

T

extos literarios intraducibles

Edgardo Malaver



“Ningún pueblo ha dejado de traducir”, dice Thomas Mann (1875-1955), “por el simple hecho de que es esencialmente imposible”. Ciertamente, la traducción es imposible. Al principio parece difícil entenderlo, sobre todo en el terreno literario, porque inmediatamente nos saltan a la memoria todas las obras escritas en otros idiomas que hemos leído sin dificultad. Pero sí, la traducción, especialmente la literaria, es imposible.

¿Qué explicación puede tener una afirmación tan contundente? Para comenzar habría que pensar en la naturaleza misma de las lenguas, y, más íntimamente dentro de ellas, en la caprichosa conducta de las palabras y sus significados. Pensando en los términos científicos más sencillos, habría que comprender la relación que, desde los estudios de Ferdinand de Saussure (1857-1913), se ha concebido que existe entre el *significante* y su *significado*, es decir, entre la palabra como forma, la palabra que oímos pronunciada o que vemos escrita, y el contenido que esta palabra lleva consigo y que nos comunica. Saussure explica que solo la asociación entre esos dos elementos forma lo que él llamó el *signo lingüístico*; pero lo más fundamental de esta concepción es que esa unión es indisoluble. Es decir, no es posible aprehender la realidad a la



Edgardo Malaver como parte del público, mira con picardía la presentación en escena

que las palabras dan acceso exclusivamente con la forma del signo o únicamente con su contenido, o si el matrimonio entre ellos se malogra.

Por otro lado, también tendríamos que aclararnos, recurriendo ahora a la teoría de la traducción, que esta consiste en un proceso mediante el cual, luego de la comprensión del mensaje que debe traducirse, expresado en una lengua original, la mente del traductor es capaz de abstraer solo el significado, o sea, el contenido del signo, para encontrar en la otra lengua un significante, una forma, que exprese la realidad más semejante. Es decir, tiene que encontrar un significante diferente que arme con el significado que trae de fuera un signo equivalente, comprensible para un oído otro.

Siendo así, es lógico afirmar que la traducción es esencialmente, teóricamente, desde su definición, imposible. Solo es posible si puede aislarse del signo esa parte que no puede aislarse, a riesgo de destruir el signo mismo. El resultado, en teoría, tendría que ser que no hubiera nada que traducir. ¿Cómo llega entonces el traductor, cómo han llegado durante toda la historia todos los traductores, a expresar en su lengua mensajes que han sido cifrados antes en formas lingüísticas extranjeras (o más bien extrañas)? Es quizá el misterio más misterioso de las culturas humanas, pero al mismo tiempo su explicación tiene la claridad más clara que pudiera pensarse. El espíritu del hombre es uno solo. Su interior es sensible, en todas las geografías y en todas las épocas, a las mismas realidades concretas y a las mismas ramificaciones emocionales, psicológicas y espirituales que puedan tener lugar. Todos somos buenos y malos a la vez, todos somos elevados y rastreros, todos somos amorosos y vengativos. Todo lo que pueda haber sentido un hombre que habló una lengua extinta hace siete mil años en un lugar impreciso de Asia soy capaz de sentirlo yo hoy, en este minuto, en este lugar precisísimo

de América, a pesar de nuestras diferencias de todos los tipos y naturalezas. De modo que, esencialmente, el significado —el saussuriano— de todo aquello que él haya sido capaz de imaginar ya existe dentro de mí. Lo que podría ser diferente, si es que verdaderamente lo es, es el significante, pero también en eso nos parecemos, también en eso somos aves de una misma bandada, porque todos los hombres tienen la facultad de hablar. Visto así, lo que comienza a presentarse imposible, por lo menos innecesaria, es la discusión de si la traducción es posible o no.

Como todos sentimos las mismas emociones en todas partes, y todas las culturas han llegado a la expresión literaria más o menos por los mismos caminos, también se dice a menudo que la traducción literaria es imposible. Aunque parezca por lo que acabamos de decir que no es así, hay que introducir en esta discusión el hecho de que en la expresión artística de la palabra — en este caso quizá corresponda llamarlo, más que lingüístico, el *signo poético*— pesa y predomina tanto el significante como el significado, y su matrimonio también es indisoluble hasta que se presente la muerte. Un poeta que elige para codificar la emoción que experimenta la palabra *rojo* no podría cambiarla, ni es concebible que se detenga un instante a contemplar la posibilidad de cambiarla, por ejemplo, por *colorado*, por *escarlata*, por *carmín*. Eso sí es imposible. *Rojo* es la expresión lingüística, en sonoridad, en color de los sonidos, en cantidad y estructura de las sílabas, en alternancia de consonantes y vocales, en posición del acento, en brevedad, en fuerza, de la exactísima molécula del significado que él ha sentido palpar en su interior. Además, *rojo* contiene también todo el cargamento, imponderable por inmenso, de referencias culturales, emocionales, psicológicas, históricas que solo en la lengua de ese poeta podría tener, está poblada de

la tradición que en su literatura se ha ido forjando la palabra, que le ha dado el pueblo que la pronuncia de la forma autónoma en que la pronuncia, de la particular brillantez con que ha figurado en el saber y sentir de su lengua. Los sonidos presentes en el significante *rojo* son, no solo en el espíritu del poeta, también en la cultura que comparte con sus coterráneos y coetáneos, los únicos capaces de decir con fiel claridad lo que está presente en su contenido (o significado) emocional. Las otras palabras solo llegan cerca, no dan en el blanco (o en el rojo), no abundan sino que escasean en rasgos y señales. No tiene sentido que pueda considerar la elección de otra palabra. El verso que dice *rojo*, a menos que el poeta quiera traicionarse a sí mismo, excluye todos los demás matices.

Si la palabra que hay que decir en la traducción es *rojo* y no otra, no se puede traducir, porque traducir implica utilizar siempre otra palabra, que no la misma, que es extranjera y diferente. En la lengua del traductor, por más que sea prima o ahijada de la lengua del poeta, siempre la palabra equivalente va por otro camino, ha perdido el rastro de la otra, se ha “desorientado”, es decir, ha hecho un camino nuevo al andar. Traducir es imposible.

A pesar de eso, no porque lo diga Mann sino porque la evidencia ha saltado a la vista de todos los lectores de todas las culturas, se termina por

traducir siempre todo lo que es necesario traducir. Lo que es más, se llega a veces a la conclusión de que lo que desemboca a otra cultura después de atravesar, sigilosamente o dando tumbos, el puente de la traducción es, ni más ni menos, lo que valía la pena que llegara. De conclusión en conclusión, llegamos también a la idea de que es falso que en la traducción se pierda nada, que la traducción traicione a nadie, que la traducción sea un laberinto donde cualquiera se extravía. La traducción, así, termina revelando el corazón verdadero del texto, el latido verdadero del hombre, la luz verdadera de la luna, porque eso es lo que debe el traductor entregar a su público.

En el texto original sucede también ese terremoto de significados que se sublevan por llegar a la superficie del significante para mostrarse a los ojos del lector, del espectador, del oyente. Y si sucede en el original, no sería natural que no sucediera en la traducción. En la traducción también es verdad, también sucede, y es quizá más notorio, o lo ha sido tradicionalmente, lo que afirma Mark Twain (1835-1910) hablando de la escritura: “La diferencia que hay entre la palabra correcta y la palabra casi correcta es la misma que hay entre la luz del relámpago y la luz de la luciérnaga”.

Todas estas ideas, a favor o en contra de una cosa o de la otra, se derriten y dejan caer las armas ante ese mar de adversidades que debe atravesar el traductor cuando recalcan a su orilla algunos textos tan particulares que parecen de otro planeta. Uno de esos textos imposibles de traducir



La Escuela de Idiomas comparte con invitados de las embajadas de Alemania y Portugal finalizado el conversatorio Crisis migratoria en el mundo: de izq. a der., Edgardo Malaver, Luisa T. Arenas, Leonardo Laverde, Dubraska Machado Conrad Müller (alemán), Sofía Saraiva (portuguesa), Sydnee Peña, João Camilo (portugués), Rayner Sousa (portugués) y Digna Tovar

puede ser un poema conocidísimo cuya traducción ha sido emprendida y lograda con decoro por muchos traductores y examinada por diversos investigadores: el *Jabberwocky*, de Lewis Carroll (1832-98), que aparece en *Alicia en el país de las maravillas*, de 1871. Leámoslo:

Jabberwocky

'Twas brillig, and the slithy toves

Did gyre and gimble in the wabe:

All mimsy were the borogoves,

And the mome raths outgrabe.

"Beware the Jabberwock, my son!

The jaws that bite, the claws that catch!

Beware the Jubjub bird, and shun

The frumious Bandersnatch!"

He took his vorpal sword in hand:

Long time the manxome foe he sought —

So rested he by the Tumtum tree,

And stood awhile in thought.

And, as in uffish thought he stood,

The Jabberwock, with eyes of flame,

Came whiffling through the tulgey wood,

And burred as it came!

One, two! One, two! And through and through

The vorpal blade went snicker-snack!

He left it dead, and with its head

He went galumphing back.

"And, has thou slain the Jabberwock?

Come to my arms, my beamish boy!

O frabjous day! Callooh! Callay!"

He chortled in his joy.

'Twas brillig, and the slithy toves

Did gyre and gimble in the wabe;

All mimsy were the borogoves,

And the mome raths outgrabe.

¿Qué se puede decir del *Jabberwocky* que no lo diga el *Jabberwocky* mismo? Lo más sencillo que se ha dicho de él, o sea, lo más sabio, es que no tiene sentido; pero ¿tendrá sentido afirmar que un texto literario no tiene sentido? Y llegados aquí, ¿no serán precisamente los traductores, por lo que hemos afirmado hasta ahora, quienes tengan las herramientas más apropiadas para desentrañárselo?

Hay versos en que llega uno a reconocer alguna situación comprensible, humana, hasta cotidiana: "Beware the Jabberwock, my son! / The jaws that bite, the claws that catch!", pero inmediatamente se nos vienen encima signos, significantes y significados que nos aturden: "Beware the Jubjub bird, and shun / The frumious Bandersnatch!". La propia Alicia reacciona cautelosamente al terminar de leerlo. Dice: "Parece muy bonito [...]. De alguna manera, parece llenar mi cabeza de ideas, ¡sólo que no sé exactamente qué son!". El propio narrador de la novela nos revela que el personaje "no quería confesar, siquiera a sí misma, que no había entendido nada en absoluto". ¡Nadie nunca ha entendido nada en absoluto! Apenas se ha entendido, porque Alicia lo dice, que "alguien mató algo".

¿Qué tendría que decir una traducción de este poema? Si hemos de ser fieles al texto, sinsentidos, frases absurdas, significantes sin significados. Tendría el traductor que forjarse un poema absurdo en que no podría guiarlo siquiera el propio Carroll, porque este siguió el camino de su propio absurdo, que ha de ser otro en el mundo distinto que es otro idioma. Existen, entonces, traducciones innumerables del *Jabberwocky*, y cada una es un universo aparte, a un tiempo pieza intraducible y traducción virtuosa.

Otro ejemplo que bien puede asimilarse a un rompecabezas para las habilidades de los traductores más diestros, es el poema *Opening the*

Cage: *14 variations on 14 words*, de Edwin Morgan (1920-2010), que, como queda claro en el propio epígrafe, se basa en un verso de John Cage (1912-92) y solo contiene ese verso. Veamos cómo:

**Opening the Cage: 14 variations
on 14 words**

*I have nothing to say and I am saying it
and that is poetry.*

John Cage

I have to say poetry and is that nothing and am
I saying it

I am and I have poetry to say and is that nothing
saying it

I am nothing and I have poetry to say and that
is saying it

I that am saying poetry have nothing and it is
I and to say

And I say that I am to have poetry and saying
it is nothing

I am poetry and nothing and saying it is to say
that I have

To have nothing is poetry and I am saying that
and I say it

Poetry is saying I have nothing and I am to say

that and it

Saying nothing I am poetry and I have to say
that and it is

It is and I am and I have poetry saying say that
to nothing

It is saying poetry to nothing and I say I have
and am that

Poetry is saying I have it and I am nothing and
to say that

And that nothing is poetry I am saying and I
have to say it

Saying poetry is nothing and to that I say I am
and have it

1968

¿Qué hace intraducible este poema que, por cierto, cumple tan al pie de la letra la exigencia de ser un mundo coherente consigo mismo, lleno de elementos que colaboran entre sí? ¿Cuál es el misterio aquí? Ninguno, en realidad. En realidad, apenas comenzamos a examinarlo, nos damos cuenta de que el epicentro del desastre es la sintaxis de cada verso. ¡Catorce veces! Después de traducir el epígrafe, de donde nace el poema, tarea que habría que cumplir logrando que esa traducción tuviera estrictamente 14 palabras, habría que emprender la de traducir, también en 14 palabras, esa otra maraña sintáctica que resulta de la diferente y en apariencia caprichosa distribución de las palabras originales en el primer verso. Y así, hasta llegar al décimo cuarto verso, en que pareciera que el poeta apenas se aseguró de que ninguna palabra se repitiera en la misma posición que tenía en versos anteriores. Si lográramos imitar semejante



Profesoras de la Cátedra de Estudios Lingüísticos despiden a Jeannette Sánchez, tercera de izq. a der., por su nuevo destino a una universidad española

hazaña, que ya sería muchísimo, habría que iniciar, solo iniciar, la aventura de lograr que los verbos, por ejemplo, tuvieran siempre la misma forma en español, porque así lo exige la forma superficial del poema, y porque así fue necesario para armar el texto original tal como es. ¿Y las ocasiones en que el sujeto se hace tácito en español? ¿Y el pronombre inglés *it*, que en español adopta una forma masculina y otra femenina? ¿No desistiría Sísifo de semejante encargo?

La inmensidad de estas dificultades no se reduce cuando cambiamos el sentido de la traducción, es decir, cuando vamos de la lengua materna a una extranjera. El poema "Verbos irregulares", de Aquiles Nazoa (1920-76), quizá sea intraducible debido también a las diferencias sintácticas entre el español y otros idiomas. El texto, incluido en *Amor y humor*, de 1976, dice:

Verbos irregulares

Estos son unos verbos que, a paso de tortuga,
yo conjugo,
tú conjugas,
él conjuga...

Como sin garantías todo el mundo se inhibe,
yo no escribo,
tú no escribes,
él no escribe...

Sino mil tonterías que, de modo evidente,
yo no siento,
tú no sientes,
él no siente.

Luisa T. Arenas, izq., acompaña a Elizabeth Cornejo, diseñadora de esta revista, al finalizar su misa de graduación

Pues de escribir las cosas que uno tiene en el seso,
yo voy preso,
tú vas preso,
él va preso.

O, rumbo al frío Norte, París o Gran Bretaña,
yo me extraño,
tú te extrañas,
él se extraña.

Y por eso, temiendo que nos cojan la falla,
yo me callo,
tú te callas,
él se calla.

Moraleja

Por la ley del chivato, que es una ley eterna,
yo gobierno,
tú gobiernas,
él gobierna.

En este caso, el obstáculo más empinado es, al parecer, la rima, aunque no deja de ser sintáctico, porque esta rima recurre a la conjugación de algunos verbos que, por si fuera poco, tienen que



saber a clandestinidad, a revolución silenciosa que en la superficie observa con resignación pero que en el fondo ataca con las armas de la inteligencia. Es fácil preguntarse, y muy difícil responderse, cómo se las arreglará un traductor de lengua inglesa, por ejemplo, para hacer rimar el nombre *Bretaña* (*Britain*) con el verbo *extrañar* (*miss*) en tercera persona del singular en presente. Sí, algo se le ocurrirá, porque siempre termina lográndose la traducción, pero cuando lo resuelva, es muy probable que aparezcan nuevos problemas derivados de esta solución; además, tendría que agregar como objeto directo el pronombre *you*, que tampoco rima con *Britain*. El poeta quiso referirse al “frío Norte, París o Gran Bretaña”, no a otros países. ¿Funcionará el poema si se utilizan otras tres referencias geográficas? ¿Y las resonancias de la larga tradición poética del poeta? En este verso particular, ¿mediante qué estrategia logrará el traductor hacer al lector pensar, aunque sea lejanamente, como les sucede a los lectores del original, en la *Vuelta a la patria*, de 1876, donde, aunque desde la otra orilla, se siente algo del mismo frío que en *Verbos irregulares*?

Ejemplos como este hay miles en todas las lenguas, pero detengámonos en otro texto venezolano. Darío Lancini (1932-2010) escribió un libro tan enmarañadamente lúdico y hermético que provocaría imitarlo, a no ser porque sabemos desde el principio que la tarea es “esencialmente imposible”, como la traducción. Elijamos un poema cualquiera de este poemario, titulado *Oír a Darío*, de 1975:

La mar

¡Ah! El anís es azul al ocaso.
Claro, la canícula hará mal.
Alejábase bello sol.
¡Sumerge la usada roda!

A remar.
¡A La Habana, bucanero Morgan!
Oleaje de la mar...
¡Al remo! ¡Corre!
Playas...
Ay, al perro comer la rama
le deja el onagro, morena cubana.
¡Bah! A la ramera adorada
su alegre muslo sol le besa.
¡Bajel a la mar! ¡Ah!
Alucina calor al cosaco.
La luz asesina le hará mal.

Quien no estudie con detenimiento la obra de Lancini tardará mucho en adivinar la verdadera dificultad que le lanza al rostro este texto. Un traductor francés, en cuyo idioma se escriben en las palabras tantas letras que no se pronuncian, podría pasarse toda la vida traduciendo este solo poema, incluido en un libro en que todos los poemas son palíndromos. O sea, *La mar* dice exactamente lo mismo si se le lee de principio a fin que si se lo lee al revés. Si el traductor adivina ese rasgo intrínseco al texto, tan suyo e imprescindible como lo sería la sangre para los mamíferos, y si por buena fortuna y miles de horas de trabajo da con una reexpresión que reproduzca semejante estructura, ni siquiera hace falta que nos informe que ha debido sacrificar, nada menos, el sentido. Cualquiera diría que, por causa de la estructura, este poema tampoco tiene mucho sentido. Puede ser cierto, pero ¿no sería esa, otra vez, la posición del traductor del *Jabberwocky*? ¿Qué tendría que hacer? ¿Crearse su propio laberinto y perderse en él sin reclamar ni seguir mucho la guía del autor, del original, de la lengua de partida, de la cultura y la literatura de procedencia? El resultado tendría que ser, verdaderamente, un poema nuevo, escrito como original por un nuevo autor para una cultura

totalmente otra. Lo razonable sería, sí, que el texto resultante cumpliera con ese rasgo profundamente lúdico que el autor ha puesto en el corazón del “diseño” poético de esta pieza. Si no es capaz de reproducir esa esencia juguetona de la palabra de Lancini, el resultado será un simple poema más, sin mérito alguno para la cultura que lo reciba.

¿No comienza a parecer que la libertad y la creación serían el antídoto para la imposibilidad? Si la literatura es el país de la imaginación, la traducción literaria será la frontera entre ese país y cualquier otro, pero ahí ha de reinar también la imaginación. (¿Por qué —o más bien cómo— nació la literatura latina? Naturalizando, domeñando, transformando la literatura griega en la lengua de Roma. Una vez que la literatura romana, guiada por la traducción, caminó cierto trecho domesticando la imaginación helénica a su circunstancia propia, echó a andar sola, confiando ahora en su propia imaginación, construyendo el mundo ahora con sus propias imágenes, expresando los problemas e ilusiones del hombre con sus propias palabras. Todo aquello que había parecido imposible se tornaba realizable y terminaba en el papel. La libertad y la creación, pero sobre todo la libertad de la creación, daba paso a la imagen original —vale decir su signo poético original— en su nueva versión original.) Solo la imaginación puede autorizarnos a cruzar

esa frontera.

Al final de su libro, Lancini incluye una obra de teatro, ¡de siete páginas!, que es también un palíndromo perfecto. ¿Será posible traducir ese texto sin desviarse, sin ser lanzado fuera del camino por las *imposibilidades* de la otra lengua? ¿Será posible decir, aunque sea “casi lo mismo”, como dice Umberto Eco (1932-2016), conservando todo lo demás? Si la imposibilidad a la que se refiere Mann es esta, sí, es imposible.

Existe una traducción al italiano de las 14 *variations* de Morgan que logra construir la frase de Cage en 13 palabras y, por supuesto, 13 versos. ¿Esa traducción es fiel o imposible? ¿Y ese traductor actuó como traductor o como poeta? No ha de ser ninguna de las dos. Ha de ser la proyección que desde el principio del mundo estaba destinado a ser en italiano aquel poema que escribió Morgan en inglés. Si esa traducción es fiel, ha de ser porque el traductor, dentro de las restricciones que le imponía su circunstancia, se emancipó de todo aquello que lo condenaba a la imposibilidad. Por algo el poeta serbo-americano Charles Simic ha dado una definición de poesía que se supedita a la traducción: “Lo que sobrevive a la traducción es la poesía”.

Teniendo en cuenta esa idea, ciertamente nadie debería abstenerse de traducir por el simple hecho de que sea, en teoría, imposible. Lo imposible es remontar la separación histórica y geográfica que se cierne entre los pueblos, entre sus visiones del mundo, de sí mismos y de los otros. Las palabras, sin embargo, son tan poderosas, que siempre se ha logrado. Emulando las palabras del poeta cubano Nicolás Guillén (1902-89), lo que hay que hacer es intentarlo...



Enrico Testa, de la Universidad de Génova, invitado por la Embajada de Italia, en su conferencia *Storia de la lingua italiana*. Al fondo, de der. a izq., Silvio Mignano, Giovanna Caimi y Jefferson Plaza

y si el sostén nudoso de tu báculo
encuentra algún obstáculo a tu intento,
¡sacude el ala del atrevimiento
ante el atrevimiento del obstáculo!

La única solución es la libertad. La salida al laberinto de la imposibilidad va por el camino de la creatividad, de la imaginación, del atrevimiento. En traducción literaria —pero también en otros sectores de la traducción—, la libertad es la forma más cristalina de fidelidad.

emalaver@gmail.com

Bibliografía

- Carroll, L. (1972). *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Londres: MacMillan.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo*. Trad. H. Lozano Miralles. Barcelona: Lumen.
- Galeano, J.C. (2001). "El mundo no se acaba. Entrevista a Charles Simic". Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2001/07/15/sem-simic.htm>.
- Galtier, L. (1965). *La traducción literaria*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Guillén, N. (1972). "Palabras fundamentales". En *Obra poética*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Morgan, E. (1973). "Opening the Cage: 14 variations on 14 words". En Bain, C.E.; Beaty, J. y Hunter, J.P. *The Norton Introduction to Literature*. Toronto: Norton.
- Nazoa, A. (1976). *Humor y amor*. Caracas: Piñango.
- Saussure, F. (1980). *Curso general de lingüística*. Trad. M. Armiño. Madrid: Akal.