

Intencionalidad, traducción y literatura

Tim Parks



Invitado por el Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires, el escritor y traductor inglés Tim Parks dio una serie de conferencias en la Argentina. Aquí reproducimos la ponencia El Problema de la Intención en los Textos Literarios: lo que esto implica para la traducción y para la actual tendencia hacia la lectura sin fronteras que presentara en la mesa redonda La traducción literaria: textos a través del espejo organizada por el Colegio en la última Feria del Libro, en Buenos Aires, y en Villa Ocampo, en Mar del Plata.

Como la traducción se dedica esencialmente al negocio de la reproducción, es tal vez inevitable que gran parte de lo que se afirma acerca de ella gire alrededor del tema de la fidelidad. La mayoría de lo que se dice es aburrido y poco productivo, no porque la fidelidad no sea un tema pertinente, sino porque tiende a ser considerada en términos totalmente lingüísticos (fidelidad al sentido semántico exacto e incluso a la estructura sintáctica del original). El resultado es que la reflexión tiende a desviarse hacia la falsa dicotomía expresada en los conceptos de traducción *libre* y *literal*; la última se presume fiel pero poco atractiva y la primera atractiva, tal vez, pero infiel. Es el tipo de situación en la que, como ninguna solución es satisfactoria, con demasiada frecuencia se acepta cualquier cosa.

Incluso algunas mentes muy destacadas han naufragado en esta particular Escila y Caribdis. Vladimir Nabokov, por ejemplo, considera correctamente que hablar de *traducción libre* es una contradicción de términos, porque el trabajar a partir de un texto original niega al traductor la libertad del autor e insiste en que la única forma de traducir es seguir el sentido semántico exacto y, cuando sea posible, la sintaxis del original. Cualquier otro enfoque, dice, es pura patraña, con el resultado de que su versión inglesa de Eugene Onegin de Pushkin es tan notable como imposible de leer.

En el otro extremo encontramos pensadores como Walter Benjamin que atacan todas las concepciones tradicionales de fidelidad y dicen que el propósito de la traducción no fue nunca, de hecho, la *transmisión* de un texto, sino el matrimonio de dos idio-

mas involucrados en la tentativa de acercarse a “ese idioma perfecto y esencial que está detrás de todo discurso humano”. Si bien son pocos los que hoy apoyarían el trascendentalismo de Benjamin, él es, sin embargo, el precursor de los teóricos modernos. Estos, basándose en Derrida, suelen hacernos creer que dado que el texto original es sólo una reorganización de textos más amplios —que son el propio idioma— y la experiencia del autor, el trabajo del traductor debería ser considerado como un nuevo trabajo similar e igualmente creativo del texto fuente. “El traductor” dice Lawrence Venuti en su introducción a una reciente recopilación de ensayos titulado *Rethinking Translation*, “queda así liberado de su subordinación al texto extranjero y libre para presentar su propio lenguaje.”

Casi no es necesario señalar lo desprolijo y errado de este tipo de pensamiento, pero sí indica las dificultades que genera el hecho de que no es posible llegar a un acuerdo en cuanto al significado de la fidelidad: la reproducción meticulosa, en un nivel puramente lingüístico de cada elemento del original; la lealtad a algún manifiesto humanístico más amplio, a menudo también político (que permite al traductor hacer más o menos lo que quiere), o; una reproducción más laxa del original en la que “se toman libertades” para asegurarse de que el texto suene bien en el idioma al que se lo traduce.

La primera de estas tres soluciones tiene aún sus defensores en Inglaterra, generalmente entre los que, siendo multilingües, gustan imaginar que una traducción literal transmite lo que ellos llaman *el sabor del idioma fuente*. Pero la mayoría de nosotros, creo, optaría por la última de las tres solu-

ciones que cité, la que, por decirlo así, está en medio de los dos extremos, aunque más no fuera porque se acerca más a la descripción de nuestra experiencia al traducir y a nuestra conciencia de tener que hacer ajustes para domesticar el texto en nuestro propio idioma. De todas maneras, a pesar del consenso cada vez mayor en favor de este enfoque, es notable el descuido con que aún se lo presenta, lo poco que se lo ha analizado y cuánto queda abandonado a la propia subjetividad del traductor. Incluso un intelectual de la fama de Peter Newmark, comenta en su *Approaches to Translation* que “la mayoría de la gente estaría de acuerdo con que la mejor solución es algo situado entre los dos extremos (traducción libre y literal)”, pero no existe ningún abordaje sistemático sobre los criterios que podrían gobernar la decisión del traductor de reflejar o no, sintáctica y semánticamente, el original.

Mi objetivo en esta ponencia es el de establecer un marco diferente para pensar el tema de la fidelidad que vaya más allá de la restrictiva antítesis: literal - libre, que elimine la confusión implícita en la curiosa idea de tomarse libertades para lograr una mejor traducción y que nos permita apreciar la diferencia entre traducciones literarias y comerciales. Y sobre todo, espero que este marco nos acerque más a la forma en que efectivamente tomamos decisiones cuando traducimos, pues tal vez, lo más notorio acerca de gran parte de la teoría de la traducción, es lo poco que nos ayuda cuando tenemos que traducir.

Quizás la mejor manera de comenzar sea preguntarnos qué razones puede tener un traductor para ser infiel al sentido semántico exacto y a la estructura sintáctica del original.

Existen una o dos respuestas posibles con las que no es necesario que ocuparnos. Una de esas respuestas podría ser que el traductor, como muchos teóricos modernos, busca un lugar más destacado para sí mismo, quiere ser más importante y en consecuencia se arroga el derecho de cambiar las cosas, esperando alcanzar la fama de haber producido un texto que

tiene el mismo status del original. Me refiero aquí a aquellos que han adoptado las ideas de Derrida.

Bastante más común, pero igualmente poco interesante, es el traductor que simplemente considera que la cercanía puede dar como resultado un texto incomprensible. Cuando D. H. Lawrence escribe refiriéndose a las emociones de uno de sus personajes “she resented its very having been called into being” (la agraviaba el mero hecho de que hubiera hecho surgir ...) es comprensible, si no totalmente perdonable, que el traductor italiano elija la forma: “era risentita alla sola idea di averla sentita” perdiendo el sentido del inglés en el que la ira está dirigida hacia la persona que despertó la emoción.

Lo más notorio acerca de gran parte de la teoría de la traducción, es lo poco que nos ayuda cuando tenemos que traducir.

Pero el motivo más común para desear apartarse de la sintaxis e incluso del sentido semántico del original, es que el traductor no se siente satisfecho con los resultados en su propio idioma. Y puede haber numerosas razones para ello. Permítanme dar algunos ejemplos simples.

Tomemos por ejemplo el encabezamiento de un aviso por correo directo, preparado por el Reader's Digest: “Great meals in minutes”. El encabezamiento es también el título del libro cuya venta el aviso se propone promover. En Italia esto se tradujo como “Piatti pronti in un minuto”. Creo que podemos ignorar tranquilamente la transformación de “in minutes” a “in un minuto” ya que ambos son discurso corriente en los respectivos idiomas para expresar la idea de un tiempo muy breve. Pero, ¿qué debemos pensar del hecho de que el “great” —grandes— del inglés

haya sido suprimido en italiano, o más bien sustituido por una palabra más suave como “listo” —“pronti”— que no estaba en el original?

Una razón podría ser el efecto aliterativo típico de los títulos y de las afirmaciones publicitarias. Esto se logra en inglés con la repetición de la “m” y en italiano con la repetición de la “p” en “piatti pronti”. En términos de la gracia en el sonido y el ritmo, el italiano parece así cercano al inglés. Pero esto no sería suficiente en sí mismo para justificar la supresión de una palabra tan fuerte como “great”.

Sin embargo, no necesitamos haber vivido en Italia mucho tiempo, y probablemente tampoco en otros países latinos, para apreciar el hecho de que hay fuertes razones culturales para no traducir “great”. Los italianos se sienten orgullosos de sus tradiciones culinarias. Frecuentemente pasan toda la mañana del domingo preparando pasta fresca casera. De modo que aún cuando a veces pueda ocurrir que quieran preparar una comida rápidamente, nadie los convencerá de que tal comida es algo “great”. Por cierto, la idea es un insulto para los que dedican gran parte de su tiempo a la preparación de una buena comida. De modo que la traductora hace su pequeño cambio para beneficiar la eficacia del texto en el idioma de la traducción. Es una decisión basada en la reflexión de que la función del texto es vender ejemplares del libro. Es decir, no se trata de un intento de traducir un ejemplo de publicidad norteamericana para que los italianos puedan entender cómo funciona la mentalidad americana. Es un intento de generar publicidad en italiano. Como tal, traduce muy bien la intención del original. Pero si encontráramos este encabezamiento en el texto de una novela en la que el propósito del autor fuera satirizar las actitudes de los americanos hacia la comida, entonces se lo hubiera traducido diferente. En ese caso, habría que mantener la palabra “great”.

Pero hay muchas razones distintas y más sutiles para modificar un original. Todos sabemos, por ejemplo, lo divertidas que son las traducciones

muy malas. Una de mis favoritas es la de un folleto de turismo italiano para la ciudad de Mantua que comienza así: "La límpida poesía del paesaggio circostante au cui scendono tramonti dolciissimi" ("La clara poesía del paisaje que nos rodea en el que caen dulcísimas puestas de sol") El traductor toma esto literalmente como: "The clear poetry of the surrounding landscape on which very sweet sunsets go down". El resultado, cuando uno se lo muestra a alguien que sabe bien inglés, son carcajadas estentóreas. Pero, ¿por qué? Después de todo no hay errores gramaticales, la traducción sigue al original exactamente y el original no causa gracia. La respuesta, por supuesto, es que hay una serie de cosas que son parte del discurso corriente en italiano, pero no en inglés. "Límpida poesía", por ejemplo, es una disposición italiana bastante tradicional en un contexto poético pero "clear poetry" no lo es en inglés. Para lograr el mismo registro y la misma sensación de estar en casa en inglés, uno tendría que escribir algo así como "The lyrical beauty of the surrounding landscape..." De igual modo, el oído italiano no tiembla ante la redundancia de "scendono tramonti", pero en inglés, ¿qué puesta de sol no cae? El efecto es ridículo.

¿Pero por qué son estos errores más divertidos que un simple error gramatical? ¿Por qué causan gracia?

La respuesta, tal vez, es que cuando vemos que el discurso se aparta del uso cotidiano, esperamos que exista una razón para ello. Esperamos poesía o penetración. Esperamos un lazo entre el alejamiento del uso y el significado. Y esperamos que los elementos inusuales sean atractivos. De otra manera, ¿para qué hacer el esfuerzo? Pero aquí el apartarse es simplemente inútil. Nos reímos porque la desviación del discurso habitual nos da la misma impresión que nos daría un idiota tratando de escribir poesía. Pero aún más, dado que sabemos que se trata de un folleto turístico, tenemos la sensación de que, incluso, un intento poético logrado estaría fuera de lugar. Así encontramos una deliciosa incoherencia en todo esto.

Obviamente, aquí no cuento con el tiempo necesario tiempo para ofrecer gran número de ejemplos de este tipo pero creo que se ha dicho lo suficiente como para establecer dos cosas:

- que la fidelidad se puede entender de manera tal que sea útil como fidelidad a la intención del texto,

- que, en algunas circunstancias, ser fiel a la intención del texto implica una mayor atención al registro y a otros elementos estilísticos que al sentido semántico exacto. No *nos tomamos libertades* cuando traducimos la "límpida poesía del paesaggio circostante" como "la belleza lírica del paisaje que nos rodea". Por el contrario, esta traducción es mucho más fiel que "la clara poesía..." por que respeta el nivel de discurso que

El motivo más común para desear apartarse de la sintaxis e incluso del sentido semántico del original, es que el traductor no se siente satisfecho con los resultados en su propio idioma.

encontramos en el original y el deseo de presentar a Mantua sin llamar mucho la atención sobre el lenguaje encontramos en el original y el deseo empleado.

Estas reflexiones son muy útiles cuando se traducen textos comerciales, por la simple razón de que la intención de un texto comercial es muy clara. Por cierto, la intención es su *raison d'être*. Un folleto turístico está concebido para atraer gente a cierta zona con el fin de aumentar las ventas de bienes y servicios en ella. Un manual técnico tiene como propósito explicar el modo en que algo funciona y cómo realizar su mantenimiento. Un artículo en una revista se escribe para informar y entretener. En cada caso, el traductor será consciente de la importancia relativa del registro y el sentido semántico. En cada caso, deberá ser consciente del abordaje que corresponde y que ha

sido establecido para textos similares en su propio idioma, siempre que, claro está, no se trate de la traducción a algún dialecto tribal del Hindú Kush.

¿Pero qué pasa con la traducción literaria? ¿Podemos estar tan seguros de la intención que subyace a un texto literario? ¿No es precisamente esa capacidad de la literatura de hacer que el lector sea conciente de una gama de significados posibles, su aspecto más fresco y provocativo para la reflexión? Después de todo se han escrito volúmenes enteros sobre el significado de los más breves textos literarios. Incluso podríamos decir que el propósito de una gran obra literaria es evitar que se piense que su intención es limitada, evitar ofrecer mensajes simples, aspirar a una visión de la vida que sea lo bastante compleja y polifacética como para ser convincente.

Esto plantea un problema importante. Pues si bien nuestra experiencia con los textos comerciales nos ha indicado que seguir el sentido semántico exacto y la estructura sintáctica del original podría significar perder de vista sus intenciones, nos encontramos ahora frente a textos que intentan lograr efectos muy especiales, sin que sepamos exactamente con qué fin. Esto es, hemos perdido nuestros criterios simples para emitir juicios acerca de las desviaciones de la semántica clara y directa del original.

Dada esta situación, ¿existe alguna otra manera de que nos podamos sentir seguros de recrear en nuestra traducción los mismos efectos que se lograron en el original?

Tal vez un modo adecuado de enfocar este problema sea partir de la distinción generalmente aceptada entre las novelas de género (o la música popular, o la pintura popular) y los trabajos que se consideran obras de arte.

Decimos que un trabajo es una novela de género cuando se ajusta a un modelo especial y bien conocido, por ejemplo las novelas detectivescas o las románticas y explota la capacidad de producir entretenimiento que ese género tiene. Esta novela no está, entonces, dedicada a establecer una visión nueva o personal del mundo.

Como regla general tiene una intención claramente identificable: entretenimiento sin complicaciones (de modo que el libro funciona como un objeto de consumo). Así, mientras exista una forma similar en nuestro lenguaje de llegada, no experimentaremos más que las dificultades normales de la traducción de cualquier obra.

En sentido inverso, podríamos decir que una novela aspira a ser literatura cuando se aparta del género, cuando declara su diferencia con la novela de género y al hacerlo sorprende y desafía.

Hay muchas maneras en las que una obra literaria puede diferir de la forma genérica, o más ampliamente, de las obras que la han precedido. Tal vez esto se ha dado a través de un cambio en el tema, tal vez se han alterado las funciones de la trama, tal vez se ha subvertido la actitud tradicional hacia la cronología, o se han introducido personajes de diversos tipos, o un tono diferente, o una sintaxis inusual, o combinaciones poco comunes de elementos líricos (aliteración, rima) con una dicción aparentemente inadecuada, etc. Podríamos decir que la intención de una obra literaria debe encontrarse en la diferencia que existe entre ella y otros textos literarios o de género, en las formas con que elige sorprender.

Dejando a un lado la discutida cuestión de si cada diferencia constituye un "avance" o "una mejora", mi sugerencia es que el traductor debe estar suficientemente familiarizado con la literatura del idioma de partida y, sobre todo, con sus usos cotidianos, como para poder percibir esas diferencias; y debe concentrar sus esfuerzos en reproducir el mismo tipo de diferencia en el idioma de llegada, es decir, el mismo tipo de distinción en relación con otros textos que manifiesta el original.

Pero, creo que la única forma de referirme a una empresa tan riesgosa es mediante una serie de ejemplos. El primero será extremadamente simple.

Como he sugerido, la traducción literaria es diferente de la traducción comercial porque si bien la última usa

siempre el discurso habitual de una u otra forma para lograr un objetivo generalmente reconocido, la novela, o por lo menos la novela literaria, se aparta a menudo del discurso habitual para lograr objetivos que pueden estar sujetos a debate. Pero no se aparta de él como la poesía, siempre y en todo lugar. Por el contrario, la novela generalmente involucra una mezcla sutil de discurso corriente y no tan corriente, utilizándose con frecuencia lo corriente para crear un telón de fondo contra el que puedan destacarse las desviaciones posteriores. Por lo tanto, cuando una escritora como Elsa Morante escribe una oración tan simple como: "Questa è la prima volta in vita mia che viaggio in aereo" (Esta es la primera vez en mi vida que viajo en

En algunas circunstancias, ser fiel a la intención del texto, implica una mayor atención al registro y a otros elementos estilísticos que al sentido semántico exacto.

avión) queda claro que está usando una locución común del tipo de las que utilizamos todos los días para transmitir información sin llamar la atención sobre la forma en que está expresada. Traducir esto, como hace su traductor, por "This is the first time in my life that I am travelling on a plane", puede o no aportar algo nuevo de italiano al inglés; pero lo que hace, más que nada, es introducir una cierta torpeza en el texto que llama la atención hacia las formas (como antes, en el caso del folleto turístico). Como resultado, cuando el escritor comienza más adelante a usar locuciones inusuales en coincidencia con el aumento de intensidad y el sentido de revelación, el cambio será menos fácil de detectar en inglés.

La primera norma es, en la medida en que pueden establecerse normas, que lo que se percibe como discurso habitual debe ser traducido como tal, lo que es fluído debe ser traducido como fluído, porque la fluidez es par-

te de su función, de su papel dentro del enorme número de locuciones que forman una novela. En el caso de la oración aquí analizada, seguramente hubiera sido sensato escribir: "Esta es la primera vez que estoy en un avión". Pero ¿qué pasa con los pasajes más excitantes en donde un autor claramente se aparta de cualquier forma de discurso corriente?

Hace algún tiempo, aburrido ante la perspectiva de enseñar a mis alumnos italianos a traducir, tomé ciertos fragmentos en inglés y en italiano y los invité a determinar cuál era el idioma de origen. Tuvieron muy poca dificultad con los textos comerciales donde cualquier discurso no habitual generalmente indica interferencia del otro idioma. Pero cuando les mostré textos literarios, y en especial, D. H. Lawrence empezaron a confundirse. Porque la traducción italiana era totalmente corriente mientras que el inglés de Lawrence por cierto no lo era. En algunos casos no era ni siquiera gramaticalmente aceptable. Más tarde, al proponerles que descubrieran los puntos en donde el original y la traducción se separaban, vi que los alumnos podían identificar los lugares en los que Lawrence mostraba particular inventiva, donde trataba de usar el lenguaje para expresar sus ideas en diversos niveles, porque estos eran los pasajes en los que la traducción difería más del original. Lo que intento hacer ahora es simplemente, ofrecer unas pocas oraciones del original de Lawrence, y de su traducción italiana, para ejemplificar mi idea de que la literatura a menudo logra su pleno significado cuando se aleja del discurso habitual. Obviamente resulta difícil profundizar en el tema en el poco tiempo que queda, pero quiero sugerir que para poder tener alguna posibilidad de traducir esto, el traductor no sólo debe poseer una excelente sensibilidad para los niveles de discurso en inglés, sino que además debe ser consciente de las ideas y opiniones de Lawrence. Sólo de esta manera obtendrá algún indicio de las posibles intenciones ocultas en el texto.

Comencemos con el momento en

Women in Love en el que Gudrun y Gerald, la pareja menos exitosa del libro, acaban de tener relaciones por primera vez. Gerald, como es clásico en los hombres, se queda en seguida profundamente dormido. Gudrun, sin embargo, está totalmente despierta. Este es el fragmento: "But Gudrun lay wide awake, destroyed into perfect consciousness. She lay motionless, with wide eyes staring motionless into darkness, whilst he was sunk away in sleep, his arms around her"

La versión italiana dice: "Ma Gudrun rimase desta, dilaniata, in uno stato di lucidità assoluta. Giacque immobile, con gli occhi agranati a fissare immobili il buio, mentre lui, sprofondato nel sonno, la teneva abbracciata".

Los cambios resultan suficientemente claros y algunos de ellos no merecen siquiera, que se les preste atención. El italiano no puede lograr la repetición de "wide" que es parte de la estrategia de Lawrence para aumentar la intensidad a través de la repetición, y pierde la asonancia insistente de los tres sufijos "ness" del inglés. Pero obviamente, la razón por la que elegí este párrafo es el notable comentario "destroyed into perfect consciousness". Lo que se puede expresar al respecto es muy simple: uno no puede decir esto en inglés. Uno no puede poner la preposición "into" ("en") después de destruir, tal vez porque la destrucción implica que ya no hay otro estado posterior. Los verbos que podrían anteceder a la preposición "en" son verbos como "transformar" o "transportar".

Entonces, ¿por qué lo hace Lawrence? ¿Cuáles son los elementos importantes a los que hay que ser fiel aquí? Desgraciadamente uno sólo puede especular. Sin embargo, sabemos que Lawrence, junto con muchos interesados en la psicología en esa época creía que la mente consciente nunca debe dominar al inconsciente. Constantemente expresaba su recelo ante los estados de la consciencia que suprimen el inconsciente animal. Por lo tanto, vemos que para él lograr un estado de consciencia absoluta era equivalente a la aniquilación.

Sin embargo, esto no explica por qué Lawrence elige quebrar la regla gramatical. Mi propia sensación es que desea usar una locución tan provocativa como la idea que está sugiriendo. Quiere que el lector quede sorprendido por las palabras, forzado a notar cuán curiosas son. Esta es, por lo menos, mi interpretación.

Pero hay otro elemento aquí que no hemos mencionado aún y es la colisión de palabras con connotaciones positivas y negativas: "perfección", "destrucción". Nuevamente quienes han leído los libros y ensayos del autor saben de su ansiedad por subvertir los sistemas de valores socialmente aceptados y, por encima de todo, la tendencia a ver las cosas en blanco y negro. Por lo tanto, él habitualmente trataba de desorientar al lector con este tipo de colisión.

Detrás de esto también puede descubrirse la conciencia que tiene el novelista de que este tipo de locución inusual genera una sensación de desasosiego y drama.

El traductor necesita entonces manejar una serie de nociones: que para el autor es importante que haya una relación de consecuencia entre "destruido" y "conciencia perfecta", que "destrucción" y "perfección" deben estar yuxtapuestas y que de ser posible, la sintaxis debe resultar provocativa pero no por eso dejar de ser fluida, ya que muy a menudo, la treta de Lawrence no es tanto transgredir normas gramaticales como buscar una expresión corriente y cambiar provocativamente una palabra en ella. Así, la expresión luce y suena familiar mientras que de hecho es sorprendente. En otro momento del libro, cuando el héroe se prepara para bajar del tren y enfrentar la ciudad amorfa y deprimente, Lawrence escribe "he shut himself together..." una locución que a primera mirada no significa nada. Claramente aparece allí una idea de retraimiento, pero uno nota también que las palabras están muy próximas a la expresión habitual y contextualmente apropiada: "pulled himself together" que significa que controló sus emociones, que adquirió dominio de la situación. Nuevamente se perci-

be la colisión de ideas positivas y negativas y la forma en que Lawrence usa la sintaxis para sugerir una psicología compleja, o tal vez, para insinuar que el discurso habitual no es suficiente cuando se quieren describir ciertos estados mentales (podría observarse nuevamente la complejidad de la línea citada al principio de esta ponencia: "She resented its very having been called into being").

Claramente el italiano "dilaniata in uno stato di lucidità assoluta" falla en varios sentidos. Quiebra el lazo de consecuencia entre la destrucción y el estado mental de Gudrun y devuelve la oración a un discurso totalmente corriente, mientras que ha desaparecido la colisión positiva-negativa de destrucción y perfección. Por cierto, lo único aceptable que tiene la versión en italiano es su fluidez.

¿Pero hubiera sido posible hacerlo de otra manera? Esta es una pregunta interesante. Tal vez "annichilita nella piu perfetta lucidità" hubiera logrado el efecto buscado o, al menos, hubiera llegado mucho más cerca, pero el movimiento de transformación de "into" seguiría perdido así como la palabra "conciencia" tan importante para Lawrence.

En el caso de "shut himself together" el traductor opta por la expresión "si chiuse in se stesso" ("se retiró dentro de sí mismo") una locución a la que no sólo le falta la mitad del sentido del original, sino que nuevamente pierde toda traza de discurso desviado y provocativo. Pero en este caso, nunca he encontrado a nadie que pudiera sugerir una forma de enfocar la complejidad del original en sólo unas pocas palabras. Tal vez porque el texto inglés toma su sentido de una expresión idiomática que se siente pero que no está presente.

Como último ejemplo me gustaría ofrecer un breve párrafo que pertenece al momento del libro en que la pareja más exitosa ha hecho el amor por primera vez y se encuentra tomando el té (como tan perversamente suelen hacer los ingleses). Para confirmar hasta qué punto su experiencia ha sido lo opuesto a la de la otra pareja, su felicidad se presenta no como sueño,

ni como conciencia, sino como un delicioso olvido: “She was usually nervous and uncertain at performing these public duties, such as giving tea, but to-day she forgot, she was at ease, entirely forgetting to have misgivings. The teapot poured beautifully from a proud slender spout. Her eyes were warm with smiles as she gave him his tea. She had learned at last to be still and perfect”.

Se presenta en italiano como: “Di solito era nervosa e insicura nello svolgimento di compiti pubblici, come servire il tè. Ma quel giorno scordo ogni cosa, era a suo agio, del tutto dimentica di essere incline all'apprensione. La teiera versava con precisione da uno snello beccuccio orgoglioso. Gli occhi di Ursula si accendevano di caldi sorrisi mentre gli teneva la tazza di tè. Finalmente aveva imparato a farlo con mano ferma e con perfetta compostezza”.

No tengo tiempo de mencionar aquí todos los aspectos del análisis de este párrafo. Simplemente quiero señalar cómo el texto inglés subvierte la sintaxis normal que rodea habitualmente al verbo “olvidar” para que nosotros podamos comprender algo más profundo y psicológicamente potente de lo que la palabra normalmente sugiere. La primera vez que se usa el verbo no se proporciona objeto, ni siquiera en forma de pronombre — “hoy se olvidó”—. Esto es algo muy inusual. Por supuesto, uno podría suponer que el objeto es su tendencia previamente mencionada a estar nerviosa, pero tal vez, debido a que éste no es el tipo de cosa que uno olvida, sentimos que el texto sugiere connotaciones más amplias. La versión italiana, ignorando la curiosa sintaxis de Lawrence en beneficio de la fluidez, pierde estas connotaciones y pierde sobre todo, el extraño peso que Lawrence pone en la palabra *olvidar*. Sin duda el traductor, preocupado porque “Ma quel giorno acordó” suena extravagante, opta por el más habitual “scordo ogni cosa”.

La segunda aparición de “olvidar” aclara el sentido, si es que puede decirse que se trata de una aclaración, con “entirely forgetting to have

misgivings” (“olvidando enteramente de sentir recelo”). Otra vez estamos ante una forma sumamente osada ya que el recelo no es algo que se piense en términos de “recordar” y “olvidar” (de la misma manera que el adverbio “enteramente”, con la connotación de “completo” no se usa habitualmente para modificar al verbo “olvidar”). La diferencia entre esto y el italiano “del tutto dimentica di essere incline all'apprensione” es la misma diferencia que existe entre decir que alguien se olvidó de estar enfermo y decir que alguien se olvidó de que tendía a estar enfermo. Nuevamente uno siente cuánto más radical y provocativa es la versión inglesa.

Por último, encontramos un verbo que es, en cierta forma, opuesto a *olvidar*, el verbo “aprender”. “She had learned at last to be still and perfect” (“Había aprendido por fin a estar tranquila y perfecta”). Nuevamente Lawrence confunde palabras normalmente negativas como “olvidar” con palabras positivas como “aprender”. Y lo que crea más confusión es que su personaje ha aprendido, olvidando, casi una paradoja, e incluso, ha aprendido cosas que no se asocian con la palabra *aprender*, es decir, tranquilidad y perfección. El italiano, y aquí uno sospecha la influencia de un editor, rechaza los planos psicológicos y metafísicos para reducir todo, en forma bastante cómoda, al contexto inmediato: “Finalmente aveva imparato a farlo (versare il tè) con mano ferma e con perfetta compostezza”.

Unas pocas palabras para terminar. Obviamente en textos de esta complejidad, el autor tiene múltiples intenciones y el traductor debe tratar de conciliarlas de la mejor manera posible, siendo siempre consciente de que una vez que entramos al reino de la poesía estamos tratando con lo que Paul Celan llamó la “fatal singularidad del idioma”. Uno siente, aquí en la versión italiana, por encima de todo, la presión para transformar lo que es llamativo en inglés en algo corriente, es decir *legible* en italiano, sin tener en cuenta el nivel de discurso del original. Esto puede deberse a las propias limitaciones estilísticas del

traductor y a su incapacidad para apreciar las intenciones de Lawrence, o simplemente a presiones comerciales personificadas en un editor que se asoma por encima del hombro del traductor; o tal vez al temor de que cualquier desvío en la traducción pueda ser considerado como mera interferencia. Pero quiero terminar con esta reflexión. Vivimos en una era en que la literatura es cada vez más un fenómeno internacional donde cada vez se traducen más novelas, donde muchos autores que escriben en idiomas cuyos mercados son limitados, reciben constantemente el mensaje de que si su trabajo no se traduce al inglés, al francés, al español o al alemán, están acabados. Conocemos incluso el caso de un excelente escritor inglés de origen japonés, Kazuo Ishiguro, que cuenta que escribe teniendo en mente al traductor y por lo tanto, eliminando todas las referencias difíciles de su trabajo. En Italia muchos dicen que solamente leen autores extranjeros, porque los italianos son muy verborágicos. La maravillosa editorial Adelphi, por ejemplo, publica en su mayoría traducciones.

Lo que estas pocas líneas de hemos considerado hoy nos deben recordar, es qué rica resulta una obra literaria en su idioma original, qué densa y qué dolorosamente difícil es transferir esta riqueza en su totalidad. De modo que sin importar lo internacional que puedan volverse las ediciones, lo maravilloso que pueda ser para nosotros empaparnos con influencias de todo el mundo, y esto es verdaderamente magnífico, nunca debemos olvidar que nuestra literatura nacional tiene un papel especial por la forma en que su contenido está unido a nuestro idioma. Esto jamás debe ser ahogado por un mar de traducciones. En especial, si los traductores no son lo suficientemente conscientes de la complejidad de las intenciones de algunos autores.

Tim Parks, autor y traductor inglés, vive actualmente en Verona y enseña en Milán. Escribió, entre otras novelas, *Italian Neighbours* y *Goodness*, que no han sido traducidas aún al español y tradujo a Alberto Moravia e Italo Calvino al inglés.