

La Traducción Literaria

Traducir la ambigüedad - el caso de Juan Carlos Onetti

Ponencia a cargo de Louis Jolicoeur

No quiero presentar aquí el resultado de un análisis o de una investigación: quisiera más bien hablar desde la perspectiva de un obrero de la literatura. Así, me limitaré a exponer lo que, a mi entender, hay que conocer y sentir de un autor como Juan Carlos Onetti antes de traducirlo.

He traducido al francés tres novelas de Juan Carlos Onetti: *Los adioses* (1985), *El pozo* (1985) y *Para esta noche* (1987), publicadas por Christian Bourgois Editor, en París, principalmente porque me parecía muy importante que autores como Onetti fueran reconocidos plenamente fuera del mundo de habla hispana, y en particular por el público francés, que tiene así acceso a una literatura latinoamericana muy diferente de la del llamado realismo mágico (y si he podido contribuir a esta tarea —de ahí la palabra obrero: al servicio de una obra— habré logrado mi objetivo).

Traducir es importante, necesario, sin eso serían muchos los que no conocerían a Dostoievski, a Kafka, a tantos maestros que nos han sido revelados por intermediarios a menudo anónimos. El objetivo de traducir es dar a conocer (a amar) a un autor y, a través de él, una cultura. Por supuesto, para lograr este objetivo, es necesario ser atraído por lo que se traduce, así como amar la misma operación de traducir lo que se traduce. Sin embargo, por muy necesario que sea dar a conocer a autores como Onetti, ¿cómo, a la vez, no deformar el pensamiento, el estilo, el carácter del autor? He aquí el desafío del traductor literario.

Ya lo he indicado: no quiero analizar la obra de Onetti, sino más bien hablar de herramientas, de técnicas y de maneras de aproximarse al objeto de trabajo. Desde luego, eso también significa entrar en la trayectoria onettiana, en las sutilezas tanto formales como de contenido (sobre todo formales en Onetti) que caracterizan al autor. El objetivo de este proceso es: sacar de una obra original otra obra que no puede ser la misma, pero que tiene que *funcionar* tan bien como ésta, así como producir en el lector un estado parecido al que vive el lector original (insisto en la palabra *funcionamiento* —en el sentido de movimiento, dinámica, efecto, resultado— ya que la palabra *belleza* resulta mucho más ambigua y peligrosa: ¿qué belleza? ¿con respecto a qué criterios, qué época, qué cultura?).

Ahora bien; si la traducción debe ser un acto de amor, si puede y debe entenderse como un ejercicio de lectura cuyo fin es brindar nuestro placer de lectura a otro ¿cómo lograr, nosotros los traductores, que el lector que no tiene otro remedio que leer una traducción vuelva a vivir, lo mejor posible, el drama muy hermoso de pasarse por una novela de Onetti?

El planteamiento según el cual lo más importante en una traducción es devolver el sentimiento vivido por el lector original (*funcionamiento* de la traducción), evidentemente, puede ser criticado. Significa a menudo alejarse de las palabras inmediatas del texto. Sin embargo, sabemos lo importante que es la forma para Onetti; incluso se podría decir que ésta a veces rebasa el contenido, por ejemplo

cuando Onetti se deja llevar por su pluma y nos entrega —por más antilírico que él pretenda ser— pasajes como el final de *El pozo* o el final de *Para esta noche*, donde el lector de repente se encuentra en un mundo de pura estilística poética. Entonces, ¿tendrá derecho el traductor a modificar esta forma?

Yo creo que hay que distinguir la forma impuesta por el idioma (la gramática) de la forma elegida por el autor (el estilo). La primera, en mi opinión, debe ser cambiada (para que *funcione* el texto traducido), la segunda debe ser respetada en su esencia (y en la medida de lo posible).

La forma elegida por el autor, sobre todo en el caso de Onetti, nos acerca al concepto de *ambigüedad*. Muchos son los que han hablado de los juegos, las trampas, los trucos, los huecos, los guiños de Onetti —fenómeno complejo y fantástico, cuyas marcas es imprescindible reconocer, y que siempre, de alguna manera, tiene que ver con lo ambiguo. Y si eso es trascendente para entender la obra de Onetti, lo es todavía más para traducirla, ya que el traductor no puede quitarle al lector de una traducción el placer de jugar con Onetti.

Veamos un ejemplo, sacado de *Los adioses*: uno de los protagonistas (el enfermero) le cuenta al narrador (el almancenero) la llegada a la estación de la muchacha que estimula la imaginación de todos; dice el enfermero (Ed. Bruguera, 1981, p. 54):

El tren vino atrasado, más de dos horas, y pensaba que la estuvieron esperando, y se fueron.

El problema de traducción radica en el hecho de que en castellano, a la inversa de lo que pasa en francés, no es necesario precisar el sujeto, lo que a Onetti le resulta muy práctico en este caso para esconder el sujeto de la frase y deliberadamente dejar en la ambigüedad la persona que debía esperar a la muchacha. El problema no es solamente gramatical: el traductor francés debe buscar otra manera de no divulgar la información, traduciendo la impresión, la ambigüedad, el juego, más que la forma inmediata. De modo que diría yo, y así traduje el pasaje:

Le train a eu du retard, plus de deux heures; elle pensait que la personne qui devait l'attendre s'en était retournée.

Así queda abierta la frase traducida, como la original, dejando para más adelante la divulgación de la información.

La dosificación del mensaje es fundamental en Onetti, quien gusta de armar juegos complejos, como rompecabezas, que el lector debe reconstruir paulatinamente. Por otra parte, a veces Onetti gusta de jugar por el mero placer de jugar, sin que eso haga parte de un plan global como en el caso precedente. Por ejemplo: (p. 114)

No era nada más que pómulos, la dureza de la sonrisa, el brillo de los ojos, activo e infantil.

¿Cuál es el sujeto de *activo e infantil*? - ¿el brillo, o el sujeto del verbo *era*?

El traductor por cierto tiene que distinguir entre ambos juegos, sin olvidar que participan de la misma actitud literaria, y buscando soluciones a partir del principio fundamental de que la ambigüedad siempre debe ser traducida.

Traducción:

Il n'était que ses pommettes saillantes, la dureté de son sourire, l'éclat de ses yeux, alerte et puéril.

Esta confusión deliberada que caracteriza a Onetti nos lleva al problema de la participación del lector en la narración como resultado de la posición que ocupa en la trama (el punto de vista no es aquí sino otra manera de involucrar al lector, como el tú/usted del *Nouveau roman*). La intromisión más o menos forzada del lector en el texto procede de una ambigüedad que acabamos de ilustrar con dos ejemplos. Para Onetti, eso es un juego, el juego del engaño al lector, particularmente evidente en *Los adioses*, donde la no objetividad del narrador es tan sutil e interesante que lo convierte, en mi opinión, en el verdadero protagonista de la novela (junto con el mismo lector).

Quiero insistir en esta ambigüedad, porque las trampas que Onetti tiende al lector tienen que ser percibidas perfectamente por el traductor, sin lo cual es imposible que *funcione* la traducción. Felizmente, como en cualquier juego, estas trampas vienen acompañadas de indicios (guiños), que el traductor puede identificar y debe traducir en la medida exacta en que han sido imaginados.

Veamos de nuevo *Los adioses*. El narrador nos cuenta la historia de un hombre enfermo que va al sanatorio para curarse (o no curarse, como dice en la primera página). Ahora bien; si la historia a primera vista parece contada de una manera más bien tradicional, el lector atento se da cuenta rápidamente de que está pasando algo curioso, algo inverosímil, algo que no sigue un hilo puramente lineal. Es entonces cuando el traductor debe fijarse en los indicios para no desnaturalizar la obra. ¿Cuáles son, en *Los adioses*, estos indicios que expresan este distanciamiento entre el narrador y su relato?

(p. 79)

Entre las dos, hubiera apostado, contra toda razón, por la mujer.

(p. 82)

De modo que pude jugar con calma a pronósticos y adivinaciones.

(p. 85)

Entonces, aquella misma tarde o semanas después, porque la precisión ya no importa.

(p. 114)

Me costaba creer que pudiera hacerse una cara con tan poca cosa: le agregué una frente ensanchada.

(p. 116)

Y no era, reconstruía yo, no había sido que terminaron de agitarse en la cama.

La falta de objetividad del almacenero de *Los adioses*, lo cual evidentemente no puede ser accidental, queda así bien evidenciada. Ahora bien; si es fundamental descubrir este tipo de elemento, podríamos decir que al fin y al cabo lo único que el traductor debe hacer es traducir todos los casos delicados literalmente, sin más. Pero si el traductor no logra vincular todas las ocurrencias de un fenómeno como la no

objetividad, así como interpretarlas en base a un concepto dado (aquí la ambigüedad deliberada con vistas a involucrar al lector en el texto), es muy probable que tenga una distracción, o que en cierta frase le parezca extraño algún uso del subjuntivo o del futuro, o que de pronto le resulte difícil conservar la estructura de un pasaje, y que por una de esas razones decida cambiar algo que no se debe cambiar. Y ahí está el peligro: es grande, es enorme, porque así se puede literalmente destruir una obra (yo diría a un autor), sin darse cuenta siquiera.

(Insisto mucho en el autor, ya que a mi entender se traduce a un autor más que se traduce un texto. Pero este planteamiento, por supuesto polémico en estos tiempos en los que el texto es rey, merece explicación: el autor escribe un texto que, una vez publicado, deja de pertenecerle, pero en el cual se expresa y se le reconoce. El traductor, a su vez, produce un texto que tiene su propia coherencia, que es el resultado de un trabajo creativo, personal y tan exaltante como debió haber sido el proceso de creación original; en suma: un texto que pertenece al traductor, pero en el cual se expresa el autor del texto original y se debe reconocerlo. Por fin, el texto de la traducción también deja de pertenecer al traductor una vez este texto publicado).

Traducir es un arte, y tanto más importante cuando se trata de respetar el arte del otro. No hay ninguna clave infalible. Se puede traducir literalmente y traicionar, mientras alejarse demasiado del texto también puede traer muchos riesgos, si no se hace con una buena conciencia del mecanismo interno de la obra. Bien sabemos que hay dos perspectivas opuestas en traducción. Una que propone volcar casi literalmente un texto de un idioma a otro, so pretexto que cualquier intento de modificar una obra es un robo y una desnaturalización de la misma; y otra que propone reescribir el texto en traducción. Yo tiendo más hacia la segunda solución, ya que es la única manera de que *funcione* un texto traducido, y también porque al querer respetar demasiado, a menudo no se respeta nada, solamente se desfigura más. Pero insisto en que si es necesario que el texto traducido tenga su propia vida, también hay que reconocer al autor en la traducción. El lector de una traducción debe no sólo vivir un sentimiento muy parecido al que vive el lector del texto original, sino también tener el placer de reconocer al autor; y esto significa traducir de modo que no *huela* a traducción, pero respetando (lo cual, claro está, puede significar *reproduciendo*) el estilo, la musicalidad, el juego de las metáforas, etc.

El tema de la ambigüedad parece aquí recurrente, porque la traducción de la ambigüedad me parece ser uno de los aspectos más importantes de la traducción literaria, y no solamente en el caso de Onetti. Evidentemente, el traductor también tiene que detectar otras características muy importantes. Pero todo es cuestión de prioridad. Con Onetti, por ejemplo, cuando él expresa ideas pero no *juega*, ya no hay tanto peligro: pienso en estos temas como el culto a la soledad, el arte de escribir como única defensa contra el mundo caótico, la lucha entre lo mítico y lo real, entre las ausencias y los acontecimientos de la vida, entre la visión que tenemos de las cosas y las cosas mismas, entre lo paralelo a la vida y la vida misma, entre el movimiento del ser y el del cuerpo. Pienso en la atracción de Onetti por lo existencial, lo fenomenológico, lo autorreflexivo, más que por lo psicológico. Pienso en el fino hilo entre la amargura y la esperanza, entre el miedo y la indiferencia, entre la

búsqueda de la autenticidad y la atracción por lo inverosímil. Sin duda, se trata aquí de contradicciones un poco *ambiguas*: ¿cómo explicar, en efecto, que un autor que trata de ilustrar la soledad del hombre, que denuncia un orden social cruel y enajenante, se aleje de la realidad hasta engañar al lector en *Los adioses*, confundirlo en *La vida breve* y hacer la apología del sueño en *El pozo*?

Lo importante aquí es que estas ambigüedades no tienen que ver con la forma o el juego, sino con el pensamiento del autor. Aquí no podemos hablar de problemas de traducción: hay que entender, sentir, y más que eso todavía, diría yo,

disfrutar, que es una bella manera de entender. La ambigüedad a la que me refiero (llamémosla *formal*), sin embargo, es de otra índole, y en el campo de la traducción literaria, me parece imprescindible subrayar su importancia. Con el caso de la obra de Onetti, es lo que he intentado demostrar.

Para concluir, diría que la *atracción* que el texto original ejerce sobre el traductor, la traducción del *autor* más que del mero texto, el *funcionamiento* de la traducción y por consiguiente la *coherencia* interna de ésta, así como dicha traducción de la *ambigüedad*, constituyen para mí, los elementos fundamentales de la traducción literaria.

Traducir: usar equivalencias

Ponencia a cargo del Trad. Salvio Martín Menéndez
Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
a Enrique Pezzoni, *in memoriam*

Traducir es, etimológicamente, conducir a través de. ¿Qué presupone esta etimología? Un camino que debe fijarse a partir de un lugar del que se parte y otro al que, finalmente, se debe arribar. Pero la labor está señalada en ese acto de atravesar, en esos lugares que deben ser unidos. *Tra + ducere = traducere*. Ahí está una –si no la fundamental– clave de todo manipulador de la lengua, de todo analista del discurso: de todo traductor, en definitiva.

Y es la etimología una clave central: porque los extremos del camino están previamente establecidos. El traductor deberá construir un recorrido, habilitar un acceso, inaugurar un sentido. Los extremos deben ser homologados porque –y eso todo traductor lo sabe muy bien– nunca podrán ser unidos. De un texto a otro, la labor del traductor hará que el texto devenga necesariamente discurso, esa acción (la etimología re-aparece) de correr aquí y allá, de ir y venir. Correr de un lugar a otro y en ese recorrido atravesar la distancia tan ineludible como equiparable entre dos modos de usar sentidos: dos lenguas y sus productos concretos: dos discursos.

No es casual, creo, que la etimología de discurso exhiba una práctica: “currere”, correr.

Tal vez, con el sabio y cruel humor que tiene la historia, las palabras (¿quiénes sino ellas!) son la única prueba y la mejor representación de una tarea: el traductor corre, siempre de un lado a otro, de un diccionario a otro, de un matiz a otro, de una posibilidad a otra, de una elección a otra, de un hallazgo a otro, porque sabe que el camino es lo único que le pertenece; porque nunca el lugar de partida es propio y siempre el lugar de llegada es provisorio.

La tarea del traductor es la preocupación por el lenguaje, por tratar de encontrar en la diferencia natural de las lenguas su posibilidad de equivalencia, su posibilidad –finalmente– de encontrar un sentido que sabe momentáneo, pero debe crearlo definitivo.

Traducir es, entonces, buscar en la diferencia un principio que permita establecer equivalencias. Nunca igualdades. La verdad de la traducción es la verosimilitud. Proveer –como suelen decir los filólogos– la mejor lectura, la más adecuada,

Inmediatamente una pregunta simple, incómoda e imprescindible se presenta: ¿Cómo? ¿Cuáles son los criterios de adecuación que llevan a fijar una lectura? ¿Cómo operar con dos lenguas a las que nunca le podremos hacer decir las mismas cosas de la misma manera?

Partamos del más evidente: lo llamaré el principio formal. Saussure afirmaba que la lengua, su objeto de estudio abstracto, social y mental, era ante todo un sistema de valores puros, un principio de clasificación de formas. Formas que deben oponerse a partir de lo que de común tienen para encontrar un lugar. En este sistema, el significado opera como un instrumento de las formas: ellas lo conducen, lo desplazan, lo dirigen, lo limitan. Jakobson [1959] precisaba que el significado de un signo lingüístico no es sino la traducción por otro signo alternativo, por –Jakobson cita a Peirce– un signo “en el que aquél esté más plenamente desarrollado”. Pone como ejemplo el término “soltero” y la sustitución que lo explicita en función de un grado mayor de exactitud: “persona que no ha contraído matrimonio”.

Reconoce a partir de lo dicho tres tipos de traducción: la primera, la traducción intralingüística o reformulación [“*rewording*”], que es una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma lengua; la segunda, la traducción interlingüística o traducción propiamente dicha [“*translation proper*”] que interpreta los signos verbales de una lengua por medio de cualquier otra lengua; la tercera, la traducción intersemiótica o transmutación [“*transmutation*”] que es una interpretación de los signos verbales de un sistema no verbal.

La segunda es, sin duda, la que nos ocupará centralmente. Siguiendo su explicación diremos que en la traducción interlingüística se produce una sustitución no de unidades del código sino de mensajes de una lengua a otra. Este tipo de traducción equivale “a un estilo indirecto; el traductor recodifica y trasmite un mensaje recibido de otra fuente. Una traducción semejante requiere dos mensajes equivalentes en dos códigos diferentes” [p.70].