

## EL TRADUCTOR EN LA NOCHE OSCURA DEL SENTIDO

Albert BENSOUSSAN

Universidad de Haute-Bretagne (Rennes 2)

La traducción literaria es zambullirse —“se jeter à l'eau” dice el francés— en un océano de oscuridad, un piélago de viscosas algas en las que el traductor se enreda y enmaraña y, ciego, trabado, impedido, sacando fuerzas de flaqueza, intenta alcanzar la otra orilla. Metáfora gongorina que remite a una primordial soledad. El traductor está solo, eso sí, de la misma manera que el poeta frente a su página vertiginosamente blanca. Y opaca, por más señas, en el caso del traductor. Desde luego, estoy hablando del traductor que ambiciona crear un texto literario en su lengua a partir de la literatura escrita en la otra lengua, siendo estas dos lenguas como las dos orillas del charco peligroso y tempestuoso que las separa.

Y si Góngora nos proporciona la primera metáfora de nuestro discurso es porque forma parte de la literatura reputada intraducible. Nunca se tradujo realmente al francés la fábula de *Poltfemo y Galatea*, con este principio tan abrupto y agresivo como intransferible:

“Donde espumoso el mar siciliano”. La última traducción que tenemos entre manos, la de Michèle Gendreau-Massaloux,<sup>1</sup> apunta sencillamente: “Là où écumeuse la mer sicilienne”, donde casi todo todo desaparece, empezando por la diéresis sugestiva de delicada liquidez. “Donde” es el lugar y el ruido del choque inicial con su doble consonante dental que rodea la o nasalizada que evoca el ruido —como en la palabra francesa que evoca también un estruendo: “vrombissement”. Traducir por “où” en francés, que suena “u”, tan breve, tan miserable, es firmar el fracaso. Y no decir nada del “espumoso” tan rabioso como líquido restituido literalmente por “écumeuse”, otro fracaso.

---

(1) París, José Corti, 1990.

so. Pero no vamos a tirar piedras a nadie cuando se trata de textos que, como el de Góngora, rayan en lo imposible. Sin embargo constatamos que tenemos aquí una pura literalidad, mientras que la traducción ha de ser literaridad, o sea literatura— “No digo que la traducción literal es imposible, escribe muy a propósito Octavio Paz, sino que no es una traducción” (*Traducción, literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 10). El valioso premio Nobel de literatura de 1990, ensayista y poeta, fue también un extraordinario traductor, que se atrevió a traducir nada menos que a Mallarmé: por eso es porque siempre le daremos toda la razón cuando afirma que “la traducción [...] es siempre una operación literaria” (*Ibid.*).

¿Dónde encontramos mejores casos de traducción literal? En la traducción de lo sagrado: la *Biblia*, en cierto modo *Don Quijote*, el *Polifemo* y *Galatea*... Incluso, en la época moderna, mi propia traducción de los *Escritos* de Picasso obedece, dado el autor y el carácter casi intocable de su obra, a una mera literalidad: “Une traduction pratiquement mot à mot. Le prosaïsme délibéré de ces textes nous a incités à éviter toute tournure trop littéraire”, se puede leer en la advertencia del libro [Picasso, *Ecrits*, París, Gallimard, 1989, p. XXXVII]. La *Biblia*, claro está, es el texto intocable por excelencia, ya que el traductor teme ser sacrilego a cada paso. Y sin embargo existen una cantidad de versiones, todas literales y a pesar de la subjetividad que contrarresta la supuesta objetividad, que se califica en este caso de fidelidad. El último ejemplo en este caso: el famoso “vanitas vanitatum” del *Eclesiastés*, tradicionalmente traducido al francés por “Vanité des Vanités, tout est Vanité”, que corresponde perfectamente al castellano: “Vanidad de vanidades, todo es vanidad”, aparece traducido en la última versión del texto del “Predicador” por: “Fugace, comble de fugacité, le tout est fugace” (París, Editions Maisonneuve et Larose, 1989). Francamente no se nota la originalidad, ni mucho menos la pseudo-fidelidad que los traductores siempre avanzan en su defensa.

A veces la literalidad conduce al sentido absurdo, ya que no hay manera de entender el texto original, y es lo que pasa con este ejemplo de la predicción de Jeremías (I-V.11-12): “La palabra de Jehová vino a mí, diciendo: ¿Qué ves tú, Jeremías? Y dije: Veo una vara de almendro. Y me dijo Jehová: Bien has visto; porque yo apresuro mi palabra para ponerla por obra”. En francés la traducción de Jean Grosjean [en la *Pléiade*, Gallimard] dice: “Je vois une branche d'amandier [...]. Tu as bien vu, car je veille sur ma parole pour la réaliser”, mientras que Andrés Chouraqui en la última versión de su *Biblia*<sup>2</sup> traduce,

---

[2] Ed. Desclée de Brouwer, 1985.

más cerca finalmente del traductor español (Casiodoro de Reina, 1569, traducción revisada en 1960): "Un bâton d'aman-dier [...] Tu as bien vu. Oui, je me hâte de faire ma parole". Desde luego no tiene ningún sentido si se ignora el origen de la confusión, que es el juego de palabras entre la voz hebrea que significa "almendro" —"shaked"— y la que significa "apresuro mi palabra" —"shoked"—; sabiendo que el hebreo ignora el vocalismo, cada voz se presta a toda serie de juegos de palabras, de ahí la ambigüedad fundamental del texto bíblico.

A partir de esos ejemplos, lo que quiero destacar es que existen dos maneras de traducir: la que obedece a la sencilla — y falsa— correspondencia de los signos, y la que se basa en una interpretación previa del texto: es lo que llamaría la concepción hermenéutica de la traducción, o más sencillamente "la función crítica de la traducción" [cf. mi artículo "Función crítica y función traduciente" in *Los escritores hispanoamericanos frente a sus críticos*, Toulouse, Université du Mirail, Service de Publications, 1983, pp. 167-181]. El acercamiento analítico al texto que se quiere traducir ha de obedecer a cuatro elementos y basarse en cuatro contextos: el del autor, el de la obra, el del lector (o de sus lectores sucesivos) y el de sus traductores. En el caso de *Don Quijote*, como en la *Biblia*, que acabamos de ver, el texto se presta a una amplia ambigüedad, generalmente pasada por alto por los numerosos y varios traductores. No es nuestro propósito —no tenemos tiempo suficiente— pasar revista de los errores de los traductores del *Quijote*, pero podemos apuntar algunas trampas generalmente no vistas, y mucho menos trasladadas. Empezando por la famosa primera frase, sobre la que se ha escrito tanto: "En un lugar de la Mancha": dos palabras y dos posibilidades de contrasentido. Los traductores unánimes han traducido como si lugar significara "pueblo" y "Mancha" la región española del mismo nombre, desdeñando así el sentido metafórico de "mancha" en una España en la que "la mancha del linaje" era la catástrofe suprema, y el sentido abstracto de "lugar" que puede representar aquí el centro psicológico; en el contexto del autor, de la obra y de los lectores del siglo XVII la ambivalencia de esas dos palabras era, por cierto, evidente. Deja de serlo para los lectores franceses desde el principio. ¿Cómo extrañarse, en tales condiciones, si Europa entendió de un modo tan restrictivo la novela picaresca? Lesage cortó del *Guzmán de Alfarache*, en su traducción, casi todas las digresiones que servían de soporte ideológico a la sucesión de aventuras que refería y que finalmente, vinieron a significar, en Francia sobre todo, lo propio y la esencia de "lo picaresco". Así se perdieron la visión amarga, la crítica de la sociedad, la acusación

anticlerical, la oposición a los poderes establecidos, en fin, toda la fuerza ética de la mejor literatura española del siglo de Oro, para recordar tan sólo el divertimento y la acumulación de historietas y aventuras festivas. Grave responsabilidad la de los traductores.

La mejor actitud posible del traductor, la más prudente, consiste en levantar trampas de un modo sistemático, o sea desconfiar de la aparente facilidad de tal frase, ignorando su contexto y sobre todo la necesaria parte "no-dicha" que supone todo texto literario de cierta altura. Quisiera dar un ejemplo de texto llano, fácil, evidente (en apariencia) y sin embargo un texto que llamaría "de noche oscura". Se trata de una frase de la novela *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig —mi desgraciado y admirado amigo, muerto el verano pasado—, una frase en boca de Molina, el protagonista hablador, el que pasa y mata el tiempo en la celda compartida con Valentín —el preso político— contándole películas. Pues en esa frase, Molina, el homosexual —dimensión psicológica imprescindible en este caso— evoca el desayuno de la heroína filmica y pronuncia esta frase, tan sencilla en apariencia: "Va a la cocina y prepara tostadas, con mantequilla como dicen ellos, y cereales" (Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 20). Frase evidente: no hay ninguna dificultad de comprensión y un traductor que aplicaría el primer método —la literalidad— bien podría traducir: "Elle va a la cuisine et prépare des toasts, avec du beurre comme ils disent, et des céréales". Ahora bien, hay algo que no pasa, que choca y es esta observación: "como dicen ellos". ¿Qué significa "mantequilla como dicen ellos"? ¿Es que no hay que decir mantequilla? ¿Sería otra la palabra utilizada en este contexto? Pero ¿qué contexto? Pues, aquí tenemos una oposición entre dos contextos: el contexto del personaje —Molina que es también el contexto de Valentín, y en última instancia del autor: la Argentina, y el contexto de la obra referida, aquí la película que cuenta Molina. La dificultad para el traductor que se ha metido en esa noche oscura es la información sobre los dos contextos: él sabe que en buen español —o sea en castellano— mantequilla es la mantequilla y que es así como se ha de decir. Pero si el traductor sabe algo de la Argentina, si ha hecho el esfuerzo de informarse sobre el contexto del autor y de sus personajes, sabrá que en Buenos Aires no se dice precisamente "mantequilla" sino "manteca". Bueno ¿y qué? Hay que ahondar un poco más el contexto del personaje de Molina, sabiendo que es homosexual: el diminutivo —ya sea "mantequilla" aparece como la palabra argentina "manteca" afectada del diminutivo "illa"— es el signo psicológico que denuncia la homosexualidad de Molina, su afectación,

su amaneramiento. Citemos, entre una multitud de ejemplos, tal fragmento de la página 162: “un ratito que acomodo esto... vos te comés una patita de pollo... Mejor, un té conmigo, y unas galletitas, etc...” Molina acumula los diminutivos, y por eso Valentín lo llama en realidad “Molinita”. Entonces en la frase aludida, lo que quiere significar Molina al decir “mantequilla como dicen ellos”, es que en este caso el diminutivo no es suyo, no es imputable a su habitual amaneramiento. Entonces, se pregunta el traductor que empieza a salir de su noche, ¿quiénes son “ellos”? Pues buscando e investigando el contexto de la obra referida, sabrá que las películas norteamericanas en aquel entonces —los años cuarenta-cincuenta— se doblaban en México, donde los actores hablan un castellano algo diferente del de los argentinos: ellos dicen precisamente mantequilla cuando los porteños dicen manteca. Y esto es la explicación. Acabo de dar, con alguna insistencia, un ejemplo de los que llamo “la función crítica de la traducción” o “la traducción hermenéutica”, la que parte primero de un análisis de los varios contextos antes de proponer una traducción. Y si he dado este ejemplo, es también para probar que en este caso no se podía traducir exactamente este juego. No existe en francés el amaneramiento de los diminutivos: el homosexual en Francia tiene otro código de lenguaje. Entonces, en este caso, mi traducción pasó a otro registro y privilegió otro rasgo de Molina, su glotonería: “Elle va à la cuisine, prépare des toasts, et même du bacon, comme ils font, et des céréales”. Hemos perdido algo durante la noche, pero no hemos perdido el sol ni la estrella polar: es otra dirección —en este caso, con el total y previo acuerdo del autor— y es justificable si se considera que la traducción, en definitiva, es una transposición, es otro texto.

La palabra en apariencia más fácil de traducir, en el vocabulario de América latina parece ser “y”. Y no lo es, porque los latinoamericanos dicen mucho, y mucho más, diciendo “y”. Así es como Juan de Arona en su *Diccionario de peruanismos* (que es de los años 1883 y 1884 en dos volúmenes, edición revisada por Estuardo Núñez en 1974) nos aclara el misterio de tan breve palabra: “He aquí el más menudo de cuantos provincianismos pueden darse. Sin duda por ser tan chiquito este peruanismo nadie hasta ahora ha tropezado con él; porque no recordamos corrector de defectos de lenguaje, ni diccionarista alguno que haya reparado en este duende travieso que con gentil vivacidad discurre por nuestra conversación y aun por nuestro lenguaje escrito [...]. ¿Y?...para nosotros equivale a ¿Y pues? ¿en qué quedamos? ¿Conque? ¿En qué paró aquello? Dos amigos han convenido en un asunto; se separan; vuelven a encontrarse

de acera a acera: lo primero que el más vivo dice al otro es: “— ¿Y?” Por eso cuando tuve que traducir el cuento de Juan Carlos Onetti *El obstáculo*, me acordé de Juan de Arona y del contexto lingüístico latinoamericano — que no es, en este caso, el de España: en este cuento varios muchachos preparan una evasión, de noche, del reformatorio; la frase de uno de ellos es: “¿Y? ¿esta noche, ¿nomás?” con una formulación de lo más elíptica. Traduje por: “Ben alors... c’est pour cette nuit?”. Así, huyendo de la literalidad —que hubiera dado el absurdo “Et? cette nuit, pas plus?”, sin ningún sentido—, mi método consiste en analizar previamente la frase teniendo en cuenta los contextos lingüísticos, culturales, históricos, psicológicos, etc.

Por eso, digo que cada traducción representa para el traductor un formidable enriquecimiento. Tiene que trabajar alrededor del texto y no teclear mecánicamente una traducción calcada del original. Acabo de traducir un largo artículo de Vargas Llosa sobre Karl Popper: para hacer mi traducción, leí nada menos que siete obras de Popper —todas las que pude encontrar en francés y en mi biblioteca. Ahora sé quién es Popper y por eso, creo que pude traducir a Vargas Llosa con bastante fidelidad. En realidad, el traductor ha de rehacer el mismo camino cultural —en parte, si se quiere— que su autor. Tiene que entrar en su casa, a veces vivir con él, compartir su comida —aprendí mucho de Puig tomando té con “galletitas” con él, aprendí mucho de Goloboff cuando me preparó sus famosos tallarines argentinos que comimos bebiendo un Marqués de Cáceres, lo comprendí todo, o casi todo, de Galicia para traducir *El lago de Como*, de mi amigo Ramón Chao, cuando él mismo me cocinó un caldo gallego con unto, y el famoso lacón con grelos, totalmente desconocido en Francia. El traductor debe sentarse en la mesa del autor, debe introducirse en él o en su obra, tiene que buscar pistas, indicios, huellas, intuiciones, tiene que profundizar todos los contextos necesarios. Esto es el método hermenéutico de la traducción digna de llamarse así. Y de esta manera, hundiéndose en el texto como en una noche oscura del sentido, el traductor poquito a poquito sentirá que se eleva, que sale por la “secreta escala disfrazada” de las palabras y que, en el mejor de los casos, en los hallazgos —no siempre fáciles— encontrará la “llama de amor viva”, es decir, la llama literaria, la inspiración.