

LA TRADUCCIÓN COMO TRABAJO INTELECTUAL

*Conferencia pronunciada por el
Académico Correspondiente Dr. David Lagmanovich
en oportunidad de su incorporación
a la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires,
el 22 de septiembre de 2008*

Discurso de recepción del Académico Titular Dr. Hugo F. Bauzá

Tuve el gusto, Sr. Presidente, señores académicos, señora Agregada cultural de Italia, señoras y señores, de conocer personalmente al doctor David Lagmanovich en la década del ochenta en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata cuando fue designado Decano normalizador. Con antelación a esa circunstancia tenía noticias de sus trabajos sobre crítica literaria –en particular, los referidos al ámbito de la literatura hispanoamericana, su campo específico de labor– en los que este profesor –nacido en la provincia de Córdoba pero afincado en Tucumán desde su niñez– da pruebas de excelencia según puede advertirse tanto en esas investigaciones, cuanto en diversas reseñas bibliográficas y comentarios muy elogiosos sobre su obra vertidos en revistas especializadas de nuestro país y del exterior.

En su gestión como Decano de la referida Facultad, de la que entonces yo era profesor, pude apreciar que David Lagmanovich actuó con ecuanimidad y respeto y antepuso los méritos académicos a cualquier otra circunstancia, dando prueba de justicia y probidad; destaco que eran momentos difíciles en una Universidad castigada por una suerte de hiperpolitización malsana y David Lagmanovich actuó –como diría Tácito– *sine ira et studio* por lo que, aún hoy, se recuerda su paso por ese cargo como un ejemplo digno de ser imitado.

Más tarde lo traté a propósito de tareas relacionadas con el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, también por haber formado juntos tribunales de concursos y de tesis doctorales y luego, a través de amigos comunes, en reuniones vinculadas con cuestiones fundamentalmente literarias. A causa de la frecuentación de su persona y de largas conversaciones sobre temas de interés común, que no son otros que los que atañen a la condición humana –la vida, la muerte, los hijos, la creación y, en ocasiones, la política– vine a caer en la cuenta de que, sin habérselo propuesto, transitábamos

por ese terreno maravilloso y difícil de definir que es la amistad. Y es debido a esta circunstancia que agradezco al Señor Presidente que me confiriera el honor de presentar y dar la bienvenida al doctor David Lagmanovich en este acto de incorporación a la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires como Académico Correspondiente en la provincia de Tucumán con lo que –tengo la absoluta certeza– honrará esta institución en el noroeste de nuestro país.

La labor profesional del nuevo académico ha sido –y sigue siendo– múltiple aunque enfocada siempre a las áreas de la docencia e investigación en el terreno de la crítica y de la creación literarias; incursionó también en el periodismo preferentemente en la *Gaceta* de Tucumán en cuyo suplemento literario han venido apareciendo con su firma, durante varias décadas, artículos de valía.

En el campo específico de su formación debo destacar que David Lagmanovich se graduó como Licenciado y, más tarde, como Profesor de Lengua y Literatura Españolas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, en ambos casos, obtuvo sus títulos *summa cum laude*

Más tarde, diversas circunstancias lo llevaron a los Estados Unidos de Norteamérica donde, luego de un *Master of Science* obtenido *with honors* en la Columbia University de Nueva York, obtuvo el *Ph. D.* en Lingüística general y española en la *Georgetown University* (Washington, 1967).

En cuanto a antecedentes en la docencia universitaria fue Profesor titular ordinario en diversas universidades del país: Tucumán, La Plata y Buenos Aires, entre las más destacadas; en esta última fue Director del Instituto de Literatura Hispanoamericana y, en la de Tucumán, donde también ocupó diversos cargos académicos y honoríficos, fue distinguido hace unos años con el título de Profesor emérito.

En los Estados Unidos de Norteamérica fue Profesor en la *Georgetown University* y, más tarde, en *The Catholic University of America* (Washington). Fue asimismo *Visiting Scholar* en *Harvard University* y *Scholar in Residence* en la *Brandeis University*.

Fue también Profesor invitado en otras universidades de los Estados Unidos y, en Alemania, en las de Colonia, Múnich y Augsburgo. Debo destacar también que fue becario de investigación en el prestigioso Instituto Iberoamericano de Berlín y en la John Carter Brown University, de los Estados Unidos.

Si bien son ricos y variados los ámbitos profesionales por los que ha transitado –y transita– el nuevo académico, y a los que sucinta-

mente he de referirme, me detendré en particular en uno de ellos: David Lagmanovich en tanto educador. En ese sentido me viene *in mente* una reflexión vinculada con el campo de la enseñanza: hay quienes aprenden para saber y hay quienes, imbuidos de generosidad y entrega, aprenden para enseñar. Estos últimos son los verdaderos maestros y actúan, quizá sin pensarlo, llevados por la divisa paulina de que el amor es entrega: éste es el caso del profesor Lagmanovich. Pero David no es maestro sólo en el campo del intelecto, lo es también, y fundamentalmente, en cuanto a modelo de vida, dado que sabe que se educa con el ejemplo. Fiel a esa concepción entendió la cátedra como un magisterio y debo destacar que tanto en la Universidad de La Plata, cuanto en la de Buenos Aires donde me tocó verlo actuar como colega, siempre escuché, de boca de quienes habían sido sus alumnos, no otra cosa que palabras de elogio. Numerosas tesis dirigidas por David Lagmanovich, trabajos a él dedicados, becarios por él dirigidos son, entre otros testimonios, ejemplos locuaces de su entrega desinteresada al arte de enseñar. A modo ilustrativo, referiré una anécdota.

En una ocasión, estando en París, pregunté a una joven estudiante francesa, Valentina Vapnarsky, hoy miembro del prestigioso *Conseil National de la Recherche Scientifique*, qué recuerdo, después de haber pasado un año académico en Buenos Aires, atesoraba como significativo de su paso por nuestra Universidad. La respuesta fue simple y harto locuaz: las clases del profesor Lagmanovich.

Al igual que en el caso de la citada estudiosa, quienes han sido sus alumnos evocan su generosidad, su amplitud de criterios, su dedicación plena a la labor universitaria y, básicamente, un rasgo valioso: saber escuchar, cualidad poco frecuente en un mundo cada vez más insensible y, por tanto, menos humanizado.

Lagmanovich sabe perfectamente que ser docente implica no la mera transmisión de conocimientos –éstos están en los manuales y, hoy también, enredados en los artilugios de la *web*–, sino sacudir conciencias, hacernos partícipes de la maravilla de existir y, por sobre todo, *enseñarnos a descubrir mundos lo que, en definitiva, no es otra cosa que ayudar a que nos encontremos a nosotros mismos*. De acuerdo con esa lectura, ser docente implica transmitir entusiasmo por lo que se enseña –lo que no siempre se logra–, pero David sabe trocar esta difícil cualidad en una suerte de invitación, por cierto saludable, a la aventura del conocimiento y, por ésta, a la del saber.

Guiado por ese ideario David Lagmanovich vive lo intelectual no de manera árida y estéril, sino como una cruzada maravillosa a la

que gustosamente se entrega la vida ¿qué placer más grande que el de descubrir mundos a través de la lectura? La firme convicción de que la tarea intelectual debe ser entendida no como un saber de museo, es decir, anquilosado, sino viviente: una actitud desinteresada y orientada, más que a la mera adquisición de conocimientos, al enriquecimiento del espíritu.

En lo que atañe a la docencia y a la investigación en materia literaria, pongo énfasis en que siempre se acercó a la literatura no a guisa de ejercicio de estilo o simple divertimento estético, sino en el sentido más profundo: como testimonio de un alma que se revela mediante el artificio de las letras, como expresión óptica de una existencia individual, como revelación de un sentimiento recóndito y, en ese sentido –utilizando palabras evangélicas– se esforzó por descubrir “el *lógos* vivo en la letra muerta”. En otro lenguaje destaco que su función docente no ha sido otra que la de hacer ostensible la taumaturgia o poder de maravilla que nace del arte de las letras y, de ese modo, despertar el gusto por la literatura; en este orden recuerdo que Platón, en un pasaje celeberrimo del *Teeteto*, refiere que el *thauma* ‘el asombro’ no es sólo el punto de partida de las lucubraciones filosóficas, sino también la *dynamis* o impulso que da origen a la lírica, y de esa reflexión del filósofo Lagmanovich ha sabido sacar provecho tanto para sus clases, cuanto para sus labores de creación.

Sus *papers* son numerosos y fatigaría a la audiencia si apenas intentara enunciar los más relevantes, empero, y a modo de ejemplo, mencionaré sólo uno donde analiza estilísticamente los *Naufragios* de Álar Núñez Cabeza de Vaca. En él Lagmanovich estudia en tanto “construcción narrativa” las *Cartas de relación* del conquistador, vale decir, de aquel viajero que, olvidado de sus compañeros de aventura colonizadora caminó en el nuevo mundo distancias inimaginables. En ese ambiente inhóspito y malsano cayó enfermo y fue prisionero de aborígenes con quienes, finalmente, convivió. De esa circunstancia, lo que sorprendió al náfrago fue recibir auxilios médicos de los indios, vale decir, de quienes “teóricamente” eran sus enemigos. Años más tarde, en España, este cronista, ya viejo, vierte en páginas memorables, con auxilio de su secretario, Pero Hernández, esa anécdota significativa e invierte el tratamiento de la relación: nosotros / los otros anticipándose en cinco siglos a las modernas teorías sobre la “otredad”. Las páginas que David Lagmanovich ha dedicado al análisis de estos *Comentarios* –publicadas originalmente en los Estados Unidos y recientemente reeditadas en México– constituyen un aporte

valioso en cuanto al análisis crítico y minucioso de los diversos planos narrativos, el que ha sido recibido de manera elogiosa por la crítica especializada.

A trabajos ya célebres de su autoría (*La literatura del Noroeste Argentino*, *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, *Códigos y rupturas* o *Estructura del cuento hispanoamericano*) corresponde añadir, en los últimos años *El microrrelato hispanoamericano*, editado en Bogotá, su *Narrativa policial argentina*, publicada recientemente en Alemania por la Universidad de Colonia, *Vanguardia y Escritura*, *El microrrelato: Teoría e historia* y *La otra mirada: Antología del microrrelato hispánico*, volúmenes éstos editados en España.

Además de estudios críticos y de investigación, donde ha dado cuenta igualmente de pulcritud filológica –ya que sabe cotejar adecuadamente variantes textuales a la búsqueda de la forma prístina–, Lagmanovich cultiva la creación literaria en variados registros: ensayo, cuento, poesía y, en los últimos años, en una modalidad literaria de acuciante actualidad: el microrrelato, una narración brevísima que sorprende por un final inesperado y, las más de las veces, no carente de humor. En esta variedad expresiva es autor de *Las intrusas*, *Insurrecciones*, *Contraescritura*, *Casi el silencio*, *Oficio de palabras*, *El expósito*, la mayor parte de ellos editados en el exterior.

La publicación de sus trabajos en Alemania, México y España, entre otros países, da cuenta de cómo la labor crítica de David Lagmanovich ha trascendido el marco geográfico de nuestra frontera. Subrayo, una vez más que, en el campo de la crítica literaria, el nuevo académico es un referente internacional, tal lo que se advierte en la publicación de sus *papers* en revistas especializadas del más alto nivel.

En el campo específico de la crítica literaria hispanoamericana son de su autoría más de cien artículos aparecidos en importantes publicaciones del país y del exterior. En ese orden evoco la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, coeditada por la Universidad de Lima y el Dartmouth College, la *Revista Iberoamericana* editada por la Universidad de Pittsburgh, *Hispanamérica* (editada en Maryland), *Dispositio*, de la Universidad de Michigan y, en lo que refiere a nuestro país, tanto la ya mítica revista *Sur*, cuanto *Humanitas*, cuidada publicación de la Universidad Nacional de Tucumán.

Es también Lagmanovich autor de trabajos de corte pedagógico orientados a los estudios literarios; así, un *Manual de estilo para universitarios* y, entre otros, un volumen concebido con afán meramente didáctico y que, para quienes se inician en el campo de la in-

vestigación, no sólo en el orden literario, sino en el amplio sentido de la *recherche*, es de suma utilidad; me refiero a *La elaboración de una tesis*.

Permítaseme también, para dar una idea más cabal de la personalidad intelectual del doctor Lagmanovich, dar cuenta de su incursión en el campo de lo poético. Entre otros volúmenes significativos menciono: *De cinco en cinco*, *Memorias del imperio*, *Oficio de palabras*, *Álbum de postales* y *Contraescrituras*. Su poesía evidencia la frecuentación de textos clásicos, sin que ello opaque la originalidad que sabe imprimirle el autor. Se trata, en la mayor parte de los casos, de versos expresados en un lenguaje sencillo, casi coloquial y donde imprevisamente el lector se siente sorprendido por imágenes inusitadas. De su *corpus* poético pongo énfasis en las composiciones que dedicó a la memoria de uno de sus hijos, tempranamente fallecido. Los poemas que a él le ha dedicado, amén de ternura, denotan depurado lirismo.

Otro aspecto que no puedo silenciar de su personalidad y que, por sí solo, da cuenta del cuidado del espíritu del profesor Lagmanovich es su gusto por la música; David ha cultivado durante años el arte del violín lo que me consta por haberlo escuchado con especial delectación.

Pongo énfasis igualmente en un rasgo altruista de su persona: David, juntamente con su esposa, Inés Cullell –también como él una destacada intelectual–, han donado al Centro Cultural Rougès, de la prestigiosa Fundación Miguel Lillo –en la que el nuevo académico colabora como asesor– su biblioteca, importante y variada; lo hicieron de manera desinteresada y en memoria del hijo al que me he referido.

Tanto por la destacada actuación en la investigación científica y en la vida universitaria del doctor David Lagmanovich, cuanto “por gozar de concepto público de intachable honorabilidad”, como ha destacado el señor Presidente al investirlo como Académico Correspondiente, es que me enorgullezco en presentar y dar la bienvenida al nuevo miembro de esta institución. Gracias, señor Presidente.

LA TRADUCCIÓN COMO TRABAJO INTELECTUAL

Dr. DAVID LAGMANOVICH

Introducción

Quiero ante todo agradecer las generosas palabras con que he sido recibido en esta casa, no menos que la oportunidad de dirigirme a esta selecta concurrencia. El tema de mi disertación tiene que ver con la traducción, en todas sus formas. Los ejemplos que ofreceré procederán sobre todo de aquella variedad de la misma que llamamos traducción literaria; pero mis consideraciones –repito– se refieren a cualesquiera traducciones, desde las más humildes y utilitarias hasta las más encumbradas. Por otra parte, para no multiplicar las dificultades, los ejemplos que menciono girarán siempre alrededor de diferencias entre las lenguas española e inglesa.

Todos usamos traducciones, en las más distintas circunstancias de nuestras vidas. Las usamos consciente o inconscientemente; las absorbemos en forma automática o, a veces, reflexionamos sobre ellas. Pero casi siempre omitimos el pensamiento crítico, que nos debería acompañar siempre. En consecuencia, perdemos de vista los puntos centrales que distinguen a esta actividad humana; muchas veces carecemos de algunos principios básicos para determinar si una traducción es correcta o incorrecta, o si lo es la tácita corrección que a veces surge ante una traducción insatisfactoria.

La escasez de ese pensamiento crítico –cuya presencia es una marca fundamental de nuestra cultura latinoamericana, según Octavio Paz– es posiblemente lo que autoriza de alguna manera la liviandad de ciertas expresiones que se han hecho tradicionales. Entre ellas está el repetidísimo apotegma “*traduttore, traditore*”, que desautoriza todo el oficio del traductor, lo mismo que apreciaciones en bloque, como la afirmación de que hay que elegir entre la “bella infiel” y la “fea fiel”. Pasando de las opiniones convencionales a los

hechos de nuestras sociedades, es también una manera de devaluar la actividad la que ejercen las casas editoriales y muy especialmente las agencias noticiosas, aficionadas a encomendar la tarea de traducir a personas poco calificadas, a fin de ahorrar dinero en los bajísimos sueldos u honorarios que ofrecen. No menos se desdeña la actividad al concebir, tácitamente, que quienquiera conozca dos lenguas, sin que importe el nivel de competencia que ofrezca, está en condiciones de encarar una traducción; si es posible, ejercitada como un favor de no demasiada importancia y a título gratuito. Se trata de los que dicen: “Ya que conoces el noruego, ¿me harías el favor de traducirme este artículo?”.

Nada de eso dignifica el oficio de traducir. Por el contrario, quienes podemos aducir un poco más de experiencia con lenguas y con libros, sostenemos la alta dignidad de esta tarea, a pesar de ocasionales lapsos y oscurecimientos que pueden darse en ella lo mismo que en cualquier otra actividad humana. Consideramos que la elaboración de una teoría de la traducción está en relación directa con sus contactos con otras disciplinas, tales como la filosofía del lenguaje, la lingüística y los saberes vinculados con el mundo computacional. Y además creemos que esa tarea nos va a acompañar siempre, y que la modernidad –que algunos llaman posmodernidad– la conservará no sólo en su forma tradicional, sino incluso, con auxilio de la lingüística, en la modalidad de la traducción automática o mecánica, apoyada en la computación: un nuevo repertorio de conocimientos que no sustituirá a la traducción “humana”, sino que la complementará cada vez con mayor eficacia.

El engaño de las palabras

En una concepción ingenua de la traducción –razonada o no– esta actividad consiste en sustituir los vocablos de una lengua por los vocablos equivalentes de una segunda lengua. (Se acostumbra a hablar de una “lengua de origen”, LO, y una “lengua de destino”, LD.) Esta idea, que podríamos considerar centrada en la reverencia por el diccionario, es una verdad a medias, tan peligrosa como todas las de su especie. Porque –como puede ocurrir en la expresión literaria, en la oración del creyente o en el más humilde de los manuales– las palabras nos permiten expresar las nociones que bullen en nuestro cerebro; pero casi nunca transmiten significados que podríamos concebir como químicamente puros, sino que están acompañados por

otros muchos elementos que allí resuenan, y que resumen los más variados ejemplos de una cultura.

Para transmitir algunas líneas esenciales de lo que estoy llamando “el engaño de las palabras”, comenzaré por dar algunos ejemplos, muy humildes, extraídos de nuestra experiencia cotidiana. El que cito primero es conocido por todos. Se trata de un cortometraje televisivo de origen estadounidense, traducido del inglés, que aparece en primer término en innumerables películas que alquilamos en los videoclubes. La filmación presenta una serie de hurtos y robos, mayores y menores, advirtiendo siempre al espectador con frases tales como “No robarías una cartera”, “No robarías un televisor”, etcétera. Al final, los letreros sacan conclusiones: puesto que no cometerías esos robos, tampoco deberías “piratear” películas (entendiendo por esta palabra la copia no autorizada de las mismas). Los carteles últimos no dejan ninguna duda al respecto. Las palabras finales, de sorprendente puntuación, son: “Piratería. Es un crimen”.

No sé si ese corto publicitario es efectivo o no; lo que me interesa es que esa frase final constituye una traducción incorrecta del inglés. No, el robo de películas para evitar el pago de derechos no es un crimen. Al decir esto, no estoy abogando a favor de la extensión de esa práctica. Lo que ocurre es que, en nuestra lengua (y en cierta forma al margen de lo que consignan los diccionarios), se ha ido consolidando una distinción entre “crimen” y “delito”. El asesinato, y muchas otras cosas horribles que ocurren cada día, son crímenes. Las infracciones a la ley que no son hechos de sangre, por lo general no son crímenes: son delitos. Los crímenes son hechos de sangre; es decir, el carácter cruento o incruento del hecho es uno de los elementos centrales para distinguir una cosa de la otra. La deficiente traducción de nuestro ejemplo se debe a que en inglés hay una palabra básica, *crime*, que cubre las dos situaciones; pero para traducirla al español hay que escoger entre *crimen* y *delito*. A un vocablo de la lengua de origen (LO) corresponden –aunque no indistintamente– dos de la lengua de destino (LD).

Veamos mi segundo ejemplo. El autor de novelas policiales estadounidenses Lawrence Block ha publicado una serie de tales obras, todas con el mismo protagonista, en cuyos títulos figura la palabra “burglar”: *The burglar who painted like Mondrian*, *The burglar who studied Spinoza*, y varias otras. No sé de muchas traducciones al español de las mismas excepto de una, que aparece como *El ladrón que leía a Spinoza*. ¿Están bien las seis palabras que constituyen la traducción de uno de esos títulos? Es dudoso, por dos motivos. Podría

objetarse la sustitución de “studied” por “leía” (aunque en las universidades británicas, si se dice de alguien que “He read philosophy at Oxford” se está indicando exactamente lo que la persona estudió). Pero hay un motivo más serio de duda, o de crítica, que entraña un problema de traducción a nuestra lengua. En inglés se distingue entre “thief”, genéricamente un ladrón, y “burglar”, aquel que entra subrepticamente en casa ajena (tal vez de noche, tal vez usando ganzúa, tal vez a través de un boquete) y comete lo que nuestras leyes solían llamar “robo con escalamiento” en la Argentina o “robo con escalo” en España. Tenemos pues la expresión adecuada para ese tipo de robos, pero no una palabra específica para nombrar a quien los comete. Rozamos así un problema del que hablaremos un poco más adelante: el de aquello que algunos especialistas llaman “traducibilidad”, es decir, de lo que se puede y lo que no se puede traducir.

En términos prácticos, aquí se ha presentado la situación exactamente inversa a la de nuestro primer ejemplo: hay en español una palabra, “ladrón”, que cubre el espacio semántico de dos palabras inglesas: “thief” y “burglar”. En el primer problema (el de “crime” frente a “crimen” y “delito”), al traducir del inglés al español, tenemos un vocablo en la lengua de origen frente a dos en la lengua de destino, lo que entraña para el traductor la necesidad de optar. En el segundo (el de “burglar” e implícitamente “thief”), al contrario, tenemos una sola palabra en la lengua de destino que se opone a dos de la lengua de origen, y tememos que algo del significado se pierda al no poder encontrar un equivalente exacto de “burglar” en español.

Estos ejemplos, ya lo he dicho, son elementales; pero ello ocurre sobre todo por la índole de las palabras aducidas, que son de general circulación y conocimiento. Si se tratara de palabras de lo que solemos llamar un vocabulario técnico –en derecho o en economía, en filosofía o en salud pública– y estuviéramos traduciendo un documento de una reunión científica, el llegar a una encrucijada léxica de estas características implica, por decirlo así, que la traducción ha dejado de ser un paseo para convertirse en una expedición riesgosa.

Dos ejemplos literarios

Vamos a aducir otros dos ejemplos, un poco más difíciles, que nos darán pistas para superar algunos posibles pasos en falso. Uno pertenece a un texto poético bien conocido, un poema del tipo “arte poética”, debido al insigne poeta galés Dylan Thomas (1914-1953). Se lo

conoce por el primer verso del texto: “In my Craft or Sullen Art”. Para colocar las observaciones en su contexto, se transcribe a continuación el poema completo¹:

In my craft or sullen art
Exercised in the still night
When only the moon rages
And the lovers lie abed
With all their griefs in their arms,
I labour by singing light
Not for ambition or bread
Or the strut and trade of charms
On the ivory stages
But for the common wages
Of their most secret heart.

Not for the proud man apart
From the raging moon I write
On these spindrift pages
Nor for the towering dead
With their ninghtingales and psalms
But for the the lovers, their arms
Round the griefs of the ages,
Who pay no praise or wages
Nor heed my craft or art.

Sólo elegiré unos pocos casos, algunos “nudos” de la traducción. Contrastando dos posibles concepciones de la poesía, Thomas dice lo siguiente: “I labour by singing light / Not for ambition or bread / Or the strut and trade of charms / On the ivory stages...”¹ (aproximadamente: “Trabajo bajo la luz cantarina, no por la ambición ni el pan, ni tampoco para ostentar y mercar chucherías sobre los escenarios de marfil...”). Las líneas a que me refiero han recibido las interpretaciones más sorprendentes en las varias traducciones que se han publicado, tanto en España como en la Argentina, de este importante poema de Dylan Thomas.

Una equivocación central tiene que ver, fundamentalmente, con un conocimiento adecuado o insuficiente del léxico. Me refiero a que Thomas abomina de quienes se dedican al “strut and trade of charms / on the ivory stages”. No voy a elaborar con una suerte de tabla de las equivocaciones que algunos traductores cometen al abordar estos

¹ Dylan Thomas, “In my Craft or Sullen Art”, *The Collected Poems of Dylan Thomas*, New York, New Directions, 1957, p. 142.

versos. Baste decir que nadie parece haber reparado en el significado de “charms”, que nada tiene que ver con ‘encanto’ ni con derivaciones tales como los adjetivos “charming” en inglés o “charmant, charmante” en francés. ¿De qué se trata, entonces?

Quien haya leído relatos sobre el descubrimiento y colonización de territorios exóticos recordará tal vez que los conquistadores europeos repartían a los aborígenes chucherías atractivas para los que estaban siendo conquistados. Nosotros solemos hablar de “vidrios (o espejitos) de colores”; en inglés, estos objetos atractivos pero nada valiosos se llaman “charms”. Es decir, se denominan con la misma palabra que los ‘dijes’ que suelen adornar las pulseras femeninas, los que también suelen ser pequeños objetos vistosos pero de poco valor intrínseco. En una poderosa metáfora, Thomas está diciendo que su trabajo de poeta no tiene por objeto satisfacer su ambición ni acumular ganancias materiales –“not for ambition or bread”, recordemos–, pero tampoco incurrir en “el despliegue y tráfico de chucherías / sobre los escenarios de marfil”. El esteticismo banal recibe así el repudio del poeta, quien ya ha negado toda posibilidad de enriquecimiento personal a quien cultive honestamente su “oficio” o “arte”.

Un segundo ejemplo literario. El que sigue nos encamina en dirección a uno de los problemas centrales de todo proceso de traducción: el que toma, no los vocablos en forma aislada tal como aparecen en los diccionarios, sino esos mismos vocablos con inclusión del contexto desde el cual se formulan en la lengua de origen. Es decir: de las palabras al contexto. Para tratar este punto nos basamos en las varias traducciones al inglés de un texto de Jorge Luis Borges, el titulado “Borges y yo”, que aparece en su libro *El hacedor*, de 1960. También conviene tenerlo presente en su integridad:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá

sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser: la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.

No sé cuál de los dos escribe esta página².

Es un texto deslumbrante, a partir de las palabras iniciales –“Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas”– para terminar con una desesperanzada expresión: “No sé cuál de los dos escribe esta página”. Hay varios análisis posibles del texto, pero aquí nos concentraremos en los problemas que plantea cuando se procura expresar exactamente lo mismo en otra lengua.

Existen diversas traducciones al inglés de “Borges y yo”. Para simplificar, nos limitaremos a comparar dos: la de Andrew Hurley³, traductor a esa lengua de toda la narrativa borgesiana, y la de Norman Thomas di Giovanni, realizada con la colaboración de Borges mismo⁴.

Para entrar en los problemas de traducción de este texto, comencemos por el título: ¿“Borges y yo” es “Borges and I” o “Borges and Myself”? La primera es la preferencia de Hurley; la segunda, la de di Giovanni. Comparada con el original español, “Borges and Myself” agrega un elemento de énfasis que no habíamos percibido en el texto primero. El caso es muy similar al de las frecuentes apariciones, en ese texto, de la noción de “el otro”: en su mayoría, los traductores encuentran aquí un escollo que se resuelve ya con “the other”, ya con “the other one” o “the other man”. Hurley opta por una solución diferente, que no carece de interés: un par de veces, donde el texto dice “el otro”, él menciona simplemente a “Borges”, pues de las palabras del maestro surge que “el otro” es el personaje público llamado, precisamente, Borges. Así lo expresa la afirmación inicial, ya citada: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas”.

² Jorge Luis Borges, “Borges y yo” [*El hacedor*, 1960], *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 808.

³ Jorge Luis Borges, “Borges and I”, en: *Collected Fictions*, Translated by Andrew Hurley, New York, Viking, 1998, pág. 324.

⁴ Jorge Luis Borges, “Borges and Myself”, en: *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, Edited and translated by Norman Thomas di Giovanni in collaboration with the author, New York, E. P. Dutton, 1970, págs. 151-52.

Un tipo de dificultades susceptibles de dar más trabajo se centra en aquellos elementos contextuales que son parte de una cultura y que, en consecuencia, no encuentran fácilmente un equivalente real –y comprensible– en la otra. En el texto de Borges se lee: “Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico”. Y más adelante: “Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra”. Todavía algo más, antes del final: “Hace años yo traté librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro”.

Una nómina que en primera instancia puede parecer caótica, pero que tiene unidad intrínseca, contiene precisamente estas expresiones: “el arco de un zaguán”, “la puerta cancel”, “una terna de profesores”, “el laborioso rasgueo de una guitarra” y las “mitologías del arrabal”.

Ni el zaguán ni la puerta cancel se corresponden con parte alguna de la arquitectura habitual en los países anglosajones. De ahí que el primero aparece convertido en “the arch of an entryway” (Hurley) o “entrance way” (di Giovanni); la puerta cancel, que obviamente está al final del zaguán, se convierte en “grillwork gate” (di Giovanni), puerta de hierro forjado, cosa que muchas veces era, pero no siempre; y en la muy económica –y poco expresiva– “inner door”, puerta interior, en el caso de Hurley.

La terna de profesores es otro caso. En la vida institucional argentina, la terna se eleva –o se elevaba, antes de que la mayoría de los nombramientos fueran “a dedo”– a una autoridad superior, con su respectivo orden de méritos, para que dicha autoridad decidiera sobre un nombramiento; en consecuencia no es simplemente “a list of academics” (Hurley) ni tampoco “a committee of professors” (di Giovanni), aunque éstas puedan ser aproximaciones aceptables.

Otros dos puntos críticos tienen que ver con el uso descuidado de vocablos procedentes del léxico musical. Cuando Borges escribe “el laborioso rasgueo de una guitarra” sabe bien lo que está diciendo. Se refiere al tipo de ejecución que Cervantes, en una de sus *Novelas ejemplares* (concretamente en “El celoso extremeño”) llama tocar “a lo rasgado”. Esto consiste en producir ciertos acordes (por lo general,

los de tónica, dominante y subdominante) pasando rápidamente la mano por dos o tres notas a la vez o casi a la vez, como simple, sin duda elemental, acompañamiento del canto. Esa forma de ejecución es la habitual en el nivel popular, por contraposición con la ejecución “punteada”, que en última instancia proviene de la práctica del laúd e instrumentos semejantes. Los gauchos y los compadritos, por supuesto, practicaban el rasgueo, como lo siguen haciendo todos los aficionados de hoy.

En los países de habla inglesa, esa forma de tocar se llama “strumming”⁵. Por eso Hurley habla del “tedious strumming” de una guitarra. Sorprendentemente, sin embargo, di Giovanni y Borges respetan el adjetivo original pero cambian el sustantivo, y nos dan “the laborious tuning of a guitar”. Error, porque no se trataba de “templar” la guitarra, es decir, ajustar sus clavijas para que las cuerdas den los intervalos necesarios (algo distinto de “afinar” el instrumento, pero no entraremos en ello aquí), sino de percibir –supongamos que en un patio del Palermo de antaño– el tropezoso rasgueo, la búsqueda de los acordes, la preparación para el canto, quizá una vidalita, de un improvisado cantor⁶.

El otro equívoco musical, donde para alguien entra la música pero de contrabando, es aquello de “mi vida es una fuga”. Si traducimos “fuga” por “fugue” mantenemos, no sólo la etimología del vocablo, sino también su posible ambigüedad en nuestra cultura: ¿hablamos de ‘escape’ o nos estamos refiriendo al efecto de una forma musical? Di Giovanni, seguramente en consulta con Borges, opta por una solución simple: “my life is a running away”. Hurley se enreda y se alarga: “my life is a point-counterpoint, a kind of fugue, and a falling away” (mi vida es un contrapunto, una especie de fuga, y una caída)... No era para tanto: todo lector –por lo menos, todo lector argentino– comprende sin dificultad el concepto de “fuga”, sin necesidad de una explicación tan complicada y nada feliz.

Llegamos así a un punto verdaderamente crucial de este proceso de traducción: lo de las “mitologías del arrabal”. El término y el concepto de *arrabal* aparecen desde muy temprano en la obra de

⁵ Cualquier diccionario de la lengua inglesa (en este caso, consulto el *Random House College Dictionary*) define el verbo *strum* como “to play on (a stringed musical instrument) by running the fingers lightly across the strings”; es decir, se trata del exacto equivalente del *rasgueo* en español.

⁶ Nuevamente el mundo del tango (antiguo) es coincidente. Recuérdese “El bulín de la calle Ayacucho”, de Celedonio Esteban Flores: “No faltaba la guitarra / bien encordada y lustrosa / ni el bacán de voz gangosa / con berretín de cantor”.

Borges. Baste recordar el poema de ese mismo título, “Arrabal”, dedicado a Guillermo de Torre, en *Fervor de Buenos Aires*, de 1923; el texto está fechado en 1921. Es el que comienza “El arrabal es el reflejo / de la fatiga del viandante”; se habla allí de “la calle sufrida / y el caserío sosegado” y se confiesa “Y sentí Buenos Aires”, de manera análoga a como en otro texto temprano, incluido en *Discusión*, de 1925, se postula que “La pampa y el suburbio son dioses”⁷.

Ahora bien: ¿cómo podemos entender hoy el arrabal, cuando este concepto está ineludiblemente *datado* en la obra de Borges, es decir, unido a un concepto temporal que ha cambiado irremisiblemente? Para él y en su juventud, el arrabal comenzaba en Palermo, hoy uno de los barrios más coquetos de Buenos Aires, y seguramente incluía barriadas tales como Villa Urquiza, para no hablar de Villa Ortúzar. Era una zona de tránsito entre la pampa (la llanura) y la gran ciudad, y cuando se habla de una “mitología de puñales” se está mentando al *compadrito*, un tipo humano lindante con la delincuencia pero todavía vinculado con viejos valores de la patria. En consecuencia, al vocablo “arrabal” no se le puede atribuir una lectura que lo confunda con el “suburbio” en su versión moderna, especialmente según el modelo de la otra América. Para nosotros, “arrabal” y “suburbio” son la misma cosa, pero el suburbio propio es muy distinto de los suburbios ajenos.

Es que, además de los aspectos humanos que aquí están en juego, también ocurre que las ciudades del mundo de habla inglesa y las de nuestro ámbito hispánico son estructuras urbanas radicalmente distintas. Nuestro lugar de prestigio, donde la mayor parte de la gente aspira a vivir, es el centro de la ciudad; en cambio en Estados Unidos el centro, el “downtown”, es el lugar de los tugurios, los “slums”, y el estilo más prestigioso es el de la vida suburbana, identificada con el vivir acomodado de barrios poco menos que exclusivos.

Los traductores perciben estas tensiones, y sus versiones muestran el esfuerzo por reflejar algo semejante a lo que leen en la prosa borgesiana. Lo que el maestro escribió originalmente fue “pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo”. Hurley descompone nuestro concepto de arrabal y nos da “I moved on from the mythologies of the slums and outskirts of the city”, como si fueran dos cosas dis-

⁷ *Arrabal* y *suburbio* son palabras equivalentes; la primera es de origen árabe (del vocablo *rabad*, con el mismo significado) y está atestiguada en nuestra lengua desde 1146, según datos de Joan Corominas; la segunda es, por supuesto, uno de los derivados del latín *urbs*, *urbis* ‘ciudad’, y aparece en textos de nuestra lengua desde comienzos del siglo XVII.

tintas, pues aparentemente no puede convencerse de que pudiera haber “slums” en esa ubicación geográfica. Di Giovanni y Borges, que saben con mayor precisión de qué se trata, dicen económicamente “I went from myths of the outlying slums of the city to games with time and infinity”. No está mal, pues la expresión “outlying slums” (refiriéndose de esa manera a las modestas viviendas periféricas) es descriptiva, a la vez que evita dar la impresión de estar adoctrinando al lector.

Sin embargo, queda todavía un problema en esta instancia, y es el uso, en inglés, de la palabra “slum”. Los *slums* de las ciudades norteamericanas y los arrabales de las argentinas son zonas desfavorecidas desde el punto de vista urbanístico, pero su dinámica es opuesta. En Estados Unidos y otros países del Hemisferio Norte, los “slums” fueron territorios distinguidos, o por lo menos aceptables, que sufrieron un proceso de deterioro y desvalorización; en cambio, nuestros “arrabales” son territorios que comenzaron siendo modestos y que fueron evolucionando en sentido positivo. Así, Palermo –y especialmente aquella franja apodada “la Tierra del Fuego”, o sea la otra orilla del arroyo Maldonado de entonces– evolucionó hasta convertirse en un barrio de clase media en la década de 1930, y de ahí en adelante siguió cambiando hasta llegar a la esplendorosa realidad de hoy. En consecuencia, ¿podemos aún mejorar las traducciones existentes, evitando equívocos alrededor de la palabra “slums”? No lo sé; sólo me permito recordar el dicho según el cual “lo mejor es enemigo de lo bueno”.

Lo importante de todo esto es que nos ha conducido, en nuestro análisis de la traducción como trabajo intelectual, a la noción de *contexto*. Es imposible traducir, ya sea estos textos de los que hablamos u otros cualesquiera, sin tener tal noción muy nítidamente en cuenta. Incluso cuando hay una clara equivalencia formal entre el vocablo de la lengua de origen y el de la lengua de destino, como ocurre con muchos términos del vocabulario político –“democracia” y sus derivados, “república” y “republicano”, “liberalismo” y varios otros– hay que andarse con cuidado para evitar una imagen distorsionada de lo que se pretende evocar. ¿Cómo reconciliar, por ejemplo, las nociones contenidas en expresiones tales como la “democracia ateniense”, el “Partido Demócrata Nacional” de nuestra historia política, el “Partido Demócrata” estadounidense, las diversas concepciones de la “Democracia Cristiana”, como la italiana, la “República Democrática Alemana” y hasta la expresión “demócrata Walt Whitman”, con que Rubén Darío describe al gran poeta de América del Norte? ¿Cómo

respetar, en una traducción, el hecho de que Mariano Moreno y Juan José Castelli constituyeran el ala “liberal” en la Primera Junta de Mayo de 1810, y que el mismo adjetivo se aplicara, un siglo y medio más tarde, a los seguidores del capitán ingeniero Álvaro Alsogaray? La comprensión plena del contexto en el que se profieren estas expresiones es lo único que puede ayudar a resolver las dificultades que plantea su traducción.

Los límites de la traducción

Evidentemente, en determinados casos, la tarea de la traducción reconoce límites. Se habla, inclusive, de la condición de “intraducibilidad” de ciertas situaciones de traducción; es decir, de la imposibilidad de verter ciertos textos de la lengua A en un conjunto de signos equivalentes pero en la lengua B. ¿Cuáles pueden ser los factores que originen esta situación?

El lingüista inglés J. C. Catford distingue entre una intraducibilidad *lingüística* y una *cultural*⁸. La primera es fácil de concebir: se refiere a la inexistencia, en la lengua de destino, de categorías o rasgos gramaticales que hacen parte del sistema de la lengua de origen. Por ejemplo, si en un texto griego o alemán nos encontramos con un juego de palabras que gira alrededor del uso de los tres géneros gramaticales de esas lenguas (es decir, masculino, femenino y neutro), chocaremos con la imposibilidad de lograr una traducción “fiel” a una lengua donde los géneros gramaticales son dos, como es el caso del español. Lo mismo puede decirse de otros fenómenos gramaticales, como los grados de distancia o aproximación que revelan los pronombres demostrativos; o las relaciones de parentesco, cuya organización dista mucho de ser un sistema universal. En tales casos la oposición pertenece a la estructura gramatical de las lenguas en cuestión; se trata, pues, de temas que son abordados, a partir de la segunda mitad del siglo XX, por los estudios de la llamada “lingüística contrastiva”, que toma y analiza frente a frente, típicamente, dos entidades lingüísticas: el inglés frente al español, el ruso frente al francés, y así sucesivamente. Estos estudios, formulados ante todo en función de necesidades pedagógicas, pueden ser también de interés para la tarea de la traducción.

⁸ J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*, London, Oxford University Press, 1965.

Al considerar estos problemas, conviene tener en cuenta que la cuestión de la “traducibilidad” de los textos no constituye una oposición binaria, susceptible de ser decidida por sí o por no, sino más bien una gradación; es decir, unos textos ofrecen más, y otros menos, la posibilidad de una traducción adecuada desde la lengua en que están cifrados a la lengua en que han de ser leídos por un nuevo conjunto de lectores. Los traductores profesionales suelen distinguir algunos de estos casos, y usan recursos tales como la glosa, la explicación, la nota a pie de página, etc., para aliviar un poco la sensación de la intraducibilidad y seguir adelante. Pero esos puntos son como nudos en la madera de una traducción limpia, fluyente y, en consecuencia, plenamente comprensible.

En cuanto a esta gradación, viene al caso la observación del lingüista alemán Werner Winter⁹, quien afirma que

Si bien la prosa científica se traduce con facilidad, porque se concentra en significados directos y denotativos, al paso que la forma tiene sólo una importancia secundaria, otros géneros y formas presentan problemas más arduos. Naturalmente, es difícil establecer un ordenamiento exacto por orden de dificultad, ya que aparentemente los géneros nunca están en estado de pureza, a menos que estén sumamente controlados. Así, mientras que una novela prosaica tendrá una ubicación baja en la jerarquía de la dificultad, algunos pasajes de la misma pueden mostrar una alta concentración de formas controladas o de estímulos asociativos, y desde luego estos pasajes serán más difíciles de traducir. En general, es probable que el papel de las alusiones y elementos semejantes no se pueda limitar a un género o a un conjunto de géneros; sin embargo, puede especificarse con mayor facilidad el grado de control formal.

Continúa la cita de este autor:

Tenemos entonces que los textos periodísticos (excepción hecha del folletín) probablemente estarían situados inmediatamente después de la prosa científica, muy bajos en la escala de dificultad; luego se situarían las cartas, las obras teatrales en prosa y las novelas no poéticas; después, la poesía enunciada en términos libres o flexibles, como es el caso del verso blanco, y por último –y éste es el caso más difícil– la poesía enunciada en una forma rígida. A medida que ascendemos en esta escala, aumenta el número de pasajes en los que hay que abandonar toda esperanza de duplicar el original; por supuesto que, al mismo

⁹ Werner Winter, “Impossibilities of Translation”, William Arrowsmith and Roger Shattuck, eds., *The Craft and Context of Translation: A Critical Symposium*, New York, Doubleday, 1964, pp. 93-112 (lo citado, p. 104).

tiempo, aumenta también el número de oportunidades para el poeta que es también un traductor.

Se advertirá que se ha introducido aquí la noción de “prosa científica”. No ha de entenderse por tal denominación tan sólo la lengua de los tratados científicos en sentido estricto, como podría serlo la teoría de la relatividad, sino también los escritos de divulgación y, en términos aun más amplios, todos aquellos que no están informados por una actitud inventiva o imaginativa, tales como descripciones de fenómenos naturales, textos legales y muchos otros cuya forma no tolera ningún desvío durante el proceso de la traducción.

Pero, por otra parte, los ejemplos de posible o real intraducibilidad que ofrecen los lingüistas son menos elocuentes que algunos casos que se presentan en las obras literarias. En éstas, el despliegue de originalidad léxica y sintáctica puede llegar a niveles que están enormemente alejados del lenguaje cotidiano. Un ejemplo argentino puede ser el de la mayor parte de los poemas incluidos en el libro de Oliverio Girondo *En la masmédula*, de 1954. Recuérdese el comienzo de una de esas composiciones¹⁰: “Mi lu / mi lubidulia / mi golocidalove / mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma / y descentratelura / y venusafrodea / y me nirvana el suyo la crucis los desalmes / con sus melimeleos / sus erospsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y gormullos [...]”. No creo que este pasaje se pueda traducir a otra lengua (ni siquiera a la propia, pues la traducción puede entenderse aquí como un proceso de “desambiguación”) sin desentrañar primero, por lo menos en parte, el proceso de creación de nuevos vocablos que ha recorrido el poeta, a fin de repetirlo en la traducción. Y en ese sentido, parece que la acuñación de nuevos vocablos depende sobre todo de la apropiación o utilización de nuevos procedimientos compositivos, que reúnen étimos de distinta procedencia en la esperanza de mentar así una realidad connotativa para la cual no alcanza con las palabras de general conocimiento. Este trabajo –un trabajo intelectual en sentido estricto– sería algo así como el prolegómeno a una tarea de traducción de textos tan complicados como éste.

Siempre el contexto

Estamos entonces ante una encrucijada, a la que nos han llevado diversas dificultades de los textos originarios, y nos han permiti-

¹⁰ Oliverio Girondo, *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 421.

do advertir la existencia de ese algo que llamamos *intraducibilidad*. Por una parte, decimos de un texto que es intraducible, o que presenta muy altas dificultades para su traducción, cuando su léxico o su sintaxis parecen ajenos a la gramática básica, o habitual, de la lengua. Tal es el caso de textos como el de Oliverio Girondo que hemos citado hace un momento. En términos de Catford, tropezamos con un caso especial de intraducibilidad lingüística, pues el texto presentado parece instituir una gramática paralela, o anómala, que siempre será característica y distinta de la gramática con la que estamos familiarizados.

Pero por otra parte, la categoría de intraducibilidad cultural, establecida por este estudioso inglés, también tiene que ver con lo que anteriormente hemos llamado el contexto evocado por la obra. El contexto de “Borges y yo”, de Jorge Luis Borges, es Buenos Aires, encerrando en este nombre tanto la evocación del Buenos Aires de antaño como la realidad del Buenos Aires de ahora. Ese contexto indica con precisión qué es un zaguán, qué es una puerta cancel, qué es (o era) una terna de profesores. Podemos ahora redefinir lo que antes hemos apuntado en forma sumaria, y lo hacemos de la siguiente manera: un texto es intraducible, o está muy alto en la escala de dificultad que antecede a su traducción, cuando el contexto *de producción* de la obra y el contexto *de recepción* de la misma difieren considerablemente (por lo general aunque no en forma exclusiva, debido a la evolución histórica). El arrabal de Borges, con su contexto argentino o más precisamente porteño, será percibido con mayor nitidez en La Plata que en Nueva Zelanda; el contexto de una narración neocelandesa, tal vez con resonancias de la cultura maorí, puede presentar considerables problemas para un traductor radicado en Madrid o en Buenos Aires. No se trata de conocer las palabras, sino en definitiva de percibir, y en consecuencia estar en condiciones de transmitir, algo así como el perfume del contexto. En suma: traducir no es acarrear palabras, aunque se las conozca, ni repetir las configuraciones rítmicas y sintácticas de un material ajeno; sino aproximarnos a la totalidad de las significaciones de un texto, en busca de aquello tan elusivo pero a la vez tan importante: la equivalencia entre el original y la versión.

Estas circunstancias han sido advertidas, a través del tiempo, por los grandes escritores. Recordemos a Cervantes. En la primera parte del Quijote (1605) ya se plantea el problema de la traducción, cuando el cura y el barbero están “depurando”, a su manera, la biblioteca de Alonso Quijano. Comentando una traducción de Ariosto, ex-

presa el texto cervantino que la debilidad de su traducción se debe a la dificultad de traducir obras en verso; esto, dice el cura, les pasará a todos aquellos que “los libros de verso quisieren volver en otra lengua, que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento”¹¹.

Mucho más adelante, en la segunda parte, es Don Quijote quien, en conversación con un escritor que encuentra a las puertas de Barcelona, ofrece su opinión: “Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen y no se ven con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por eso quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen”¹².

La noción referida a “mirar los tapices flamencos por el revés” es una poderosa imagen, puesto que se refiere directamente a las dificultades de la traducción, es decir, a la posición de un texto en la escala que va desde la (presunta) máxima facilidad a la (también presunta) intraducibilidad de un texto. Podemos aceptar sin mayores reservas ese criterio. En cambio, es posible colocar signos de interrogación alrededor de la caracterización de algunos lenguajes como “lenguas fáciles”. Si el lenguaje del texto originario y el del texto de destino son distintos (lo cual es un presupuesto de toda traducción), es precisamente porque manifiestan las características de dos distintas culturas; y la misión del traductor, al tratar de evocar parecidas reacciones en dos lectores situados a un lado y otro de las dos lenguas, no será una tarea fácil ni siquiera en los casos de mayor cotidianidad.

El tono de la traducción

Entre los muchos problemas que entraña esta actividad tan compleja como fascinante, escogemos uno más: el *tono* del texto

¹¹ Quijote, primera parte, capítulo VI, p. 64 en la edición conmemorativa del cuarto centenario de la obra, edición de Francisco Rico, Real Academia Española, 2005.

¹² *Op. cit.*, segunda parte, capítulo LXII, p. 1032.

traducido y su relación con el tono del texto original. En términos generales, aquí no parece existir un problema mayor, ya que ese tono –que, a partir de nociones lingüísticas modernas, podemos describir como el “registro” de determinada construcción verbal– viene marcado desde el indicio mismo, desde el ciframiento que realiza el autor al aceptar un determinado sistema de convenciones. Ya Charles Hockett¹³ nos hizo notar que el sacerdote o pastor usa la lengua en dos registros distintos cuando predica su sermón y cuando se dirige al dependiente del supermercado, y que esos registros no son libremente intercambiables. De la misma manera, podemos hablar de tono o registro en función de determinados tipos de discurso: será distinto el que corresponde a un tratado moral, a un folleto de propaganda turística o a una pieza teatral de carácter humorístico. Quizá en forma instintiva, o gracias precisamente a su conocimiento de diversos estilos, el traductor avezado selecciona uno de esos registros, y persiste en él por lo menos en la medida en que el autor del texto que está traduciendo se mantiene en su primera elección.

Pero hay otra manera de concebir el problema del tono de la traducción, y para ello podemos recordar una aseveración de Alfonso Reyes¹⁴. Según Reyes, el escritor irlandés George Moore (1852-1933), en sus *Confesiones de un joven* [1888] habla de la traducción en los siguientes términos:

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.

Lo que para simplificar llamamos “tono”, en este caso, se refiere a la impresión general, de familiaridad o de extrañeza, con que las obras traducidas ofrecen sus versiones de las obras originales. La esencia de la polémica podría formularse así: ¿debemos traer en su totalidad la obra literaria extranjera al conocimiento del lector, o nos

¹³ Charles F. Hockett, *A Course in Modern Linguistics*, New York, Macmillan, 1958.

¹⁴ Alfonso Reyes, “De la traducción”, *La experiencia literaria*, 3ª ed., 1ª reimpresión en la Colección Popular, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 130-144. (Lo citado, p. 130.)

corresponde conducir al lector hacia la obra, aunque la encuentre en alguna medida ajena a su orbe lingüístico, y corra el peligro de no comprender determinados pasajes? En otras palabras, en una traducción del ruso al español, ¿qué es preferible? ¿Que no quede rastro alguno de la lengua original, para lo cual transformamos las verstas en kilómetros, los rublos en pesos y los gentilicios eslavos en sus equivalentes españoles, de modo que Sergei Ivánovich pase a llamarse “Sergio, hijo de Juan”? ¿O que al lector español se lo deje como si fuera a las puertas del texto, y que se las arregle –si puede– para deducir por qué ese personaje es llamado por unos “Sergei” y por otros “Sergei Ivánovich”, en dos puntos distintos de la escala de formalidad? Cualquiera de esas dos soluciones tiene, como dicen algunos, sus más y sus menos.

La polémica –que plantea problemas mucho más serios que los que tienen que ver con la idea de “lenguas fáciles” y “difíciles” de Cervantes– arranca en los años de tránsito entre el pensamiento de la Ilustración y los nuevos aires culturales que asociamos con el Romanticismo. Un punto de partida que suele tomarse en cuenta lo constituyen las reflexiones sobre la traducción del filósofo y teólogo Friedrich Schleiermacher (1768-1834). Este autor –de gran influencia en la evolución de las ideas en Alemania– es firme partidario de la solución que hemos llamado “llevar al lector hacia el texto”, y no lo contrario. Incluso llegó a postular una suerte de “extranjerización”: traducir en una lengua casi artificial, no usada más que para este menester, subrayando así el carácter exigente de la obra artística, que de ninguna manera debía confundirse con lo que más tarde llamaríamos el “lenguaje de la tribu”. Y esa actitud es –aun a pesar suyo– romántica: porque defiende la peculiaridad y el matiz único de las lenguas de las más diversas civilizaciones, dejando de lado a la vez el privilegio que el Renacimiento concedió a las lenguas clásicas tanto como la fundamental y racional unicidad del Iluminismo. Frente a doctrinas y teorías que proponen un modelo único, Schleiermacher opta por defender, como hoy lo haríamos, la diversidad.

Conclusión

Hemos revisado algunas de las cuestiones –no todas– que entraña este fenómeno antiguo y cada vez más omnipresente en la modernidad: la traducción. Creemos que ésta no puede ser una actividad casual y, por ello, que es un típico trabajo intelectual, en el sentido

explicado por el filósofo francés Jean Guitton¹⁵: una actividad del espíritu basada en la necesidad de comprender el mundo y ensanchar las perspectivas de nuestra posición en él.

Permítaseme, para terminar, que cite las palabras finales de un trabajo sobre este tema que pertenece a uno de los grandes maestros que ocuparon las aulas de la Universidad Nacional de Tucumán: el filólogo italiano Benvenuto Terracini, primer catedrático de lingüística en esa casa de estudios. Dice así:

En realidad, el traductor trabaja para sí mismo: necesidad de cobrar unos pesos, ejercicio escolar, recreación, deseo de ampliar la cultura propia o la de su país, deseo de lucir su ingenio o su estro poético, o, más a menudo, añoranza de poesía: tan dulce le suena el eco de alguna voz ajena, que quiere encerrarla dentro de la lengua propia, y la traduce, como se recoge una flor para ponerla entre las hojas de un libro. También en el duro pecho del traductor late al fin el corazón de un hombre¹⁶.

Con estas inspiradas palabras, podemos por ahora suspender –de ninguna manera dar por terminado– el breve examen que nos propusimos: la consideración de la traducción no como un “oficio” más o menos manual, que se podría encomendar casi a cualquiera, sino como un exigente trabajo intelectual.

¹⁵ Jean Guitton, *El trabajo intelectual. Consejos a los que estudian y a los que escriben*, Trad. de Cedia Pereira y Carlos A. Duval, Buenos Aires, Criterio, 1955.

¹⁶ Benvenuto Terracini, “El problema de la traducción”, *Conflictos de lenguas y de cultura*, Buenos Aires, Imán, 1951, p. 97.