

ALEJANDRO CIORANESCU

EL ARTE DE LA TRADUCCION

Dentro de las amplias perspectivas, prácticamente ilimitadas, de la literatura comparada, el arte de la traducción ocupa un lugar tan importante, que se nos hace difícil reconocerlo. La traducción goza en general de la misma consideración que tienen en el teatro los racionistas; pertenece a la categoría de los servicios tan útiles como humildes y a menudo se nos ofrece la duda de si el traductor puede ser calificado como escritor. En literatura comparada preferimos llamarle intermediario, que es una manera elegante de recibirlo por la puerta de servicio. No sé si es un trato merecido, ni pienso tampoco que todos los traductores son buenos; pero también hay escritores malos, y me atrevo a decir que son mayoría. Por lo mismo, hablaré poco de los traductores y dedicaré el breve espacio de que disponemos al examen de los problemas que plantea la traducción.

La traducción en sí es una empresa difícil. Me pregunto si no es más difícil que escribir literatura y ser original. Escribir versos o prosa se le da a uno, o no se le da; la traducción es un escrutinio constante y un cacheo pesado de los conocimientos, de la imaginación y de la honradez intelectual. El texto que se traduce es una ratonera, la lengua original es el peor enemigo, insidioso y solapado bajo su máscara de amigo. En la lucha tenaz con el idioma adverso, los mejores tienen que tragarse gazapos. Amyot conocía el griego a la perfección, lo cual no ha impedido a los pedantes el denunciar en su traducción de Plutarco más de 2.000 errores. Diderot traduce del inglés, poniendo por *Travels of Ulysses*, «trabajos de Ulises».

Al traductor no le basta conocer el idioma; debe estar también introducido en el ambiente cultural en que nació la obra que traduce. Giraudoux tiene mucha afición a las citas literarias. Uno de sus personajes dice «Salut, demeure chaste», otro alude a la edad de Julieta: es fácil que el traductor no se dé cuenta que se trata de una cita textual del *Faust* de Gounod y, en el segundo caso, de Alfred de Musset. Algunos autores inventan vocablos imposibles de traducir: Dante dice que descubre, en su viaje en el más allá, *come l'uom s'india*; el verbo *indiarsi* no existe en el léxico italiano. Dante lo ha sacado de *Iddio*, «Dios», para decir que se acerca a Dios, se siente Dios, se llena de Dios o se funde en él, sin que podamos hallar nada equivalente para una traducción.

A estas dificultades creadas por los mismos autores deben añadirse las que se derivan del ambiente cultural diferente en que se ha producido y leído la traducción. La diferencia de usos y de niveles culturales hizo, por ejemplo, que la comedia y la novela que enriquecen el Siglo de Oro español llegaran al público francés de aquella época, después de una cuarentena o, si se prefiere, de una aclimatación; porque sólo después de sometida a un régimen severo de adelgazamiento, aquella literatura, unánimemente considerada como descabellada, tuvo acceso y aceptación en una cultura diferente, dominada por los escrúpulos clasicistas. Escritores como Blasco Ibáñez en España o Panait Istrati en Rumanía, gozaron en su propio

país de un éxito moderado, sin duda porque describían ambientes y situaciones anodinas para sus lectores naturales, mientras que en los demás países europeos constituían verdaderas revelaciones. Edgar Poe no fue nunca, en América, el gran escritor y poeta que han hecho de él lectores europeos, en primer lugar Baudelaire y Paul Valéry. Los lectores americanos no aprecian su estilo infantil y sus encarecimientos, de que se burlaba Aldous Huxley; críticos de lengua inglesa, tales como Thomas Stearns Eliot o Allen Tate, han intentado en vano afianzar en América lo que Quinn llama «la cara francesa de Poe».

A la idiosincrasia nacional se añade el imperativo de la moda. El público lector obedece a la moda del momento, por lo menos tanto como cualquier público consumista y masificado; y el traductor, quiera o no quiera, no escapa a las seducciones de la actualidad. Aníbal Caro ha traducido la *Eneida* de Virgilio, con los oídos llenos del ruido que hacía en su alrededor el éxito extravagante del poema caballeresco. En francés, Cervantes traducido por Florian o el Ariosto interpretado por el conde de Tressan, en el siglo XVIII, apenas sabe de caballeros errantes o de pastores enamorados, porque sus personajes son petimetres a la moda del día, únicamente preocupados por las sutilezas de su pasión, que es más bien mera galantería.

El conformismo que ha producido el todopoderoso amaneramiento del siglo XVIII ha obligado al traductor francés de Shakespeare a prescindir, en su *Otello*, de la palabra *mouchoir* o «pañuelo», que ocupa sin embargo un lugar importante en aquella tragedia; por la simple razón que *mouchoir* es palabra innoble y, como tal, proscrita en la conversación de los salones elegantes. El caso de Swift es hasta cierto punto paralelo. Cuenta que su personaje, Gulliver, visitó entre otras regiones extrañas, un lugar que se llama, en inglés, Laputa. No cabe duda de que, para nuestro autor, la invención verbal no es el producto de ninguna casualidad y que bien sabía qué era lo que se traía entre las manos. El buscaba un efecto, sea cual fuese. Este efecto se pierde en las traducciones, porque los traductores evitan el nombre que indica el autor y se ingenian en bautizar con nombre diferente aquella región de todos desconocida. Es verdad que no puedo garantizar que así procedieron todos, porque no he hecho un expurgo total, para saber si todo estaba expurgado.

Sería fácil multiplicar los ejemplos e insistir en las dificultades con que se enfrenta cualquier traductor. Sólo señalaré dos problemas comunes y fáciles de comprender. Las traducciones de versos tropiezan con el escollo, a veces insalvable, de la fidelidad a la forma métrica del original, acrecentado con otro escollo mayor, que es la fidelidad a la rima. Esta doble dificultad desespera a todos los poetas, incluso a los que escriben en su propia lengua, de modo que me parece inútil insistir. El otro problema es el de la profesionalidad del traductor. No sé si se da el caso de autores que se declaran poetas o novelistas de profesión; la mayor parte de ellos, que yo sepa, prefieren decir que son escritores. La profesión de poeta debió de desaparecer con el cargo de poeta de la Corona, que recibía un salario fijo para escribir versos en ocasiones. Desgraciadamente, el oficio de traductor viene a ser ahora una verdadera profesión, fomentada por los editores, que necesitan disponer de esta mano de obra: lo cual implica la existencia de un vínculo muy tenue entre el traductor y la obra que se le encarga para traducirla. Cuando Goethe traduce a Benvenuto Cellini, o Gérard de Nerval el *Fausto* de Goethe, es evidente que se trata de una pasión o, cuando menos, de una tentación. El traductor, tal como lo entendemos ahora, no tiene la obligación de amar lo que está traduciendo. Ejerce un oficio mecánico, en todo punto comparable con el del intérprete simultáneo, que comunica a una asamblea lo que está diciendo un ilustre visitante al que nadie entiende. Los daños que produce esta concepción son a veces sorprendentes. Se ha encargado a dos grandes poetas, Pablo Neruda y Rafael Alberti, dos traducciones al español de los poemas de un gran poeta rumano, Mihai Eminescu. Los dos han ejecutado su encargo; pero el resultado es tan inepto poéticamente, que no permite vislumbrar los méritos del poeta rumano, ni los de sus traductores.

Afortunadamente, hay muchos grandes traductores. Los grandes traductores son siempre los que ejecutan un trabajo que les ha prendado y sueñan con llegar a la categoría de coautores. Todo lector francés que se precia y quiere leer a Plutarco, acude al texto de Am-

yot, que sigue conservando, al cabo de más de cuatro siglos, lo que me atrevería a llamar la virginidad de sus encantos. Todo español que se precia de haber leído el *Aminta* de Tasso, lo ha leído en la traducción de Jáuregui. Elisabeth Barret-Browning queda identificada con su traducción de la *Religiosa portuguesa*, y Rainer Maria Rilke con la de los sonetos de Louise Labé. Los sonetos de Guido Cavalcanti han sido traducidos al inglés por Dante Gabriel Rossetti, y el segundo traductor, Ezra Pound, ha confesado que se ha servido por igual de Cavalcanti y de Rossetti. A veces, la pasión del traductor hace milagros. Tan exquisita resultó la traducción inglesa de las *Rubáiyat*, del poeta persa Omar Khayyán, que un crítico dijo que el traductor, Edward Fitzgerald, ha procurado al persa «un sitio perpetuo entre los mayores poetas ingleses». Del poema de Edgar Poe, *El cuervo* hay hermosas traducciones de Baudelaire y de Mallarmé; para mí, la mejor es la de un hispano, Armando Godoy, poeta francés poco conocido, que ha conseguido un resultado que se puede considerar como inmejorable.

Me gustaría poder inferir de estas observaciones que la naturaleza de la traducción, considerada en sí misma, es decir como un discurso literario cualquiera, no parece necesitar, pero tampoco excluye la intervención de una función creadora, en el laboratorio de su confección. Esto significa que esa función creadora, que a veces no se da y a veces se da apasionadamente, participa de la naturaleza del acto de la creación artística en general; es, por lo tanto, una especie de lujo o, digámoslo así, una necesidad superior de la traducción —como, además, lo es en la literatura en general. Esta afirmación podrá parecer atrevida o, cuando menos, gratuita, mientras falte el apoyo de la razón y de los argumentos eventuales en su favor. Conviene, pues, examinar hasta qué punto la traducción es un acto de creación literaria.

Resulta difícil convencerse de que esto es así —mejor dicho, que así debería ser. La ocurrencia de traducir, de interpretar con sus propios medios el pensamiento expresado en lenguaje ajeno, es una necesidad que conocemos desde siempre; por lo menos, desde la torre de Babel. La traducción literaria es un deseo más que una necesidad, y los críticos no creen en la posibilidad de dar satisfacción a este deseo. Ya Diderot, en su célebre *Carta sobre los sordos y los mudos*, sentaba que la poesía «no es sólo una concatenación de términos enérgicos que exponen el pensamiento con fuerza y nobleza; es también un tejido de símbolos imbricados el uno en el otro», e infiere de esta definición la imposibilidad de traducir la poesía. Más cerca de nosotros, Cesare de Lollis se pregunta si «è possibile tradurre» y, para contestar a esta pregunta, observa que es condición primordial el que el traductor vea con sus propios ojos las situaciones descritas: como no existen ojos idénticos, el original y la traducción serán fatalmente dos cosas diferentes. Es lo que afirma también Pirandello, cuando establece un paralelo entre el actor y el traductor: éste actúa como aquél, interpretando el texto a su manera, personalizando y, por lo tanto, traicionando. Pirandello escribía esto en 1908; y de 1937 es el artículo de Ortega y Gasset sobre la *Miseria y esplendor de la traducción*, donde el arte de traducir está definido como «un afán utópico». A este afán, la inteligencia se ingenia en cerrarle todas las puertas. Ya Shelley observaba que «la poesía no es, como el razonamiento, un poder que se ejerce siguiendo el dictado de la voluntad. El hombre no puede decir: «Haré poesía». En cuanto a la fidelidad tan pregonada, al espíritu y a la letra del original, todo es puro espejismo. Jorge Luis Borges escribe que «traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal, que bien puede quedar como inofensiva. Traducir la letra, una precisión tan extravagante, que no hay riesgo de que la ensayen».

En la teoría, el arte de la traducción está claramente desahuciado. En la práctica, sin embargo, hemos visto ya que cabe la posibilidad de una intervención creadora, de una actitud personal activa y positiva y de un secreto entendimiento entre el texto y el traductor, que habilita a este último para establecer, con medios propios, un texto tan digno y tan tersamente dedicado a decir lo que debe decir, como el mismo original. Para mayor claridad, pongamos por caso los sonetos de Louise Labé, en la traducción de Rainer María Rilke. El texto alemán ¿es de Rilke, o de Louise Labé? La voz que habla es seguramente la de la poetisa de Lyon que canta y deplora y exulta y ensalza su amor de mujer apasionada. Rilke no es más que el intérprete fiel de esa pasión, inconfundible con las suyas propias. Pero es absurdo pensar que la voz es la de la Bella Cordelera. Rilke es el amigo que habla por ella y su

fidelidad es claramente fiel e infiel a la vez. En esta última afirmación no hay nada chocante: la contradicción y la *concordia oppositorum* son alimento natural de la poesía.

Así y todo, es evidente que existe un misterio en las buenas traducciones —como existe en todas las obras literarias y en el lenguaje poético en general. Este misterio tiene ahora nombre, y nos conviene decir algo acerca de sus circunstancias y su naturaleza. He hablado ya de ello en otra parte, pero la repetición me parece útil.

En los últimos años se ha hablado mucho en lingüística de la performatividad del discurso. Este término ha sido puesto en circulación por J. L. Austin, filósofo y lingüista de Cambridge, que pertenecía al círculo de Wittgenstein. Austin ha observado que, en determinadas circunstancias, la palabra tiene la extraña y casi increíble virtud de crear realidades. No se trata, claro está, de realidades materialmente palpables, sino de verdades profundas, incontestables, que se imponen al juicio como realidades. Un sacerdote que ha dicho «yo os caso» ha creado un matrimonio; un empleado que ha dicho «juro», es un empleado diferente de los demás, porque pertenece a la categoría de los juramentados. La fuerza creadora de la palabra es ahora más débil de lo que solía ser. Antes, todas las realidades dependían del Verbo. El primer ejemplo es el de Dios, que creó el mundo con sólo pronunciar el nombre de sus componentes. La religión, la magia, el derecho siguen acordando un papel primordial a la performatividad del discurso, es decir, a la eficacia intrínseca del discurso. Esta eficacia sigue siendo importante en la mentalidad primitiva e infantil: para ella, lo dicho sigue confundándose con lo hecho. Todos sabemos que la poesía se ha asociado siempre, por intuición, con la magia y con la inocencia de la primera edad.

Me atrevo a creer, por mi parte, que la performatividad es el rasgo distintivo de toda poesía y de la literatura en general. El lenguaje poético sabe de fórmulas que establecen por sí mismas su propia verdad, sentando al mismo tiempo su significado y su presencia actual. Decir que las golondrinas volverán pronto es formular un sintagma enunciativo. Decir «volverán las oscuras golondrinas» añade al enunciado el misterio de su globalización, que dice más que la suma de los términos empleados. En este último enunciado, la verdad del sintagma no está en lo que parece decir, sino en el contagio lírico, en la sensación aguda y confusa de una ausencia actual, que damos por cierta, sin preguntarnos cómo y por qué nos importa —porque nos importa de necesidad—. La performatividad que crea estados de ánimo, sin que la causa conste explícitamente en los términos del mensaje, es en realidad el único secreto de la literatura y se reduce, como ya lo sugería Platón, a un acto de fe y a una manera de creer.

Esta performatividad es un don del cielo o, digamos, de la naturaleza. No se aprende, sino que se olvida. Es nuestro primer lenguaje, aprendido en la cuna, y a través de él tenemos nuestra primera visión del mundo y de lo real. Este lenguaje de la inocencia, que confunde las esencias con los atributos y con la funcionalidad es el que abandonamos después, para adoptar el lenguaje de la razón. El poeta sabe remontar a las fuentes y decir las cosas, no con la razón, sino con la fe y con el corazón. Nosotros no podemos sino seguirlo por estos caminos inéditos, que son en realidad los más viejos; y por esto, por habernos enseñado el camino que permite encontrarnos con nosotros mismos, estamos felices con él.

Para volver a nuestro problema, diré solamente que esto es también lo que esperamos de la traducción. La responsabilidad del traductor, sea cual fuese el tipo de discurso literario que está interpretando, es obligarnos a admitir la performatividad de su propio discurso. Este arte no se enseña, sino que se descubre o, si no, sigue sepultado en la oscuridad de los primeros contactos con la palabra. El traductor, al igual que el poeta, sabe o, más correctamente, siente cuál es el vocablo que le conviene usar, la metáfora a la que la imaginación sigue siendo sensible, el sintagma que sugiere con mayor eficacia lo que las palabras no saben aclarar, o lo que no conviene aclarar. Todo ello viene a significar que el traductor debe ser, antes que todo, escritor nato. Es una perogrullada que a menudo olvidamos.

ALEJANDRO CIORANESCU