

Edición versus traducción:
Victoria Ocampo en la
literatura argentina

Patricia Willson

Esta ponencia fue realizada con el apoyo
de la Fundación Antorchas.

Edición versus traducción: Victoria Ocampo en la literatura argentina

I.

En el comienzo de su carrera de escritora, Victoria Ocampo concibe la traducción como un arte mimético; la mimesis del original es, desde luego, imperfecta, cuando no imposible. Ocampo expresa estas ideas sobre la traducción en su primer libro, *De Francesca a Beatrice*, ensayo sobre la *Divina Comedia* que escribe en francés en 1921, pero que se publica primero en español en 1924, con traducción de Gaspar de Baeza y epílogo de José Ortega y Gasset; dos años más tarde aparece en París el original en francés. La editorial española *Revista de Occidente* ha encarado como revista, a partir de 1923 y a través de un fondo editorial a partir de 1924, numerosas traducciones de textos extranjeros; sin embargo, en esta edición, Baeza no es mencionado. Desde el punto de vista de la traducción, el comienzo literario de Ocampo parece un paso en falso, un gesto en menoscabo del estatuto de la práctica: ella es la traducida, su traductor es omitido y, sobre todo, queda esbozada una idea desvalorizante de la traducción que Ocampo explicita a un público capaz de leer (y de apreciar) la *Divina Comedia* en italiano:

“Leed un verso cualquiera de la Comedia en el texto, repetidlo una y otra vez, impregnáos bien de él. Luego, tomad la mejor traducción posible de ese verso y veréis cómo, apagadas las palabras, el pensamiento retrocedió hacia la sombra.”

Ocampo recurre a la traducción precisamente para decir lo que piensa de la *Divina Comedia*: la excelsitud del original precede y ocasiona la pobreza de la traducción. En el efecto devaluado, opaco, es posible leer la riqueza de la causa: el texto fuente. La traducción choca contra la verdad inmarcesible de la forma, verdad de la lengua como expresión de un talento individual, pero también de un género literario determinado: el poético.

Sin embargo, la posición de Ocampo frente al problema de la traducción no sólo ha de leerse en su libro de comienzos; también su emprendimiento editorial de las décadas posteriores es un *parti pris* al respecto. Que alguien con la concepción de la traducción que aparece en *De Francesca a Beatrice* haya generado un proyecto donde esa práctica es central e incluye desde el comienzo –los primeros números de la revista *Sur*– la traducción poética, puede leerse como una contradicción. La intervención de Ocampo en la literatura argentina parece obedecer, en efecto, a dos lógicas distintas y contradictorias. Por una parte, la confianza en que la importación de la literatura extranjera en la Argentina y viceversa puede realizarse en beneficio mutuo sin interferencias; por otra, la insistencia en las irreductibles peculiaridades inherentes a un autor y a una obra, que vuelven imposible la traslación completa o satisfactoria. Una y otra lógica aparecen en diversos textos que Ocampo fue escribiendo a lo largo de los años y reflejan una dualidad también presente en las con-

cepciones de crítica de la revista *Sur*; tensionada entre el ideal racional, iluminista, por una parte, y el culto romántico a la personalidad, por la otra.¹

En 1926, contemporáneamente al comienzo como escritora de Ocampo, J. L. Borges publica en *La Prensa* un artículo sobre la traducción que, como la mayoría de los textos sobre la práctica, está pensado en torno a una antinomia. En efecto, en "Las dos maneras de traducir", con un fraseo acriollado y no enfático –nada más contrario a las efusiones de Ocampo en *De Francesca a Beatrice*–, además de discutir la idea corriente de la traducción como traición, Borges analiza el debate literario que subyace a la vieja antinomia entre traducción libre y literal, y proporciona así una clave válida para comprender cómo se ubica Ocampo respecto del problema de la traducción:

"Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perífrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas, la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias."

"[...] Inversamente, los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan el hombre. Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, no Juan Mengano, es poseedor de un clima, de un cuerpo, de una ascendencia, de un hacer algo, de un no hacer nada, de un presente, de un pasado, de un porvenir y hasta de una muerte que es suya. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!"

Ocampo siempre 'solicitó al hombre', a veces de manera extravagante. En sus críticas y en sus opiniones sobre la traducción, Ocampo obró como romántica: el autor es, para ella, Diego Fulano, con sus peculiaridades y hasta con su historia de vida. En su proyecto editorial, sin embargo, razonó como clásica. Razonando como tal generó el lugar para que otros tradujeran: lo que estuvo en juego en el proyecto *Sur* es no ya un autor y su inefable modo de organizar las palabras de una lengua, sino toda una literatura. Eso es lo que puede leerse en la empresa *Sur* en su conjunto. Surgida de un proyecto insuflado al comienzo del americanismo de Waldo Frank, *Sur*, editorial y revista, no le vuelve la espalda a Europa, y publica en traducción –a veces en versión bilingüe– una respetable cantidad de textos europeos y estadounidenses, aunque su fundadora haya afirmado no reconocerse en las traducciones al español que han hecho de sus propios textos.

1- Véase Nicolás Rosa, "Sur o el espíritu y la letra", en *Los fulgores del simulacro*, Rosario, UNR, 1990, pp. 121-134.

II.

En 338171 T.E., el ensayo que escribe en 1941 sobre T.E. Lawrence y dedica a Roger Caillois, Ocampo incluye una suerte de 'defensa de la primera persona', que contribuye a comprender su concepción del sujeto enunciador en la literatura. El recurso a 'piruetas gramaticales' para evitar el 'yo' le parece una torpeza literaria; para ella, siempre está el yo detrás de lo que escribe el poeta o el crítico, y no hay falsa modestia que pueda borrar este hecho. El título de ese capítulo es "El yo odioso" y podría funcionar como epígrafe de lectura de la obra de Ocampo en general; todos sus escritos destilan su propia persona, individual y de clase.

Una rara fidelidad a esta posición autorreferencial se desprende de las traducciones que Ocampo eligió hacer. Salvo un breve texto de Camus publicado en la revista *Sur*—"El artista preso"—, todo lo traducido por ella está escrito en primera persona o es diálogo. La traducción de textos teatrales ocupa un lugar central. Ocampo tradujo el teatro completo de Graham Greene simultáneamente a su estreno en la escena londinense: *El cuarto en que se vive*, en 1953; *La casilla de las macetas*, en 1957; *El amante complaciente*, en 1960; *Tallando una estatua*, en 1965, y *La vuelta de A. J. Raffles*, en 1976. Las tres piezas de Albert Camus son: *Calígula*, publicada en la revista *Sur* en 1946; *Requiem para una reclusa*, publicada por la editorial en 1957, y *Los poseídos*, publicada por Losada en 1960, en la colección *Gran Teatro del Mundo*. Las dos últimas son, a su vez, adaptaciones de Camus de las novelas de William Faulkner y de Dostoievski, respectivamente. Su amiga Anita Loos, narradora y guionista estadounidense, realiza una adaptación para Broadway de *Gigi*, la novela de Colette, pieza que Ocampo traduce en 1955. La pieza de John Osborne es *Recordando con ira*; esta obra inició el movimiento teatral británico "Angry Young Men", y fue publicada por *Sur* en 1957, al año siguiente de su estreno en Londres. En colaboración con Félix della Paolera, Ocampo traduce una pieza radiofónica que otro "Angry Young Man" escribe para la BBC: *Bajo el bosque de leche*, de Dylan Thomas, publicada por *Sur* en 1959, con prólogo de Ocampo y la inclusión de la partitura musical.

En 1955, Ocampo también traduce *El troquel*, relato autobiográfico de T. E. Lawrence en el que el autor narra su experiencia como soldado anónimo en la Royal Air Force. Por último, también tradujo una novela en primera persona y con abundante diálogo: *El que pierde gana*. En esta novela que Graham Greene escribió en 1954, la intervención del narrador es un tenue marco introductorio de los personajes y sus relaciones.

Este inventario permite afirmar que Ocampo tradujo sobre todo el diálogo teatral (Camus, Osborne), o versiones muy dialogadas de narrativa (Graham Greene), o relatos de la propia experiencia de vida (T.E. Lawrence). En una palabra, todos textos en los cuales 'se dice yo'. En ellos no hay discurso indirecto libre, la forma sutil que tiene la lengua literaria de evitar la primera persona gramatical; el elemento común y preponderante es el discurso directo. A la luz de la producción de Ocampo, desde *De Francesca a Beatrice* hasta sus póstumas páginas dispersas, esta elección de traductora se ve portentosamente motivada. En efecto, el discurso direc-

to es la forma de discurso referido, apta para introducir el diálogo *verbatim* entre personajes, las citas eruditas y las frases en lenguas extranjeras. La traducción del diálogo teatral es, en este sentido, el sucedáneo perfecto de la omnipresente cita de los textos de Ocampo, rasgo a partir del cual Beatriz Sarlo reflexiona sobre la importación de objetos culturales que signó su vida.²

En síntesis, Ocampo elige traducir textos que no se alejen demasiado del modo en que ella misma entabla la relación con el lector. Eso la diferencia de Borges, que se avino a traducir aquello que contradecía en los términos su propia concepción de la literatura. Si Borges, mediante el gesto de traducir a Joyce, Faulkner y Woolf, queda vinculado para siempre –para el lector de habla hispana– a grandes novelistas del siglo XX, Ocampo se nos presenta hoy como la traductora *manquéé*. Sus traducciones no cristalizan en la literatura argentina como ‘grandes traducciones’, como el *Orlando*, de Borges (1937), *Otra vuelta de tuerca* de Bianco (1945), *Lolita* de Pezzoni (1959), o los *Cuentos de Poe*, de Cortázar (1955); sus traducciones casi no han sido reeditadas, salvo dos excepciones: *El troquel* (Alianza; última edición, 1975) y *Los poseídos* (Losada; última edición, 1994).

Teatro de ideas, teatro en el cual el logos era central, el texto dramático de las décadas del cuarenta y del cincuenta no se prestaba a la manipulación propia de la traducción-adaptación, la más frecuente en la actualidad:

“Más que el calco de una sintaxis, es la proyección de un espacio –el del texto– en otro espacio –el de la escena–. Traducir adaptando es trazar las prolongaciones visibles del texto, es multiplicar sus ecos sonoros. En este sentido, el traductor adaptador participa él también del espectáculo. Su trabajo es esencialmente dramático. Sus interlocutores y sus destinatarios son los actores, los directores y el público. La traducción teatral se vincula más con la escenografía que con la caligrafía.”³

Las traducciones teatrales de Ocampo no operan ninguno de estos cambios; son traducciones netamente ‘caligráficas’. No sólo no adaptan, según el sentido descrito en la cita precedente; tampoco suelen recurrir a otras formas de equivalencia dinámica, entendidas éstas como los cambios que introduce el traductor en busca de la simetría de efecto entre la versión y el texto fuente. Ocampo –diría Borges– no practicó la perífrasis.

III.

El rasgo general que domina las traducciones de Ocampo es la presencia de lo que Lawrence Venuti llamó “estrategias de traducción extranjerizantes”, opuestas a las que domesticar o aclimatan⁴. Desde sus orígenes en la tradición alemana, la tra-

2- Véase “Victoria Ocampo o el amor de la cita”, en *La máquina cultural*, Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 93-194.

3- Bernard Faivre d’Arcier, “Traduire, adapter, écrire”, Sixièmes Assises, ed. cit., pp. 15-16.

4- Véase “Strategies of translation”, en *Mona Baker* (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres, Routledge, 1998, pp. 240-244.

ducción literal ha entrañado una estrecha adherencia al texto extranjero, una literalidad que da como resultado la importación de formas culturales foráneas y el desarrollo de dialectos y discursos heterogéneos. Los propios textos de Ocampo son un buen ejemplo de esta heterogeneidad.

¿Cuáles fueron las formas de adherencia al texto extranjero en Ocampo? En primer lugar, la no traducción de los nombres propios, salvo cuando éstos son en sí mismos traducciones operadas por el autor; por ejemplo, los de los personajes de *Calígula* y *Los poseídos*, de Albert Camus. Varios indicios demuestran que esta estrategia en Ocampo está fuertemente motivada: en su prólogo a *Cumbres borrascosas* (1938), no los tradujo, mientras que la traductora de la novela –María Rosa Lida– sí lo hizo. En su versión de *Las palmeras salvajes* (1940), Borges osciló en la traducción de algunos nombres propios. En 1948, en la versión publicada en la revista, y en 1958, cuando apareció la forma libro, Silvina Ocampo y José Bianco optaron por traducir los nombres de *Las criadas*. En el prólogo que escribió para la versión publicada por *Sur* de *Under Milk Wood*, de Dylan Thomas, Ocampo relata las cavilaciones que precedieron la decisión de no traducir los nombres propios:

“Pensamos [V.O. y Félix della Paolera], al comienzo, traducir todos los nombres, pues todos significan algo y cada uno tiene su gracia especial. Después renunciamos a ello porque en español perdían su sabor y su traviesa intención.”

En esa pieza de Thomas, los patronímicos sirven para connotar –y hasta denotar– un rasgo identificatorio de los personajes. Entre ellos, los más ‘denotativos’ son: Evans the Death, el empresario de pompas fúnebres; Butcher Beynon, el carnicero; Ocky Milkman, el lechero; Simbad Sailors, el marino. Estos nombres-epíteto fueron conservados en inglés en la versión española.

Ocampo tampoco aclimató referencias geográficas; ni siquiera en las didascalias de las obras de teatro de Greene parafraseó las referencias a lugares o barrios de Londres. En los casos de lagunas metalingüísticas –un concepto desconocido en la lengua meta, por ejemplo– Ocampo recurrió intensivamente a los préstamos. En *El troquel*, de T. E. Lawrence, esta estrategia no sólo sirve a la recreación del color local de la instrucción de reclutas en la R.A.F.; es también la excusa perfecta para que Ocampo prodigue numerosas notas al pie del traductor. En su prólogo de traductora, afirma haber consultado con los amigos de Lawrence sobre algunos términos para los que no encontraba equivalente en español. Algunos de esos préstamos, y las notas que los explicitan, revelan hasta qué punto es el traductor quien decide la traducibilidad o no de ciertas expresiones o vocablos; quien decide, en última instancia, la tal ‘laguna metalingüística’ y la relevancia de su mostración, evitando así la equivalencia aproximada o el recurso a la perífrasis.

Esas notas al pie debilitan la posibilidad de una lectura ficcional del texto de T. E. Lawrence, lectura que el texto admite, por los matices poéticos de las descripciones, por el trabajo sobre los personajes, por el valor metafórico de ciertos elementos cotidianos de la vida de los reclutas. En la versión de Ocampo, el discurso se ve interrumpido incesantemente por notas que aspiran a reunir –en el paratexto–

al autor y la traductora. Esta estrategia de traducción afecta el estatuto genérico del texto traducido y, por ende, el pacto de lectura que puede establecerse con él. Ocampo prefiere que se lea *El troquel* como un texto verídico, como un fragmento de vida cuyos retazos menos inteligibles para el lector hispanohablante ella misma suturará, gracias a su investigación *in situ*, y a su “paciencia y devoción por el autor”, como afirma en el prólogo.

En 1947, Borges y Bioy traducen un fragmento de “El camino”, capítulo 16 de la tercera parte de *The Mint*, que se publica en la revista *Sur* en 1947. La traducción coincide casi palabra por palabra con la versión firmada por Ocampo en 1955. Los textos difieren en un par de adjetivos, en alguna coma; se diría que la traducción de Ocampo es un plagio, si no fuera por una gran variante estratégica. Como todos los capítulos de *El troquel*, el texto es un microrrelato en primera persona; en él, el narrador cuenta un viaje con su moto al caer la tarde. Mientras Borges y Bioy reducen todas las distancias recorridas a metros y kilómetros, Ocampo conserva el sistema de medidas de longitud inglesas. Su estrategia como traductora ha sido la adherencia completa al texto fuente, en desmedro de una comprensión facilitada y directa para el lector rioplatense. Quizá, para Borges y Bioy, el color local estaba suficientemente dado por el modelo de la moto, el nombre de los personajes y de los lugares que se atraviesan; Ocampo prefirió no renunciar a esa otra marca de *étrangeté*.

¿Qué sucede en otros planos de las traducciones de Ocampo, esto es, en aquellos en que no está en juego una referencia cultural o una laguna metalingüística entre las lenguas de trabajo? Hay textos que precisamente no plantean este tipo de problemas, como *Calígula* o *Los poseídos*, de Camus. Es difícil hallar una regularidad en las estrategias de traducción de Ocampo una vez descartadas las referencias culturales más precisas. *Los poseídos*, la única traducción que no publicó en *Sur*, es quizá la menos legible: en su celo por no torcerle ni una palabra a Diego Fulano –diría Borges–, Ocampo incurrió en traducciones literales que contrastan con la destreza que revelan sus propios textos organizados en torno de las dos personas del diálogo, la primera y la segunda; por ejemplo, sus cartas. Sin embargo, demostrar la literalidad lingüística en una traducción –como demostrar la presencia de cualquier cualidad polar que se dé en un *continuum*– es tarea ardua; siempre puede encontrarse un ejemplo en contrario. Delimitar el problema, reducirlo a un corpus cerrado de expresiones, puede rendir una respuesta satisfactoria.

Aun en *Los poseídos*, la traducción de Ocampo que impresiona a la lectura como más literal, la adherencia al texto fuente cede en los casos de lo que Ivan Fonagy llamó “sintagmas ligados”, secuencias relativamente fijas que no admiten una búsqueda libre por parte del traductor; antes bien, éste buscará una equivalencia ‘estilística y no de ‘significación’. Estos sintagmas son, obviamente, los que más resisten a la traducción literal, pues ésta rendiría un artefacto. Ocampo halla felices equivalencias en estos casos: “tengo el corazón en un puño” (*j’ai le coeur lourd*); “Nicolás en persona” (*Nicolas lui-même*); “soy un cero a la izquierda” (*je suis un zéro*); “cara de perro” (*gueule à gifles*); “a otra cosa, entonces” (*passons*). Y no es casual que así sea: esas expresiones no son ‘del autor’, no son emanaciones de su

genio, sino cristalizaciones del uso. En esos lugares de la lengua que ya no pertenecen a nadie porque pertenecen a todos, Ocampo se anima a buscar equivalencias, a reformular, introduciendo inesperados saltos pragmáticos que varían la tensión de la lectura.

Si la estrategia de la 'domesticación' o 'aclimatación' carece teóricamente de límites –algo siempre puede hacerse más familiar, más inteligible para el lector–, la estrategia 'extranjerizante' está limitada por las reglas de legibilidad de la lengua meta. En el prólogo que escribe como introducción a *Bajo el bosque de leche*, Ocampo demuestra ser consciente de esos límites cuando afirma:

“[...] hemos tratado, en lo posible, de respetar el texto sin permitirnos variantes, excepto cuando la fidelidad se tornaba infiel, cosa que suele ocurrir en las traducciones.”

El conocimiento directo del autor, el saber natural de las lenguas, dejó marcas en los textos de Ocampo; no menos en sus traducciones que en sus 'escrituras directas'. La idea de que el artista, el genio creador, es el único que tiene una relación dotada y representativa con una lengua la llevó a poner en práctica estrategias de adherencia al texto fuente, que es, según esta concepción, la emanación directa de ese genio. Sin embargo, el carácter fuertemente fechado de los textos que eligió traducir opacan su intervención como traductora en la literatura argentina. Su contribución duradera es, sin duda, su intervención editorial; en otras palabras, su obra 'clásica'.