Villoro, Juan. "El traductor" en *Efectos personales*, México, Era, 2000.

JUAN VILLORO

EL TRADUCTOR

a Susanne Lange

Conocer es, en buena medida, traducir. La condición siempre relativa de lo que sabemos obliga a entender poco a poco; las fases de la luna, la caída de una piedra y el vuelo de un halcón se ordenan en el archivo lento de la cultura. Y sin embargo, entender algo *literariamente* significa darle otro uso al sentido común. La literatura, incluso en su variante naturalista, es siempre una superación de lo explícito, un deseo de que las palabras habituales, con las que compramos el pan y acatamos órdenes, digan sus verdades de otro modo. "El mundo es azul como una naranja", escribió Paul Éluard. Dos certezas científicas – el mundo es azul, el mundo es redondo como una naranja – se combinan y confunden en favor de otra verdad, la invención poética.

En el dominio literario nada es unívoco. A diferencia de los catálogos de aspiradoras o los discursos proselitistas, las novelas y los poemas se abren a diversas interpretaciones y su permanencia en el repertorio de la cultura depende de sus posibilidades de suscitar nuevas lecturas. "Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir", apunta Italo Calvino. La escritura resistente es una materia porosa; sus calculadas fisuras dejan que pase el aire, el ambiente, las renovadas indagaciones de la época.

En su tentativa por dotar de otro significado al lenguaje, la literatura vivifica el inventario cotidiano del idioma y se sirve de recursos que parecerían negarla, del silencio al sinsentido. En el texto, la "frescura", la "espontaneidad" o la recreación coloquial son artificios, en ocasiones más trabajados que los pasajes herméticos.

Octavio Paz señala en *El arco y la lira* que todas las artes aspiran al efecto poético, es decir, al momento en que el lenguaje supera su sentido original y se convierte en un prodigio desplazado, donde el placer estético es refractario a la argumentación. De golpe, una ráfaga de palabras se resiste a ser razonada. Ninguna interpretación métrica o retórica de un alejandrino de López Velarde ("ojos inusitados de sulfato de cobre") o de un endecasílabo de Paz ("horas de luz que pican ya los pájaros") puede descifrar lo que se dice más allá de la versificación. Saber que los ríos con sulfato de cobre tienen un color azul claro y brillante ayuda a comprender la metáfora de López Velarde, pero no la rara belleza que produce en la página. Hay, en el fondo de cada verso, algo que impide ser razonado. En la madrugada del poeta, los frutos son de tiempo y deben ser picados por los pájaros. Por ello, el contenido fundamental de su discurso no puede ser descrito ni siquiera en el código en que se emite. Lo inefable es su signo, azul como una naranja.

Si la literatura depende de las posibilidades múltiples del texto, de la zona donde las palabras derrotan su significado corriente, ¿es posible que el lenguaje literario pase sin pérdida a otro idioma?

No hay modelo técnico que conduzca a la traducción que Baudelaire hizo de Poe o a la que Elizondo hizo de Hopkins y sin embargo ese viaje es posible. Lograr una versión poética notable de un texto extranjero no es un vudú lingüístico que dependa de vagos exorcismos, pero tampoco es un traslado mecánico, capaz de programarse en computadora.

Cada oficio presenta misterios prácticos, y uno de los más peculiares del arte de traducir es la noción de soledad compartida. Ni gregario ni misántropo, el intercesor entre dos lenguas requiere de una voz ajena para ofrecer la suya. Separado de su entorno y de su habla, regresa a su época tonificado por aires remotos. De acuerdo con la conocida formulación de Pascal, la tragedia de un hombre comienza cuando no puede estar solo en su cuarto. La escritura es una resistencia a puerta cerrada, el desafío que alguien acepta para encontrarse consigo mismo. Al traducir, la situación cambia en cierto sentido. El traductor está y no está solo; es algo más que un lector y algo menos que un autor. "Cada libro es una imagen de la soledad", escribe Paul Auster; en el caso de la traducción, dicha soledad es tocada por una voz distante: el aislamiento del lector es invadido por el del autor. Este intercambio de soledades define el acto de trasvasar idiomas: "Aunque sólo haya un hombre en el cuarto, en realidad hay dos. "A" se imagina como una especie de fantasma de ese otro hombre, que simultáneamente está y no está ahí, y cuyo libro es y no es el mismo que él está traduciendo. Por eso, se dice a sí mismo, es posible estar y no estar solo en el mismo momento" (Paul Auster, *La invención de la soledad*).

El encierro con un espectro extranjero alerta los reflejos, obliga a una saludable paranoia: el idioma se mantiene en forma, perseguido por otro. La frecuentación y aun el acoso de una lengua extranjera agudiza la propia. En su discurso ante la Academia de Bellas Artes de Baviera, Elias Canetti explicó: "Recuerdo que en Inglaterra, durante la guerra, solía llenar páginas y páginas con palabras alemanas (...) No se trata aquí, preciso es subrayarlo, del aprendizaje de una lengua extranjera en la propia casa, en una habitación, con un profesor, con el apoyo de todos aquellos que, en la ciudad donde vivimos y a cualquier hora del día, hablan como uno ha estado acostumbrado a hacerlo siempre. Se trata de quedar más bien a merced de la lengua extranjera en su *propio* ámbito, donde todos hacen causa común con ella y, en forma conjunta y con aire de pleno derecho, tranquilos e impertérritos, no cesan de lanzarnos sus palabras." El exilio inscribió a Canetti en una forzosa escuela de preservación lingüística: debía cuidar el alemán en un entorno en el que se había convertido en la lengua del adversario. Justo porque se trataba de un idioma degradado, envilecido por el nacionalsocialismo, era urgente custodiarlo. De acuerdo con Karl Kraus, el escritor debe devolver la virginidad a la

palabra prostituida. Éste fue el tenso oficio que Canetti desempeñó durante la guerra. Él, que compartía la política de los ingleses, debía dotar de nueva pureza y brillantez a las palabras con que Hitler se equivocaba a diario.

El reverso de esta situación fue descrito por Javier Marías al recibir en Alemania el Premio Nelly Sachs. En tiempos de paz, los clásicos tienen en el extranjero un derecho de suelo que jamás adquirirán en el suyo, el de adaptarse a los usos y los modismos de la época.

De acuerdo con el traductor de *Tristram Shandy*, una desgracia menor de la gran literatura es que no puede modernizarse en el idioma en que fue escrita. Aunque no entendamos de cabo a rabo a Cervantes, sería un despropósito renovar sus páginas. Para eso están las ediciones críticas, con profusas notas de pie de página. En cambio, los clásicos ajenos a nuestra tradición reciben cada tantos años un soplo refrescante. Así, disponemos de un Shakespeare del siglo XIX, otro de principios del XX, otro de fin de siglo, etcétera. Es dable suponer que los alemanes tendrán un *Quijote* futuro y los hispanohablantes un *Fausto* futuro. Las obras que atraviesan el tiempo pueden seguir cambiando de piel en otros idiomas.

La literatura obtiene curiosos logros al trasvasarse, a tal grado que ciertos efectos sólo se logran con la tensión que proviene del desplazamiento desde una lengua ajena. En una de sus versiones del soneto "El desdichado", de Nerval, Octavio Paz escribe: "Yo soy el tenebroso – el viudo – el sin consuelo." La fuerza de este verso depende de su inusual remate ("el sin consuelo" por *l'inconsolé*), hallazgo que surge de la versificación en el cruce de dos lenguas. Esta extranjería del estilo se presta especialmente para captar las emociones ambiguas, que pertenecen a un incodificable exilio interior. Por ello, la melancolía sin nombre de Gérard de Nerval se amparó en un título en español: "El desdichado". No sería difícil reunir una antología de textos encabezados por palabras extranjeras, descentradas, que aluden a una pesadumbre indecible en la lengua común: *Lisbon revisited*, de Fernando Pessoa, *Walking around*, de Pablo Neruda, *Ewigkeit*, de Jorge Luis Borges, *Anywhere out of the World*, de Charles Baudelaire (este título fue retomado no por un autor de lengua inglesa sino, como conviene al desasosiego que no puede decir su nombre, por el italiano Antonio Tabucchi). Aunque los alemanes cuentan con una palabra que causa jaquecas a los traductores, *Weltschmerz* (el "dolor del mundo" que suele traducirse como "pensamiento melancólico" o culteranamente como "wertherismo"), Gregor von Rezzori escogió una voz rusa para comenzar sus *Memorias de un antisemita:* "*Skuchno* es una palabra rusa difícil de traducir; significa algo más que un intenso aburrimiento: un vacío espiritual, un anhelo que atrae como una marea imprecisa y vehemente." El hombre abatido no puede definirse.

En los diccionarios españoles faltan equivalentes para *saudade, spleen, skuchno* o *Weltschmerz*, sin embargo ahí fue donde Nerval encontró "El

desdichado" (y en español podría conservarse el extrañamiento regresando el título al francés).

En las alcobas de la literatura, la noción de fidelidad se parece bastante a la de los grandes libertinos: la obtención de un placer verídico justifica la transgresión de las normas.

La ciega obediencia está reñida con la traducción literaria. Las computadoras traducen con la sutileza de un procesador de alimentos y los agentes aduanales que siguen un manual lingüístico provocan miniaturas de teatro del absurdo como ésta que Luis Humberto Crosthwaite registró en la frontera entre México y Estados Unidos:

–¿Qué trae de México?
–Nada.
–¿Qué trae de México?
–Nada.
–Tiene que contestar "sí" o "no".
–No.
–Está bien. Puede pasar.

Las pasiones del idioma exigen que se llegue a ellas por la ventana prohibida, según el método de Casanova. *The Turn of the Screw* significa, literalmente, "la vuelta del tornillo", un título de tlapalería, y en sentido figurado, "la coacción". José Bianco fue leal a Henry James al inventar una metáfora que cambió la historia del español: *Otra vuelta de tuerca.*

En el siglo XVIII, Lichtenberg reflexionó en la leal rebeldía de los traductores: "¿No es extraño que una traducción literal casi siempre sea mala, y sin embargo todo sea traducible?" Alejado de la piadosa servidumbre a su modelo, el traductor debe seguir la lógica de su idioma.

Cada lenguaje tiene una estructura tan definida que quien habla varias lenguas suele pensar en forma distinta en cada una de ellas. Por ello, Walter Benjamin aconseja que el traductor preste poca atención a las frases extranjeras y mucha a las palabras, a las partículas que deberán asumir las leyes de otro idioma.

Cuando W. H. Auden y Chester Kallman tradujeron *Los siete pecados capitales*, la pieza con música de Kurt Weill y texto de Bertolt Brecht, se enfrentaron a un texto complejo que debía entenderse cantado. El tono de farsa y cabaret podía perderse si los albures y la procacidad no tocaban en forma inmediata al público. Auden y Kallman buscaron nuevas metáforas para conservar el sentido original. En la versión alemana, el trasero blanco de una mujer resulta "más valioso que una pequeña fábrica" y en la inglesa "vale lo doble que un pequeño motel de Texas".

Una buena traducción literaria vence la literalidad, y sin embargo algo se pierde en el camino. Al respecto, Jacques Derrida observa que un texto significativa si bien es traducible, siempre depara zonas intraducibles. Con frecuencia, una voz original expulsa a su intercesor a los márgenes de la tipografía, esa Siberia "fuera" de la obra donde apunta con resignación: "juego de palabras intraducible".

De modo inverso, los autores del montón lingüístico suelen ser enriquecidos por sus traductores. Gracia a un zurcido eficaz, el lenguaje sin inventiva, lastrado por cacofonías, reiteraciones y lugares comunes se viste en otro país con un traje de domingo.

En este incesante paseo de un idioma a otro, ¿puede haber retóricas que funcionen con mayor fuerza, con más clara autonomía de vuelo? Borges observa que todo idioma obedece a cierto impulso maquinal, a una autoridad propia, determinada por los muchos hombres que antes dijeron lo mismo o casi lo mismo y guían en secreto a los usuarios del presente. En su *Libro de diálogos* con Osvaldo Ferrari, comenta: "He conocido [en Argentina] muchas señoras que eran fácilmente ingeniosas en inglés y fatalmente triviales en castellano. (...) Goethe decía que los literatos franceses no debían ser demasiado admirados porque, agregaba, «el idioma versifica para ellos»; él pensaba que el idioma francés era un idioma ingenioso. Yo creo que si una persona tiene una buena página en francés o en inglés eso no autoriza a ningún juicio sobre ella: son idiomas que están tan trabajados que ya casi funcionan solos. En cambio, si una persona logra una buena página en castellano, ha tenido que sortear tantas dificultades, tantas rimas forzosas, tantos «ento» que se juntan con «ente»; tantas palabras sin guión, que para escribir una buena página en castellano una persona tiene que tener, por lo menos, dotes literarias".

En forma implícita, traducir significa reflexionar sobre el poder cultural y el desarrollo histórico de las lenguas. Algunas, como sugiere Borges, no sólo están más propagadas sino que poseen una estructura interna tan perfeccionada por la tradición que tienen mayor don de mando sobre sus actores.

Sin embargo, aunque sigue los impulsos y los códigos de la civilización que lo origina, el lenguaje no siempre depende de una retórica de la claridad: también lo que no se entiende comunica. En la ciudad del idioma no sólo hay flechas útiles. Los trabalenguas, las cataratas verbales, los malentendidos significan tanto como las frases diáfanas. ¿Cómo traducir, entonces, lo que no se debe captar del todo? Los discursos irracionales, que reproducen la locura, la confusión o los estados ambiguos de la conciencia (la agonía en *La muerte de Virgilio*, las evocaciones sensoriales de *En busca del tiempo perdido,* la mente desbocada en *La señorita Elsa*), reclaman en otra cultura una ardua adaptación estilística y psicológica, con efectos que van de la puntuación al empleo de palabras que *no* son sinónimos (en alemán, el uso continuo de "alma" y "espíritu" en un contexto

clínico, obliga a buscar equivalentes más sosegados en español, como "conciencia" y "mente", para que la interpretación psicológica no parezca un tratado de esoteria).

Toda lengua tiene peculiaridades imborrables, semejantes al sabor de los primeros frutos y a las voces dispersas de la infancia; no puede existir sin nociones de tiempo y territorio. El "color local" es una ilusión literaria imprescindible. Y no me refiero al pintoresquismo o al exotismo de bazar, sino al necesario contacto de un idioma con su época.

En buena medida, los sellos de la hora dependen de giros coloquiales, insultos, toponímicos, marcas, siglas, abreviaturas, tecnicismos que denotan un terreno particularísimo y hacen sentir al traductor doblemente extranjero. Acaso el recurso más local y restringido de la literatura sea la invectiva. Su eficacia depende de su absoluta comprensión: el mensaje debe ser vejatorio para la víctima; de lo contrario, el lenguaje más soez resulta inofensivo. Revisemos la forma en que Shakespeare describe un cuerpo grasoso: "Si ella vive hasta el juicio final, arderá una semana más que el resto del mundo." Dirigida a una sílfide o a una civilización amante de la gordura, esta elaborada prueba de mala leche carece de sentido.

En la copiosa bibliografía sobre la traducción no podía faltar un texto con avenidas intransitables. *La tarea del traductor*, de Walter Benjamin, reflexión tan esquiva como su tema, alterna la luminosidad con el hermetismo. A su manera, el traductor de Proust al alemán dejó un *texto sagrado* sobre el arte de trasvasar idiomas. La *forma* del ensayo es su mensaje central. Benjamin pide un intérprete agudo, casi un cabalista. Su conclusión es un acertijo: "En cierta medida, los grandes escritos, y sobre todo los sagrados, contienen entre líneas su traducción virtual. La versión interlineal del texto sagrado es el modelo original o el ideal de toda traducción." Leer entre líneas puede ser visto como una habilidad próxima al ocultismo o como un llamado racional a discernir en el flujo de la sintaxis el espíritu del autor y de su tiempo.

Benjamin confía en superar la diversificación lingüística, no tanto porque cada palabra encuentre un equivalente, sino porque todas las lenguas aspiran a comunicar mensajes compartibles, incluyendo, por supuesto, el galimatías y el *nonsense*. Detrás de los dialectos, las imprecaciones, los balbuceos, las contraseñas abstrusas, hay una necesidad de crear sentido. Más allá de los malentendidos se vislumbra un "lenguaje puro", acaso inalcanzable, ejemplar: las palabras anteriores a Babel y sus peldaños. Esto hace que el cometido literario sea compartible en diversas lenguas, pero sobre todo, permite que la frecuentación de otro idioma fortalezca el propio. Quien traduce del inglés al alemán no debe germanizar el inglés sino anglificar el alemán.

En su ensayo *Palabras del extranjero*, Theodor W. Adorno subraya la importancia de los idiomas ajenos para luchar contra el nacionalismo y el debilitamiento de la cultura. Su experiencia fue la opuesta a la de Canetti, quien

preservaba el alemán rodeado de ingleses. Durante la dominación nazi, escribe Adorno, "las palabras extranjeras ruborizaban como un nombre amado en secreto"; por ello, eran el mejor sistema de alarma contra las mentiras de la lengua común que había caído en un delirio colectivo. En tiempos totalitarios, el idioma extranjero es el "portador de la disonancia". Custodiarlo equivale no sólo a comprender, sino a resistir.

Sin la incómoda voz de los otros, no existiría la literatura. La agónica y fecunda tarea del traductor consiste en develar las oscuras palabras de otra lengua en favor de la suya. En 1675, Angelus Silesius logró resumir este viaje de lo desconocido hacia la severa interioridad:

> Amigo, con esto es suficiente. Si acaso anhelas más lecturas
> Conviértete tú mismo en personaje y también en escritura.

2000