

# Fernando Vallejo y el arte de la traducción

Celina Manzoni

*Et cette joie ancienne m'apportant la connaissance  
de ma présente misère*

*Et voici que je suis venu!*

Aimé Césaire

## Retorno al país natal

Cuando en 1941 André Breton conoció en Martinica a Aimé Césaire y su *Cahier d'un retour au pays natal* supo leer en el poema, más allá de lo que llamó «su poder de transmutación», en qué medida el regreso a la propia tierra suponía un angustioso retorno a sí mismo<sup>1</sup>. Bajo circunstancias totalmente diversas, Fernando Vallejo escribe también su regreso al país de origen esta vez como experiencia de un *flâneur* extrañado que, entre tiroteos, recorre Medellín, la ciudad de la infancia que al mismo tiempo es otra ciudad, una dualidad que se sostiene tanto en su topografía y en las formas de nombrarla (Medellín, Medallo, Metrallo), como en la ambigüedad genérica: «Sí señor, Medellín en la noche es bello. ¿O bella? Ya ni sé, nunca he sabido si es hombre o mujer»<sup>2</sup>.

A partir de esa sensación de extrañamiento, que en un momento de ira lo lleva incluso a proclamar su extranjería: «Yo no soy de aquí» (16), el narrador de *La Virgen de los sicarios* vagabundea por un territorio incierto que afecta tanto las formas de la sociabilidad como sus marcas de identidad. Entre caminar y conversar se van construyendo los recuerdos; la recuperación del tiempo en la memoria personal y en la memoria histórica instala una tensión entre distancia y proximidad sobre la que se construye el texto. Sin los lazos de familia, de amistad y de sociabilidad en los que alguna vez se basó la pertenencia, este per-

<sup>1</sup> André Breton: «Un grand poète noir» (Préface à l'édition de 1947), en Aimé Césaire: *Cahier d'un retour au pays natal* [1939], Paris – Dakar, *Présence Africaine*, 1983.

<sup>2</sup> Fernando Vallejo: *La Virgen de los sicarios*, Santafé de Bogotá – Colombia, 1994, p.36. Todas las citas corresponden a esta primera edición; en adelante los números de página van entre paréntesis.

sonaje anda solo con sus recuerdos; en sus recorridos por las calles de Medellín se mezcla entre una muchedumbre con la que no se identifica y con la que no puede establecer otras relaciones que las del desprecio.

El vagabundeo como estrategia de reconocimiento en medio de la frustración y de una violencia sangrienta e indetenible, instala un pensamiento digresivo en el que anécdotas, recuerdos, sueños, reflexiones, sátiras y diatribas constituyen la sustancia de la narración. Una estructura fluctuante dominada por el extrañamiento y el desamparo tanto en el espacio público como en el de lo íntimo siempre amenazado por el ruido: de la música, de los automóviles, de los tiroteos, de las ráfagas de ametralladora, por el olor de la fritanga, los atentados a la gramática de los locutores de televisión, la banalidad de los relatos de hazañas deportivas, los discursos vacíos de las figuras emblemáticas del Estado. La sensación de vivir a la intemperie afecta a los personajes en la vida privada, en las calles tumultuosas y aun en las iglesias donde el narrador que cree reconocer en la «devoción repentina de la juventud» una prueba del vigor de la institución eclesiástica, se desengaña rápidamente: «a humanidad necesita para vivir mitos y mentiras» (17).

La tematización de la condición de extranjería en la propia tierra al comienzo de la narración funciona casi como coartada: ante la acumulación exasperada de desastres que afectan a la sociedad colombiana, realiza una operación de transposición y traslado: «y el carro a toda desbarajustándose como se nos desbarajustó después Colombia, o mejor dicho, como se “les” desbarajustó a ellos porque a mí no, yo aquí no estaba, yo volví después, años y años, décadas, vuelto un viejo, a morir» (8). El pasaje de la forma pronominal de primera persona del plural inclusiva, a la forma de la tercera, que excluye al narrador para incluir a todos los otros en la responsabilidad, anticipa que el retorno al espacio originario no culminará en una recomposición de la unidad perdida («Yo ya no soy yo», 36), ni en un intento de renacimiento sino por el contrario, en un encuentro adelantado con la muerte: «De suerte que aunque siga siendo yo yo ya no tenga nombre» (78).

## **El extranjero como traductor**

Tan dilatado y tan incalculable es el arte, tan secreto su juego.

Jorge Luis Borges

La creación del sentimiento de extrañeza ante el reencuentro se manifiesta retóricamente en la tenacidad con que se propone introducir

principios de orden en un lenguaje que aunque todavía asegura la comunicabilidad, parece amenazado y hasta desbordado por la fluctuación de variantes. El narrador necesita asegurar su dominio sobre el lenguaje no sólo en relación con el pacto de oralidad establecido con el lector, sino en relación con referentes que se le escapan. En la búsqueda de su representación, la propuesta de equivalencias estéticas sostenidas en la perspectiva filológica del narrador que no vacila en presentarse como el último gramático vivo en Colombia: «en este país que fuera de gramáticos, siglos ha» (22), construye una forma de distanciamiento en la que se inscribe la metáfora del traductor.

En sus ensayos y en su propia práctica, Borges vuelve una y otra vez a «las traslaciones literarias» previendo incluso sus posibilidades en el mismo idioma; parte de suponer que existen dos tipos de traducciones: «Una practica la literalidad, la otra la perífrasis». Luego imagina, según estos parámetros, dos versiones de los primeros versos del *Martín Fierro*: «Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela». Aunque ambas resultan ridículas, la broma subraya los lazos entre la traducción y la creación literaria y hasta cierto punto, su apuesta por la perífrasis. Reconoce sin embargo, que una traducción podrá parecer más pobre que su original: «también los versos de Evaristo Carriego parecerán más pobres al ser escuchados por un chileno que al ser escuchados por mí, que les maliciaré las tardecitas orilleras, los tipos y hasta pormenores de paisaje no registrados en ellos, pero latentes [...]. Es decir, a un forastero no le parecerán más pobres; serán más pobres. Su caudal representativo será menor»<sup>3</sup>.

Colocado en una situación de relativa disimetría entre referente y discurso, el narrador de *La Virgen de los sicarios* pone en escena los recuerdos y las palabras que los nombran o las nuevas palabras que designan sea viejos o nuevos conceptos. La necesidad retórica de explicar su escritura y de explicar a los sujetos que intervienen en ella lo coloca, como al traductor, ante una serie de opciones interpretativas, lo que Borges denominó: «un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis»<sup>4</sup>.

Ese proceso de traducción dentro del mismo código que constituye una escritura siempre preocupada por explicarse crea también un narra-

<sup>3</sup> Jorge Luis Borges: «Las dos maneras de traducir», en *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Emecé Editores, 1997, 256-259.

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges: «Las versiones homéricas», en *Discusión [1932]*, Buenos Aires - Madrid, Emecé Editores, 1986.

dor en continuo desplazamiento lingüístico. En el inicio del relato la función de traductor resulta fuertemente asimétrica respecto del lector; el texto reposa en una oposición entre saber/no saber que, entre otros efectos de lectura, se propone asegurar tanto lo verosímil como la ideología del relato. Se traducen palabras, frases, modismos, pero sobre todo se traduce una cultura nueva a partir de parámetros todavía vigentes de una cultura extinguida o en vías de extinción. Según ha analizado Susana Romano-Sued, en un mundo donde la importación/exportación de saberes es una operación que se funda en la traducción, no sólo las teorías de la cultura sino la cultura misma «se hallan atravesadas por la problemática de la traducción y del traducir» y la traducción aparece concebida como «pasaje transhistórico entre culturas, lenguas y medios»<sup>5</sup>.

Es precisamente en esa zona de pasaje donde se inscribe el carácter nómada del narrador de *La Virgen de los sicarios* quien en la apertura del relato realiza un explícito doble movimiento, casi una contorsión, orientada a cubrir las brechas en la temporalidad. Mientras que por un ademán explícito el «ustedes» remite a un interlocutor contemporáneo en cuya enciclopedia figura el término sicario pero no los globos de papel que se elevaban al cielo en Navidad, por el otro convoca a un hipotético lector representado en la figura del abuelo ya muerto, para quien se traducen en bloque elementos que en su conjugación funcionan como sinónimos de una modernidad, por otra parte bastante devaluada: el tren elevado, el basuco y los sicarios. Por un efecto propio de este tipo de traducciones que se realizan en una frontera idiomática, en los límites entre lo correcto y lo incorrecto, por su mediación se van integrando traducciones de palabras o expresiones que al comienzo se escriben entre comillas como una manera de marcar su falta de pertinencia en el contexto, lo que sería su pertenencia a una lengua extraña. En el transcurrir del relato esa matriz se va modificando y por un proceso de naturalización muchos de los términos nuevos irán perdiendo los signos que los discriminan.

Cuando se propone traducir la imagen del globo y su mecanismo de funcionamiento realiza una analogía con el Corazón de Jesús, una metáfora cultural e ideológica quizás algo alejada de los saberes contemporáneos pero eficaz en la medida en la que desemboca en el

<sup>5</sup> Susana Romano-Sued: «Traducción de teorías y conformación de identidades discursivas y culturales», en Club Semiótico, etc. ensayo –teoría– crítica, Espacios de Crítica I, año 7 – n° 10, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, 1999.