

Variaciones canónicas

László Scholz

No deja de sorprenderme que después de décadas de estudios culturales dispongamos de un número tan limitado de aproximaciones a la literatura hispanoamericana desde la óptica de la traducción. Borges, para citar un solo nombre, afirmó ya en 1931 que «Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio, como el que propone una traducción»¹. Su argumento es que una obra de creación parte de algo desconocido (inspiración, intención, recuerdo), mientras en el caso de una traducción tenemos el texto visible del original. Si bien ha habido tentativas de aplicar la observación borgiana al proceso creativo –incluso a la obra del propio Borges²–, su relevancia puede verse también en más de un nivel de la institución literaria, por ejemplo, en las relaciones canónicas. La traducción me parece un excelente indicador del balance de las fuerzas que definen el canon en un momento dado³ y, sobre todo, de la dinámica que lo genera.

En lo que sigue, presentaré algunos ejemplos de tres autores latinoamericanos cuyos textos fueron traducidos durante los años del llamado *boom* a dos idiomas tan distantes como el inglés y el húngaro. El análisis contrastivo se basa en comentarios estilístico-semánticos pero su justificación se hace desde la perspectiva de los respectivos cánones de la época. El marco teórico que propongo es de vertiente doble. De una parte, descarto la idea tradicional que define la traducción como concepto de «equivalencias» e insisto en la multiplicidad y complejidad de relaciones que siempre la gobiernan. La lingüística moderna y también la experiencia cotidiana de traducir confirman con toda claridad que entre los discursos estéticos casi nunca encontramos correspondencias simples o directas ya que, como lo formuló Sylvia Molloy justamente

¹ Cf. «Prefacio a *El cementerio marino de Paul Valéry*», en *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1996, IV, pp. 151.

² Véase, por ejemplo, el libro de Efraín Kristal: *Invisible Work. Borges and Translation*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2002.

³ Cf. los ejemplos históricos citados en mi contribución de «*La traducción como institución literaria*» a la *New Literary History of Latin America*, Oxford University Press; en prensa.

con respecto a Borges⁴, los elementos constituyentes en sí son «diferentes», heterogéneos, por consiguiente, sus relaciones igualmente lo son. Por otra parte, a esta multiplicidad discursiva se agregan los respectivos factores de la institución literaria: según lo ha descrito la teoría de los polisistemas⁵, en un momento dado prevalecen varios sistemas estéticos que no sólo pueden dividirse en cultos y populares sino también en otros como centrales y periféricos, primarios (innovadores) y secundarios (conservadores), canonizados y rechazados, etc., formando un todo precario y de mucha tensión. La traducción entra en los polisistemas con una dinámica especial y busca por sus medios las posibles rutas hacia la admisión, legitimación o consagración. La posición que ocupa una obra en los polisistemas influye en los principios y mecanismos de la traducción, desde los procesos de la selección hasta los criterios de la forma o la libertad; un autor periférico en cierta cultura se traduce de manera muy distinta a otro consagrado como pasó, por ejemplo, con Borges en Hungría: su poema juvenil, «Rusia» se vertió al húngaro en 1921 en una revista vanguardista⁶ con mayor libertad que cualquiera de sus textos en las obras completas de los años noventa⁷ cuando ya se lo tomaba por un autor consagrado.

La omisión del núcleo predicativo siempre es fenómeno llamativo y de funciones muy variadas. La falta del verbo copulativo en inglés o español puede tener, por ejemplo, un marcado valor estilístico asociado con cierto tono o ritmo poético, o bien puede indicar un estilo meditativo o filosófico; en otros idiomas, al contrario, es un fenómeno totalmente natural, por ejemplo, en ruso, en quechua y en húngaro donde puede no aparecer, al menos en la tercera persona del presente, cópula alguna en las frases nominales.

En *Los ríos profundos* de José María Arguedas encontramos frases así:

– ¡Buena, muchacho! ¡Caray! ¡Caray, guapo! ¡Adentro, adentro consuelo!

– gritaba mi invitante oyendo los largos tragos que tomaba⁸.

⁴ «Lost in Translation: Borges, the Western Tradition and Fictions of Latin America», en *Borges and Europe Revisited*, ed. Evelyn Fishburn, Institute of Latin American Studies, London, 1998, pp. 8–20.

⁵ Ver los trabajos de Itamar Evan Zohar, Gideon Toury, José Lambert y otros. En español: Montserrat Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los polisistemas*, Arco, Madrid, 1999.

⁶ Véase «Oroszország» en MA, Budapest, el 9 de junio de 1921.

⁷ Jorge Luis Borges válogatott muvei, László Scholz (ed.), I–V, *Európa*, Budapest, 1998–2000.

⁸ José María Arguedas: *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1994 p. 109.

Falta la cópula en la primera y la tercera frase, como falta también el artículo en la cuarta con una clara indicación de que el interlocutor no es hispanohablante. Con tales omisiones Arguedas define el estatuto social del personaje (se trata de un mestizo quechuahablante con quien se encuentra Ernesto en una chichería) y, a la vez, rechaza los moldes lingüísticos del indianismo-indigenismo anterior que hacía hablar a los indígenas con toda corrección gramatical en español. El discurso de Arguedas se basa, por ejemplo, en construcciones sintácticas quechuas con vocabulario español⁹.

En inglés y en húngaro, tenemos las versiones siguientes:

«It's good, boy! God damn! God damn, you're tough! Inside, inside, consolation,» shouted the one who had treated me, hearing me gulp it down¹⁰.

– Jól van, fiú! A kutyafáját, de elszánt vagy! Csak le vele, le a vigasszal! – kiáltotta, aki megkínált, hallván, hogy milyen nagy kortyokban nyelek¹¹.

Los dos traductores corrigen el supuesto error gramatical del original y suplen los predicados que faltan en el texto de Arguedas. Con esto no sólo ignoran la mencionada diferencia social sino que van contra la intención estética del autor: suprimen el discurso de la otredad que le ha costado tanto esfuerzo inventar a Arguedas. Y lo hacen, curiosamente, por el mismo medio, si bien los dos sistemas lingüísticos son muy distintos. En inglés se intercalan las formas de *to be*. En el caso del húngaro, poner una cópula en tercera persona donde normalmente no la hay, podría tener un efecto análogo a la solución de Arguedas, pero la frase introductoria de *Jól van* es una equivocación porque su sentido es “está bien” y no “está buena” (la chicha). La versión húngara resulta aun más equivocada por embellecer todo el párrafo: no sólo añade predicados sino también una conjunción (*de*) y un adverbio (*csak*) y dos artículos. La traductora evidentemente ni se preguntó cómo indicar la diferencia lingüística entre hablantes nativos y no nativos, aunque se trata de un fenómeno muy conocido en todas las literaturas.

Tampoco consideró ninguno de los dos traductores la importancia de la mencionada omisión del artículo en otro párrafo de la misma novela:

⁹ Cf. los comentarios del propio Arguedas en Primer encuentro de narradores peruanos, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969, p. 41.

¹⁰ *Deep Rivers*, traducción de Frances Horning Barraclough, Austin, University of Texas Press 1978, p. 101.

¹¹ Mély folyók, traducción de Éva Vas, Budapest, Magveto, 1973, p. 160.

- No hay para ejército, ¡caray! Nosotros, yo, patrón, jefe. La mujer aquí, llorando, llorando;
- «None for the army, damn it. For us, me, boss, chief. Woman here, cry and cry.»
- A hadseregnek nem jut, az ördög vigye! Mi, én, vezér, fonök. Az asszony sír, sír...¹²

La frase «para ejército» aparece corregida como «para el ejército» en las dos versiones. En el caso del inglés la tercera oración felizmente ya omite el artículo con lo cual llega a un balance aceptable. Mas no lo alcanza con la enumeración de la segunda frase: en el original los cuatro elementos no se rigen por la misma preposición (es imposible decir «para yo»), sin embargo, la traductora pone en inglés «me» que es lo normal después de «for». En húngaro se ponen los dos artículos, la segunda frase queda sin solucionar, y los predicados en la primera y la tercera no sólo que son totalmente regulares sino que quedan literarizados según la estilística tradicional: «No hay» se traduce como «no le alcanza», y la forma impersonal de «llorando», se vierte como «llora».

Estos dos ejemplos indican algunas de las enormes dificultades que encaran los traductores de Arguedas, y revelan al mismo tiempo la naturaleza del canon de las literaturas donde se busca la admisión del escritor peruano en los años setenta. Las traducciones de *Los ríos profundos* se admiten en las respectivas instituciones literarias pero no del todo: las versiones en inglés y en húngaro se acercan más al canon estilístico de la época de sus respectivos ámbitos culturales que al discurso estético de Arguedas. Las traductoras «corrigen» consciente o inconscientemente al autor para hacerlo aceptable en su medio, sacrificando con ello no pocos valores del original. Arguedas se admite a medias sin darle justicia al discurso que inventó, pero –para usar la escala de la citada teoría de los polisistemas– de ninguna manera se legitima ni se consagra. Según testimonio de los ejemplos el canon en inglés toleraba mucho más de las innovaciones que el húngaro, fenómeno que coincide con el panorama estético general de los países del Este en los años setenta: sus sociedades supuestamente «revolucionarias» eran más conservadoras que las culturas «pasadistas». Dicho sea de paso, Arguedas no se ha consagrado hasta hoy tampoco en una buena parte del mundo hispanohablante.

¹² *Op. cit.*, pp. 160, 151, 230, respectivamente.

Veamos como contrapunto al caso de Arguedas un ejemplo análogo por un autor tan distinto como Julio Cortázar. *Continuidad de los parques* termina con estas palabras:

En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela¹³.

La omisión del verbo predicativo en estas frases finales tiene plena justificación: el párrafo toma vuelo al presentarnos una serie de imágenes con la rapidez del cine o las tiras cómicas, y nos lleva al punto culminante donde se unen los hilos de la realidad y la ficción. Las versiones en inglés y húngaro son:

At the top, two doors. No one in the first room, no one in the second. The door of the salon, and then, the knife in hand, the light from the great windows, the high back of an armchair covered in green velvet, the head of the man in the chair reading a novel¹⁴.

A tetején: két ajtó. Senki az első szobában, senki a másodikban. Aztán a szalonajtó, akkor kézbe a tort, az ablakon beszüremlik a fény, ott a zöld bársonnyal bevont, magas támlájú karosszék, és a férfi –a karosszékre támasztott fejjel– egy regényt olvas¹⁵.

Las dos traducciones siguen lo más cerca posible el original para crear el ritmo entrecortado del desenlace: el traductor inglés omite todos los predicados verbales y termina con una forma no personal del verbo «leer» como aparece en español. El húngaro, para alcanzar la misma meta, opta por una solución al revés: dado que la omisión del predicado copulativo en tercera persona del presente es lo normal en este idioma, verbaliza con cuidado la última frase con dos participios (*bevont* «cubierto», *támasztott* «apoyado») y dos verbos en forma personal (*beszüremlik* «se infiltra», *olvas* «lee»). El procedimiento es, digamos, de rutina, y funciona muy bien en este contexto.

¹³ Julio Cortázar: *Relatos*, Alianza, Madrid, 1976, II, p. 8.

¹⁴ «Continuity of Parks» en *Blow-up and other stories*, traducción de Paul Blackburn, Pantheon Books, New York, 1962, p. 65.

¹⁵ «Az összefüggő parkok», traducción de László Scholz, en *Nagyítás*, Európa, Budapest, 1977, p. 127.