

gobernaron la cartografía de mundos paralelos que un día diseñó Bernardino de Sahagún.

[1924]

Gómez de la Serna en una silla de moscovia

En las postrimerías del siglo XVIII se empezó a acusar a los traductores castellanos de fraguar una nueva lengua: la denostada *galiparla* a la que unos dedicaron poemas jocosos y otros diatribas cargadas de resentimientos. Y no se los culpaba de poca cosa: con las palabras y giros tomados del francés estaban atacando la «hermosísima lengua que los boreales amaron», «el romance que fue adorno de moda entre los cortesanos de Inglaterra y Flandes», el idioma que Carlos V usaba para hablar con Dios. Pero parece que no sólo los traductores, sino también «damiselas y mozalbetes», sabios, ilustrados, gente «culto» parecían haber olvidado el «envidiado tesoro de voces pintorescas» y se inclinaban por amar, pensar y hablar con palabras francesas. Vistos sucintamente los argumentos, resulta difícil separar el sentimentalismo castigado y el atraso económico y cultural de aquellos siglos españoles de la necesidad meramente humana de vivir el presente. Porque esta extranjerización de la lengua castellana ni era nueva ni se detendría allí. El primer vocabulario científico y filosófico se creó a partir del árabe (con ciertas interpolaciones del hebreo), se amplió y perfeccionó con palabras del latín y el griego, se modernizó utilizando el francés y se sigue actualizando con el inglés. Abolido el énfasis nacionalista, más bien debería asombrarnos la ductilidad de esta lengua, capaz de incorporar tan gran número de elementos disímiles y construir a veces modelos verbales muy discrepantes con las normas, pero inteligibles. No reivindicamos los extraordinarios errores que señaló Hartzzenbusch en su admirativo prólogo del *Diccionario de galicismos* del venezolano Rafael María Baralt, donde *éléver* se convierte en elevar («los persas elevaban la juventud en escuelas públicas») o *dessert* en desierto («la república de Venecia regaló a la reina de las Dos-Sicilias un desierto de cristal en forma de jardín»), pero sí aquellas delicias que hacen que el lector, como quería George Moore y sostenía Alfonso Reyes, se sienta en Rusia, en Francia o en Noruega.

Situados en el extremo opuesto de las *belles infidèles* de las traducciones francesas (todo se convierte en buen francés) y de las «equivalencias dinámicas» de las modernas teorías anglosajonas de la traducción (donde todo debe ajustarse al mundo del lector), los traductores castellanos, desde finales del siglo XVIII, eligieron la «extranjerización» como procedimiento

poético. Desde los folletines hasta las grandes novelas decimonónicas, la lengua castellana transportó sin inmutarse chelines, yardas, sillas de moscovia, pan de jengibre, conceptos o cosas de los que no se sabía ni remotamente en qué consistían, pero en los que, como señala Clifford Geertz, el lector creía, por su necesidad, magníficamente literaria, *de estar allí*. Quienes durante dos siglos consumieron con lenta avidez miles de libros traducidos en esa «lengua de los traductores», que escribían *dar un golpe de ojo* en vez de mirada, *turbillones* en vez de torbellinos y *soirée* en vez de noche, sabían (porque la literatura es mera adhesión al artificio) que esas palabras y giros anónimos formaban parte de las convenciones del lenguaje literario. Cooperaban con el texto: restituían el sentido y hacían caso omiso de los horrores gramaticales porque todo pacto literario va siempre más allá de las normas de la lengua y ama refugiarse en el dominio de la imaginación.

Gómez de la Serna, que creyó en la escritura como juego, vislumbró lo que luego Alfonso Reyes postularía con más certeras herramientas teóricas. «La fidelidad a ciertos sustantivos –dejó dicho Reyes– es de buen arte [porque] corresponde a los usos privativos de un pueblo. El transformar los usos no es traducir, sino adaptar, como cuando, por obvias necesidades escénicas, *L'orgueil d'Arcachon* se convierte en *El orgullo de Albacete*». La literalidad, tan denostada por algunos, arranca de la lengua extranjera un paradójico rasgo que toda adaptación elimina: la fresca metafórica. A todos nos parece un acierto personal de Stevenson que el cuerpo de un marinero apuñalado «se hunda» en sí mismo, pero, aclara Reyes, *to sink* es la forma inglesa normal de decir «irse muriendo».

[1916-1922]

Lugones, el traductor como delirante

Lugones escribió las conferencias que conforman *El payador* entre París y Londres durante 1911 y 1912, y las leyó en el teatro Odeón de Buenos Aires en 1913. Estas fechas son significativas, pues se trata de los años inmediatamente posteriores al festejo del Centenario de la Revolución de Mayo de 1810, festejo que sirvió de estratagema para oficializar la definitiva independencia cultural de América con respecto a España, por la que los escritores argentinos bregaban desde muchas décadas atrás. El propio Lugones se había sumado a la «magna efemérides», como gustaba decir la prensa de la época, con esa prodigiosa empresa de poesía institucional que llamó *Odas seculares*. Y es que en buena medida el modernismo había querido ser el primer gran capítulo –a escala continental– de esa autonomía cul-

tural, sobre todo después de que Darío aceptara responder al desafío que le impuso el uruguayo Rodó al escribir, en 1900, sobre sus *Prosas profanas*: «No es el poeta de América». En este sentido, el nacionalismo de Lugones, que crecería hasta alcanzar cimas fanáticas, puede verse como la profundización de una de las vetas implícitas en la materia modernista.

Sin embargo, la independencia cultural tropezaba con una realidad irrefutable: los americanos hablaban la misma lengua que los españoles. Si en el terreno político, militar, étnico, económico, la independencia era un hecho consolidado, los escritores americanos debían enfrentarse en cambio a la cuestión de cómo fundar una literatura que, escrita en castellano, no tuviera nada que ver con España, y en primer término con la España contemporánea, encarnación de todo lo opuesto a lo que ellos querían para su América. Sin duda no había más que una solución: demostrar que aquel castellano no era el mismo que éste. Pero aun no bastaba con esto: para que la diferencia realmente se sostuviera hacía falta además encontrar una tradición distinta a la que poder remontarse. Ahora bien, ¿dónde encontrarla? ¿Cómo discriminar, dentro de una misma lengua, dos tradiciones separadas, inconfundibles: una que fuera a dar en la decadente España finisecular y otra en la próspera América (o quizá habría que decir: Buenos Aires) de principios de siglo? Se trataba de un desafío mayúsculo: una especie de traducción dentro de una misma lengua: una lectura distinta, radicalmente nueva en la historia. Fue entonces cuando Lugones tuvo la genial idea de reivindicar la denostada figura del gaucho.

Lugones escribió *El payador* para demostrar que el *Martín Fierro* de José Hernández es un poema épico. ¿Tenía eso alguna importancia? Sí, enorme, ya que de prosperar la demostración se jalonarían dos objetivos esenciales, en definitiva dos manifestaciones de un mismo núcleo: el primero, confirmar la existencia de una cultura genuinamente argentina, puesto que un poema épico define siempre los rasgos específicos de una nación; el segundo, que la lengua argentina existe asimismo como fenómeno claro y distinto, ya que una verdadera epopeya sólo puede surgir en el proceso de formación de una lengua, como lo demuestran, a lo largo de la historia, los poemas homéricos, el *Cantar de Roldán*, la *Divina Comedia* (según el propio Lugones, el gran «poema épico» de la cristiandad, o el *Poema del Mio Cid*). La *epicidad* del *Martín Fierro* demostraba así que en 1870 una lengua argentina se estaba formando; luego, cincuenta años más tarde, esa lengua tenía que existir ya (paradójicamente, no será la de Lugones, cuya prosa se amasa sobre un léxico plagado de arcaísmos y argentinismos postizos; esa lengua será, en todo caso, la de escritores posteriores a él, como Roberto Arlt o Leopoldo Marechal).

La argumentación de Lugones es al mismo tiempo delirante y sólida: la

conquista de América permite que en el Nuevo Mundo se continúe la genuina tradición española, que España perderá a partir del siglo XVI, a su juicio, por la acción del humanismo. Para el Lugones de entonces, todavía anticatólico y vagamente pagano –de hecho, todo *El payador* está atravesado por un tan inconfeso como profundo influjo nietzscheano–, el humanismo latinizó la lengua hasta convertirla en «el castellano paralítico de la Academia, que corresponde a la España fanática y absolutista». Los conquistadores habrían sido los últimos paladines, los últimos caballeros andantes, cuyo arrojo medieval se expresaba en una lengua aún vigorosa y fresca, anterior al letal acartonamiento obrado por los latinistas: «Y fácil es notarlo en la doble literatura que forman durante el siglo XVI los primeros historiadores de América y los literatos puramente peninsulares». La «doble literatura»: he ahí el momento exacto en que las dos tradiciones se separan, como un río que se bifurca: del brazo aún caudaloso y puro surgirá la lengua candente de la América española; del otro, enjalbegado y pobre, la fría corrección de la prosa académica, dominante en España. El tótem empezaba a cerrarse.

Pero faltaba aún una última operación, de importancia no menor: demostrar que la distinción de ese castellano de América debía muy poco, casi nada, a las lenguas indígenas; puesto que en esto Lugones no fue menos que Sarmiento: la india era una raza inferior, despreciable, y todo resto de ella debía ser expurgado de la nacionalidad argentina. Había que mostrar la ascendencia enteramente europea del americano, y asimismo la de su lengua. Allí es donde Lugones emprende el esfuerzo de demostrar que todos los barbarismos de América, que los lingüistas definían como indigenismos, no serían sino derivados del latín, algunos de los cuales se habían infiltrado en las lenguas indias; no importa que las comparaciones vengan del *patois* de Nîmes o del ladino de Salónica, la cuestión era demostrar que ni «canao» ni «cóndor» son palabras de ascendencia india. Da la impresión de que Lugones quiere hacer con su personalísima ciencia etimológica lo que Virgilio con el mito: dar a la fundación de su patria el relato «verosímil» de una ascendencia gloriosa, limpia de todo añico espurio. Es cierto que Eneas no es un mestizo, mientras que el gaucho lo es sin duda; pero en el momento de escritura de *El payador* la figura del gaucho ya pertenece a la historia, y lo que el delirio lugoniano cuaja como doctrina es que la lengua de aquel bravo mestizo fue el castellano más puro de todos, libre por un lado de indigenismos y por el otro de acartonamientos latinistas. De hecho, el último capítulo del libro intentará desarrollar el mismo argumento, ya no por la vía lingüística, sino por la histórica: en el Río de la Plata habría renacido la magnífica cultura provenzal que dio a las civilizaciones románicas sus más altas glorias poéticas. Es curioso, en fin, comprobar que Lugones

quiso asentar la independencia literaria argentina sobre el mismo argumento que Unamuno utilizó para demostrar la unidad cultural de España y América: el hecho de que todos los supuestos regionalismos americanos no serían sino arcaísmos castizos.

[1925]

Borges traduce a Joyce

Se pregunta Robert Langbaum, en su ensayo sobre el romanticismo como tradición de la modernidad, por qué la palabra «tradición» que debe provocarnos asociaciones con la pura ortodoxia, nos suscita en cambio en este contexto la idea de novedad. Y se responde: porque a partir de la Primera Guerra Mundial, esta palabra ha sido usada, cada vez con más frecuencia y énfasis, para recordarnos que la tradición es aquello de lo que carecemos, para recordarnos nuestra radical separación respecto del pasado, para recordarnos nuestra modernidad. Apenas aparecido el *Ulises* de Joyce, uno de los más conocidos críticos ingleses, Richard Aldington, definió sombríamente a su autor como «profeta del caos». En su respuesta a Aldington, además de establecer el primer modelo hermenéutico para la comprensión del *Ulises*, T. S. Eliot mostró la relación dialéctica entre el antitradicionalismo y la paralela –exacerbada– conciencia de la tradición típica de las vanguardias: «Al utilizar el mito y manipular el continuo paralelo entre contemporaneidad y antigüedad, el señor Joyce sigue un método que otros deberán imitar. Se trata, simplemente, de controlar, ordenar, dar forma y significado al inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea». Y concluye Langbaum: «*La tierra baldía* y *Ulises* son al mismo tiempo más nihilistas y más deliberadamente tradicionales que cualquier obra del siglo XIX».

Pero Eliot y Joyce tenían tras de sí el gran romanticismo y la gran novela del siglo anterior. Podían ser nihilistas y tradicionalistas con absoluta solvencia. Mientras que cuando Borges tradujo a Joyce en 1924 no se enfrentaba al esplendor anglosajón, sino a una tradición lejana, fracturada e insípida. Ni los clásicos del Siglo de Oro ni los modernistas fueron sus enemigos. Lo eran en cambio los pesados relatos decimonónicos, la prosa rústica y convencional, la versificación rimbombante y huera. Por esto realiza a la vez dos tareas aparentemente tan contradictorias como el nihilismo y el tradicionalismo de Eliot y Joyce: ser un contemporáneo y atraer hacia sí toda la tradición clásica. ¿Cómo lo hace? Despedazando la cultura occidental y traduciendo sus fragmentos. Así, su versión del *Ulises* consta de una página: el final del monólogo de Molly Bloom. Pero no era la pereza la que le

hacía cortar los textos, sino un programa de versiones y traducciones que incluyó a Johannes R. Becher, Wilhelm Klemm, James Joyce, Walt Whitman, Edgar Lee Masters, Langston Hughes, G. T. Chesterton, Virginia Woolf, André Gide, Carl Sandburg, T. S. Eliot, Franz Kafka, Jules Supervielle, William Faulkner, Henri Michaux, sir Thomas Browne, E. E. Cummings, Hart Crane, Wallace Stevens, Karl Jay Shapiro, Robert Penn Warren, Thompson Dunstan, Delmore Schwartz, Herman Melville, T. S. Lawrence, Edith Boissonas, Francis Ponge, Thomas Carlyle, Ralph Waldo Emerson, Robert Louis Stevenson, Max Beerbohm, Lord Dunsany, W. W. Jacobs, Rudyard Kipling, Villiers de L'Isle Adam, Eugene Gladstone O'Neill, Edgar Allan Poe, Saki y Snorri Sturluson.

La página traducida de Joyce, en la que Borges no vacila ante el uso del voseo, no es literal y ni siquiera completa: transmite sin embargo la ansiedad, la placidez y la aquiescencia con las que se cierra la novela. Pero ni siquiera esto importa; perfectas e imperfectas al mismo tiempo, las traducciones de Borges disgustan a los profesionales y admiran a los lectores. El término lector no alude aquí a un consumidor o a una estadística, sino a una operación intelectual: desde ese lugar imaginó Borges una teoría de la literatura que fuese –y de hecho es en realidad– una poética de la traducción.

Al formular esa poética Borges cumplió el doble papel que Langbaum describe en Eliot y Joyce: ser un nihilista, querer ser un clásico. Nihilista por renegar de la estética romántica de la originalidad y también de su correlato, la devoción por el original. Clásico porque irónicamente propuso que la literatura se fabricase, de nuevo, con modelos. No son otra cosa los trozos de la literatura clásica de Oriente y Occidente que compiló (casi siempre con Bioy Casares) en *Antología de la literatura fantástica*, *Libro del cielo y del infierno*, *Libro de sueños*, *Cuentos breves y extraordinarios*, *Manual de zoología fantástica* (o *Libro de los seres imaginarios*).

Para Borges las traducciones forman parte de las vicisitudes de un texto. Son borradores paradójicamente posteriores a un original dudoso, siempre provisional. Las lenguas, lejos de la reverencia de lingüistas, gramáticos y teóricos de la comunicación, son repertorios de procedimientos poéticos y narrativos. Y los lectores que Borges imaginó construyen y reconstruyen en el texto los repertorios con la libertad del que no deja nada tras de sí. Si algo es bueno será a su vez repetido y recreado por otros hombres, con otras palabras. Para Borges, más moderno que su siglo, «la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin».

Nora Catelli y Marietta Gargatagli