En la traducción del *Viaje sentimental,* de Sterne, edición Calpe, Biblioteca Universal, me afearon el prólogo con deplorables erratas: "Falcoubridge" por "Falconbridge"; "Smelfurgus" por "Smelfungus"; "novelitas de la vida doméstica" por "novelistas"; y lo peor es que, en varios lugares, se habla de "Mr. Draper" en vez de "Mrs. Draper", con quien Sterne tuvo amores.

sobre el Castellano de Coucy (traducción muy poco feliz), tuve que encerrar las reglas como Lope, olvidar mis dudas y reflexiones y entregarme un poco al instinto.

Aquellas conversaciones juveniles y las que después tuve en Madrid con el traductor de Anatole France hicieron nacer en mí la idea de escribir un ensayo sobre la traducción, en que habían de tomarse en cuenta las enseñanzas del inglés Tytler y del español Pi Ferrer: un proyecto más, olvidado a medio camino. Luis Ruiz Contreras me repetía siempre que el traducir es una tarea humilde y dócil como el servir, y a la vez un peligroso viaje sobre dos carriles; yo diría, sobre dos caballos de desigual carrera. Ruiz Contreras se sentía tan expuesto a perder el rumbo del idioma en aquellos años ya de fatiga, que prefería encargar a un secretario la primera versión de Anatole France y después la iba modelando.

Durante el aprendizaje de una lengua extranjera, hay un paradójico efecto que luego la familiaridad va borrando; y es que la lengua extranjera nos ofrece todavía su frescura metafórica y ciertos valores estilísticos arrastrados por la costumbre. Al que comienza su inglés, puede parecerle un acierto personal de Stevenson el que el cuerpo de un marino apuñalado "se hunda" en sí mismo; cuando la verdad es que el "sink" es término acuñado para "irse muriendo".

Con las confesiones de los traductores podría poco a poco levantarse un inventario de problemas de grande utilidad para la estilística. Después de todo, ¿no fue conducido Charles Bally a la Estilística por sus experiencias de catedrático de inglés? ¿No fue empujado Mallarmé hacia algunas investigaciones del lenguaje poético por una experiencia semejante? Cuando Valery Larbaud traducía las *Notas* del victoriano Samuel Butler (pues hay otro Samuel Butler, autor del *Huidibras*, que también dejó cuadernos de notas [3]), confesaba que su esfuerzo principal consistía en dar un giro francés a las intenciones epigramáticas de su autor, que traducidas literalmente perdían todo sabor; y comparaba este esfuerzo con el de sacar la punta al lápiz: hay que llegar a la finura —decía— pero detenerse antes de anular la resistencia. Yo he confesado también *coram populo* ciertas vicisitudes del traductor propias y ajenas [4]. Por desgracia tales documentos no abundan.

[3] A. R., "Los libros de notas", *El cazador*, Madrid, 1921.

[4] *Revista de Occidente*, Madrid, agosto de 1932: ensayo publicado simultáneamente en francés, en la *Revue de Litterature Comparée*, París, julio-se-

II

El recuerdo de mi traducción de Sterne me lleva a una divagación. En cierto pasaje, se lee: "...deja que Madame de Rambouillet p...ss... a su antojo". Alguien me preguntó por qué en una traducción del inglés aparecía esta disimulada expresión francesa. Encuentre aquí el curioso la tardía respuesta: porque esa misma abreviatura es la que usó Sterne, quien a lo largo del libro emplea muchas locuciones francesas. En el pasaje en cuestión, precisamente, acaba de escribir en francés la respuesta que le dio la dama, cuando él le preguntó qué se le ofrecía: "Rien que pisser". Además de que el verbo francés goza de una aceptación general, internacional, y todos lo reconocen aunque sea en fuga de vocales. a correspondiente palabra española es menos graciosa, y estoy seguro de que, reducida al esqueleto de sus consonantes, para los propios hispanos resulta menos comprensible. José Ortega y Gasset ha contado por ahí cierta historia africana en que un niño quiere hacer pipí. A Juan Ramón Jiménez le parecía mal el galicismo. ¿Por qué no decir mear, como dicen en España los niños? Sin duda porque lo otro es más delicado. Ni "hacer pis", ni menos "hacer chis" pueden superarlo. Y por escrito, no había el gran recurso de las escuelas: el puño cerrado para pedir permiso de salir del aula a "cosa mayor", o la mano abierta para "cosa menor".

Esta expresión "cosa", y aun "coso", usadas sin ton ni son para cubrir todas las ausencias verbales, las afasias momentáneas, equivale al "machin" francés y a la "macana" argentina, contra la cual lanza Borges esta elocuente condenación: "Es palabra de haragana generalización y por eso su éxito. Es palabra limítrofe, que sirve para desentenderse de lo que no se entiende y de lo que no se quiere entender. ¡Muerta seas, macana, palabra de nuestra sueñera y de nuestro caos!" *(El idioma de los argentinos).* Abundan en nuestra lengua estos ripios mentales: "hombre", "digo", "claro", "anda", "vamos", con los que hice alguna vez la caricatura de las charlas de café en *Calendario;* y el repugnantísimo "éste", con que entre

---

tiembre del propio año, trad. M. Pomés. Incorporado todo ello en el volumen *Mallarmé entre nosotros*, Buenos Aires, Destiempo, 1918. En *Monterrey*, Río de Janeiro, octubre de 1931, recogí las reflexiones de Jorge Guillén y Mariano Brull, y su correspondencia en torno a la traducción del *Cementerio marino*, que ambos llevaron a buen término por aquellos días.

nosotros la gente suele atacar sus frases en un titubeo mental. No se les debe confundir con esos breves apoyos rítmicos o "especie de puntuación hablada" que decía Paul Valéry: en griego, "gar", "alla", "men", "dé"; y en valenciano y en argentino, el "che", muletilla y vocativo ligero. Señalo a la atención de Borges el tango por excelencia de la incapacidad de expresión, que dice: "Churrasca, mi churrasquita. Yo no encuentro otra palabra Que mejor la puerta me abra Para expresarte mi amor"; donde el enamorado acaba diciendo que escribió para la Churrasca una cartita, "Y le puse tantas cosas Que al final no se entendía Y la tuve que romper".

En estos asuntos de arte mayor, arte menor y arte secreta, la palabra "cosa" tiene en español un sentido que no consignan los léxicos. Lo cierto es que hasta se vuelve expresiva y tierna cuando sobreviene en voz baja la proposición de "hacer cosita". Es el "faire catleya" de Proust. Swann se atreve a su primer caricia con pretexto de arreglar las orquídeas que Odette llevaba al pecho, y en adelante la flor viene a ser el símbolo de la invitación amorosa. En Dorgelès, *Les croix de bois*, aparece un misterioso Mal Infernet, que creo interpretar de modo semejante. Una mujer confiesa a un soldado, en carta que éste recibe en la trinchera y lo aflige por varios días: "He conocido a un joven. Prefiero decírtelo yo y no que otros te lo cuenten. J'ai fait le Mal Infernet avec lui. Le Mal Infernet, tu te souviens..." Singular manera de llamar lo que el abuelo Rabelais decía "faire la bête à deux dos". En la Edad Media, se dijo "facer aleph", al menos para el uso ilícito. En el Fuero de Brihuega dado por el arzobispo de Toledo don Rodrigo Jiménez de Rada hacia 1242: "Tot ome que fallare su mugier faciendo aleph con otro, si los matare no peche nada". El comentador Juan Catalina García entiende que tal expresión equivale a "haciendo aleve". Otros ven aquí una alusión a la figura cornúpeta de la letra hebrea aleph. Otros, simplemente, creemos que se trata de sustituir con la letra lo que no se quiere nombrar; así: "En la ciudad de X" o "el señor X".

Volviendo a Sterne, veo ahora que a lo largo de mi traducción del *Viaje* cometí un descuido, que fue el traducir "pantalones" donde debía ser "calzón". Y calzón y no pantalones tiene que ser, tratándose de un caballero de aquella época. Como hoy llamamos en México "calzones", en plural, a la prenda íntima, un instintivo pudor fue causa de esta inexactitud.

Esto me conduce a observar que varias prendas de vestir ca-

recen en nuestra lengua de nombre general y cómodo. Decimos "sombrero de copa", abominable perífrasis cuya única ventaja es ser comprensible en ambos continentes. Porque en España dicen "chistera"; en México, "sorbete"; en la Argentina, "galera". El galicista podrá atreverse con "ocho-reflejos", o con "alto-en-forma", que sería la traducción del "haut de forme". Sucede otro tanto para la "cuba", "cubeta", "cubita", "sombrero de bola", "bombín", etcétera, y para el "fieltro", "sombrero partido", "sombrero blando", "quesadilla", etcétera. Igual pasa con el "vestón" francés, que en España es "americana" y en América "saco". Pero saco significa también otra cosa, y chaqueta no vale exactamente lo mismo. Es tan enojoso cambiar el nombre de objetos semejantes al cruzar las fronteras, como cambiar la circulación a la derecha por la circulación a la izquierda. Es como la no aceptación del Sistema Decimal, que verdaderamente crispa los nervios. Es como el uso de caracteres no universales para la escritura. Entiendo que los turcos habían comenzado a prescindir de su garabato tradicional y, antes de los últimos sucesos, Alemania iba dejando caer la letra gótica.

III

A nueva digresión nos invita el recuerdo de las traducciones interlineales, donde hay que aceptar valientemente las inversiones sintácticas que resulten. Después de todo, decía Paul Valéry a André Fontainas, el hipérbaton es "el último guiñapo de las imperiales libertades de Virgilio":

Des cocotiers absents les fantômes épars...
C'est de Montmorency Madame la Duchesse...
Éstas que me dictó rimas sonoras...
En una de fregar cayó caldera...

O este ejemplo, mucho menos conocido, de Gabriel y Galán:

...que el pan que come, con la misma toma
con que lo gana diligente mano.

La inversión da a los textos de Hachette un sabor parecido al del *Polifemo* de Góngora traducido al francés por Marius André, del cual he dicho: "...el mayor trabajo del traductor ha consistido en convencerse, gramaticalmente hablando, de que la traducción

literal de Góngora al francés resultaba escrita en un francés algo inusitado si se quiere, pero a todas luces legítimo" *(Cuestiones gongorinas)*. Y lo curioso es que esta traducción "de aspecto bárbaro", según la justa expresión de Jean Cassou, recuerda en algún modo la lengua mallarmeana, en que algunos quisieron ver hasta contaminaciones del habla inglesa. También recuerda algunos giros de Paul Claudel, a quien los primeros críticos acusaban de imitar el estilo Hachette donde la crítica posterior descubre maneras del terruño y reminiscencias del coloquio infantil del poeta.

IV

A propósito del imposible problema de la traducción, ¿quién no ha oído hablar alguna vez de las cosas que sólo se pueden decir en tal o cual lengua? Mucha tinta se ha gastado con la famosa "saudade" portuguesa, que los brasileños han arrebatado para sí como un derecho exclusivo. Olegario Marianno, enumerando los dones que posee el Brasil, exclama:

Tem a palavra saudade
que as outras terras não tem.

Desde luego, Cervantes decía "soledad", y "saudoso" es "soledoso". Y el bilingüe Gil Vicente se explicaba así:

Soledad tengo de ti,
tierra donde yo nací.

El salto del alemán a las lenguas latinas y aun al inglés es más peligroso, por la contextura misma del alemán, que no siempre ha llegado a aglutinar en unidad de vocablo los signos conceptuales dispersos, y se limita a juntarlos como una serie de artejos mal pegados. El traductor español sólo al enfrentarse con el alemán se da cuenta de que las palabras "expresión" e "impresión" están hechas con ingredientes que significan "peso por fuera" y "peso por dentro". Y en la traducción clásica, todos hemos conocido aquello de las "naves huecas", donde tal vez se debe decir "barcos de transporte", por distinción con los de carga.

A veces damos con verdaderos rompecabezas: cuando la frase original está muy impregnada del humus del terruño. El otro Merimée, en su *Manual*, no encontró mejor cosa que *L'imagination excitée par la peur* para el brioso título de Juan Martínez de Moya

Las fantasías de un susto (1630). Y para *El chitón de las tarabillas* de Quevedo, propone el débil *Silence aux caquets!* Se me ocurre que la *Aguja de marear cultos* podría traducirse, yendo más allá de lo idiomático hasta el campo de la literatura comparada, por *Le Nord des Précieux*. En este orden, que ya comienza a ser más adaptación que traducción, *Cavallería rusticana* también puede dar *Nobleza gaucha* y aun *Nobleza baturra*.

La traducción de una lengua literaria al argot del propio país suele intentarse con un fin humorístico. Así el fragmento de *Carmen* que Pierre Devaux ha volcado en la "lengua verde", o el poema de Hugo que todos los liceanos conocen —"Mon père, ce héros au sourire si doux"—, que escuché vestido en jerga de apache en cierta revista del Palais Royal. Apréciese lo que va de Baudelaire al arrabalero de Buenos Aires:

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.

Y el tango:

¡Araca, corazón, calláte un poco!

El problema se complica entre dos argots diferentes. "Jacter" podría traducirse por el familiarismo "chacotear", pero este vocablo significa un nuevo matiz, una burla bulliciosa, y sólo en México lo he oído usar por "perder el tiempo charlando", con un poco del sentido de "jacasser". Angel Vegue y Goldoni proponía graciosamente, para el francés "machabée" —término de "carabin"— el español "fiambre". ¿Y cómo convertir al español el "Zé-Pereira" brasileño, con su burlesca alusión al nombre popular de los portugueses, y que se aplica a la tambora de la banda?

El problema del argot no reside tanto en cada término aislado, sino en la atmósfera popular a que corresponde, intraducible por naturaleza. Además, el argot tiene un canto, un acento que desaparece en la adaptación. En el teatro, la adaptación de ambiente no siempre es tan fácil como en *El orgullo de Albacete*. En el *Pigmalión* de Bernard Shaw no hay adaptación posible, porque el asunto no corresponde a la vida española; y por otra parte, la entonación del habla "cockney" es parte integrante del asunto. Fue creado en español por Catalina Bárcena. El traductor y director de la compañía, Gregorio Martínez Sierra, me figuro que habrá dudado mucho si debía buscar la equivalencia del habla plebeya londinense en las modulaciones de la golfa madrileña. Se trata de una muchacha del

arrabal, redimida por un profesor de fonética que le enseña a pronunciar y a emitir la voz correctamente. Como para la mujer-gata de la fábula, que de pronto echó a correr tras un ratón, la prueba definitiva acontece cuando, ante una emoción súbita, el modo plebeyo vuelve a salir a flote, y aquella mujer ya refinada suelta unas notas discordantes y recae en su pronunciación nativa. La fina e inteligente actriz tenía, según recuerdo, una voz dulce, que precisamente el fonetista Tomás Navarro Tomás soñaba con registrar en sus aparatos como quien caza un ave rara. ¿Qué hizo Catalina? Puede decirse que hizo a la comedia de Shaw el más alto sacrificio: le sacrificó su voz para siempre. Buscando un compromiso, algo extravagante, inventó una entonación española que pasara por "cockney". El compromiso no parece haberle agradado a aquella divinidad secundaria que cuida las leyes de la garganta e imprime en ellas, con minuciosidad de aduanero, los sellos nacionales. Lo cierto es que Catalina desde aquel día perdió la voz, y adquirió un hábito tal de destemplarla cómicamente que ya nunca más le ha sido posible recitar con naturalidad una poesía seria.

Para terminar, unas notas más sobre las versiones de clásicos convertidas al estilo casero:

Vicente Riva Palacio, en *Los ceros, galería de contemporáneos,* por *Cero* (México, 1882), trae esta versión del "vano señalar con el dedo", sátira de Persio:

No hay cosa como pasar
por donde haya dos o tres
que al mirarnos, sin hablar,
nos comiencen a apuntar
diciendo todos: ¡ése es!

La cosa es mucho más graciosa de lo que el autor se propuso, porque nos presenta la extrañeza de que la gente "diga algo sin hablar", y porque a la coplilla chapucera se le llama "verso", cosa verdaderamente imperdonable en un literato que no solía pecar de ignorante. "Verso —comenta él mismo— que si no se puede calificar como una traducción clásica y digna del original, en cambio puede cantarse cómodamente con la música del *Palomo,* del *Aforrado,* del *Atole* o de cualquiera otra de esas canciones populares que constituyen la delicia de la *Musa callejera* de Guillermo Prieto, y que van como las ondas que forma el agua al caer una piedra, alejándose de nuestras actuales costumbres más y más cada día".

Entre los ecos del bimilenario de Horacio, se advertía también el propósito de meter en casa al poeta latino. Prendidos en las reacciones automáticas de la humana naturaleza, reflejos inmediatos de un hombre medio ante las provocaciones de la vida, los asuntos horacianos no siempre suponen un nivel demasiado excelso. Aunque groseros y en arrufianado lenguaje, asoman en el tango argentino: "Vieja, fanée y descangallada", o en aquel otro: "Fume, compadre". Las *Epístolas* bien huelen a charla de fumador, aunque entonces no se conociera esta delicia. Otro tango hay que da la réplica a Horacio: "Y mañana cuando seas Descolado mueble viejo... Acordate deste amigo Que ha de jugarse el pellejo", etcétera. Si llega a insistir en este aspecto, hubiera tenido toda la razón Lavinia *(Por nuestro idioma,* revista de Buenos Aires, año I, núms. 1-3), cuyo ensayito nos promete en el título mucho más de lo que nos da: *En el bimilenario de Horacio: un clásico porteño.*

Pero seguramente entre las curiosidades del bimilenario el intento más agudo para buscar el gusto de Horacio, actualizándolo, desembarazándolo de todo resabio erudito y sin miedo a las chabacanerías eternas, es la versión, transformada en habanera, de la Oda II, IV, *Ad Xanthiam Proceum:* "Ne sit ancillae tibi amor pudori", que Salomón de la Selva publicó en su *Digesto Latinoamericano* (México, enero de 1936):

¡No seas bobo, chico!
Si es cierto que la amas,
no importa que sea
criadita de casa.
¿De qué te avergüenzas?
Con peores se enganchan
los hijos de Alfonso,
y hasta hay un monarca
que casi se queda
sin trono ni nada
por una rumbera
rubia de Rumania[5].
. . . . . .

ALFONSO REYES

[5] Recuérdese la *Paráfrasis de Horacio,* con temas modernos, en el *Crucero* de Genaro Estrada.

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 de sucesión. Así un buen

* Se reproduce este texto de Jorge Luis Borges, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1957; págs. 105-112. Se agradece a los editores la autorización para incluir el material.

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 Version* 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 Esepo;* 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. Rémy de Gourmont, en su largo en-

sayo 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 copia 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 conmover 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. Otros agrados subalternos obran también: en uno de los textos

que copio, el buen pleonasmo 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 tercer 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: ese es Pope. También es espectacular el ardiente

[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, XII.

Astioque, 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 lechos 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 últmo 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 bimself made mates
In beav'nly nuptials. Hebe, Jove's dear race
And Juno's whom the golden sandals grace.

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.

JORGE LUIS BORGES

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 omnímoda, asignándole el mismo rango instrumental reconocido a la literatura como acceso al conocimiento. La traducción es un género de la literatura. ¿Por qué no recibe, sin embargo, el mismo trato que los demás?

En la Argentina –donde el nivel de calidad es singularmente bueno– al traductor sigue tratándoselo como al "traditore" del adagio itálico. Hay muchas pruebas de que, como afirma uno de los entrevistados aquí, "no se lo reconoce". ¿Quiénes son, en nuestro país, los que traducen no sólo "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 sólo 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 colaboraciones 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 fi-

* Reproducimos la encuesta aparecida en *La Opinión Cultural*, de Buenos Aires, el domingo 21 de setiembre de 1975. Agradecemos la autorización para incluirla.

gura geométrica de un lugar o espacio a otro, la invariante es la forma misma de la figura geométrica, que puede cambiar de dimensión, pero conserva las mismas proporciones entre las distancias. 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 tradiciones 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 SANCHEZ SORONDO

JORGE LUIS BORGES:

¿La traducción según los géneros? Tomemos 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 de Omar Khayyam, por ejemplo, es posible porque se puede recrear la obra, tomar el texto como pretexto. Otra forma de traducción creo que 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. Imaginemos una traducción literal de un verso de Darío: "La princesa está pálida en su silla de oro" es literalmente igual a "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 en 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 this 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 dn 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 "*gutten morgen*" su traducción literal que es "buena mañana", se lo 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 los 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 unversal 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? Sí, 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 los han mejorado muchísimo. Salvo en Alemania, como dije. Un traductor alemán tradujo un cuento criollo mío que en algún lugar decía "llegaba un oscuro". El, 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 a 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 su "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 mí con 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 en 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, *Problémes 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 deberá 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 Cimetiére 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 puedo 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 frére– 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 la 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 antoja menos terso, menos discreto y persuasivo, me recuerda menos a un determinado Borges, al 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 riesgos y, a la larga, imposible. 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 dfieren 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,* llaméosle así, especie de interpretación tan a menudo arbitraria que puede llegar a transformar el texto original en 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 brillante, sin dudas: traducir en 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 Benjamín, cuando dice que por mucho que se esmere y conozca el traductor, siempre mirará el otro idioma desde afuera, sin identificarse; de Nabókov, 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 rarificada 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 del 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 Hölderlin fueron escritos por personas diferentes.

ENRIQUE PEZZONI:

¿Traducción "creativa" versus traducción "literal"? Poco sirven rótulos tales para dilucidar el fenómeno de la traducción (hablo de la traducción literaria, desde luego, y no de la científica, que plantea otra clase de problemas). En materia de traducción literaria ésta 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 quién 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 surgían del texto original. Alude a ellas *reinventándolas,* 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 idéntica en la base de todas nuestras diferencias. Creo que el traductor debe atreverse a usar la lengua de su comu-

nidad, 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 en 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 tengo 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 sólo evoca el espectro de la lengua original.

Los traductores españoles siguen creyendo que el español de España (o de Madrid) es el universal. Desde la época en que los traductores españoles hacían prorrumpir en 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 extratextuales a 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 el novelista. Poetas y novelistas no escriben (o no deberían escribir) *sólo 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 con 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 renuncias a mi profesión de 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 servir 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 aceptando pagas mezquinas.

ANTOLOGÍA DE TRADUCCIONES CONTEMPORÁNEAS

En las lenguas modernas europeas, la traducción fue instaurada como arte por obra del humanismo renacentista. Grandes poetas trataron de perfeccionar su propia destreza y de actualizar para sus contemporáneos el legado de una multisecular tradición literaria. La lengua española no estuvo, entonces, ausente de este proceso: Fray Luis de León, especialmente con sus versiones horacianas, y Francisco de Quevedo, con sus traslaciones anacreónticas, contribuyeron al esplendor del descubrimiento que se estaba operando de las letras clásicas. Esta práctica perduró o se interrumpió, en diversos países, de conformidad con distintas circunstancias literarias e históricas. Pero se ha visto revitalizada en el siglo XX, cuando los más eminentes poetas contemporáneos han vuelto a entrelazar su tarea como creadores con el ejercicio de la traducción. Las páginas de esta antología no pretenden ni remotamente agotar las muestras de esta actividad ejemplar; sólo aspiran a ilustrar un memorable y renovado esfuerzo cuya meta es hacer de la poesía una herencia de humanidad que es patrimonio compartido de quienes hablan las más variadas lenguas.

RHYTHMVS

Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum;
nostrae uitae, nostrae mortis,
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.

Nostrum statum pingit rosa,
nostri status decens glosa,
nostrae uitae lectio;
quae dum primo mane floret,
defloratus flos effloret
uespertino senio.

Ergo spirans flos expirat,
in pallorem dum delirat,
oriendo moriens;
simul uetus et nouella,
simul senex et puella,
rosa marcet oriens.

ALANO DE LILA

POESÍA RIMADA

Del mundo la criatura
es como libro y figura,
como espejo siempre fiel;
de mi vida, de mi muerte,
de mi estado, de mi suerte
es imagen y troquel.

Tú mi suerte pintas, rosa,
de mi suerte propia glosa,
del vivir lección cabal.
Tú, que naces si amanece,
deshojada si anochece,
ya marchita, ya mortal.

Respirando, rosa, expiras,
y cuando al desmayo giras
naces para fenecer;
a la vez mustia y lozana,
a la vez vieja y temprana,
rosa, pudres al nacer.

(Traducción de María Rosa Lida de Malkiel)

TANTO GENTILE E TANTO ONESTA PARE

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia, quand'ella altrui saluta,
ch'ogni lingua divien tremando muta,
e gli occhi non ardiscon di guardare.

Ella sen va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta,
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per gli occhi una dolcezza al core,
che intender non la può chi non la prova.

E par che de la sua labbia si mova
uno spirto soave e pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira.

DANTE ALIGHIERI

TAN GRACIOSA Y GENTIL SE MANIFIESTA

Tan graciosa y gentil se manifiesta
la amada mía si serena pasa
que las lenguas temblando quedan mudas
y que los ojos ni a mirar se atreven.

Ella se aleja, oyéndose alabada,
benignamente de humildad vestida,
y da la sensación de haber venido
desde el cielo, a manera de un milagro.

Muéstrase tan graciosa a quien la mira
que, al verla, nos produce una dulzura
que no puede entender quien no la prueba.

Y parece que exhale de sus labios
un espíritu suave, de amor lleno,
que al alma va diciéndole: Suspira.

(Traducción de Manuel Durán)

SONNET POUR HÉLENE

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,
Assise aupres du feu, devidant et filant,
Direz chantant mes vers, en vous esmerveillant:
Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle.

Lors, vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Desja sous le labeur à demy sommeillant,
Qui au bruit de mon nom ne s'aille resveillant,
Benissant vostre nom, de louange immortelle.

Je seray sous la terre et fantôme sans os
Par les ombres myrteux je prendray mon repos;
Vous serez au fouyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et vostre fier desdain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:
Cueillez des aujourdhuy les roses de la vie.

PIERRE DE RONSARD

SONETO A HELENA

Cuando marchita y vieja a la luz de una vela,
junto al hogar hilando y devanando,
maravillada digas este verso:
Ronsard me celebró cuando era bella.

Y nadie entonces oiga tu querella;
—cuando ya adormilada en tus labores
mi nombre no reclame a tus paredes
el eco de tu nombre bienamado,

yo estaré bajo tierra, fantasma descarnado,
bajo mirtos umbrosos reposando
y tú, junto al hogar, una vieja encorvada,

estarás añorando mi amor y tu soberbia.
Vive pues y no esperes a mañana;
corta ya desde ahora las rosas de la vida.

(Traducción de Salvador Elizondo)

LET THOSE WHO ARE IN FAVOUR WITH THEIR STARS

Let those who are in favour with their stars
Of public honour and proud titles boast,
Whilst I, whom fortune of such triumph bars
Unlook'd for joy in that I honour most.

Great princes' favourites their fair leaves spread
But as the marigold at the sun's eye,
And in themselves their pride lies buried,
For at a frown they in their glory die.

The painful warrior famoused for fight,
After a thousand victories once foil'd
Is from the book of honour razed quite,
And all the rest forgot for which he toil'd:

Then happy I, that love and am beloved
Where I may not remove nor be removed.

WILLIAM SHAKESPEARE

QUE LOS FAVORECIDOS POR SUS ASTROS

Que los favorecidos por sus astros
de honores y de títulos se ufanen;
yo, que la suerte priva de esos triunfos,
hallo mi dicha en lo que más venero.

Los favoritos de los grandes príncipes
abren al sol sus hojas cual caléndulas,
y su orgullo sepultan en sí mismos,
pues los abate un ceño que se frunce.

El célebre guerrero laborioso,
derrotado una vez tras mil victorias,
es del libro de honores suprimido
y de su gesta lo demás se olvida.

Feliz de mí, que amando soy amado,
y ni cambiar, ni ser cambiado puedo.

(Traducción de Manuel Mujica Láinez)

ELEGIE: GOING TO BED

Come, Madam, come, all rest my powers defie,
Until I labour, I in labour lie.
The foe oft-times having the foe in sight,
Is tir'd with standing though they never fight.
Off with that girdle, like heavens Zone glistering,
But a far fairer world incompassing.
Unpin that pangled breastplate which you wear
That th'eyes of busie fooles may be stopt there.
Unlace your self, for that harmonious chyme,
Tells me from you, that now 'tis your bed time.
Off with that happy busk, whom I envie,
That still can be, and still can stand so nigh.
Your gowne's going off, such beautious state reveals,
As when from flowry meads th'hills shadow steales.
Off with your wyerie Coronet and shew
The haiery Diademe which on you doth grow:
Off with those shooes, and then safely tread
In this loves hallow'd temple, this soft bed.
In such white robes, heaven's Angels us'd to be
Receav'd by men; Thou Angel bringst with thee
A heaven like Mahomets Paradise; and though
Ill spirits walk in white, we easily know,
By this these Angels from an evil sprite,
They set our hairs, but these the flesh upright.
Licence my roaving hands, and let them go,
Behind, before, above, between, below.
O my America! my new-found-land,
My kingdome, safeliest when with one man man'd,
My Myne of precious stones, My Emperie,
How blest am I in this discovering thee!
To enter into these bonds, is to be free;
Then where my hand is set, my seal shall be.
Full nakedness! All joyes are due to thee,
As souls unbodied, bodies uncloth'd must be,
To taste whole joyes. Gems which you women use
Are as Atlanta's balls, cast in mens views,
That when a fools eye lighteth on a Gem,
His earthly soul may covet theirs, not them.
Like pictures, or like books gay coverings made

For lay-men, are all women thus array'd;
Themselves are mystick books, which onely wee
(Whom their imputed grace will dignifie)
Must see reveal'd. Then since I may know;
As liberally, as to a Midwife, shew
Thy self: cast all, yea, this white lynnen hence,
Here is no pennance, much lesse innocence.
To teach thee, I am naked first: why then
What needst thou have more covering than a man.

JOHN DONNE

ELEGÍA: ANTES DE ACOSTARSE

Ven, ven, todo reposo mi fuerza desafía.
Reposar es mi fuerza pues tendido me esfuerzo:
no es enemigo el enemigo
hasta que no lo ciñe nuestro mortal abrazo.
Tu ceñidor desciñe, meridiano
que un mundo más hermoso que el del cielo
aprisiona en su luz; desprende
el prendedor de estrellas que llevas en el pecho
por detener ojos entrometidos;
desenlaza tu ser, campanas armoniosas
nos dicen, sin decirlo, que es hora de acostarse.
Ese feliz corpiño que yo envidio,
pegado a ti como si fuese vivo:
¡Fuera! Fuera el vestido, surjan valles salvajes
entre las sombras de tus montes, fuera el tocado,
caiga tu pelo, tu diadema,
descálzate y camina hasta la cama.
También de blancas ropas revestidos los ángeles
el cielo al hombre muestran, mas tú, blanca, contigo
a un cielo mahometano me conduces.
Verdad que los espectros van de blanco
pero por ti distingo al buen del mal espíritu:
uno hiela la sangre, tú la enciendes.
Deja correr mis manos vagabundas
atrás, arriba, enfrente, abajo y entre,
mi América encontrada: Terranova,
reino sólo por mí poblado.
Mi venero precioso, mi dominio.

Goces, descubrimientos,
mi libertad alcanzo entre tus lazos:
lo que toco, mis manos lo han sellado.
La plena desnudez es goce entero:
para gozar la gloria las almas desencarnan,
los cuerpos se desvisten.
Las joyas que te cubren
son como las pelotas de Atalanta:
brillan, roban la vista de los tontos.
La mujer es secreta:
Apariencia pintada,
como libro de estampas para indoctos
que esconde un texto místico, tan sólo
revelado a los ojos que traspasan
adornos y atavíos.
Quiero saber quién eres tú: desvístete,
sé natural como al nacer,
más allá de la pena y la inocencia
deja caer esa camisa blanca,
mírame, ven, ¿qué mejor manta
para tu desnudez, que yo, desnudo?

(Traducción de Octavio Paz)

A HYMNE TO GOD THE FATHER

Wilt thou forgive that sinne where I begunne,
Which is my sin, though it were done before?
Wilt thou forgive those sinnes through which I runne,
And doe them still: though still I doe deplore?
When thou hast done, thou hast not done,
For, I have more.

Wilt thou forgive that sinne by which I wonne
Others to sinne? and, made my sinne their doore?
Wilt thou forgive that sinne which I did shunne
A yeare, or two: but wallowed in, a score?
When thou hast done, thou hast not done,
For, I have more.

I have a sinne of feare, that when I have spunne
My last thred, I shall perish on the shore;
Sweare by thy selfe, that at my death thy Sunne
Shall shine as it shines now, and heretofore;
And, having done that, Thou hast done,
I have no more.

JOHN DONNE

HIMNO A DIOS PADRE

¿Perdonarás ese primer pecado
que es mi pecado aun antes que yo fuera?
¿Y ese pecado por el que he pasado
y por el cual aún paso, aunque me hiera?
Ya perdonado, no lo has perdonado,
pues aún más era.

¿Perdonarás aquel con que he ganado
otros a él? ¿Podrá ser su ribera?
¿Y aquél dentro de mí que he devorado
más años de los que vivió por fuera?
Ya perdonado, no lo has perdonado,
pues aún más era.

Peca el temor también que, devanado,
el hilo último, en la orilla muera;
juro por ti que a tu hijo será dado
brillar más tarde como siempre hiciera.
Esto cumplido, habrás ya perdonado
todo lo que era.

(Traducción de Jorge Cuesta)

TO HIS COY MISTRESS

Had we but World enough, and Time,
This coyness Lady were no crime.
We would sit down, and think which way
To walk, and pass our long Loves Day.
Thou by the Indian Ganges side
Should'st Rubies find: I by the Tide
Of Humber would complain. I would
Love you ten years before the Flood:
And you should if you please refuse
Till the Conversion of the Jews.
My vegetable Love should grow
Vaster than Empires, and more slow.
An hundred years should go to praise
Thine Eyes, and on thy Forehead Gaze.
Two hundred to adore each Breast:
But thirty thousand to the rest.
An Age at least to every part,
And the last Age should show your Heart.
For Lady you deserve this State;
Nor would I love at lower rate.
But at my back I alwaies hear
Times winged Charriot hurrying near:
And yonder all before us lye
Deserts of vast Eternity.
Thy Beauty shall no more be found;
Nor, in thy marble Vault, shall sound
My ecchoing Song: then Worms shall try
That long preser'd Virginity:
And your quaint Honour turn to dust;
And into ashes all my Lust.
The Grave's a fine and private place,
But none I think do there embrace.
Now therefore, while the youthful hew
Sits on thy skin like morning dew,
And while thy willing Soul transpires
At every pore with instant Fires,
Now let us sport us while we may;
And now, like am'rous birds of prey,
Rather at once our Time devour,

That languish in his slow-chapt pow'r.
Let us roll all our Strength, and all
Our sweetness, up into one Ball:
And tear our Pleasures with rough strife,
Thorough the Iron gates of Life.
Thus, though we cannot make our Sun
Stand still, yet we will make him run.

ANDREW MARVELL

A LA PÚDICA AMADA

Si universo y si tiempo nos sobrara,
no sería crimen tu pudor, señora.
Sentados, lentamente pensaríamos
cómo pasar nuestro amoroso día.
Tú en las índicas márgenes del Ganges
rubíes hallarías: yo, lamentos
junto al Humber azul. Te hubiera amado
diez años antes del diluvio, y tú
podrías rechazarme, si quisieras,
hasta la conversión de los judíos.
Mi amor vegetativo cundiría
más vasto que un imperio y más despacio;
pasaría cien años de mi vida
celebrando tus ojos y tu frente;
doscientos adorando cada seno,
treinta mil para todo el resto;
dedicaría un siglo a cada parte,
para llegar, por fin, al corazón.
Tú, señora, mereces este culto,
y yo, por menos, nunca te amaría.
Pero detrás de mí oigo, sin descanso,
llegar, del tiempo, la carroza alada,
nos circundan, se extienden, persistentes,
los desiertos de vasta eternidad.
Se perderá muy pronto tu hermosura,
y en la tumba de mármol no se oirá
el eco de mi canto y los gusanos
probarán tu ritual virginidad;
tu arcaico honor se habrá tornado en polvo,
se volverá en cenizas mi codicia.

La tumba es un selecto sitio, íntimo,
mas sospecho que allí nadie se abraza.
Ahora que el clamor de tu frescura
brilla en tu piel con diáfanos rocíos,
mientras exhala tu alma venturosa
por cada fibra tu inmediato fuego.
Dejémonos gozar mientras podamos,
como amorosas aves de rapiña
devoremos el tiempo ávidamente,
y, sin languidecer en su dominio,
envolvamos las fuerzas que tenemos,
nuestra dulzura, en un cerrado círculo;
entremos sin temor con nuestras dichas
por el portal de hierro de la vida;
y ya que no podemos detener
el sol, forcémoslo a correr, señora.

(Traducción de Silvina Ocampo)

HYPERIONS SCHICKSALSLIED

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Bodem, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte su ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

FRIEDRICH HÖLDERLIN

CANCIÓN DEL DESTINO DE HIPERIÓN

¡Caminais en la luz, allí en lo alto,
por blando suelo, Genios celestiales!
Resplandecientes brisas divinas
ligeramente os tocan,
como tocan los dedos de la artista
las cuerdas sagradas.

Sin destino, como el durmiente
lactante respiran los Inmortales;
castamente guardado
en modesto capullo,
florece eternamente
en ellos el espíritu,
y sus divinos ojos
contemplan la apacible,
eterna claridad.

Pero a nosotros nos es dado
no reposar en parte alguna;
desaparecen, caen
los sufrientes mortales,
ciegamente,
de una en otra hora,
como agua de una roca
a otra roca lanzada,
a lo largo de años,
en lo incierto, hacia abajo.

(Traducción de Norberto Silvetti Paz)

EL DESDICHADO

Je suis le ténébreux, —le veuf—, l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule étoile est morte, —et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le pampre à la rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirene...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée.

GERARD DE NERVAL

EL DESDICHADO

Yo soy el tenebroso —el viudo—, el desolado
Príncipe de Aquitania del castillo abolido:
mi única estrella ha muerto, —mi laúd constelado
ostenta, melancólico, un sol oscurecido.

En noches de la tumba, tú que me has consolado,
devuélveme el Pausílipo, y el itálico mar,
la flor que mi doliente corazón supo amar,
y el pámpano, en las viñas, que a la rosa ha enlazado.

¿Soy Lusiñán, Birón, soy Amor o soy Febo?...
De la Reina, en mi frente, un beso rojo llevo;
en grutas donde nada la sirena he soñado...

El Aqueronte, intrépido, dos veces he cruzado:
en la lira de Orfeo modulando infinitos
suspiros de la santa, y del hada los gritos.

(Traducción de Silvina Ocampo)

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Que l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les coleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
—Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

CHARLES BAUDELAIRE

CORRESPONDENCIAS

La Creación es un templo donde vivos pilares
dejan surgir a veces unas voces oscuras;
allí los hombres pasan a través de espesuras
de símbolos que observan con ojos familiares.

Como confusos ecos que a lo lejos se ahogan
en una tenebrosa y profunda unidad,
vasta como la noche, como la claridad,
perfumes y colores y sonidos dialogan.

Y así hay perfumes frescos como recién nacidos,
verdes como los prados, dulces como el oboe,
y hay otros triunfadores, densos y corrompidos,

todos de una expansión infinita movidos,
como el almizcle, el ámbar, el incienso, el aloe,
que cantan los transportes del alma y los sentidos.

(Traducción de Raúl Gustavo Aguirre)

SONG

When I am dead, my dearest,
Sing no sad songs for me;
Plant thou no roses at my head,
Nor shady cypress tree:
Be the green grass above me
With showers and dewdrops wet;
And if thou wilt, remember,
And if thou wilt, forget.

I shall not see the shadows,
I shall not feel the rain;
I shall not hear the nightingale
Sing on, as if in pain;
And dreaming through the twilight
That doth not rise nor set,
Haply I may remember,
And haply may forget.

CHRISTENA GEORGINA ROSSETTI

CANCIÓN

Cuando haya muerto, amado,
triste canción no cantes,
ciprés umbroso ni frescas rosas
sobre mi tumba plantes.
Cúbrame verde yerba
de lluvia humedecida,
y si quieres, recuerda,
y si quieres, olvida.

Ya no he de ver las sombras
ni la lluvia sentir,
ni el canto —triste como una queja—
del ruiseñor oír.
Soñando en un crepúsculo,
ni alba ni anochecer,
puede ser que recuerde,
que olvide puede ser.

(Traducción de Salvador de Madariaga)

BRISE MARINE

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe
O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Leve 'ancre pour une exotique nature!
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!

STÉPHANE MALLARMÉ

BRISA MARINA

La carne es triste ¡ay! y todo lo he leído.
¡Huir! ¡Huir! Presiento que en lo desconocido
de espuma y cielo, ebrios los pájaros se alejan.
Nada, ni los jardines que los ojos reflejan
sujetará este pecho, náufrago en mar abierta,
¡oh noches! ni en mi lámpara la claridad desierta
sobre la virgen página que esconde su blancura,
y ni la fresca esposa con el hijo en el seno.
¡He de partir al fin! Zarpe el barco, y sereno
meza en busca de exóticos climas su arboladura.
Un hastío reseco ya de crueles anhelos
aún sueña en el último adiós de los pañuelos.
¡Quién sabe si los mástiles, tempestades buscando,
se doblarán al viento sobre el naufragio, cuando
perdidos floten sin islotes ni derroteros!...
¡Mas oye, oh corazón, cantar los marineros!

(Traducción de Alfonso Reyes)

APPARITION

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles
—C'était le jour béni de ton premier baiser.
Ma songerie aimant à me martyriser
S'enivrait savamment du parfum de tristesse
Que même sans regret et sans déboire laisse
La cueillaison d'un Rêve au coeur qui l'a cueilli.
J'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.

STÉPHANE MALLARMÉ

APARICIÓN

La luna se afligía. Dolientes serafines
vagando —ocioso el arco— en la paz de las flores
vaporosas, vertían de exánimes violines
por los azules cálices blanco lloro en temblores.
—De tu beso primero era el bendito día.
Como en martirizarme mi afán se complacía,
se embriagaba a conciencia con ese desvaído
aroma en que —sin lástimas y sin resabio— anega
la cosecha de un sueño al alma que lo siega.
Yo iba mirando al suelo, errante y abstraído,
cuando —con los cabellos en sol— toda sonriente,
en la calle, en la tarde, te me has aparecido.
Y creí ver el hada del casco refulgente
que cruzaba mis éxtasis de niño preferido,
dejando siempre, de sus manos entrecerradas,
nevar blancos racimos de estrellas perfumadas.

(Traducción de Alfonso Reyes)

BYZANTIUM

The unpurged images of day recede;
The Emperor's drunken soldiery are abed;
Night resonance recedes, night-walkers' song
After great cathedral gong;
A starlit or a moonlit dome disdains
All that man is,
All mere complexities,
The fury and the mire of human veins.

Before me floats an image, man or shade,
Shade more than man, more image than a shade;
For Hades' bobbin bound in mummy-cloth
May unwind the winding path;
A mouth that has no moisture and no breath
Breathless mouths may summon;
I hail the superhuman;
I call it death-in-life and life-in-death.

Miracle, bird or golden handiwork,
More miracle than bird or handiwork,
Planted on the star-lit golden bough,
Can like the cocks of Hades crow,
Or, by the moon embittered, scorn aloud
In glory of changeless metal
Coomon bird or petal
And all complexities of mire or blood.

At midnight on the Emperor's pavement flit
Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
Where blood-begotten spirits come
And all complexities of fury leave,
Dying into a dance,
An agony of trance,
An agony of flame that cannot singe a sleeve.

Astraddle on the dolphin's mire and blood,
Spirit after spirit! The smithies break the flood,
The golden smithies of the Emperor!

Marbles of the dancing floor
Break bitter furies of complexity,
Those images that yet
Fresh images beget,
That dolphin-torn, that gong-tormented sea.

W. B. YEATS

BIZANCIO

Ceden las inexpugnadas imágenes del día;
la imperial soldadesca borracha está acostada;
la resonancia nocturna cede, trasnochador que canta
después del gong en la gran iglesia.
Una cúpula estrellada o lunada desdeña
todo cuanto es el hombre,
tantas meras complejidades,
furia y fuego de humanas venas.

Flota ante mí una imagen, hombre o sombra,
sombra más que hombre, imagen más que sombra:
por bobina de Hades envuelta en bandeletas
puede desenvolver el sendero revuelto,
boca sin humedad ni aliento
convocar puede bocas desalentadas.
Saludo lo sobrehumano,
lo llamo muerte en vida y vida en muerte.

Milagro, ave o joyel dorado,
más milagro que joyel o ave,
plantado en estrellada rama de oro
puede cacarear como gallos de Hades
o, por la luna amargado, gritar escarnio,
en la gloria del metal inmutable,
a común ave o pétalo
y a la complejidad de fango y sangre.

Por el pavimento imperial van a medianoche
llamas que un leño no alimenta, ni un acero prende,
ni trastornan llamas; llamas engendradas en llama,
adonde acuden almas engendradas en sangre
que todas las complejidades de la furia dejan,

muriendo en una danza,
una agonía de trance,
una agonía de llamas que a una manga no queman.

Por el fango y la sangre del delfín cabalgando,
un alma tras de otra. Las fraguas rompen el diluvio,
las doradas fraguas imperiales.
Los mármoles del suelo de danza
rompen de la complejidad la furia amarga,
esas imágenes que todavía
nuevas imágenes engendran,
ese mar que delfines rasgan y que un gong atormenta.

(Traducción de Luis Cernuda)

LA DORMEUSE

Quels secrets dans son coeur brûle ma jeune amie,
Ame par le doux masque aspirant une fleur?
De quels vains aliments sa naïve chaleur
Fait ce rayonnement d'une femme endormie?

Suffle, songes, silence, invincible accalmie,
Tu triomphes, ô paix plus puissante qu'un pleur,
Quand de ce plein sommeil l'onde grave et l'ampleur
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie.

Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,
Ton repos redoutable est chargé de tels dons,
o biche avec langueur longue auprès d'une grappe,

Que malgré l'âme absente, occupée aux enfers,
Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,
Veille; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts.

PAUL VALÉRY

LA DURMIENTE

¿Mi amiga está quemando secretos de su vida,
alma con dulce máscara que oliese alguna flor?
¿Con qué fútil materia tan ingenuo calor
logra esta irradiación de una mujer dormida?

Soplo, ensueños, silencio, calma nunca vencida...
Eres, oh paz, quien triunfa, más fuerte que el dolor,
cuando la onda grave del sueño y su candor
conspiran sobre el torso de la que así me olvida.

Oh durmiente con oros de sombra y dejadez,
tu temible sosiego te tiende tan aguda
—junto a un racimo larga cierva con languidez—

que, pese al alma errante por infernales puertos,
tu forma —vientre puro que un brazo no desnuda—
vela. Tu forma vela. ¡Y mis ojos, abiertos!

(Traducción de Jorge Guillén)

NAISSANCE DE VÉNUS

De sa profonde mère, encore froide et fumante,
Voici qu'au seuil battu des tempêtes, la chair
Amèrement vomie au soleil par la mer,
Se délivre des diamants de la tourmente.

Son sourire se forme, et suit sur ses bras blancs
Qu'éplore l'orient d'une épaule meurtrie,
De l'humide Thétis la pure pierrerie,
Et sa tresse se fraye un frisson sur ses flancs.

Les frais gravier, qu'arrose et fuit sa course agile,
Croule, creuse rumeur de soif, et le facile
Sable a bu les baisers de ses bonds puérils;

Mais de mille regards ou perfides ou vagues,
Son oeil mobile mêle aux éclairs de périls
L'eau riante, et la danse infidèle des vagues.

PAUL VALÉRY

NACIMIENTO DE VENUS

De su profunda madre, aún fría y humeante,
la carne, en esta orilla por vientos azotada,
amargamente al sol por el mar vomitada,
deja de la tormenta el manto de diamante.

Su sonrisa al formarse sigue en sus brazos blancos,
que enjuga el oriente de un hombro magullado,
de la húmeda Tetis aquel puro enjoyado,
y su trenza abre senda de temblor en sus flancos.

Fresca, huida y regada por su carrera leve,
se hunde la arena, hueco rumor de sed, y bebe
el fácil suelo el beso de sus pueriles saltos.

Pero con mil miradas de perfidia o de ambage,
su móvil ojo mezcla rayos de sobresaltos,
agua riente, y danza infiel del oleaje.

(Traducción de Tomás Segovia)

TATTOO

The light is like a spider.
It crawls over the water.
It crawls over the edges of the snow.
It crawls under your eyelids
And spreads its webs there—
Its two webs.

The webs of your eyes
Are fastened
To the flesh and bones of you
As to rafters or grass.

There are filaments of your eyes
On the surface of the water
And in the edges of the snow.

WALLACE STEVENS

TATUAJE

La luz es como una araña.
Se arrastra por el agua.
Se arrastra sobre los bordes de la nieve.
Se arrastra debajo de tus párpados
y esparce allí sus telarañas;
sus dos telarañas.

Las telarañas de tus ojos
se pegaron
a tu carne y tus huesos
como la viga o la hierba.

Hay hilos de tus ojos,
en la superficie del agua,
y en los bordes de la nieve.

(Traducción de Alberto Girri)

DONNA GENOVESE

Tu mi portasti un po' d'alga marina
nei tuoi capelli, ed un odor di vento,
che è corso di lontano e giunge grave
d'ardore, era nel tuo bronzino:
—Oh la divina
semplicità delle tue forme snelle—
non amore non spasimo, un fantasma,
un'ombra della necessità che vaga
serena e ineluttabile per l'anima
e la discioglie in gioia, in incanto serena
perchè per l'infinito lo scirocco
se la possa portare.
Come è piccolo il mondo e leggero nelle tue mani!

DINO CAMPANA

MUJER GENOVESA

Tú me trajiste un poco de algas marinas
en tus cabellos, y un olor de viento
que ha venido de lejos y llega cargado
de ardor, tenías en tu cuerpo bronceado.
—Oh la divina
simplicidad de tus formas ágiles—:
Ni amor ni deseo, un fantasma,
una sombra de la necesidad que vaga
serena e inescrutable para el alma
y la disuelve en dicha, en sereno encanto.
Para que al infinito se lo pueda llevar
el siroco.
¡Qué pequeño y ligero es el mundo de tus manos!

(Traducción de L. Daelli)

STREET SONG

'Love my heart for an hour, but my bone for a day—
At least the skeleton smiles, for it has a morrow:
But the hearts of the young are now the dark tresure of Death,
And summer is lonely.

Comfort the lonely light and the sun in its sorrow,
Come like the night, for terrible is the sun
As truth, and the dying light shows only the skeleton's hunger
For peace, under the flesh like the summer rose.

Come through the darkness of death, as once through the branches
Of youth you came, through the shade like the flowering door
That leads into Paradise, far from the street, —you, the unborn
City seen by the homeless, the night of the poor.

You walk in the city ways, where Man's threatening shadow
Red-edged by the sun like Cain, has a changing shape—
Elegant like the Skeleton, crouched like the Tiger,
With the age-old wisdom and aptness of the Ape.

The pulse that beats in the heart is changed to the hammer
That sounds in the Potter's Field where they build a new world
From our Bone, and the carrion-bird days' foul droppings and clamour—
But you are my night, and my peace,—

The holy night of conception, of rest, the consoling
Darkness when all men are equal, —the wrong and the right,
And the rich and the poor are no longer separate nations,—
They are brothers in night.'

This was the song I heard: but the Bone is silent!
Who knows if the sound was that of the dead light calling,—
Of Caesar rolling onward his heart, that stone,
Or the burden of Atlas falling.

EDITH SITWELL

CANCIÓN CALLEJERA

"Amad mi corazón una hora, pero mis huesos todo un día... El esqueleto al menos sonríe, pues tiene un mañana; pero los corazones de los jóvenes son ahora el oscuro tesoro de la Muerte, y el verano ha quedado solitario.

Consolad a la luz solitaria y al sol en su tristeza, venid como la noche, pues terrible como la verdad es el sol, y la luz muriente muestra sólo el hambre de paz del esqueleto, bajo la carne como la rosa estival.

Ven a través de las tinieblas de la muerte, como viniste antaño a través del follaje de la juventud, a través de la sombra como la puerta florecida que lleva al Paraíso, lejos de la calle... tú, la ciudad aún por nacer vista por los desamparados la noche de los pobres.

Andáis por los caminos de la ciudad, donde la sombra amenazante del Hombre ribeteada de rojo por el sol como Caín tiene una forma cambiante: esbelta como el Esqueleto, agazapada como el Tigre, con la presteza y la vieja sabiduría del Simio.

El pulso que late en el corazón tórnase el martillo que resuena en el Campo del Alfarero donde construyen un mundo nuevo con nuestros Huesos, y las inmundicias que dejan caer y el clamor durante el día de las rapaces que se alimentan de carroñas... Pero tú eres mi noche y mi sosiego,

la noche santa de la concepción, del descanso, la oscuridad consoladora en que todos los hombres son iguales: el réprobo y el justo, y el rico y el pobre no son ya naciones separadas, sino hermanos en la noche."

Tal fue la canción que oí: ¡Pero los Huesos son mudos! Quién sabe si el son era de la luz muerta que llamaba, de César haciendo rodar cuesta arriba la piedra de su corazón, o la carga de Atlas despeñándose.

(Traducción de Ricardo Baeza)

KLAGE

Schlaf und Tod, die düstern Adler
Umrauschen nachtlang dieses Haupt;
Des Menschen goldnes Bildnis
Verschlänge die eisige Woge
Der Ewigkeit. An schaurigen Riffen
Zerschellt der purpurne Leib.
Und es klagt die dunkle Stimme
Über dem Meer.
Schwester stürmischer Schwermut
Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt
Unter Sternen,
Dem schweigenden Antlitz der Nacht.

GEORG TRAKL

LAMENTO

Sueño y muerte, las águilas sombrías
rondan esta cabeza mascullando
la noche entera.
El glacial oleaje de la eternidad
cubre del hombre la dorada imagen.
En riscos tremebundos estréllase el purpúreo cuerpo.
Y se lamenta sobre el mar la voz oscura.
Hermana de las penas borrascosas:
Mira hundirse una barca pusilánime
bajo los astros,
en el callado rostro de la noche.

(Traducción de Jaime García Terrés)

MARINA

Quis hic locus,
quae regio, quae mundi plaga?

What seas what shores what grey rocks and what islands
What water lapping the bow
And scent of pine and the woodthrush singing through the fog
What images return
O my daughter.

Those who sharpen the tooth of the dog, meaning
Death
Those who glitter with the glory of the hummingbird, meaning
Death
Those who sit in the stye of contentment, meaning
Death
Those who suffer the ecstasy of the animals, meaning
Death
Are become unsubstancial, reduced by a wind
A breath of pine, and the woodsong fog
By this grace dissolved in place

What is this face, less clear and clearer
The pulse in the arm, less strong and stronger—
Given or lent? more distant than stars and nearer than the eye

Whispers and small laughter between leaves and hurrying feet
Under sleep, where all the waters meet.

Bowsprit cracked with ice and paint cracked with heat.
I made this, I have forgotten
And remember.
The rigging weak and the canvas rotten
Between one June and another September.
Made this unknowing, half conscious, unknown, my own.
The garboard strake leaks, the seams need caulking.
This form, this face, this life
Living to live in a world of time beyond me; let me

Resign my life for this life, my speech for that unspoken,
The awakened, lips parted, the hope, the new ships.

What seas what shores what granite islands towards my timbers
And woodthrush calling through the fog
My daughter.

T. S. ELIOT

MARINA

Quis hic locus,
quae regio, quae mundi plaga?

¡Qué mares, qué costas, qué rocas grises y qué islas; qué agua claqueando en la proa; y el aroma del pino y el tordo cantando entre la bruma! ¡Qué imágenes vuelven, hija mía!

Los que afilan el diente del perro, representando la muerte: los que lucen con la gloria del colibrí, representando la muerte; los sentados en la pocilga de la satisfacción, representando la muerte; los que padecen la estacia de los animales, representando la muerte; se han vuelto insustanciales, han sido reducidos por un viento, un aliento de pino, la bruma cantabosques; por esta gracia fueron disueltos en su sitio.

¿Qué cara es ésta, menos clara y más clara; qué pulso en el brazo, menos fuerte y más fuerte (dado o prestado), distante más que las estrellas y más cercano que el ojo? Susurros y risillas entre hojas y pasos raudos bajo el sueño, donde todas las aguas se reúnen.

¡Bauprés rajado de hielo y barniz abierto del calor! Yo lo hice, lo olvidé y lo recuerdo. ¡La jarcia endeble y la lona podrida, entre junio y aquel setiembre! Yo hice míos esta inocencia, esta subconciencia, este desconocimiento. ¡La traca de la cubierta hace agua, las juntas están pidiendo brea! Esta forma, esta cara, esta vida que vive para vivir en un mundo de tiempo mayor que yo. Déjame renunciar a mi vida por esta vida, a mi palabra por la no hablada ¡El despertar, los labios abiertos, la esperanza, los nuevos barcos!

¡Qué mares, qué costas, qué islas de granito hacia mis maderos! ¡Y el tordo llamando entre la bruma, hija mía!

(Traducción de Juan Ramón Jiménez)

IN SPITE OF EVERYTHING

in spite of everything
which breathes and moves, since Doom
(with white longest hands
neatening each crease)
will smooth entirely aur minds

—before leaving my room
i turn, and (stooping through
the morning) kiss
this pillow, dear
where our heads lived and were.

E. E. CUMMINGS

A PESAR DE TODO

A pesar de todo
lo que respira y se mueve, pues el Destino
(con blancas y larguísimas manos
lavando cada pliegue)
ha de borrar del todo nuestra memoria

—antes de abandonar mi cuarto
me vuelvo y (parado
en mitad de la mañana) beso
esa almohada, amor mío,
donde nuestras cabezas vivieron y fueron.

(Traducción de Octavio Paz)

L'AMOUREUSE

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.

Elle a toujours les yeux ouverts
Et ne me laisse pas dormir.
Ses rêves en pleine lumière
Font s'évaporer les soleils,
Me font rire, pleurer et rire,
Parler sans avoir rien à dire.

PAUL ÉLUARD

LA ENAMORADA

Ella está en pie sobre mis párpados
y sus cabellos están en los míos
ella tiene la forma de mis manos
ella tiene el color de mis ojos,
ella se sumerge en mi sombra
como una piedra sobre el cielo.

Ella tiene siempre los ojos abiertos
y no me deja dormir.
Sus sueños en plena luz
evaporan los soles,
me hacen reír, llorar y reír,
hablar sin tener qué decir.

(Traducción de Xavier Villaurrutia)

BASSA MAREA

Sere di gridi, quando l'altalena
oscilla nella pergola d'allora
e un oscuro vapore vela appena
la fissità del mate.

Non piú quel tempo. Varcano ora il muro
rapidi voli obliqui, la discesa
di tutto non s'arresta e si confonde
sulla proda scoscesa anche lo scoglio
che ti portò primo sull'onde.

Viene col soffio della primavera
un lugubre risucchio
d'assorbite esistenze; e nella sera,
negro vilucchio, solo il tuo ricordo
s'attorce e si difende.

S'alza sulle spallette, sul tunnel piú lunge
dove il treno lentissimo s'imbuca.
Una mandria lunare sopraggiunge
poi sui colli, invisibile, e li bruca.

EUGENIO MONTALE

BAJAMAR

Tardes de griterío, en que el columpio
oscila entre la pérgola de antaño
y un oscuro vapor recubre apenas
la superficie azul.

Nunca más aquel tiempo. Cruzan ahora
oblicuos vuelos raudos sobre el muro,
yo voy cayendo, y en mi barca rota
yo he perdido de vista aquel escollo
que te llevó el primero por las ondas.

Con el aliento de la primavera
nos llega un remolino tembloroso
de existencias sorbidas; y en la tarde,
negra campánula, sólo tu recuerdo
se retuerce y defiende.

Sobre los malecones se alza, sobre el túnel
por el que un tren lentísimo se absma.
Un rebaño lunar viene avanzando
por el monte, invisible, y los devora.

(Traducción de Manuel Durán)

PICCOLO TESTAMENTO

Questo che a notte balugina
nella calotta del mio pensiero,
traccia madreperlacea di lumaca
o smeriglio di vetro calpestato,
non è lume di chiesa o d'officina
che alimenti
chierico rosso, o nero.
Solo quest'iride posso
lasciarti a testimonianza
d'una fede che fu combattuta,
d'una speranza che bruciò piú lenta
di un duro ceppo nel focolare.
Conservane la cipria nello specchietto
quando spenta ogni lampada
la sardana si farà infernale
e un ombroso Lucifero scenderò su una prora
del Tamigi, del Hudson, della Senna
scuotendo l'ali di bitume semi
mozze dalla fatica a dirti: è l'ora.
Non è un'eredità, un portafortuna
che può reggere all'urto dei monsoni
sul fil di ragno della memoria,
ma una storia non dura che nella cenere
e persistenza è solo l'estinzione.
Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato
non può fallire nel ritrovarti.
Ognuno riconosce i suoi: l'orgoglio
non era fuga, l'umiltà non era
vile, il tenue bagliore strofinato
laggiù non era quello di un fiammifero.

EUGENIO MONTALE

PEQUEÑO TESTAMENTO

Esto que de noche fulgura
en el casco de mi pensamiento,
huella anacarada de babosa
o esmeriles de vidrio pisoteado,
no es lámpara de iglesia o de taller
que alimente
clérigo rojo o negro.
Sólo este arco iris puedo
dejarte como testimonio
de una fe que fue combatida,
de una esperanza que ardiera más lenta
que un duro leño en la chimenea.
Conserva su polvo en el espejito
cuando, extintas las lámparas,
la sardana se vuelva infernal
y un sombrío Lucifer baje sobre una proa
del Támesis, del Hudson o del Sena
sacudiendo las alas de betún semi-
truncadas de cansancio a decirte: es la hora.
No es una herencia, no es un amuleto
que ampare del golpear de los monzones
sobre la telaraña de la memoria,
pero una historia dura tan sólo en la ceniza
y persistencia es sólo extinción.
Exacto era el indicio: quien lo ha reconocido
no puede fracasar al encontrarte.
Cada uno reconoce a los suyos: el orgullo
no era huida, la humildad no era
vileza, el tenue resplandor difuminado
allá abajo no era el mismo de un fósforo.

(Traducción de Horacio Armani)

PER FINIRE

Raccomando ai miei posteri
(se ne saranno) in sede letteraria,
il che resta improbabile di fare
un bel falò di tutto che riguardi
la mia vita, i miei fatti, i miei nonfatti.
Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere
ed è già troppo vivere in percentuale.
Vissi al cinque per cento, non aumentate
la dose. Troppo spesso invece piove
sul bagnato.

EUGENIO MONTALE

PARA TERMINAR

Recomiendo a mis herederos
(si los hubiere) en materia literaria,
lo que ya es improbable, que hagan
una hermosa fogata con todo lo que atañe
a mi vida, a mis actos, a lo no hecho.
Yo no soy un Leopardi; dejo poco a las llamas
y es demasiado ya vivir al porcentaje.
Viví al cinco por ciento: no aumentéis
la dosis. Demasiado a menudo, en cambio, llueve
sobre mojado.

(Traducción de Horacio Armani)

ALLA NUOVA LUNA

In principio Dio creò il cielo
e la terra, poi nel suo giorno
esatto mise i luminari in cielo
e al settimo giorno si riposò.

Dopo miliardi di anni l'uomo,
fatto a sua immagine e somiglianza,
senza mai riposare, con la sua
intelligenza laica,
senza timore, nel cielo sereno
d'una notte d'ottobre,
mise altri luminari uguali
a quelli che giravano
dalla creazione del mondo. Amen.

SALVATORE QUASIMODO

A LA NUEVA LUNA

En el principio Dios creó el cielo
y la tierra, luego en su día
preciso puso las luminarias en el cielo
y al séptimo día descansó.

Después de miles de años el hombre,
hecho a su imagen y semejanza,
sin reposar jamás, con su
inteligencia laica,
sin temor, en el cielo sereno
de una noche de octubre
puso otras luminarias iguales
a aquellas que giraban
desde la creación del mundo. Amén.

(Traducción de Héctor Miguel Ángeli)

THANATOS ATHANATOS

E dovremo dunque negarti, Dio
dei tumori, Dio del fiore vivo,
e cominciare con un no all'oscura
pietra "io sono", e consentire alla morte
e su ogni tomba scrivere la sola
nostra certezza: "thànatos athànatos"?
Senza un nome che ricordi i sogni
le lacrime i furori di quest'uomo
sconfitto da domande ancora aperte?
Il nostro dialogo muta; diventa
ora possibile l'assurdo. Là
oltre il fumo di nebbia, dentro gli alberi
vigila la potenza delle foglie,
vero è il fiume che preme sulle rive.
La vita non e sogno. Vero l'uomo
e il suo pianto geloso del silenzio.
Dio del silenzio, apri la solitudine.

SALVATORE QUASIMODO

THÁNATOS ATHÁNATOS

¿Y deberemos pues negarte, Dios
de los tumores, Dios de la flor viva,
y comenzar con un no ante la oscura
piedra "yo soy", y consentir en la muerte
y sobre cada tumba escribir la única
certeza nuestra: "thánatos athánatos"?
¿Sin un nombre que recuerde los sueños
las lágrimas los furores de este hombre
envilecido por preguntas aún abiertas?
Nuestro diálogo cambia; tórnase
ahora posible el absurdo. Allá
tras el humo de niebla, dentro de los árboles
vigila la potencia de las hojas,
verdadero es el río que presiona sobre las orillas.
La vida no es sueño. Verdadero el hombre
y su llanto celoso del silencio.
Dios del silencio, abre la soledad.

(Traducción de Basilio Uribe)

COME LIVE WITH ME AND BE MY LOVE

Come live with me and be my love
And we will all the pleasures prove
Of peace and plenty, bed and board,
That chance employment may afford.

I'll handle dainties on the docks
And thou shall read of summer frocks:
At evening by the sour canals
We'll hope to hear some madrigals.

Care on thy maiden brow shall put
A wreath of wrinkles, and thy foot
Be shod with pain: not silken dress
But toil shall tire thy loveliness.

Hunger shall make thy modest zone
And cheat fond death of all but bone,
If these delights thy mind may move,
Then live with me and be my love.

CECIL DAY LEWIS

VEN Y VIVE CONMIGO Y SÉ MI AMADA

Ven y vive conmigo y sé mi amada
y probaremos vida regalada,
tendremos la abundancia: el lecho, el pan
que eventuales empleos nos darán.

Descargaré primores en los puertos,
soñarás con vestidos siempre inciertos
y en la tarde, bordeando los canales
agrios, acaso oigamos madrigales.

En tu frente una arruga fatigada,
caminarás por el dolor calzada
y luego no tendrás ningún vestido
y tu joven beldad se habrá perdido.

El hambre y el cansancio con sus besos
todo te sorberán menos los huesos;
si te tienta esta vida regalada
ven y vive conmigo y sé mi amada.

(Traducción de Patricio Gannon)

VERRA LA MORTE E AVRA I TUOI OCCHI

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi—
questa morte che ci accompagna
dal mattino alla sera, insonne,
sorda, come un vecchio rimorso
o un vizio assurdo. I tuoi occhi
saranno una vana parola,
un grido taciuto, un silenzio.
Così li vedi ogni mattina
quando su te sola ti pieghi
nello specchio. O cara speranza,
quel giorno sapremo anche noi
che sei la vita e sei il nulla.

Per tutti la morte ha uno sguardo.
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.
Sarà come smettere un vizio,
come vedere nello specchio
rimergere un viso morto,
come ascoltare un labbro chiuso.
Scenderemo nel gorgo muti.

CESARE PAVESE

VENDRÁ LA MUERTE Y TENDRÁ TUS OJOS

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos
esta muerte que nos acompaña
de la mañana a la noche, insomne,
sorda, como un viejo remordimiento
o un vicio absurdo. Tus ojos
serán una vana palabra,
un grito callado, un silencio.
Así los ves cada mañana
cuando sobre ti sola te inclinas
en el espejo. Oh esperanza querida,
ese día sabremos también nosotros
que eres la vida y eres la nada.

Para todos tiene la muerte una mirada.
Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.
Será como dejar un vicio,
como ver en el espejo
resurgir un rostro muerto,
como escuchar unos labios cerrados.
Descenderemos al abismo, mudos.

(Traducción de Rodolfo Alonso)

FERN HILL

Now as I was young and easy under the apple boughs
About the lilting house and happy as the grass was green,
The night above the dingle starry,
Time let me hail and climb
Golden in the heydays of his eyes,
And honoured among wagons I was prince of the apple towns
And once below a time I lordly had the trees and leaves
Trail with daisies and barley
Down the rivers of the windfall light.

And as I was green and carefree, famous among the barns
About the happy yard and singing as the farm was home,
In the sun that is young once only,
Time let me play and be
Golden in the mercy of his means,
And green and golden I was huntsman and herdsman, the calves
Sang to my horn, the foxes on the hills barked clear and cold,
And the sabbath rang slowly
In the pebbles of the holy streams.

All the sun long it was running, it was lovely, the hay
Fields high as the house, the tunes from the chimneys, it was air
And playing, lovely and watery
And fire green as grass.
And nightly under the simple stars
As I rode to sleep the owls were bearing the farm away,
All the moon long I heard, blessed among stables, the nightjars
Flying with ricks, and the horses
Flashing into the dark.

And then to awake, and the farm, like a wanderer white
With the dew, come back, the cock on his shoulder: it was all
Shining, it was Adam and maiden,
The sky gathered again
And the sun grew round that very day.
So it must have been after the birth of the simple light
In the first, spinning place, the spell bound horses walking warm
Out of the whinnying stable
On to the fields of praise.

And honoured among foxes and pheasants by the gay house
Under the new made clouds and happy as the heart was long,
In the sun born over and over,
I ran my heedless ways,
My wishes raced through the house high hay
And nothing I cared, at my sky blue trades, that time allows
In all his tuneful turning so few and such morning songs
Before the children green and golden
Follow him aut of grace,

Nothing I cared, in the lamb white days, that time would take me
Up to the swallow thronged loft by the shadow of my hand,
In the moon that is always rising,
Nor that riding to sleep
I should hear him fly with the high fields
And wake to the farm forever fled from the childless land.
Oh as I was young and easy in the mercy of his means,
Time held me green and dying
Though I sang in my chains like the sea.

DYLAN THOMAS

LA COLINA DE LOS HELECHOS

Cuando era libre y joven bajo las ramas del manzano
próximo a la casa cantarina y feliz porque la hierba estaba verde,
la noche encima de la estelar cañada,
el tiempo me dejaba celebrarle y ascender
dorado en el colmo de sus ojos,
y honrado entre los carros era príncipe en los pueblos manzaneros
y señorial tuve en un tiempo el rastro de árboles y hojas
con margaritas y cebada
hacia los ríos de la luz legada.

Y mientras era joven y sin cuidados, célebre entre los graneros
próximos al corral dichoso y cantaba porque la granja era mi casa,
en el sol que sólo es joven una vez,
el tiempo me dejaba jugar y ser
dorado por merced de sus arbitrios,
y siendo joven y dorado era montero y pastor, los becerros
respondían a mi cuerno, claros y fríos ladraban los zorros por las lomas
y el domingo repicaba lentamente
en los guijarros de los arroyos sacros.

Era un correr de sol a sol, era hermoso, los henares
altos como la casa, el sonar de las chimeneas, era aéreo
y travieso, bello y acuo
y fuego verde como hierba.
Y de noche bajo las estrellas simples
cuando corría a dormir las lechuzasiban llevándose la granja,
todo a lo largo de la luna, bendecido entre establos, escuchaba
a los vencejos volando con las niaras, y los potros
relumbrando en lo oscuro.

Y luego despertar, y la granja, como un errante, regresado,
blanco de rocío, gallo al hombro; todo era
brillante, era adánico y virgen,
otra vez reunido el cielo
y redondeado el sol ese día mismo.
Debió ser después que la simple luz naciera
en el hilante sitio, prístino, los deslumbrados potros saliendo calurosos
del relinchante establo verde
hacia los prados de la loa.

Y honrado entre zorros y faisanes junto a la alegre casa
bajo las recientes nubes y dichoso porque duraba el corazón,
en el sol una y otra vez nacido
mis descuidadas sendas recorría,
corrían mis anhelos por el heno alto como la casa
y nada me importaba, en mis negocios celestiales, que el tiempo permitiese,
en su armonioso giro, unas pocas y ciertas canciones matinales
antes que los niños verdes y dorados
lo siguiesen a la gracia.

Nada me importaba, en los días inocentes, que el tiempo me llevase
de la sombra de mi mano hasta el desván atestado de golondrinas,
en la luna que siempre está saliendo,
ni que corriendo al sueño
yo lo oyese volar con los altos prados
y despertase en la granja huida para siempre de la tierra sin niños.
Oh, mientras fui joven y libre, en la merced de sus arbitrios
el tiempo me mantuvo verde y moribundo
aunque canté en mis cadenas como el mar.

(Traducción de Félix della Paolera)

AS A PLANE TREE BY THE WATER

Darkness has called to darkness, and disgrace
Elbows about our windows in this planned
Babel of Boston where our money talks
And multiplies the darkness of a land
Of preparation where the Virgin walks
And roses spiral her enamelled face
Or fall to splinters on unwatered streets.
Our Lady of Babylon, go by, go by,
I was once the apple of your eye;
Flies, flies are on the plane tree, on the streets.

The flies, the flies, the flies of Babylon
Buzz in my ear-drums while the devil's long
Dirge of the people detonates the hour
For floating cities where his golden tongue
Enchants the masons of the Babel Tower
To raise tomorrow's city to the sun
Taht never sets upon these hell-fire streets
Of Boston, where the sunlight is a sword
Striking at the withholder of the Lord;
Flies, flies are on the plane tree, on the streets.

Flies strike the miraculous waters of the iced
Atlantic and the eyes of Bernadette
Who saw Our Lady standing in the cave
At Massabielle, saw her so squarely that
Her vision put out reason's eyes. The grave
Is open-mouthed and swallowed up in Christ.
O walls of Jericho! And all the streets
To our Atlantic wall are singing: "Sing,
Sing for the resurrection of the King."
Flies, flies are on the plane tree, on the streets.

ROBERT LOWELL

COMO UN PLÁTANO JUNTO AL AGUA

Las tinieblas atrajeron tinieblas, y la ignominia
se abre paso por nuestras ventanas en esta planificada
Babel de Boston donde nuestro dinero habla
y multiplica las tinieblas de una tierra
de preparación donde la Virgen camina
y las rosas enmarcan en espiral su esmaltado rostro
o caen en astillas sobre las calles resecas.
Nuestra Señora de Babilonia, pasa, pasa,
yo fui una vez la niña de tus ojos;
moscas, moscas sobre el plátano, en las calles.

Las muscas, las moscas de Babilonia
zumban en mis tímpanos mientras el diablo con el prolongado
canto fúnebre de la gente hace detonar la hora
de las flotantes ciudades donde su áurea lengua
embruja a los albañiles de la Torre de Babel
para que levanten la ciudad de mañana hasta el sol
que jamás se pone en estas infernales calles
de Boston, donde la luz del sol es una espada
golpeando al que contempla al Señor:
moscas, moscas sobre el plátano, en las calles.

Moscas invaden las aguas milagrosas del helado
Atlántico, y los ojos de Bernadeta
que vieron a Nuestra Señora de pie en la gruta
de Massabielle, la vieron con claridad tal
que su visión cegó los ojos de la razón. La tumba
está abierta por completo y absorbida en Cristo.
¡Oh muros de Jericó! Y todas las calles
que conducen a nuestra muralla atlántica cantan: "Cantad,
cantad por la resurrección del Rey."
Moscas, moscas sobre el plátano, en las calles.

(Traducción de Alberto Girri)

L'EAU DANS LA PIERRE

Parfois un nodule d'agate, de dimensions modestes, soupesé, paraît anormalement léger. On sait alors qu'il est creux et tapissé de cristaux. Si on le secone près de l'oreille, il arrive, mais très rarement, qu'il fasse entendre un bruit de liquide battant les parois. A coup sûr, une eau l'habite, demeurée prisonnière dans une géole de pierre depuis le début de la planète. Le désir nait d'apercevoir cette eau antérieure.

Il faut polir lentement la surface rugueuse, l'écorce de la géode, puis, avec plus de précautions encore, la calcédoine interne jusqu'au moment où, derrière la cloison translucide, un tache sombre se meut. Elle tremble avec la main qui tient la pierre, et son niveau reste obstinément horizontal, quelque inclinaison qu'on donne à celle-ci. C'est l'eau ou, du moins, un fluide d'avant l'eau, conservé d'époques si lointaines qu'elles ne connaissaient sans doute ni sources ni pluies, ni fleuves ni océans. De liquide, rien alors que des métaux en fusion bientôt solidifiés, peut-être, en quelques cavités perdues, le véloce et paradoxal mercure, miroir fugitif, liquide et froid, seul métal qu'il faille pour geler une sévère température que la planète attiédie n'est pas encore près d'atteindre: enfin cette eau secrète qui assurément de l'eau n'eut jamais que l'apparence.

A la plus légère fssure, à la première percée, fût-elle plus mince que cheveu, elle fuse et se volatilise en moins temps qu'il ne faut pour le dire. Seule une pression extraordinaire la maintenait liquide. La moindre issue lui pour disparaitre sur-le-champ, évaporée en un éclair après la plus longue réclusion.

Aussi ne trouve-t-on cette eau captive que dans les substances les moins poreuses, comme le quartz ou la calcédoine, qui interdisent ou peu s'en faut toute osmose, toute transpiration. Encore la calcédoine n'est-elle pas une prison tout à fait sûre, puisque des artisans habiles, entre l'Eifel et le Hunsrück, parviennent à y infiltrer une couleur. Le cristal de roche, seul, est assez étanche pour qu'aucune fuite ne soit à redouter. Le liquide se tient dans les vide parallèles qui séparent les couches superposées de certaines aiguilles. Celles-ci semblent s'être développées par bonds intemittents. Entre chaque nouvelle poussée, comme entre des doubles fenêtres, un liquide non moins transparent que les cloisons qui le retiennent s'est trouvé, au commencement des âges, à la fois pris au piège et rescapé de terribles émois. Depuis, des libelles sphériques

ou allongés errent sans fin dans un labyrinthe de chicanes invisibles. Selon qu'on tourne le cristal dans un sens ou dans l'autre, ces bulles montent, descendent, obliquent, s'engagent dans une rigole imprévue, sans se rencontrer jamais. Chacune dans son dédale, de tailles diverses et sans cesse déformées par les obstacles qu'elles contournent, elles perpétuent absurdement les figures invariables et changeantes d'un chassé-croisé, d'un carrousel sans dénouement.

Dans le quartz, l'eau est à l'ordinaire répartie en plusieurs cellules qu'elle occupe presque entièrement. Dans la calcédoine, elle est ramassée en une seule poche; l'espace au-dessus d'elle est si haut et si vaste qu'on dirait le ciel recouvrant quelque étang ensorcelé. Les remous du liquide ajoutent en filigrane ce lac sonore et indistinct, repetissé jusqu'a tenir à l'intérieur d'une pierre, comme le mystère d'un paysage spectral, brumeux, pourtant plus réel et plus lourd que les paysages évasifs que l'imagination, au premier appel, se hâte de projeter dans les dessins des agates.

Sur celle-ci, circulaire et bombée, les gros flocons jaunes d'un ciel de neige pressent vers le centre une fenêtre irrégulière d'améthyste, dont les prismes soudés dessinent une verrière aux minuscules éléments hexagonaux. Ceux du centre sont presque incolores et paraissent n'exister que comme une ouverture seconde pratiquée dans le vitrail plein. Quand on incline la géode, la ligne sombre de l'eau monte et descend derrière la baie et c'est comme une lente paupière; ou la nuit qui tombe ou qui s'élève telle une respiration de lave aux cratères des volcans; ou, perceptible par ce hublot seul, le flux et le jusant inexplicables d'une mer immense et seule, sans lune ni rivages.

Le bleu d'orage d'une calcédoine nocturne emplit une autre fois la surface de la pierre. Sur le bord, des taches de pourpre ou de vermillon s'élargissent autour des voiles livides tranchés net par le polissage. Leur traîne oblique disparaît vite dans l'épaisseur du minéral, comme guenilles prises par la glace. Tout en bas, des trates laiteuses, plus claires ou plus foncées, dessinent autant d'horizons étagés ou les reflets d'un astre invisible sur l'avancée des vagues parallèles. Au-dessus, d'énormes nuées frémissent de mille menaces obscures et d'une plus explicite: en guise d'ultime semonce, un météore consumé en plein ciel par sa propre chute fait un accroc tragique aux ténèbres.

Les deux faces de l'agate sont également polies et du même bleu nocturne. Elles offrent un miroir identique, chargé de présages et d'invectives. Entre elles, qui semble en garantir la terrible promesse, l'eau cachée des origines dont on voit l'ombre se déplacer et dont l'oreille entend le clapotis. Je crois que nul ne reste insensible à l'émotion qu'engendre pareille présence. Ce vase le plus clos jamais ne fut ouvert. Il ne fut même pas soudé à sa naissance, comme ampoule de verre. Un vide s'y creusa de lui-même au coeur de la masse. Nul ni nulle force n'y fit pénétrer le fluide incorruptible qu'il contient et qui, depuis lors, demeure impuissant à s'en échapper comme à s'y dessécher.

Le vivant qui le regarde comprend qu'il n'est, pour sa part, ni si durable ni si ferme. Ni si agile ni si pur. Il se connaât sans joie a l'extrémité d'un

autre empire, et soudain si étranger à l'univers: un intrus hébété. Je ne devine que trop, par obsession personnelle, quelles méditations, du moins queles rêveries vagues, un passager du monde peut commencer de dévider à partir de ces cailloux hantés d'une liqueur, un peu d'eau géologique restée prisonnière dans la poche transparente d'une pierre hermétique.

ROGER CAILLOIS

EL AGUA EN LA PIEDRA

A veces un nódulo de ágata de dimensiones modestas, sopesado, parece anormalmente liviano. Se sabe entonces que es hueco y tapizado de cristales. Si lo sacudimos cerca de la oreja, sucede, pero rara vez, que deja oír un ruido de líquido batiendo las paredes. Sin duda una agua lo habita; quedó prisionera de esa cárcel de piedra desde el principio del planeta. Nace el deseo de divisar esa agua anterior.

Es preciso bruñir lentamente la superficie rugosa, la corteza del geodo y luego, aún con mayor precaución, la calcedonia interna hasta el momento en que, detrás del tabique traslúcido, una mancha oscura se mueve. Tiembla con la mano que sostiene la piedra y su nivel permanece obstinadamente horizontal, sea cual fuere la inclinación que se le dé. Es agua, o por lo menos, un fluido de antes del agua, conservado desde épocas tan remotas que no conocían sin duda manantiales, ni lluvias, ni ríos, ni océanos. Nada líquido entonces excepto los metales en fusión, pronto solidificados; quizá, en algunas cavidades perdidas, el veloz y paradojal mercurio, espejo fugitivo, líquido y frío, el único metal que necesita para helarse una severa temperatura que el planeta entibiado no está aún cerca de alcanzar, en fin, esa agua secreta que seguramente del agua jamás tuvo sino la apariencia.

A la más leve fisura, al primer agujerito, así fuese más fino que un pelo, se volatiliza en menos tiempo del que toma decirlo. Sólo una presión extraordinaria la mantiene líquida. La más mínima salida le basta para desaparecer inmediatamente, evaporada en un santiamén después de la larga reclusión.

Por lo tanto, no se encuentra esa agua cautiva sino en las substancias menos porosas, como el cuarzo o la calcedonia que vedan, o poco falta, toda ósmosis, toda transpiración. Aunque la calcedonia no es una prisión del todo segura, puesto que hábiles artesanos, entre Eifel y el Hunsrück, consiguen infiltrarle colores. El cristal de roca, solo, es refractario a toda fuga. El líquido queda en los vacíos paralelos que separan las capas superpuestas de ciertas agujas. Éstas parecen haberse desarrollado en brincos sucesivos. Entre cada nuevo estirón, como entre las ventanas dobles, un líquido no menos transpa-

rente que los tabiques que lo retienen se ha instalado desde el comienzo de las edades, a la vez entrampado y evadido de terribles emociones. Desde entonces las burbujas esféricas o alargadas vagan sin fin en un laberinto de enredos invisibles. Según se coloque el cristal, en un sentido o en otro, esas burbujas suben, bajan, se mueven oblicuamente, se internan en un surco imprevisto sin encontrarse jamás. Cada una en su dédalo, de tamaño, de talla diversa y sin tregua deformadas por los obstáculos que sortean, perpetúan absurdamente las figuras invariables y cambiantes de una contradanza, de un carrousel sin desenlace.

En el cuarzo, el agua está generalmente repartida en varias células que casi enteramente ocupa. En la calcedonia, está recogida en un solo bolso; el espacio que la cubre es tan alto y tan vasto que se diría el cielo sobre algún estanque embrujado. Los remansos del líquido agregan en filigrana ese lago sonoro e indistinto, achicado hasta caber en el interior de una piedra, como el misterio de un paisaje espectral, brumoso, y sin embargo más real y pesado que los paisajes evasivos que la imaginación, al primer llamado, se apresura a proyectar en los dibujos del ágata.

Sobre ésta, circular y combada, gruesos copos amarillos de un cielo de nieve presionan hacia el centro una ventana irregular de amatista cuyos prismas soldados dibujan una vidriera de minúsculos elementos hexagonales. Los del centro son casi incoloros y parecen existir únicamente como apertura más íntima practicada en pleno vitral.

Cuando uno inclina el geodo la línea oscura del agua sube y baja detrás del hueco y es como un parpadeo lento; o la noche que cae y se levanta como respiración de lava en el cráter de los volcanes; o, perceptible por ese ojo de buey únicamente, el flujo y reflujo inexplicable de un mar inmenso y solitario, sin luna ni riberas.

El azul tormenta de una calcedonia nocturna llena otra vez la superficie de la piedra. Sobre el borde, manchas de púrpura o de bermellón se ensanchan en torno a los velos lívidos cortados netamente por el pulido. Su cola oblicua desaparece pronto en el espesor del mineral, andrajos aprisionados en el hielo. Abajo, estratos lechosos, más claros y más oscuros, dibujan otros tantos horizontes escalonados, o los reflejos de un astro invisible sobre el avance de olas paralelas. Encima, enormes nubarrones se estremecen con mil amenazas oscuras y alguna más explícita; a guisa de postrera intimación, un meteoro consumado en pleno cielo desgarra por su propia caída, trágico, las tinieblas.

Las dos fases del ágata están igualmente bruñidas y son del mismo azul nocturno. Ofrecen un idéntico espejo, cargado de presagios e invectivas. Entre ellas, como garantía de la terrible promesa, se desplaza la sombra del agua oculta de los orígenes, cuyo chapoteo se oye. Creo que nadie puede ser insensible a la emoción que engendra semejante presencia. Ese vaso, el más cerrado, jamás fue abierto. Ni siquiera fue soldado al nacer, como ampolla de vidrio. Un vacío se ahuecó allí, por sí mismo, en el corazón de la masa. Nadie, nin-

guna fuerza hizo penetrar el fluido incorruptible que contiene y que, desde entonces, permanece impotente para escapar como para secarse.

El viviente que lo mira comprende que no es, por su parte, ni tan durable ni tan firme. Ni tan ágil ni tan puro. Se siente sin alegría en el extremo de otro imperio y súbitamente ajeno al universo: un intruso atontado. Yo adivino demasiado, por obsesión personal, qué meditaciones, por lo menos qué vagos ensueños un pasajero de la tierra puede empezar a devanar a partir de estos guijarros habitados por un líquido: un poco de agua geológica que quedó presa en la cárcel transparente de una piedra hermética.

(Traducción de Victoria Ocampo)

POEMA CONJETURAL

El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de setiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir:

Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento,
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. Hoy es el término.
La noche lateral de los pantanos
me acecha y me demora. Oigo los cascos
de mi caliente muerte que me busca
con jinetes, con belfos y con lanzas.
Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplcable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo

mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.
Pisan mis pies la sombra de las lanzas
que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos,
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,
ya el duro hierro que me raja el pecho,
el íntimo cuchillo en la garganta.

JORGE LUIS BORGES

POEME CONJECTURAL

Le docteur Francisco Laprida, assassiné le 22 Septembre 1829, par les "montoneros" d'Aldao, pense avant de mourir:

Les balles sifflent en ce dernier après-midi.
Il y a du vent et des cendres dans le vent,
le jour et l'informe bataille se dispersent
et la victoire est aux ennemis.
Vainqueurs les barbares et les gauchos vainqueurs.
Moi, qui ai étudié les lois et le droit canon,
moi, Francisco Narciso de Laprida,
dont la voix proclama l'indépendance
de ces cruelles provinces, en déroute,
la face maculée de sang et de sueur,
sans espoir ni crainte, perdu,
je fuis vers le Sud par delà les derniers faubourgs.
Comme ce capitaine du Purgatoire
qui fuyant à pieds, ensanglantant la plaine
fut aveuglé et terrassé par la mort
là où une rivière obscure perd son nom,
ainsi tomberai-je. C'est aujourd'hui le terme.
La nuit latérale des marais
me guette et me retarde. J'entends à ma recherche
les sabots de mon ardente mort
avec cavaliers, naseaux et lances.
Moi qui souhaitait être un homme
de sentence, de livres, de verdicts,
gisant à ciel ouvert dans le marécage;

mais, inexplicable, una joie secrète
m'exalte. Enfin je me heurte
à ma destinée sudaméricaine.
A cet après-midi fatal me conduisait
le multiple labyrinthe des pas
que mes jours tissèrent depuis un jour
de mon enfance. Enfin j'ai découvert
la clef oculte de ma vie,
le sort de Francisco de Laprida,
la lettre qui manquait, la parfaite
forme que Dieu sut dès le départ.
Dans le miroir de cette nuit j'atteins
de mon visage l'éternité insoupçonnée.
Le cercle va se clore. J'attends l'ainsi soit-il.
Mes pieds foulent l'ombre des lances
qui me cherchent. Les dérisions de ma mort,
les cavaliers, les crins, les chevaux
planent sur moi... Voici venir le premier coup,
voici le dur acier qui perce ma poitrine,
et voici dans ma gorge, l'intimité du couteau.

(*Traducción de Victoria Ocampo*)

MATEO, XXV, 30

El primer puente de Constitución y a mis pies
Fragor de trenes que tejían laberintos de hierro.
Humo y silbidos escalaban la noche,
Que de golpe fue el Juicio Universal. Desde el invisible horizonte
Y desde el centro de mi ser, una voz infinita
Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras,
Que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra):
—Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,
Naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sótanos,
Un cuerpo humano para andar por la tierra,
Uñas que crecen en la noche, en la muerte,
Sombra que olvida, atareados espejos que multiplican,
Declives de la música, la más dócil de las formas del tiempo,
Fronteras del Brasil y del Uruguay, caballos y mañanas,
Una pesa de bronce y un ejemplar de la Saga de Grettir,
Álgebra y fuego, la carga de Junín en tu sangre,
Días más populosos que Balzac, el olor de la madreselva,
Amor y víspera de amor y recuerdos intolerables,
El sueño como un tesoro enterrado, el dadivoso azar
Y la memoria, que el hombre no mira sin vértigo,
Todo eso te fue dado, y también
El antiguo alimento de los héroes:
La falsía, la derrota, la humillación.
En vano te hemos prodigado el océano,
En vano el sol, que vieron los maravillosos ojos de Whitman;
Has gastado los años y te han gastado,
Y todavía no has escrito el poema.

JORGE LUIS BORGES

MATEO XXV, 30

Le premier pont de *Constitución* et à mes pieds
Le fracas des trains tissant des labyrinthes de fer.
La fumée et les sifflets escaladaient la nuit
Qui devint tout à coup le Jugement Universel. Depuis l'invisible horizon
Et depuis le centre de mon être, une voix infinie

Dit ces choses (ces choses, non ces paroles
Qui sont ma pauvre traduction temporelle d'une seule parole):
Etoiles, pain, bibliothèques orientales et occidentales,
Cartes, échiquiers, galeries, lucarnes et caves,
Un corps humain pour circuler sur terre,
Des ongles qui poussent dans la nuit, dans la mort,
Ombre qui oublie, miroirs affairés qui multiplient,
Pentes de la musique, la plus docile des formes du temps,
Frontières du Brésil et de l'Uruguay, chevaux et matins,
Un poids de bronze et un exemplaire de la Saga de Grettir,
Algèbre et feu, la charge de Junín dans ton sang,
Jours plus peuplés que Balzac, odeur du chèvrefeuille,
Amour et veille de l'amour et souvenirs intolérables,
Le sommeil comme un trésor enterré, le hasard et ses largesses,
Et la mémoire, que l'homme ne peut regarder sans vertige,
Tout cela te fut donné et aussi
L'ancien aliment des héros:
La fausseté, la défaite, l'humiliation.
En vain nous t'avons prodigué l'océan,
En vain le soleil, que virent, émerveillés, les yeux de Whitman:
Tu as gaspillé les ans et on t'a gaspillé
Et tu n'as pas encore écrit le poème.

(Traducción de Victoria Ocampo)

THE GOOD-MORROW

I wonder by my troth, what thou, and I
Did, till we lov'd? were we not wean'd till then?
But suck'd on countrey pleasures, childishly?
Or snorted we in the seaven sleepers den?
T'was so; But this, all pleasures fancies bee.
If ever any beauty I did see,
Which I desir'd, and got, t'was but a dreame of thee.

And now good morrow to our waking soules,
Which watch not one another out of feare;
For love, all love of other sights controules,
And makes one little roome, and every where.
Let sea-discoverers to new worlds have gone,
Let Maps to other, worlds on worlds have showne,
Let us possesse one world, each hath one, and is one.

My face in thine eye, thine in mine appeares,
And true plain hearts doe in the faces rest,
Where can we finde two better hemispheares
Without sharpe North, without declining West?
What ever dyes, was not mixt equally;
If our two loves be one, or, thou and I
Love so alike, that none doe slacken, none can die.

JOHN DONNE

LOS BUENOS DÍAS

Por mi fe, me pregunto ¿qué hicimos tú y yo
antes de amarnos? ¿hasta entonces no supimos comer
y, como niños, nos amamantamos con rústicos placeres?
¿O el sueño, acaso, en la cueva de los Siete Durmientes nos retuvo?
Así fue; pues ningún deleite, salvo éste, excedió la fantasía:
si alguna vez contemplé una belleza que apetecí y obtuve,
apenas si consistió en una premonición de ti.

Y ahora, buenos días a nuestras almas que despiertan
y se observan mutuamente sin temor,

porque el amor sojuzga el amor de cualquier otra visión
y hace de un pequeño espacio el mundo entero.
Que los navegantes viajen en demanda de nuevos continentes,
que los demás descubran en los mapas mundos y más mundos;
hagamos los dos un solo mundo, cada cual con el suyo que le pertenece.

En tus ojos se refleja mi cara, en los míos se refleja la tuya,
y allí, en las caras, se representan los corazones leales y puros.
¿Dónde hallaremos dos hemisferios mejores,
despojados de un norte helado y de un poniente sombrío?
Sólo se corrompe aquello cuya mezcla es desigual:
si nuestros dos amores se funden, si tú y yo a la par
en todo nos amamos, entonces ni el uno ni el otro morirá.

(Traducción de Jaime Rest)

EDGE

The woman is perfected.
Her dead

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.

Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Pitcher of milk, now empty.
She has folded

Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden

Stiffens and odours bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag.

SYLVIA PLATH

LÍMITE

La mujer alcanzó la plenitud.
Su cuerpo

Yacente exhibe una sonrisa de realización;
el espejismo de la precisión griega

Fluye en las volutas de su toga;
sus pies descalzos

Parecen declarar:
hemos llegado tan lejos, todo ha terminado.

Cada infante muerto, blanca serpiente,
se enroscó

En un cántaro de leche, ahora vacío.
En el interior de su cuerpo

Ella volvió a plegarlos como pétalos de una rosa
cerrada cuando el jardín

Se atiesa y los aromas sangran
desde la garganta dulce y profunda de la flor nocturna.

De nada tiene que entristecerse la luna,
con la vista fija desde su caperuza ósea.

Está habituada a cosas tales.
Sus tétricos ornatos crujen y se arrastran.

(Traducción de Jaime Rest)

REFLEXIONES DE UN TRADUCTOR

1. *La libertad y los límites de interpretación*

El problema de la traducción entraña aspectos muy controvertidos que difícilmente logren jamás resolverse de común acuerdo. Se ha debatido hasta el cansancio la posibilidad de traducir, el valor del texto traducido en su relación con el original, la libertad que puede ejercer el traductor en su trato con la obra que está virtiendo. Esta disputa es valedera sin lugar a dudas en un plano teórico, pero el hecho práctico consiste en que la traducción resulta inevitable, en que su ausencia limitaría exageradamente nuestra posible inserción en el mundo de las ideas; y en nuestro tiempo este hecho se hace cada día más urgente. Cuando Livio Andrónico trasladaba la *Odisea* o cuando Catulo imitaba a Safo, todo parecía reducirse a un par de lenguas confrontadas: el griego, *del* que se traducía, y el latín, *al* que se traducía. Cuando el asunto volvió a plantearse, por gravitación del humanismo renacentista, el cuadro era bastante complejo; no sólo existían las dos lenguas clásicas de la cultura occidental, sino también el diversificado mapa lingüístico de la Europa moderna con aportes literarios que no podían desconocerse: Boscán traducía a Castiglione, en España; Florio vertía a Montaigne, en Inglaterra. Durante varios siglos esta situación se mantuvo sin mayores variantes: Galland introdujo el árabe, con su versión francesa de las *Mil y una noches;* el descubrimiento del sánscrito abrió un nuevo campo; desde el siglo XVIII existió un interés, a menudo impreciso y confuso, por el Extremo Oriente, con la incorporación de Japón y China. Por añadidura, de vez en cuando se exploraba la literatura de alguna región lingüística previamente omitida: Edward FitzGerald ponía de moda la poesía persa; los novelistas rusos del siglo XIX irrumpían en Europa occidental. Por contraste, quien haya leído *The World of Translation,* el volumen en que el P.E.N. American Center reunió las ponencias presentadas en el congreso de traductores que se llevó a cabo en Nueva York

en 1970, sabe que al presente esta situación se ha tornado infinitamente más intrincada, a causa de la precipitada emergencia de innúmeras culturas y lenguas anteriormente casi desconocidas.

El problema de la traducción, por consiguiente, se ha convertido en uno de los asuntos más importantes para la cultura de nuestro siglo. Basta ensayar una brevísima e incompleta nómina de quienes lo han encarado o estudiado para advertir la intensidad de la preocupación: George Steiner, Walter Benjamin, Georges Mounin, Maurice Blanchot, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes; es decir, críticos, traductores, poetas, lingüistas, filósofos. Las opiniones, como es previsible, no coinciden. Hay, empero, ciertas ideas que parecen haber servido de fundamento común a tales reflexiones: la traducción es inevitable pero, ¿hasta qué punto posee validez un texto literario transpuesto de una lengua a otra? De algún modo ha surgido, como respuesta, una metáfora de procedencia musical: 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. Ello significa que inclusive en una misma lengua son admisibles diferentes traducciones de un mismo texto extranjero, porque la interpretación de una partitura acepta un razonable margen de variaciones en el que se manifiesta la personalidad artística de cada uno de los ejecutantes. Esta personalidad, en la traducción literaria tal vez mucho más que en la interpretación musical, está condicionada por una tradición: necesariamente, las formas de vertir un texto se diferenciarán si el traductor es español, mexicano o argentino, cada uno con sus propios usos lingüísticos dentro del ámbito hispanohablante; y así como la lengua a que traduce o la nación a la que pertenece, en el intérprete también la época jugará un papel decisivo, con sus gustos literarios, sus influencias y corrientes estéticas, sus audacias o interdicciones sociales y morales. Esto último Borges lo ha señalado lúcidamente en el ensayo sobre los traductores de las *Mil y una noches* que incluyó en su *Historia de la eternidad.*

De cualquier modo, los perfiles del antagonismo en la disputa acerca de las fronteras de la traducción pueden trazarse a lo largo de dos posiciones extremas. De un lado se hallan los que consideran que la versión debe ser literal o servil y sólo tiene que proporcionarnos un andamiaje que permita recorrer las denotaciones de la obra, a la espera de que el lector obtenga un acceso pleno a las connotaciones en la hipotética circunstancia de que llegue a

dominar la lengua original; es una posición que suelen asumir los filólogos y lingüistas, más interesados en la exacta indagación del texto original que en la vitalidad de la traducción. Del otro, encontramos a los hombres de letras —encabezados en nuestro siglo por Ezra Pound— que sostienen la necesidad de practicar una traducción literaria, capaz de subsistir por sí misma y de comunicar plenamente los recursos del original, aun a costa de sacrificar la escrupulosa literalidad. Cada una de estas posiciones se funda en motivos justificados y dignos de consideración: el primer enfoque, de índole erudita, es un llamado de atención a quienes deforman el texto original por mera ignorancia; el segundo, de carácter poético, nos advierte que una pieza que posee incomparable intensidad en su propia lengua no puede ser depreciada en la traducción por ausencia de las cualidades imaginativas que exhibió en su advenimiento inicial. La dificultad consiste en hallar el equilibrio justo que conviene en el tratamiento de cada composición. Borges ha sugerido que Néstor Ibarra, al traducir *Le cimetière marin,* logró en un determinado verso convertirse en el autor original al sobrepujar *le changement des rives en rumeur,* de Valéry, por medio de una muy feliz recreación española: *la pérdida en rumor de la ribera.*

Por lo demás, el terreno que pisa el traductor con frecuencia es un tembladeral. El esfuerzo por alcanzar una presunta exactitud ideal puede, inclusive, resultar contraproducente; en especial, cuando se trata de un texto que ha tenido significativa gravitación por espacio de generaciones y que ha dejado su impronta en una determinada cultura a través de anteriores traducciones. Al respecto, cabe recordar un episodio que suscitó un ardoroso debate en Inglaterra hacia 1960. Un conjunto de especialistas había sido encargado por las iglesias reformadas de la Gran Bretaña de que preparara una nueva traducción oficial de la Biblia. Al completarse la versión del Nuevo Testamento, ésta fue publicada por separado y de inmediato se desató la controversia. En San Lucas, I, 27 la nueva versión decía: *For a girl betrothed to a man named Joseph, a descendant of David; the girl's name was Mary.* En este pasaje, *girl* vertía la palabra griega *parthénos,* cuyo significado primordial es "virgen". Por afán de polémica teológica o por considerar que la palabra presuntamente utilizada en textos que precedieron a la definitiva redacción griega significaba "muchacha" y no "virgen", los traductores de la New English Bible provocaron un conflicto en el que

inclusive participó T. S. Eliot, en defensa de la lectura tradicional. Sin entrar a indagar el asunto en sus vericuetos, el hecho evidente consiste en que, sea cual fuere el nivel de exactitud que se habían propuesto los nuevos traductores, su versión quebraba de manera inopinada una concepción que había arraigado hondamente en la cultura cristiana y que se hallaba convalidada por multitud de antecedentes. La Vulgata registra: *Ad virginem desponsatam viro, qui nomen erat Ioseph, et nomen virginis Maria.* La versión española de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera utiliza *virgen.* La versión alemana de Martín Lutero escoge *Jungfrau* (el mismo término que, de paso, designa el signo zodiacal de Virgo). En inglés, Wycliffe y Purvey, en la década de 1380, emplearon *maidyn* y *maidun,* en tanto que la King James Version, de 1611, adopta sin vacilaciones *virgin.*

2. *La traducción al español*

Habitualmente se presta mayor atención a la lengua *de* la que se traduce que a la lengua *a* la que se traduce; la razón es bastante comprensible: se supone que el traductor vierte el texto a su lengua materna, adquirida espontáneamente, y que el idioma del que traduce lo ha aprendido por los procedimientos artificiales de un estudio sistemático. Sin desestimar lo que pueda tener de verdad esta suposición, conviene empero no descuidar el enfoque opuesto. Por ejemplo, Julio Cortázar señaló alguna vez que la mala calidad de la prosa exhibida por los narradores de habla castellana en los siglos XIX y XX debe atribuirse a la influencia ejercida por el pésimo dominio de su propia lengua que caracterizó a quienes traducían al español las novelas europeas de la centuria pasada, lectura casi exclusiva en los juveniles años formativos de los escritores. España estuvo entre las naciones que más afianzaron en el Renacimiento la práctica de la traducción, con Fray Luis de León, con Quevedo y con otros autores notables; pero entre las vicisitudes históricas y artísticas que sufrió este país debe contarse la ulterior pérdida de la tradición literaria que hace de la traslación poética un acto creativo. Mientras en Inglaterra Dryden, Pope, Shelley, los Browning y Dante Gabriel Rossetti traducían obras de distintos idiomas y épocas, en el área hispanohablante casi no hubo nombres significativos. A causa de ello, no existen en castellano traducciones reconocidamente clásicas, a diferencia de lo que sucede en inglés, donde Benjamin Jowett es sinónimo de Platón, donde Constance

Garnett y Aylmer Maude son nombres asociados a Dostoievski, Chéjov o Tolstoi, donde C. K. Scott-Moncrieff significa *A la recherche du temps perdu* y Arthur Waley es poco menos que el autor de la narrativa oriental, con *The Tale of Genji* y *Monkey*. Una consecuencia de esta situación se pone de manifiesto en el hecho de que el área de habla hispana simula un cosmopolitismo que sólo encubre tenuemente una actitud parroquial: mientras los más eminentes críticos ingleses o norteamericanos —como F. R. Leavis y Wayne C. Booth— no vacilan en citar las traducciones a su lengua, casi ningún crítico del ámbito hispanohablante que deba mencionar algún párrafo de una obra extranjera acudirá a una versión ya existente en su idioma, sino que apelará a la transcripción (o traducción propia) del texto original; esta práctica no deja de ser justa, si se toma en cuenta el galimatías en que el traductor convirtió, no hace mucho tiempo, ciertas partes de *El hombre sin cualidades* de Robert Musil. Es curioso observar que en Inglaterra tanto Homero cuanto los dramaturgos griegos son autores vivos; la explicación consiste en la calidad y en la abundancia de las traducciones concebidas con fuerza y actualidad literarias, incluida la *Odisea* de T. E. Lawrence (que a juicio de Maurice Bowra es el testimonio de un esfuerzo por hacer "claro y vívido" el relato homérico para el lector actual). En los países hispanohablantes estos eminentes poetas en el mejor de los casos son mirados con suspicacia, cuando no se los considera cadáveres conservados por la idolatría de anticuarios sin imaginación; la causa de ello tiene que buscarse, como bien lo saben quienes debieron soportarlas, en las puntillosas y discretas versiones que publicaba la Biblioteca Clásica de la casa editorial Hernando en las postrimerías del siglo XIX (y sus ulteriores reediciones), las únicas pergeñadas por doctos y eruditos helenistas, quienes dominaban plenamente el griego y sabían disimular las impropiedades de Aristófanes con ayuda de pasajes en latín, si bien nunca supieron nada acerca del placer en que se sustentan la lectura y la experiencia literaria. Lo mismo ha sucedido con Shakespeare: Luis Astrana Marín prodigó su traducción con abundantes notas a menudo seudoeruditas, pero no supo qué hacer (y lo hizo mal) cuando enfrentó los equívocos —muy del período manierista— que se observan en el lenguaje de Launcelot Gobbo, criado de Shylock en *El mercader de Venecia;* en un parlamento en que este personaje le confiesa a su padre que el empleador lo alimenta tan mal que *you may tell every finger I have with my ribs*

—cómica inversión del dicho tan difundido de que uno está tan flaco que es posible "contar las costillas con los dedos"—, el traductor español opta por la ambigüedad y hasta la inexactitud de vertir: "podéis contarme todos los dedos que tengo en las costillas".

Por cierto,desde hace algunos años hay promisorios síntomas de que esta situación está cambiando, tanto en España cuanto en Hispanoamérica: casi todos los grandes poetas y muchos de los mejores prosistas han practicado la traducción, a menudo de calidad óptima, y hasta podemos disfrutar de una excelente versión de *Líricos griegos arcaicos*, debida a Juan Ferraté. Importante ha sido la contribución de Alfonso Reyes, que ha traducido a Homero, a Mallarmé y a prosistas ingleses (Sterne, Stevenson, Chesterton). En la Argentina es posible mencionar trabajos de índole memorable: alguna versión que realizó Julio Cortázar; *Otra vuelta de tuerca* en traslación de José Bianco, que sigue siendo la más prodigiosa transposición castellana de Henry James; *El troquel* de T. E. Lawrence, reelaborado en nuestro idioma por Victoria Ocampo con notable minuciosidad y aptitud literaria. Cabe una referencia especial para la fugaz colección de Obras Maestras que publicó el Fondo Nacional de las Artes y en la que deben subrayarse los méritos notables de *Moby Dick* y de la *Divina Comedia*, respectivamente vertidos por Enrique Pezzoni y por Angel J. Battistessa.

Una dificultad que se plantea al traductor es la fragmentación de la lengua española. Traducir al francés significa incontestablemente traducir a la lengua que se habla en Francia. Traducir al inglés es más problemático porque, como dirían los franceses, hay versiones al *anglais* y versiones al *americain*. Pero nada es tan dificultoso como la traducción al castellano, lengua que tiene múltiples centros de irradiación tanto en España misma cuanto en América latina, cada uno de ellos con sus peculiaridades expresivas propias. El acuerdo tácito entre los traductores consiste en utilizar una suerte de *lingua communis*, cuyos rasgos más notorios son el empleo del tuteo (aun en aquellos lugares donde prevalece el voseo) y de un vocabulario neutral. Por supuesto, no siempre esta solución puede aplicarse fácilmente: para un escritor ríoplatense *saco* y *pollera* son, respectivamente, términos más naturales que *chaqueta y falda;* además, se compra cigarrilos en el *quiosco*, no en el *estanco*. Por otra parte, hay casos muy particulares: el teatro actual que se traduce suele estar escrito en una lengua coloquial en que las palabrotas tienen un valor expletivo, más bien que expresivo; pero si en

un escenario de Buenos Aires se conserva este vocabulario acompañado de envarado tuteo el efecto es contraproducente y los términos que tienen por misión exclusiva dar énfasis y color reales recuperan su valor significativo y pueden disgustar injustamente a los espectadores. En tales circunstancias quizá convenga manejarse con dos versiones: una destinada a la representación, en lenguaje local, y otra en *lingua communis*, que esté destinada a ser impresa y pueda circular por toda el área hispanohablante inteligiblemente; no parece haber otra solución. Un tropiezo análogo suele presentarse en la novela de "serie negra", ese tipo de narración policial norteamericana en la que se destacó Raymond Chandler; el texto tiende a ser en su propia lengua intensamente coloquial y, por consiguiente, se lo suele vertir a las formas conversacionales del lugar en que se publica originalmente la traducción; pero la mayoría de los lectores ríoplatenses ha comprobado que en la versión circulante de *Adiós, muñeca* de Chandler sería necesaria una ulterior traducción, del caló español a la lengua que ellos son capaces de entender.

3. *La traducción de poesía*

Teóricamente, la poesía lírica es intraducible. Al comienzo de la introducción a su antología titulada *The Penguin Book of Modern Verse Translation*, George Steiner recuerda los argumentos esgrimidos al respecto:

> Que es intraducible es una de las definiciones proporcionadas para la poesía. Lo que después del intento permanece intacto e incomunicado es el poema original. Así lo afirmaba du Bellay, el poeta y retórico francés del siglo XVI temprano, y así lo declaró más recientemente Robert Frost. Un poema proporciona el lenguaje en su modo más intenso de integridad expresiva, sometido a tan poderosa comprensión de necesidad singular, de energía individualizadora, que ningún otro enunciado puede resultar equivalente, que ningún otro poema —aunque apenas difiera en una sola frase— puede cumplir la misma tarea.

Christian Morgenstern, el efectivamente casi intraducible autor de los *Galgenlieder*, alguna vez suscribió la tesis de que es imposible vertir poesía: "No existe cosa semejante a una buena o mejor

traducción de poesía de otra lengua; sólo hay pobres y más pobres interpretaciones". Susanne K. Langer, en su *Nueva clave de la filosofía,* intentó una certera explicación de la insalvable dificultad que en principio supone esta especie de traslación; a su juicio,

> los símbolos artísticos son intraducibles; su sentido está sujeto a la forma particular que haya tomado. Ese sentido siempre es *implícito* y no puede explicarse mediante ninguna interpretación. Esto es válido aun para la poesía; pues aunque el *material* de la poesía es verbal, su significación no es el aserto literal formulado con las palabras sino *la manera en que se formula dicho aserto,* y esto implica el sonido, el *tempo,* el efluvio de asociaciones verbales, las breves o prolongadas secuencias de ideas, el caudal o pobreza de transitoria imaginería que las contiene, la repentina contención de la fantasía mediante realidad pura o de la realidad familiar mediante una súbita fantasía, la suspensión del significado literal mediante una sostenida ambigüedad que se resuelve en una palabra clave largamente esperada, el artificio unificado y plenamente comprensivo del ritmo.

No obstante, en la práctica es posible traducir poesía, si se tienen en cuenta —e inclusive si se aplican— las consideraciones que acabamos de transcribir como refutaciones del procedimiento. Cada poema es una estructura insustituible, unitaria e intrincada que se propone suscitar una impresión total. No basta con trasladar un cúmulo de palabras y giros sino que es indispensable y primordial conservar el efecto. En consecuencia, sólo es lícito traducir poesía por medio de una nueva composición que se sustente a sí misma: que en la elaboración dependa del texto original en lo que respecta a la trama de recursos que se pretende reproducir, pero que una vez completada valga por sus propios méritos artísticos, por su íntima vitalidad. Cuando el lector enfrenta la traducción de un poema, ésta debe hacerle olvidar la existencia del original en virtud de su propia intensidad; de tal modo llega a ser plenamente fiel al texto que ha sustituido. Ello es lo que ya en el Renacimiento hizo admirablemente Fray Luis de León al vertir el *Beatus ille* de Horacio: no dudó en aprovechar al máximo las rimas, los metros, las estrofas y todas las restantes posibilidades que le ofrecía el español, a diferencia del latín; así consiguió dar a sus compatriotas una experiencia viva de lo que había sido el original en su propia lengua, no una

mera transcripción servil y burocrática. La traducción poética es, ante todo, un acto de creación. Tal criterio ha sido sustentado enérgicamente por Octavio Paz, en su ensayo *Traducción: literatura y literalidad*:

> Traducción y creación son operaciones gemelas. Por una parte, según lo muestran los casos de Baudelaire y de Pound, la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; por la otra, hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación. Los grandes períodos creadores de la poesía de Occidente, desde su origen en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas. Estos entrecruzamientos a veces adoptan la forma de la imitación y otras las de la traducción. Desde este punto de vista, la historia de la poesía europea podría verse como la historia de las conjunciones de las diversas tradiciones que componen lo que se llama la literatura de Occidente, para no hablar de la presencia árabe en la lírica provenzal o la del haiku y la poesía china en la poesía moderna. Los críticos estudian las "influencias" pero ese término es equívoco; más cuerdo sería considerar la literatura de Occidente como un todo unitario en el que los personajes centrales no son las tradiciones nacionales —la poesía inglesa, la francesa, la portuguesa, la alemana— sino los estilos y las tendencias. Ningún estilo y ninguna tendencia han sido nacionales, ni siquiera el llamado "nacionalismo artístico". Todos los estilos han sido translingüísticos: Donne está más cerca de Quevedo que de Wordsworth; entre Góngora y Marino hay una evidente afinidad en tanto que nada, salvo la lengua, une a Góngora con el Arcipreste de Hita que, a su vez, hace pensar por momentos en Chaucer. Los estilos son colectivos y pasan de una lenga a otra; las obras, todas arraigadas a su suelo verbal, son únicas... Unicas pero no aisladas: cada una de ellas nace y vive en relación con otras obras de lenguas distintas. Así, ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significan heterogeneidad irreductible o confusión sino lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones.

Por lo demás, esta certidumbre de que la traducción poética

sólo admite plasmarse como un acto creador es lo que ha convertido a Ezra Pound en un influjo a la vez tan polémico y tan fecundo en la materia. Desde la rigurosa perspectiva de la traslación servil, sus versiones han sido cuestionadas por la libertad con que eran tratados los textos originales; pero el propósito del poeta no era reproducir en otra lengua una mera sucesión de palabras que se combinaban en una serie de enunciados, sino penetrar una forma de pensamiento y sentimiento, asumir y comunicar plenamente una determinada experiencia, aunque ello significase alguna transgresión circunstancial de la exactitud. El valor de esta técnica ha sido destacado por Hugh Kenner en su introducción a *The Translations of Ezra Pound*:

> Si el traductor no se limita a vertir palabras, permanece fiel a la secuencia de imágenes del poeta original, a sus ritmos o los efectos producidos por sus ritmos, a su tono. En la medida en que conserva esta fidelidad, rinde homenaje al conocimiento profesional de su predecesor, a la eficacia que exhibió de un extremo a otro en su dominio de las imágenes y gestos precisos requeridos para corporizar una visión que no es ni suya propia ni del traductor. La pedantería consiste en suponer que la relevancia de un instante de pensamiento o sentimiento radica en los términos que otra persona halló para registrarlo. El homenaje que intenta Pound consiste en tomar a un poeta del pasado como guía que nos conduzca a secretos lugares de la imaginación.

En última instancia, el movimiento se demuestra andando. La prueba irrefutable de que la traducción poética es posible en la práctica, como un nuevo acto creador, la proporcionan las versiones francesas de Edgar Allan Poe que realizó Charles Baudelaire y las traslaciones italianas de líricos griegos que ensayó Salvatore Quasimodo. Pero hay una traducción casi prodigiosa, digna de ser reproducida íntegramente; consiste en los tres cuartetos en que el juvenil William Butler Yeats reprodujo en inglés el memorable soneto de Ronsard, *Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle*:

> When you are old and grey and full of sleep,
> And nodding by the fire, take down this book,
> And slowly read, and dream of the soft look
> Your eyes had once, and of their shadows deep;

How many loved your moments of glad grace,
And loved your beauty with love false or true,
But one man loved the pilgrim soul in you,
And loved the sorrows of your changing face;

And bending down beside the glowing bars,
Murmur, a little sadly, how Love fled
And paced upon the mountains overhead
And hid his face amid a crowd of stars.

4. *Traducción y erudición*

La traducción literaria tiene que ser vital, no meramente erudita; debe sustentarse por sí misma. Pero una vez que este precepto ha quedado convenientemente afianzado, es oportuno recordar que también tiene que ser erudita. Si el traductor se aparta del original, debe hacerlo a sabiendas, no por simple ignorancia. En el seminario de traducción que Frank MacShane organizó en la Universidad de Columbia, Richard Wilbur sostuvo muy sensatamente que el traductor de un poema está obligado a conocer en su totalidad la literatura de donde procede, con el objeto de captar las alusiones y referencias que se han incorporado al texto. Sería lícito agregar que para vertir una composición debemos explorar exhaustivamente la totalidad del circuito de relaciones literarias en que se halla inserta, pertenezcan o no a la lengua del original. Esto resulta muy evidente cuando intentamos trasladar la poesía de T. S. Eliot, sobrecargada con toda especie de reverberaciones. Por ejemplo, en *The Waste Land* el mismo autor ha proporcionado algunas notas aclaratorias (por cierto, bastante elusivas), que amplió John Hayward para la traducción francesa de Pierre Leyris y que se pueden completar por añadidura con el casi enciclopédico catálogo de Grover Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*. Pero hay datos que acaso podrían resultar útiles al traductor, si bien por lo general no aparecen incluidos en los repertorios de fuentes; entre ellos cabe mencionar el hecho de que la leyenda de Tiresias, tal como la utilizó Eliot, procede de la *Biblioteca* de Apolodoro, donde se refiere que el mítico vidente obtuvo el don profético al adquirir —como Sigfrido— la aptitud de interpretar las voces de las aves, cuyos gorjeos se renuevan en *The Waste Land* a través de incesantes onomatopeyas: Apolodoro dice que los oídos de Tire-

sias fueron "limpiados" (*Biblioteca*, III, vi, 7), en tanto que el poema de Eliot menciona los *dirty ears* del hombre común que no entiende el mensaje oculto en el canto de los pájaros (verso 103).

Esta composición de Eliot –como los principales textos de James Joyce– tal vez presente un caso extremo en cuanto a las dificultades que debe superar el traductor, pero por esa misma circunstancia resulta muy ilustrativa: los errores de interpretación cometidos son un severo llamado de atención. Para ejemplicar los tropiezos sufridos por los traductores tomaremos solamente dos breves pasajes y verifcaremos cómo fueron resueltos en las dos primeras versiones españolas, aparecidas casi simultáneamente en 1930: la de Angel Flores, publicada en España, y la de Enrique Munguía, que se incluyó en el número 26/27 de la revista mexicana *Contemporáneos*.

El primero de los pasajes mencionados procede de la parte I del poema, "The Burial of the Dead", y corresponde al presagio de la "muerte por agua": *I do not find the Hanged Man. Fear death by water* (versos 54-55). Angel Flores y Enrique Munguía traducen, respectivamente, *No encuentro al Ahorcado* y *No logro dar aun con el Ahorcado*. En sus notas, el mismo Eliot indicó que esta era una referencia a la correspondiente lámina del Tarot, la que tiene inscripto el número 12; si bien el autor declaraba en su explicación que no se hallaba suficientemente familiarizado con la exacta composición del mazo de láminas del Tarot, los significados esotéricos que se atribuyen a esta figura se muestran tan apropiados al significado del poema que resulta dudosa tal afirmación. Sea como fuere, no se trata de un "Ahorcado", como dicen ambas versiones, pues es la imagen de un hombre que no ha sido ajusticiado colgándolo del cuello sino que pende cabeza abajo, atado por su pie derecho a la rama de un árbol. La interpretación exacta es, en consecuencia, el Colgado. En la traducción de Pierre Leyris no fue posible incurrir en este error, pues la palabra francesa *Pendu* –al igual que la denominación inglesa– admite ambos sentidos: colgado y ahorcado. En cambio la interpretación inexacta vuelve a darse en la traducción italiana de *The Waste Land* que realizó Luigi Berti, quien utiliza el término *Impiccato* ("Ahorcado"), si bien en dicha lengua la respectiva lámina del Tarot se denomina inconfundiblemente *Appeso* ("Colgado").

El segundo de los pasajes indicados corresponde al final de la parte III, "The Fire Sermon":

To Carthage then I came

Burning burning burning burning
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest

burning

Sin duda, *O Lord Thou pluckest me out* puede resultar, en una primera consideración, bastante ambiguo, en virtud de que el verbo compuesto admite variadas elucidaciones. El problema no resulta tan arduo si se toma en cuenta la precedente referencia a Cartago y se verifica la nota de Eliot que remite a las *Confesiones* de San Agustín: "Llegué a Cartago, y por todas partes crepitaba en torno de mí un hervidero de amores impuros". La clave de la alusión puede buscarse, en consecuencia, en el libro III de la obra que escribió el obispo de Hipona; en efecto, en las *Confesiones,* III, 19, leemos: *Et misisti manum ex alto et de hac profunda caligine eruisti animam meam.* Vale la pena comprobar que entre las versiones del verbo *eruo* que incluye el viejo diccionario latino-inglés de Sir William Smith (reimpresión de 1929), una de las primeras es *pluck out.* De cualquier modo, el texto de San Agustín no presenta mayores dificultades de interpretación: "Y enviaste tu mano desde lo alto y arrancaste mi alma de esta profunda tiniebla". Por lo tanto, el verso correspondiente de *The Waste Land* debe traducirse: Oh Señor Tú me arrancas. Sin embargo, ninguno de los dos traductores castellanos acertó la solución correcta. Enrique Munguía se refugió en una discreta imprecisión: "Oh Señor, tú que me deshojaste". Pero Angel Flores logró, sin querer, un irresistible efecto cómico: "Oh, Señor Tú me estás desplumando". Porque ciertamente *pluck out* significa *además* "desplumar", como puede comprobarse en cualquier diccionario inglés-español.

JAIME REST

MANIFIESTO SOBRE LA TRADUCCIÓN *

Un llamado a la acción

Ha llegado el momento de que los traductores asuman una posición y convengan en una vía de acción compartida. Por demasiado tiempo han sido los entenados en la mágica foresta de la literatura. Sus nombres son habitualmente olvidados, sus trabajos reciben una remuneración absurdamente insuficiente y sus servicios, por muy diestra que sea la ejecución, son considerados con el respeto un tanto distante y desdeñoso que anteriormente se reservaba para las criadas más jóvenes.

Nuestra cultura y, por cierto, toda cultura echan sus raíces plenamente en la traducción, y el traductor es el vehículo no reconocido por cuyo intermedio las civilizaciones se configuran. En los países de habla inglesa, no se hubiera podido tener la Biblia sin Tyndale, Proust sin Scott-Moncrieff, *The Tale of Genji* sin Arthur Waley. La mayoría de cuanto conocemos acerca del pasado llegó a nosotros a través de la traducción y gran parte de nuestro futuro dependerá inevitablemente de este mismo recurso. Somos herederos de todas las culturas del pasado exclusivamente porque los traductores las han hecho accesibles y sin el traductor, este entenado, nos sentiríamos perdidos.

Con demasiada frecuencia el traductor es desechado como si sólo fuera un artificio mecánico útil para convertir una lengua en otra. Puesto que a menudo es pobre, se supone que ingresó en su pobreza honorablemente; y su nombre, si acaso llega a difundirse, aparece habitualmente en tipografía pequeña, de acuerdo con su

* Este *Manifiesto sobre la Traducción* fue redactado en Nueva York por la Comisión de Traducciones del P.E.N. American Center, en setiembre de 1969. Constituyó el documento básico sobre el que se organizaron los debates de la Conferencia sobre Traducción Literaria, que se realizó en la misma ciudad en mayo de 1970.

reputación de humildad. Los reseñadores rara vez dan noticia de su existencia. Los editores con poca frecuencia le otorgan en sus anuncios la más mínima atención. Puesto que el reseñador es la única guía de que dispone el público acerca de la calidad que posee una traducción y puesto que el editor es el único que puede conferir prominencia al nombre del traductor, éste permanece generalmente en el anonimato y la calidad de su labor es ignorada. En consecuencia, el traductor se halla las más de las veces en una penumbrosa tierra de nadie en la que difícilmente es posible distinguirlo de las sombras.

¿Quién conoce el nombre de los traductores? ¿A quién le importa? No obstante, tales nombres merecen ser conocidos y es necesario que les prestemos atención. Es absurdo que queden relegados a su tierra de nadie propia y privada, sin ningún tribunal de apelaciones y sin ningún medio que los provea de los acostumbrados beneficios que se reservan para los autores. Son los proletarios de la literatura y nada pueden perder, salvo su condición dependiente.

Las obligaciones del traductor son bien conocidas. Desde la época en que aparecieron los primeros representantes de la profesión, siempre admitieron que su tarea era proveer de una versión fiel de las obras que traducían. Saben que no basta con trasladar puntualmente el contenido de estos originales: deben emplear todas sus dotes imaginativas y todos sus recursos para proporcionar versiones que reflejen los ritmos, los efectos sonoros, las estructuras y los rasgos estilísticos del original. Una oración japonesa, por ejemplo, debe ser minuciosamente examinada, analizada en sus partes constitutivas y luego reelaborada, antes de que pueda ser enunciada en la lengua a que se traduce; y lo que corresponde a los textos japoneses es igualmente válido para todas las lenguas orientales y, en grado menor, para todas las lenguas europeas modernas. La traducción, por lo tanto, es reconstrucción y recreación, un acto creativo de inmensa dificultad y complejidad. Un traductor se puede pasar horas desentrañando y reelaborando un solo párrafo. Debe de algún modo sugerir el ritmo y la estructura del original y tiene que escribir en un estilo que comunique el estilo del texto en su propia lengua. Debe poseer un conocimiento profundo y vasto de ambas lenguas. El autor del original tiene mejor suerte: únicamente necesita conocer una sola lengua.

Lo ideal es solicitar que los mejores escritores hagan traduc-

ciones, y todo buen escritor en uno u otro momento debiera asumir la carga de traducir. Rilke tradujo a Paul Valéry, Baudelaire tradujo a Edgar Allan Poe, Dostoievski tradujo a Balzac; pero tan felices conjunciones son muy poco frecuentes. En nuestra época, grandes obras literarias fueron traducidas, las más de las veces, por escritores que carecían de un adecuado dominio de su propia lengua; pero en conjunto el nivel de las versiones ha sido más elevado del que hubiéramos tenido derecho a esperar en las condiciones imperantes. Es obvio que hay razones para que los buenos escritores a menudo rehusen embarcarse en esta tarea: las retribuciones son escasas, el trabajo es arduo, el tiempo puede ser aprovechado con mayor beneficio. No obstante, el término medio de las traducciones mejora de año en año y cada vez hay mayor número de traductores consagrados.

Los deberes de un traductor son bien conocidos, pero sus derechos nunca fueron enunciados convenientemente. La Comisión de Traducciones del P.E.N. American Center considera que ha llegado el momento de revertir la situación. La Carta de Derechos de los traductores ha quedado muy postergada y se proyecta convocar a una Conferenca sobre Traducción para establecer tales derechos, en la primavera de 1970.

Los derechos de los traductores

Entre los asuntos que se debatirán se cuentan los siguientes:

a) El traductor tiene el derecho de seguir percibiendo beneficios mientras la traducción siga en venta. Quien la realizó es parte inseparable de la traducción. Aunque la retribución sea muy escasa, pues alcanza apenas al 2 %, tal convenio es necesario con el propósito de garantizar que el autor de la versión *siga conservando sus derechos.* (Esta retribución no debe deducirse de la que percibe el autor del original.) Sin este trato, el traductor se convierte en un mero peón del juego que es sacrificado tan pronto como ha cumplido a juicio del editor su obligación elemental. Un traductor no merece ser tratado como un mero peón.

b) Un contrato tipo en preparación, que convenga a editores, autores y traductores.

c) El nombre de los traductores debe aparecer *siempre* en la portada del libro y en el material de difusión distribuido por el editor. No es posible insistir en un determinado tamaño para el

nombre del traductor incluido en la portada, pero en general debiera ser dos tercios del tamaño en que aparece el nombre del autor original. El nombre del traductor debe asimismo incluirse en la cubierta.

d) En general, el traductor debe conservar una escala de beneficios por su propio trabajo que sea proporcional a la que se asigna al autor original.

e) Adelantos a los traductores basados en retribuciones fijas por cada mil palabras —es decir, U$S 20 por mil palabras, en el habitual régimen norteamericano— resultan claramente impracticables en el caso de obras imaginativas de ficción sumamente elaboradas, y una nueva base de estimación se requiere. Resultaría absurdo pagar a un traductor de Thomas Mann o de Paul Valéry la misma tarifa que al traductor de cualquier novela de éxito ocasional, pero de hecho los traductores son remunerados de acuerdo con el número de palabras y no de acuerdo con las dificultades inherentes a la tarea.

f) Los traductores afrontan continuamente la necesidad de adquirir diccionarios especializados, por lo que se sugiere que, además de los adelantos y beneficios, se les otorgue una retribución que cubra el costo de tales diccionaros.

g) Las traducciones realizadas en Inglaterra se han publicado en los Estados Unidos sólo al cabo de revisiones en gran escala, sin mencionar los nombres de los traductores responsables de las revisiones. Esto es implícitamente deshonesto con el lector, el cual no cuenta con información acerca de quién fue en definitiva responsable de la traducción.

Conferencia de traductores

Si bien la Conferencia de Traductores que se llevará a cabo en Nueva York en la primavera de 1970 tiene como propósito fundamental establecer un contrato modelo y una Carta de Derechos del Traductor, hay otros problemas urgentes que se debatirán. Entre ellos, los siguientes:

Profesorados de traducción

Aunque la traducción se practicó desde los comienzos de la historia documentada y muchas de las inteligencias más esclareci-

das se entregaron a esta labor extremadamente dificultosa, ninguna cátedra de la especialidad ha existido. Hubo "escuelas" de traducción organizadas con el propósito de vertir la Biblia, pero el arte y la técnica de la traducción nunca se impartieron como asignaturas principales de una universidad [1].

Esta es una situación desconcertante que debe remediarse tan pronto como sea posible. Tales profesorados deben ser instalados convenientemente en todas las universidades de prestigio. Sólo de ese modo tendremos la posibilidad de un estudio profesional constante sobre la teoría y práctica de la traducción, como ámbito separado de la filología y la lingüística. El intercambio de profesores con países extranjeros también es una exigencia de urgente solución. La instalación de profesorados tendrá como consecuencia producir un mejoramiento en la calidad de las traducciones. En última instancia, es un asunto destinado a otorgar dignidad a un arte al que hasta el presente sólo se otorgó consideración a regañadientes.

Intercambio de becas

Además de los profesorados, se requiere un intercambio de becas, pues el arte de la traducción se promueve más favorablemente por medio de constantes encuentros con traductores de otros países. Ello no consiste tanto en solicitar a los traductores extranjeros que ocupen cargos en universidades, sino que es muy necesaria su visita a Estados Unidos y su encuentro con traductores. Esto se puede realizar con los auspicios del P.E.N. American Center. Es de desear, especialmente, que los traductores de naciones africanas y asiáticas sean invitados por un período mínimo de dos a tres meses. Lo ideal, por supuesto, consistiría en que fueran incorporados a las universidades, si bien ello no siempre puede lograrse.

Premios

La Comisión de Traducciones del P.E.N. American Center confía en establecer un número de premios regionales para la tra-

[1] Los redactores de este *Manifiesto* han omitido la célebre "escuela de traductores de Toledo", que convirtió a España en principal irradiadora medieval del pensamiento árabe en Europa, incluidas las versiones de autores griegos que existían en esta lengua (*N. del T.*)

ducción. Por lo menos, estos premios se otorgarían a las mejores traducciones de literaturas de Asia, América latina, Francia, Alemania, Italia, España y Escandinavia. Nos agradaría también contar con un premio anual para la mejor traducción del ruso sin establecer distingos acerca de la obra, ya provenga de la Unión Soviética o de autores emigrados. Nos agradaría asimismo contar con premios para las mejores traducciones del japonés y de las lenguas de India y Pakistán. Estos premios, si son convenientemente anunciados, estimularán a los editores a producir más traducciones.

Editores

Ya hay un número de editores y de directores de publicaciones que integra la Comisión de Traducciones del P.E.N. American Center y se confía en incorporar a otros más. La Comisión se mantendrá en estrecho contacto con ellos.

Traducciones del ruso

Mientras la Unión Soviética y otros regímenes totalitarios insistan en censurar a sus escritores y recluirlos en campos de prisioneros, su literatura estará sujeta a tensiones intolerables. En esos países, los mejores autores escriben para "guardar el manuscrito", a la espera del día en que un milagro les permita componer libremente sus obras. La censura fue liviana en tiempo de los zares; bajo el gobierno soviéticos no admite resquicios y ni una palabra puede ser impresa sin la aprobación de un funcionario gubernativo. Esto sucede en todos los regímenes totalitarios y en forma creciente puede difundirse por todo el mundo.

Al igual que los escritores de cualquier otra comarca, los autores rusos desean ser leídos y conocidos, desean que sus emociones sean compartidas y que sus ideas sean comprendidas. Llegarán a cualquier extremo con el objeto de lograr que sus libros sean leídos en el exterior, si no lo pueden ser en su propia nación. Los traductores que reciben sus manuscritos se hallan, por consiguiente, ante la resolución de un problema moral sumamente difícil, pues saben que la publicación de sus traducciones pondrá a los autores en aprietos de manera inevitable y deberán sobrellevar la responsabilidad moral de la suerte que soporten éstos. No hay soluciones sim-

ples. No podemos decir: "Publiquemos y que caiga la maldición sobre nuestras cabezas. Sabemos que el autor desea que sus obras aparezcan traducidas y su intención prevalece sobre las demás circunstancias". Deben tomarse en consideración múltiples imponderables pues nadie tiene el derecho de condenar a un hombre al campo de prisioneros, lo cual también puede ser su sentencia de muerte.

La Comisión de Traducciones del P.E.N. American Center cree que es necesario reconsiderar la situación y establecer ciertas normas en consulta con todos los expertos que sea posible. Esta es además una cuestión que debe debatirse en la próxima conferencia, en cuya oportunidad se confía en poder invitar a representantes del gobierno soviético y de otros gobiernos y acaso a escritores que han sido duramente censurados.

Obras no traducidas

La traducción siempre fue un asunto bastante azaroso que necesariamente dependía de consideraciones ajenas al valor real de la obra traducida. Los árabes tradujeron obras griegas de filosofía, astronomía y medicina porque las necesitaban, y de tal modo las conservaron para la posteridad; no tradujeron, en cambio, los dramas de Esquilo y Sófocles y los poetas líricos, lo cual nos ha empobrecido. Se sabe que ciertas obras traducidas por los árabes se han perdido. La casualidad ha desempeñado su papel, y aun hoy día, las traducciones son resultado de factores circunstanciales.

Indice de traducciones

Necesitamos un Indice de Traducciones similar al anuario de *Libros en venta.* De esto debería encargarse apropiadamente una universidad que posea un departamento de traducción. Una lista considerablemente extensa de obras que deben ser traducidas puede compilarse, además de otra lista de obras traducidas inadecuadamente. No contamos con traducciones satisfactorias de Ariosto o Tasso. *El sueño del aposento rojo,* considerada una de las más prominentes novelas chinas, nunca fue vertida en forma integral. No hay antologías suficientemente amplias de poesía india y japonesa. Curiosamente, no hay un conjunto de traslaciones de literatura vietnamesa. Por lo que sabemos, ni el gobierno norteamericano ni ninguna universidad de los Estados Unidos ha hecho intentos mani-

fiestos de difundir la cultura vietnamesa y sólo es posible hallar con grandes dificultades alguna versión de un poema de esa comarca.

No tenemos nada de lengua nepalesa y muy poco de lenguas árabes. Si hay un destacado novelista en Indonesia, no contamos con noticias de ello. La poesía tibetana todavía es un territorio ignoto, y nuestro desconocimiento de las lenguas africanas es casi total. Se requiere, manifiestamente, un vasto programa para subsanar estas lagunas, y podría resultar adecuado que comenzáramos con un serio estudio de la literatura procedente de los nuevos países africanos.

El problema de las traducciones inadecuadas puede solucionarse fácilmente cuando los libros no están sujetos a *copyright*. Pero, ¿qué sucede cuando éste aún tiene vigencia? Las críticas de Edmund Wilson a la traducción inglesa de *Doctor Zhivago* no han sido respondidas convenientemente y parecería que *prima facie* este caso da motivo para una nueva traducción que comunique la poesía y el ritmo del original en forma más adecuada. De igual manera, las *Antimémoires* de André Malraux merecen un traductor de lengua inglesa mejor dotado para transmitir la música del original. En ambos ejemplos nos hallamos ante clásicos de nuestro tiempo cuya presentación inglesa no logra registrar su extraordinaria belleza. En las presentes circunstancias nada puede hacerse y debemos aguardar hasta que las obras dejen de estar sujetas a *copyright* para que un nuevo traductor pueda mejorarlas. Esto no resulta muy serio cuando se trata de composiciones de menor alcance, pero indudablemente es un asunto de extremada gravedad cuando las obras maestras resultan perjudicadas.

En todas las direcciones en que miremos, hay tarea para traductores. Existen urgentes necesidades que reflejan la situación contemporánea y debemos contar con un rápido plan de traducciones del chino moderno, de la literatura vietnamesa y de las lenguas africanas. Pero también vivimos en una época en que se ha tornado indispensable revaluar nuestro pasado y sacar a luz las obras importantes que han caído en el olvido. Podemos comenzar examinando los quinientos volúmenes de la *Patrología* de Migne, con el propósito de descubrir lo que expresaron los Padres de la Iglesia. No se sugiere que estos inmensos volúmenes sean traducidos íntegramente, sino que por lo menos se nos permita tener una idea de los tesoros que contienen. ¿Y qué decir del tratado *De inmenso*, de Giordano Bruno? Cuanto más se observa nuestra falta de traduc-

ciones, más urgente parece la necesidad de instalar una casa editora patrocinada por fundaciones, cuyo único objeto sea publicar traducciones.

Una revista para traductores

Creemos que cada país debe tener una revista para traductores que incluya traducciones, reseñas de traducciones y un sostenido comentario de los problemas de traducción. No debe hallarse en manos de un restringido círculo académico sino que debe reflejar los amplios intereses de los traductores de toda la nación. Muchos de los problemas que enfrentan los traductores se resolverían con el auxilio de tal revista, que los proveería con un medio de expresión después de tan interminable silencio.

Aunque la revista consista principalmente de traducciones y comentarios críticos, también servirá para promover los intereses de los traductores y les proporcionará un medio para hacerse oír y un lugar de debate. De tal modo, se enterarán de las obras que son traducidas y de las que es necesario traducir. A través de la revista podrán llevarse a cabo, asimismo, serios esfuerzos para mejorar el nivel de las traducciones. Sobre todo, una revista de tal naturaleza serviría para la comunicación de los traductores con el mundo exterior, que rara vez los ha escuchado porque rara vez oyó sus voces.

Los traductores enfrentan una alternativa. O siguen sin hacer nada para mejorar su situación, o se unen para conseguir que, por fin, se les otorgue el debido reconocimiento. La alternativa se establece entre la apatía y el compromiso activo en una lucha para obtener justicia, entre el silencio y la voz audible. El mundo de la traducción todavía permanece casi ignorado e inexplorado y ha llegado el momento de trazar los proyectos y de establecer lo que puede o no hacerse.

ÍNDICE

El tiempo de Malraux, por Victoria Ocampo 1

Un asunto de suma importancia: La traducción, por Victoria Ocampo 15

Texto de Jacques Rigaud para la Revista SUR 20

El arte de traducir, por Elsa Gress 22

Traducción y complicidad, por Clara Malraux 36

La necesidad de traducción, por B. J. Chute 44

El mundo de la traducción, por Thomas Lask 55

El mundo como lenguaje, por John L. Mosh 62

La enseñanza de la traducción, por Frank Macshane 68

Sobre la imposibilidad de traducir, por Robert Payne 78

Traducción, modernización y problemas conexos en la lengua española, por Víctor Alba 83

Escritor y traductor: Conformación y deformación, por J. S. Bernstein 89

De la traducción, por Alfonso Reyes 97

Las versiones homéricas, por Jorge Luis Borges 110

El oficio de traducir, por F. Sánchez Sorondo, Jorge Luis Borges, José Bianco, Alberto Girri y Enrique Pezzoni 116

Antología de traducciones contemporáneas 127

Reflexiones de un traductor, por Jaime Rest 191

Manifiesto sobre la traducción 204

GALERIAS DE ARTE

GALERIA

VAN RIEL

FLORIDA 659

T. E. 31-1282

JORACI

GALERIA DE ARTE

Primer centro gráfico de difusión internacional de arte argentino

BERNI - FORTE

SCHURJIN - CASTAGNINO

DUCMELIC - GAMBARTES

SOLDI - BRUZZONE

CARPETAS DE BERNI

(Juanito Laguna)

y MAC ENTYRE

Originales de pintores argentinos

FLORIDA 683 - T. E. 392-9702

GALERIA BONINO

PINTURA ARGENTINA Y EXTRANJERA

Marcelo T. de Alvear 636

IMAGEN

Galería de Arte

Pintura argentina Contemporánea

Paraguay 867

GALERIA
DE ARTE
EL SOL
TAPICES
ESMERALDA 911
TEL. 32-0770

GRADIVA

GALERIA DE ARTE

Anuncia su traslado a

RECONQUISTA 962 - 2º

T. E. 31-8850

LIBRERIAS RECOMENDADAS

LIBRERIA - EDICIONES

NUEVA VISION

especializada en artes visuales
y ciencias sociales

Libros de procedencia nacional
y extranjeros

(en todos los idiomas)

Tucumán 3748 - T. E. 89-5050

ORLEANS

Libros raros y de Lujo
AMERICANOS Y EUROPEOS
Encuadernaciones
Restauraciones
Dorados

Compra y tasación de bibliotecas

Arenales 1233 - Tel. 41-6149

Literatura - Historia argentina e hispanoamericana - Política nacional e hispanoamericana Economía - Derecho, etc.

Solicite nuestros catálogos
Importación - Exportación

LIBRERIA HUEMUL

Santa Fe 2237 - Tel. 83-1666

LIBRERIA

RODRIGUEZ S. A.

Las últimas novedades en Libros en Español y en Inglés
Textos - Diccionarios
Revistas Extranjeras y de Modas
Suscripciones
Papelería Comercial y Escolar
CREDITOS
London Card - City Card - Diners
SARMIENTO 835
T. E. 35-8125/6/7
No tenemos sucursales

LIBRERIA GENERAL

de TOMAS PARDO S.R.L.

(Casa fundada en el 1914)

Abarcamos todas las ramas del saber

Unica Dirección:

MAIPU 618

T. E. 392-0496 - Buenos Aires

LIBRERIA - PAPELERIA

SARMIENTO

Novedades literarias
Artículos de Papelería
Impresiones - Fotocopias

Libertad 1214/20

T. E. 41-4792 - 9500

Se terminó de imprimir
en el mes de diciembre de 1976, en los
Talleres Gráficos JULIO KAUFMAN S.R.L.
Avenida Corrientes 1976, Buenos Aires,
República Argentina.

PREMIO DE CRITICA LITERARIA EDITORIAL SUDAMERICANA

La Editorial Sudamericana ha instituido en nuestro país un "Premio de Crítica Literaria" abierto a los comentarios, análisis y notas bibliográficas que se publiquen en el curso de este año, hasta el 20 de noviembre, en cualquiera de los órganos reconocidos de la prensa escrita de nuestro país.

Este premio tiene el propósito de contribuir al desarrollo de un género tradicional relegado y a la promoción y estímulo de quienes lo ejerzan en cualquier punto del país. Integran el jurado: Ana María Barrenechea, José Bianco, Luis Gregorich, Daniel Moyano y Enrique Pezzoni.

BASES

a) El premio, único, consistirá en cinco millones de pesos moneda nacional.

b) Podrán participar todos los críticos o periodistas dedicados al ejercicio de ese género, cualquiera sea el lugar de su residencia en el territorio nacional.

c) El tema de la crítica podrá referirse a una de las obras editadas en la Argentina, en cualquier género: ficción, poesía, ensayo, ciencia-ficción, didáctica, etcétera.

d) El comentario, reseña, análisis o nota postulante deberá haberse publicado en alguno de los medios u órganos de la prensa escrita, que circule en el orden nacional o provincial, dentro de las fechas de apertura y cierre del concurso.

e) La extensión del trabajo crítico será libre.

f) Para participar en el concurso el trabajo crítico deberá ser enviado en sobre cerrado, por correo certificado, con expresa constancia del remitente, dirigido a: Editorial Sudamericana, Premio Nacional de Crítica Literaria, Humberto 1º 545, Buenos Aires, República Argentina.

g) El 10 de diciembre de 1976 —37º Aniversario de la publicación de los primeros títulos de la Editorial Sudamericana— los miembros del jurado darán a conocer su fallo, que será inapelable.

h) El premio podrá ser declarado desierto, pero no dividirse entre dos o más participantes.

i) El jurado recomendará la publicación de la nota o comentario que saliera ganador en un suplemento literario de alcance nacional y asimismo su aparición a nivel internacional por mediación de la Editorial Sudamericana.

j) Cualquier situación no prevista en estas bases deberá ser resuelta por el jurado calificador.

Buenos Aires, 13 de junio de 1976.

EDITORIAL SUDAMERICANA
Antonio López Llausás
Presidente



Argentia

Empresa Argentina
Productora de Medicamentos
Departamento Cultural

S1CJ.15.1.1
H0008122