

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE DERECHO

CARRERA DE TRADUCTOR PÚBLICO

DOSSIER DE TEXTOS SOBRE TRADUCCIÓN

ADMISIÓN IDIOMA ESPAÑOL

CICLO LECTIVO 2022

Curso de Nivelación

Materiales elaborados por las profesoras Silvia López y Mariela Escobar para
abordar el dictado de las clases de este curso.

Los ejemplos que aparecen en la Guía de actividades fueron extraídos y adaptados de:

Willson, Patricia, (2013). “La traducción y sus discursos”, en: *Exlibris, Revista del Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras – UBA*, N° 2, 2013, pp. 82-95. Disponible en: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/372>

Unidad I. Enfoques críticos sobre la traducción literaria

Borges, Jorge Luis (1997). “Las dos maneras de traducir”, *La Prensa*, 1 de agosto de 1926, en: *Textos recobrados 1919-1930*, Buenos Aires, Emecé, pp. 256-259.

Domínguez, Carolina (2018). “La traducción literaria, ‘un laboratorio de escritura’. Revistas culturales, género y plurilingüismo”. Entrevista a Andrea Pagni, en: *Anclajes*, Vol. 22 N° 3 (septiembre-diciembre), 2018, pp. 119-135. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6724688>

Luarsabishvili, Vladimer (2015). “La relación entre el texto original y su traducción: extranjerización de V. Nabokov y domesticación de M. Tsvetaeva”, en: *Eslavística Complutense*, N° 15, 2015, pp. 89-101. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5152540>

Unidad II. Problemas del traductor

Costa Picazo, Rolando (2003), “Los problemas de la traducción”, en *El reverso del tapiz: Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*, Budapest, Eötvös József, pp. 99-103. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-problemas-de-la-traduccion/>

García Márquez, Gabriel (1982), “Los pobres traductores buenos”, en *El País*, 21 de julio de 1982. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-pobres-traductores-buenos/>

Walsh, Rodolfo, (1998). “Las aventuras de las pruebas de imprenta”, en: *Variaciones en rojo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. Disponible en: http://www.eslp.com.ar/uploads/files/81801c_laaventuradelaspruebasdeimprenta%20-%20walsh.pdf

Unidad III. Acerca de “lo posible” y de “la imposibilidad” de la traducción poética

Nord, Christiane, (1993). “La traducción literaria entre intuición e investigación”, en: *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, 2-6 de abril de 1990, Margit

Raders (dir.), pp. 99-109.

Disponible

en:

https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iii/10_nord.pdf

Payne, Robert, (1976). “Sobre la imposibilidad de traducir”, en: *Revista Sur*, 338 y 339 -enero/ diciembre 1976-, pp. 78-82

Silvestre Mirales, Alicia, (2008). “La traducción poética, un reto posible”, en: *Actas del Simposio Internacional de poesía española e hispanoamericana*, Brasilia, 20 y 21 de junio de 2008, Sonia Izquierdo Merinero (Coord.), pp. 130-140. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasilgia_2008/10_silvestre.pdf

La traducción y sus discursos: Apuntes sobre la historia de la traductología

Patricia Willson

1

A principios de la década de 1970, Michel Serres explora el concepto de traducción. En *Hermès III. La traduction*, Serres, con su capacidad para concebir nexos entre disciplinas y épocas, sostiene que *la traducción es la operación básica en el ámbito de los textos*. En ese libro denso y por momentos hermético,¹ Serres afirma que hay cuatro operaciones básicas en los procesos de conocimiento: la *deducción* en el ámbito lógico-matemático, la *inducción* en el de las ciencias empíricas, la *producción* en el de la técnica y la *traducción* en el de los textos. “Sólo hay filosofía de la *-ductio*”. Serres define la traducción como *toda transformación que conlleva cierto grado de invariancia*. Sostiene que la ciencia consiste en el conjunto de los mensajes invariantes en toda situación óptima de traducción; cuando no se alcanza este máximo, se está ante alguna de las demás áreas culturales. La traducción atravesaría, pues, los campos más diversos, desde el saber científico y su historia hasta las artes, pasando por la filosofía. De ahí el interés de estudiar la operación de traducir, no en abstracto, sino a través de las transformaciones concretas que produce (Serres 1974: 11).

Con esta mirada amplia sobre el concepto de “traducción”, Serres parece anticiparse en décadas al impulso transdisciplinar que se da en la investigación sobre la traducción. Tras años de reivindicar la especificidad de la disciplina y su objeto, los traductólogos comenzaron a insistir en la porosidad de los límites disciplinares, así como en la necesidad de prescindir de definiciones demasiado estrechas de la traducción. O, incluso, de toda definición *a priori* de traducción. En la actualidad, gran parte de especialistas e investigadores suscribirían la idea de que los recientes cambios en el mundo contemporáneo (globalización, interculturalidad, comunicación transcultural en la web) vuelven obsoletos los conceptos

1. Algunas de las claves de este texto se hallan en las conversaciones que Serres mantuvo, años más tarde, con Bruno Latour, y que fueron recogidas en *Éclaircissements*. En una de ellas, Serres afirma que no busca establecer un sistema, sino una *sírresis*, es decir, “una confluencia móvil de flujos; turbulencias, deslizamientos de ciclones y de anticiclones, nudos de paja, la danza de las llamardas”. (Serres 1994: 28)

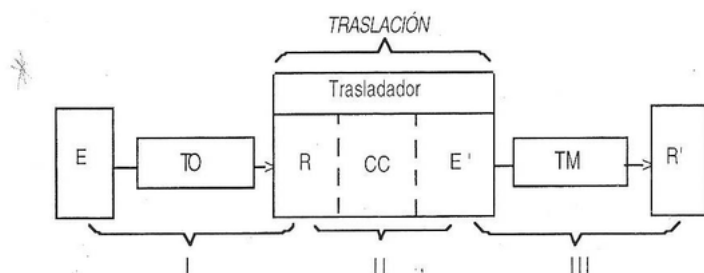
tradicionales de traducción. Como consecuencia de ello, sostienen que es preciso ir más allá de los límites tradicionales de la disciplina e “inaugurar un campo de investigación transdisciplinar que tenga a la traducción como herramienta interpretativa y operativa”.²

A pesar de los evidentes ecos entre estas afirmaciones y algunas de las de *Hermès III*, la vinculación es aparente, pues las hipótesis de Serres respecto de la traducción están fechadas. Si bien aborda configuraciones dispares y extendidas en el tiempo, Serres tiene como horizonte un hecho contemporáneo al que se refiere una y otra vez en *Hermès III*: el descubrimiento del mecanismo de duplicación del ADN por los científicos franceses François Jacob y Jacques Monod, a cuyo pensamiento en el campo de la biología dedica los dos primeros capítulos del libro. Este modelo de transmisión de información por *transcripción-traducción*, que vino a completar el descubrimiento de la estructura del ADN realizado por los británicos James Watson y Francis Crick, encuentra en *El azar y la necesidad* de Monod (1970) su glosa filosófica, la filosofía natural que conviene a las nuevas hipótesis de la genética. Unidireccional y con un contenido invariante: así caracteriza Monod la “traducción” del ADN. Esta caracterización, que Serres retoma para su “operación de traducir”, se acerca notablemente a la que propone, también en la década de 1970, la que más tarde sería conocida como “escuela traductológica de Leipzig”.

La idea de invariante, de lo que permanece a pesar de los cambios (el ADN en la biología, un elemento o valor de un texto en la traducción) marca las primeras reflexiones con aspiraciones de científicidad sobre el tema, pues el problema de la *equivalencia* preside los debates traductológicos desde fines de la década de 1950 hasta la de 1980. *Equivalencia comunicativa* según Albrecht Neubert y otros teóricos de Leipzig; *equivalencia formal* y *equivalencia dinámica* según Eugene Nida; *equivalencia funcional* según J. C. Catford; *equivalencia estilística* según los pioneros Jean Vinay y Jean Darbelnet: otras tantas formas de abordar un problema que solamente se vuelve visible cuando la traducción se coteja con su texto fuente en busca de similitudes. De los esquemas de los traductólogos de Leipzig³ al impresionismo con el que algunos traductores definen una búsqueda *equivalencia de efecto*, sin precisar para qué lectores ni con qué medios discursivos concretos, se trata en todos los casos de identificar lo

2. Ver, entre otras posibles referencias recientes a la eficacia explicativa del concepto de traducción en diferentes campos disciplinares, el número cero de la revista *TRANSLATION*, de 2011, en cuyo editorial de presentación se despliega el siguiente programa: “La traducción está convirtiéndose en un poderoso instrumento epistemológico para leer y evaluar el intercambio cultural. Se trata de una nueva era, en la que la reflexión traductológica busca ‘nuevas palabras’ para hablar de la traducción, con el fin de establecer un diálogo con toda área de indagación en la que la traducción ocupe implícita o explícitamente una posición conceptual, ya sea central o periférica”.

3. Este es el esquema de las tres etapas que propone Otto Kade, traductólogo de Leipzig (tomado de Jung, 2000), donde E = emisor; TO = texto original; R = receptor; CC = cambio de código; TM = texto meta. Obsérvese la unidireccionalidad de la flecha.



comparable, lo reproducible.⁴ Tanto en el sentido amplio y metafórico de Serres como en el sentido restrictivo de Neubert, Nida, Catford, Vinay o Darbelnet, el concepto de traducción implica así un cambio que entraña un núcleo sin alteración. Dicho de otro modo, la obtención de lo semejante a partir de lo diferente.

Si bien ha habido reflexión en torno a la traducción desde la Antigüedad, de Cicerón a Borges, pasando por Lutero y Walter Benjamin, así como por los trabajos eruditos sobre las versiones de los textos antiguos, hay un momento en que el discurso sobre la traducción pasa a tener en el ámbito académico una apelación, una etiqueta que le otorga cierta unidad disciplinar y la distingue de otras disciplinas, como la lingüística y la literatura comparada. En cuarenta años, la traductología pasó de la militancia por la afirmación científica a la paulatina búsqueda de una transustanciación. En todo caso, sorprende la abundancia de la discursividad traductológica; la autorreferencia es frecuente, e incluso ya se han publicado obras en las que quedan registrados sus cambios, “giros” o “paradigmas”, según los autores. Uno de los textos fundadores, como se verá enseguida, es un texto de la década de 1970, precisamente “Nombre y naturaleza de la traducción”, cuyas palabras finales: “Que la metarreflexión comience”, parecen haber funcionado como un mandato (o como un mantra).

2

A “Nombre y naturaleza de los estudios de traducción”, ensayo del poeta y traductor James S. Holmes, se le reconoce un carácter fundacional.⁵ El peculiar destino del texto de Holmes se corresponde con la aparición, la difusión y la institucionalización académica de la traductología. Tras presentarse en un congreso de lingüística aplicada en 1972 y permanecer inédito hasta 1987, se ha reeditado desde entonces varias veces. En “Nombre y naturaleza de los estudios de traducción”, la forma de razonar sobre los alcances y las incumbencias de la *nueva disciplina* es heurística, y revela a la intención de qué lector fue escrito. La referencia al momento utópico

4. Quizá la exposición que aborda de manera más innovadora la idea de invariancia se encuentra en la obra del eslovaco Anton Popovič, autor de un *Diccionario de análisis de la traducción literaria*, que considera la traducción como un caso particular de lo que denomina “continuidad intertextual”: la producción de un metatexto que se “modela” a partir de un prototexto, con el que mantiene una relación de homología, tal como ocurre también con el plagio, la imitación, el comentario o la parodia (1976: 225-226, 232). Popovič distingue cuatro tipos básicos de equivalencia (en el plano léxico, el gramatical, el estilístico, y el de la estructura textual), y sostiene que, dentro de un sistema de comunicación literaria, la traducción es un proceso en el que se dan tanto “desplazamientos expresivos”, desviaciones que comportan pérdidas o ganancias de sentido, como la transferencia de un “núcleo invariante” de “elementos semánticos estables, básicos y constantes” (1976: 11, 16, 132-133). Este núcleo invariante intertextual sería el que conecta el original con su traducción (o traducciones). Sin embargo, a diferencia de lo que solía pensarse, Popovič ya no considera que la gran mayoría de “desplazamientos” se deban a errores o distorsiones, o sean el resultado inevitable de las diferencias entre lenguas, sino que forman parte de la misma práctica de la traducción, sea por imperativos relacionados con factores estéticos e históricos, sea en razón del “proceso creativo” que implica el acto traductor individual (1970: 81). Vale la pena recordar que, más tarde, en *Palimpsestes* (1982), Gérard Genette incluirá a la traducción dentro de las prácticas literarias de segundo grado, aquellas que parten de un texto A, llamado “hipotexto”, para llegar, a través de operaciones de transformación, a un texto B, llamado “hipertexto”.

5. Una de las últimas ediciones, quizá la más difundida, es James S. Holmes, “Name and nature of translation studies”, en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, 2000 (“Nombre y naturaleza de los estudios de traducción”, mimeo).

que, para Holmes, marca el nacimiento de toda disciplina;⁶ la discusión sobre su posible denominación, la propuesta de un enfoque descriptivo a distintos niveles que proporcione una base empírica y sistemática de conocimiento,⁷ y la cuidadosa clasificación de sus posibles y diferentes ramas *puras y aplicadas*, todo ello refleja el sesgo cientificista (en la acepción original, decimonónica, del vocablo) que adopta el pensamiento entonces dominante en los incipientes estudios de la traducción y el traducir, sesgo que suele tener como correlato la aridez de los textos de la época. Pese a que Holmes rechaza de manera explícita que los “estudios de traducción” puedan calificarse de “ciencia” en el sentido en que lo son las ciencias naturales y reconoce que apenas se está en los prolegómenos de cualquier teoría rigurosamente merecedora de tal nombre, su uso de la obra de Carl Hempel, que enfatiza la distinción entre la dimensión observacional y la dimensión teórica del saber científico, lo lleva a postular, junto con el enfoque descriptivo, la posibilidad de alcanzar una “teoría general de la traducción”, capaz de “explicar y predecir todos los fenómenos que entran dentro del ámbito de la traducción”, teoría que debería estar formalizada “en grado sumo” (2000: 73). Cuatro décadas después, esta ambiciosa parte de su programa no se ha cumplido y es dudoso que pueda cumplirse, pues ya no se piensa que una teoría así sea posible, o siquiera deseable.

Ni las disquisiciones propias de lo que podría denominarse el *paradigma lingüístico* de la traducción,⁸ con su creencia en la estabilidad del significado, ni el didactismo basado en la noción intuitiva de “fidelidad” que sigue siendo un tópico en la enseñanza de la traducción, ni el mapa disciplinar propuesto por Holmes agotan el discurso sobre la traducción de la década de 1970. En 1975, George Steiner publica *After Babel (Después de Babel, 1980)*, una obra que ha tenido una honda influencia entre traductores y comparatistas, y cuya perspectiva sobre la traducción es radicalmente distinta de la lingüística. La idea de Steiner de que la traducción consiste en lo esencial en un *acto hermenéutico*, implícito también en todo acto de comunicación,⁹ es deudora, como él mismo apunta, de una tradición fenomenológica

6. Holmes elige una reveladora cita de un texto que entonces tenía amplia difusión, *The Scientific Community* (1965), del sociólogo W.O. Hägstrom; según Hägstrom, las “utopías explícitas” sirven para “legitimar” las pretensiones de las disciplinas emergentes y para que los investigadores “se identifiquen” con la nueva comunidad disciplinar.

7. Afirma Holmes: “...quizás sea apropiado considerar primero los *estudios descriptivos de traducción*, como rama de la disciplina que mantiene constantemente el contacto más estrecho con los fenómenos empíricos en estudio. Parecería haber tres tipos principales de EDT, que, según su focalización, pueden dividirse en orientados al producto, orientados a la función y orientados al proceso”. (mimeo)

8. Se toma la expresión “paradigma lingüístico” de Holger Siever, cuya reciente historia de los estudios de traducción en el contexto germanohablante se articula como una sucesión de paradigmas, esto es, como una sucesión de cambios y rupturas en los supuestos básicos de la disciplina (Siever 2010).

9. “La ‘traducción’, entendida en sentido propio, es un segmento especial del arco de la comunicación que todo acto verbal efectivo describe en el interior de una lengua determinada. Cuando están en juego varias lenguas, la traducción planteará problemas innumerables y cuyo tratamiento resulta manifiestamente arduo; pero esos mismos problemas proliferan, aunque disimulados o relegados por la tradición, en el interior de una sola lengua. El modelo ‘emisor a receptor’, que actualiza todo proceso semiológico y semántico, es ontológicamente equivalente al modelo ‘lengua-fuente, lengua-receptor’, empleado en la teoría de la traducción. En ambos esquemas existe ‘en medio’ una operación de desciframiento e interpretación, una sinapsis o una codificación y descodificación. Cuando dos o más lenguas se articulan entre sí los obstáculos serán más considerables y la búsqueda de la inteligibilidad será mucho más calculada. Pero los ‘caminos del espíritu’, para emplear la frase de Dante, son rigurosamente semejantes. Como lo son, según veremos, las causas más frecuentes de un malentendido o, lo que es lo mismo, de fracaso de la traducción. En suma: dentro o entre las lenguas, la comunicación humana es una traducción. Un estudio de la traducción es un estudio del

que se remonta al romanticismo alemán. La originalidad de este extenso ensayo no radica tanto en esta idea motriz en sí misma como en la manera de iluminarla y profundizarla. Steiner sopesa una multiplicidad de problemas y argumentos de la filosofía y la antropología del lenguaje, revisa la historia de las ideas sobre la traducción desde la Antigüedad, y recurre a numerosos ejemplos de la historia y la crítica literarias. En cuanto a la posibilidad de una “teoría general de la traducción”, su posición es exactamente opuesta a la de Holmes, ya que *Después de Babel* intenta mostrar que no puede existir en ningún sentido estricto o pertinente una teoría semejante.

3

En la década de 1980, el estudio de la traducción en el medio universitario comienza a basarse en lo posible de la cultura receptora, con independencia de la adecuación del texto traducido a su texto fuente u “original”. Para que esta tendencia surgiera y se consolidara, fue importante concebir la teorización sobre la traducción de manera menos normativa que en el período precedente, esto es, no tanto como el conjunto de las respuestas posibles a la pregunta sobre cómo hay que traducir o en qué consiste la equivalencia, sino más bien como un despliegue de herramientas aptas para analizar las traducciones efectivamente existentes.

Una de las consecuencias de esta nueva mirada fue el impulso descriptivo previsto en aquel texto fundante de Holmes y que, a su vez, acompañó la inepción y la propagación de dos corrientes traductológicas de la época: la “escuela de la manipulación” y la teoría de los polisistemas. También para esta etapa hay un texto-manifiesto: “Los estudios de traducción y un nuevo paradigma”, introducción que Theo Hermans escribe para el volumen *The Art of Manipulation: Studies in Literary Translation*, en el que se anuncia la existencia de un grupo de investigadores con una visión diferente de la traducción y que, más que una doctrina, comparten un fundamento común para la discusión.¹⁰ Se trata de investigadores alejados de la lingüística aplicada, con métodos y preocupaciones que proceden de la literatura comparada, la mayoría de los cuales, no por casualidad, provienen de (o escriben en) países de lenguas recientemente declaradas nacionales o lenguas nacionales con pocos hablantes, según la tipología que propone Pascale Casanova para entender la desigualdad entre los intercambios traductores: Israel, los Países Bajos, la Bélgica flamenca (Casanova 2002: 9).¹¹

Durante el predominio de este *giro cultural* en los estudios de traducción, las hipótesis vinculadas con la equivalencia y el problema del *tertium comparationis* se relegan en beneficio

lenguaje”. (Steiner [1975] 1980: 67)

10. “Lo que comparten es una visión de la literatura como sistema complejo y dinámico; la convicción de que hay una interacción continua entre los modelos teóricos y los estudios prácticos de casos; un enfoque de la traducción literaria que es descriptivo, orientado al producto, funcional y sistémico; y el interés por las normas y restricciones que gobiernan la producción y recepción de las traducciones, por la relación entre traducción y otros tipos de procesamiento de textos, y por el lugar y el rol de la traducción tanto dentro de una literatura determinada como en la interacción entre literaturas”. (Hermans 1985: 10; traducción de PW)

11. Roberto Bein razonaba en 2003 que algunas de las hipótesis de la teoría de los polisistemas debían revisarse. Entre ellas, la concepción gestáltica de las literaturas nacionales (un todo teórico, propio de las literaturas fuertes y antiguas, que las literaturas jóvenes sólo pueden alcanzar mediante la traducción que las completa), y la unidireccionalidad de la traducción y sus efectos, que ya no puede sostenerse en el mundo globalizado. (Bein 2003: 350)

de otras, atentas a las normas y las instituciones que rigen el ejercicio de la función traductora en un determinado espacio cultural. Si el problema de la equivalencia marcaba la tensión que liga a la traducción con el texto fuente y que impone una *adecuación*, ahora se señala otra tensión, la de la *aceptabilidad* del nuevo texto en la cultura de acogida. Este giro acompaña el éxito de la expresión misma *estudios de traducción*, como eco de otros *estudios de...* que se multiplican en aquella década, y acompaña, también, la tendencia a abandonar el cotejo entre traducción y texto fuente, para volcarse a interrogar la función que los textos traducidos desempeñan en su interacción con las producciones vernáculas.

Por fuera de esta corriente, por fuera del ámbito universitario y por fuera, también, del cada vez más hegemónico espacio anglófono en traducción, Antoine Berman escribe en francés algunos de los textos más lúcidos de la década. Década que él cierra en 1989 con la reedición en la revista *Meta* de su ensayo “La traducción y sus discursos”, donde además de enumerar y definir una serie de tareas propias de la traductología tal como él la entiende, ataca el “descriptivismo” y el “objetivismo” que atribuye a las corrientes entonces en boga en la academia. En nombre de la exhaustividad, estas corrientes errarían el meollo de la traducción y serían incapaces de ver la relación que algunas grandes traducciones, como todo gran arte, mantienen con la verdad (Berman 1989: 4). Con su prosa por momentos oscura y recursiva pero siempre bella, Berman da una definición posible de la traductología: *la reflexión del traductor sobre la naturaleza de su experiencia*. Luego de esta definición laxa y a la vez profundamente restrictiva –pues excluye entre los enunciadores de discurso traductológico a quienes no sean traductores–, Berman pasa a enumerar las tareas a las que debería abocarse la traductología como disciplina. Una de ellas es la recuperación de la dimensión histórica de la traducción. Esa tarea está vinculada con la temporalidad de las obras, las lenguas y las culturas y abre a un estudio de carácter histórico, que consiste en escribir la historia de la traducción en las áreas en las que ha constituido uno de los factores fundamentales de la constitución de las lenguas y las literaturas. En el último de sus libros, *Pour une critique de traductions: John Donne*, publicado póstumamente, Berman intenta responder a la pregunta: ¿cómo hacer una crítica de traducciones sin caer en la prescripción, sin adoptar una mirada normativa, cuyo punto ciego son los supuestos mismos que la sustentan? Berman propone cuatro aspectos de ese “esbozo de método”. En primer lugar, es preciso ir *en busca del traductor*, no con el afán de reconstruir su vida, sino con el fin de saber qué lee, qué otras actividades tiene, además de la traducción, de qué lenguas traduce, qué géneros literarios traduce habitualmente. Luego de esta busca, en segundo lugar, está la determinación de la *posición traductiva* del traductor, respuesta a la pregunta: ¿cómo deja hablar en él los discursos de la doxa sobre la traducción, las concepciones doxales sobre la traducción y el traducir? Estas concepciones no anulan ni atenúan lo que Berman llama la “pulsión por traducir”. En tercer lugar, habría que precisar el *proyecto de traducción*, es decir, la intersección entre la posición traductiva y las exigencias concretas que plantea la traducción de una obra determinada. En este sentido, Berman sostiene la importancia de los prólogos, las notas al pie, las versiones bilingües y los modos de traducir, en cuya indagación se advierte la concepción bermaniana sobre las relaciones entre sentido y letra en la traducción y su rechazo a la noción de equivalencia. En este esbozo de método, el último elemento a determinar es el *horizonte de traducción*, que podría definirse como el conjunto de parámetros lingüísticos, literarios, culturales e históricos que determinan el sentir, el pensar y el actuar de un traductor. Parte de este horizonte es la existencia o no de traducciones anteriores de una obra. Las versiones anteriores están en el horizonte del traductor. Retomando una de las tareas que en 1989 propone

para la traductología (aquella vinculada con la temporalidad y la historicidad de los actos de traducción), Berman afirma en *Pour une critique...*: “Un traductor sin conciencia histórica se convierte en prisionero de su representación de la traducción y de las representaciones que transmiten los ‘discursos sociales’ del momento” (Berman 1995: 81).

4

El *giro cultural* es propicio para que se crucen con la traducción las hipótesis del feminismo, el psicoanálisis y los estudios poscoloniales, sobre todo a partir de la década de 1990. En esta segunda fase del giro cultural, la prelación del texto fuente termina por difuminarse frente a la autonomía que se reconoce a su traducción (o traducciones). El punto de vista derridiano de que los textos carecen de un sentido estable y último, y están sujetos siempre a nuevas, múltiples y potencialmente ilimitadas lecturas, y de que los textos y los contextos son indisolubles, se concreta en una radical impugnación de las nociones convencionales de “original” y “traducción”: ambos textos tendrían una existencia independiente.¹² Cuando se acepta esta inestabilidad del sentido, la idea misma de “manipulación” se disuelve, pues ¿cómo podría una versión manipular un texto que no es más que otra versión? En esta misma línea apareció, ya en el presente siglo, el *giro ficcional* en traducción, según el cual en las ficciones con traductor (las hay en todas las lenguas y en todas las tradiciones literarias) habría que buscar no sólo las representaciones que tiene una sociedad determinada de la práctica traductora, sino también una historia posible y ya inscrita de la traducción. La literatura, una vez más, sería el emplazamiento de verdades que la teoría aún no alcanza a formular.

También recientemente, la *sociología de la traducción* ha tomado el relevo de las distintas perspectivas culturalistas. Basada sobre todo en los trabajos de Pierre Bourdieu, la perspectiva sociológica arroja una luz indispensable para comprender la circulación de traducciones a escala mundial o local. Por limitarse a las instituciones y a los agentes que intervienen en los circuitos de producción y difusión de la literatura y de las ideas, este enfoque tiene por efecto y, muchas veces, por objetivo explícito, dejar de lado las consideraciones que parten de los textos mismos. La *sociocrítica*, por su parte, relaciona las hipótesis sociológicas con el análisis textual de las traducciones y sus textos fuente, centrándose en los procedimientos traductores que son rastro de las tensiones a las que está sometida la práctica traductora. Eludiendo por igual la mirada normativa sobre la traducción y el análisis basado en oposiciones polares como literalidad/libertad, o aclimatación/exotización, la sociocrítica subraya la complementariedad de las perspectivas de corte sociológico (Brisset 2011). Justamente,

.....
12. En un texto en el que comenta a Benjamin y fue publicado el mismo año que el volumen editado por Hermans, Derrida sostiene ya que la traducción no es “recepción, ni comunicación, ni representación” de un texto en otra lengua (“Des tours de Babel”, Derrida 1985: 165-207). Edwin Gentzler resume del modo siguiente las cuestiones planteadas en su momento por los deconstruccionistas: “¿Qué ocurre si se invierte la dirección del pensamiento y se postula la hipótesis de que el texto original depende de la traducción? ¿Qué ocurre si se sugiere que, sin traducción, el texto original deja de existir, que la propia supervivencia del original depende no sólo de que contenga alguna cualidad particular, sino de las cualidades que contenga la traducción? ¿Qué ocurre en el caso de que la propia definición del significado de un texto no esté determinada por el original, sino por la traducción? ¿Qué ocurre en el caso de que el ‘original’ carezca de una identidad fijada que pueda determinarse estética o científicamente, y cambie cada vez que pasa a ser una traducción? ¿Qué existía antes del original? ¿Una idea? ¿Una forma? ¿Algo? ¿Nada? ¿Podemos pensar en términos de condiciones pre-originales, pre-ontológicas?”. (Gentzler 2001: 145)

las biografías colectivas de traductores, como la que Alejandrina Falcón propone para los argentinos exiliados en Barcelona durante la última dictadura, trabajan con materiales discursivos que permiten reconstruir la “identidad social” de los traductores, así como las figuras de traductor que han marcado un espacio cultural en un momento preciso (Falcón 2012).

En los últimos años, se ha invocado con frecuencia el tópico de la *política de la traducción*. De las posibles interpretaciones que puede tener este tópico, merecen mencionarse dos. En primer lugar, en un sentido restrictivo del concepto, todas las formas institucionales de decisión sobre lo que se traduce; por ejemplo, los programas estatales de apoyo a la traducción de libros. Sin embargo, es evidente que las formas institucionales de decisión abarcan mucho más que las políticas públicas, y tienen una dimensión económica relacionada con la estructura de las industrias y los mercados culturales y, en general, con aquellas instituciones y agentes (sean públicos o privados) con poder de disposición sobre la producción y la circulación material de traducciones. En segundo lugar, en un sentido más amplio, la política de la traducción abarcaría el uso del concepto mismo de traducción como herramienta teórica que permite comprender mejor los problemas de nacionalidad, ciudadanía, multiculturalismo y globalización, sin excluir los vínculos entre traducción, violencia y conflicto. En un escenario internacional donde existe violencia estatal sobre grupos que pertenecen a diferentes etnias, religiones o Estados nacionales, la traducción forma parte de “la institución de la guerra” (Baker 2006: 3) y, por ende, cumple un papel fundamental en el manejo de los conflictos, tanto del lado de los beligerantes como de los pacifistas. En síntesis, si en el actual contexto de la comunicación global y transcultural de la web, la traducción ya no puede atenerse a los límites tradicionales del concepto y a la vez se convierte en una noción capaz de dar cuenta de hechos sociales que atraviesan las fronteras lingüísticas, estaríamos ante un *giro traductor*,¹³ ya fuera de los límites disciplinares.

5

Lejos de la altura olímpica que podría procurarle la postulada capacidad explicativa de los fenómenos contemporáneos, la disciplina que estudia la traducción (traductología, estudios de traducción, o ciencia de la traducción, según diferentes tradiciones idiomáticas) se ramifica en subdisciplinas que, a su vez, bregan por alcanzar un estatus diferenciado. Así pues, están la eco-traductología (!), los estudios de adaptación, los estudios de interpretación y, dentro de estos últimos, los estudios de interpretación comunitaria, entre otros ámbitos de reflexión que van construyendo su objeto desgajado de las primeras definiciones, más inclusivas, y que son motivo de coloquios, encuentros internacionales, seminarios y publicaciones *ad hoc*. Tal proliferación es prueba de la existencia en varios países de un campo traductológico en expansión, en el que el estudio de las literaturas extranjeras cede terreno día a día frente al avance de los estudios de traducción. Este avance no está exento de contradicciones. El señuelo de una carrera con “salida laboral” atrae a jóvenes en todo el mundo (en un mundo donde el trabajo es un bien escaso y la movilidad social es cada vez más incierta), y se ahonda progresivamente la brecha entre los atraídos por esta concepción instrumental de un campo del conocimiento que, a su vez, conlleva una praxis, y los profesores reencuadrados por la afluencia de estudiantes.

13. Se toman aquí algunos de los *giros* que registra y se da para sí la disciplina. Véase un análisis más detallado, que da cuenta de las corrientes que se han ido diferenciando en cada uno de los giros, en Snell-Hornby 2006.

Esto genera dos desplazamientos. En primer lugar, la reconversión de algunos investigadores en literaturas extranjeras e incluso en literatura comparada al campo de los estudios de traducción. Tras años de enseñanza de textos extranjeros traducidos propiciando la ficción de estar leyendo “originales” se vuelcan al momento opaco que entraña toda traducción. El segundo desplazamiento es más significativo y marca, quizás, un anacronismo: por una parte, la difusión de un discurso reivindicativo, más afín a la batalla que al comienzo de la disciplina, que libraron los investigadores del área de la traducción, y que ya no parece justificado por la realidad;¹⁴ por otra parte, la “absorción” de polémicas que atañen a las condiciones laborales de los traductores, invocando argumentos inscriptos en un marco que no es el del trabajo académico.

En 1992, Lawrence Venuti establecía un programa político para la práctica de la traducción. Auguraba que la irradiación de los estudios de traducción y el compromiso de los traductores con la reflexión sobre su práctica acarrearían un mejoramiento del estatus del traductor en la sociedad: mejores serían las condiciones de trabajo, más elevada la paga, más visible su labor. En el plano concreto del traducir, la clave para tal promoción es, según Venuti, el abandono de las prácticas de fluidez en traducción y el ejercicio de la *traducción resistente*, capaz de acuñar neologismos, de rehuir la linealidad de la sintaxis en beneficio de la arborescencia, de provocar saltos pragmáticos en la lectura. Según Venuti, “la fidelidad opositora conlleva claramente un rechazo de la fluidez que domina la traducción contemporánea y favorece una estrategia contraria que bien puede denominarse *de resistencia*”:

Dado que las estrategias de traducción de resistencia eliminan el efecto ilusionista de transparencia en el texto traducido, su implementación conlleva otras consecuencias, igualmente políticas. Por un lado, estas estrategias pueden ayudar a tornar visible el trabajo del traductor, invitan a un reconocimiento crítico de su función político-cultural y a una reevaluación del estatus inferior que actualmente se le asigna en la legislación, la educación y el campo editorial. Por otro lado, las estrategias de resistencia pueden ayudar a preservar la diferencia lingüística y cultural del texto extranjero mediante la producción de traducciones que sean extrañas y provoquen una sensación de extrañamiento, que señalen los límites de los valores dominantes en la cultura de la lengua meta y obstaculicen la domesticación imperialista de un otro cultural que estos valores estipulan. (Venuti 1992: 12)

Según esta hipótesis y este llamado a la acción, el engranaje que conduce al reconocimiento de la función política y cultural de la traducción estaría trabado por una contumacia: la de los traductores al practicar una traducción transparente. Esta práctica tiene como resultado un texto que genera la ilusión de estar escrito directamente en la lengua traductora, acatando aquello que la inmensa mayoría de los editores y otros agentes de la producción editorial esperan del traductor. En una comunicación reciente,¹⁵ Venuti cuestiona otro mandato, el

14. “No es nuevo afirmar que la posición de los estudios de traducción en los estudios literarios es, en el mejor de los casos, marginal. La teoría y la crítica literarias casi universalmente ignoran el fenómeno de la traducción literaria; las historias literarias, incluso aquellas que abarcan más de una literatura nacional, rara vez hacen otra cosa que una mención al pasar a los textos traducidos. Las instituciones educativas, que tienden a privilegiar el estudio monolingüe de una lengua y una literatura, tratan a la traducción literaria con una condescendencia apenas disimulada”. (Hermans 1985: 7)

15. Lawrence Venuti: “The problem of subtitling is a matter of interpretation” (“El problema del subtítulo es una cuestión de interpretación”, ponencia presentada en *Expliciter, impliciter*, colo-

que pesa sobre la práctica del subtítulo en la traducción audiovisual: ¿por qué exigirle al traductor que subtitula un tipo específico de adecuación al original, en lugar de apreciar la sustancia “hermenéutica” de su práctica? ¿Por qué no se lee el subtítulo como una interpretación más entre las muchas posibles de los diálogos en una película?

En la *invisibilidad del traductor* (Venuti 1995), Venuti sintetiza una estrategia discursiva recurrente y un contexto estético-ideológico que la propicia. En una palabra, halla en la *invisibilidad* una categoría de mediación entre lo social y la textualidad que prevalece en las traducciones, es decir, entre dos órdenes diferentes. Sin embargo, si su llamado a la traducción resistente resulta plausible a mediados de la década de 1990, no parece plausible en la actualidad que una estrategia traductora sea capaz de redimir al traductor de su lugar de relegamiento. Por otra parte, en ese llamado está implícita una respuesta a la pregunta sobre cómo traducir, que desata discusiones bizantinas y cuyos mandatos contradictorios fueron repertoriados ya en la década de 1980.¹⁶

6

Como herramienta teórica para comprender los fenómenos contemporáneos, la traducción es ambivalente: a la vez mecanismo de dominación y de liberación, de clarificación y de oscurecimiento, de renovación y de apuntalamiento de las tradiciones, de apertura a los “otros”, y de apropiación o expropiación. De ahí la centralidad de la traducción en los procesos de establecimiento de nacionalidades y fronteras, pues es precisamente la transición entre un antes desconocido y un después conocido. Dicho de otro modo, lo foráneo de la traducción es incomprensible y comprensible, incognoscible y cognoscible, extraño y familiar. Es por ello que ya no puede ser concebida en función de un modelo de comunicación de lo equivalente, como querían los traductólogos de Leipzig, sino como el mecanismo por el cual se crea continuidad allí donde lo social se muestra discontinuo (Sakai 2012: 19). El ejemplo que suele darse al respecto es la función de las traducciones en la formación del Estado moderno y las soberanías nacionales.

Las investigadoras Andrea Pagni y Gertrudis Payàs han demostrado en sus trabajos el papel de “sutura” que les cupo a las prácticas traductorales en América Latina, tanto durante la época colonial como en el siglo XIX. En las traducciones que estudian, Pagni y Payàs ven la capacidad de *producción de lo diferente* y se ubican, pues, en las antípodas de la concepción que articuló las primeras hipótesis traductológicas y en la línea de la perspectiva cultural sobre la traducción. En su estudio sobre la traducción en Chile, Payàs cita las siguientes palabras de Sarmiento, extraídas de un prólogo escrito para una traducción que realizó en el exilio chileno:

quio internacional de traducción, Universidad de Lieja, Bélgica, 4 de mayo de 2013).

16. Armin Frank formuló de la siguiente manera esos mandatos contradictorios: una traducción debe proporcionar las palabras del original; una traducción debe proporcionar las ideas del original; una traducción debe leerse como obra original; una traducción debe leerse como traducción; una traducción debe reflejar el estilo del original; una traducción debe reflejar el estilo del traductor; una traducción debe leerse como contemporánea del original; una traducción debe leerse como contemporánea del traductor; un traductor puede añadir u omitir elementos del original; un traductor puede no añadir ni omitir nunca elementos del original; una traducción de versos debe hacerse en prosa; una traducción de versos debe hacerse en verso. (Frank 1984: 203)

Los libros, que son los almacenes del saber, no vienen preparados para nosotros i tales como los necesitamos, es decir, en nuestro idioma, i para la lectura común. Los libros necesitamos hacerlos en casa, y ya que nuestro saber no alcance a crear los conocimientos de que son conductores i propagadores, podemos, vaciando, por así decirlo, en nuestro idioma, los tesones que en este genero poseen otras naciones, hacer nuestro el trabajo de todo el mundo (Payàs 2007: 72).

La traducción aparece como un mecanismo compensatorio que muestra las representaciones sobre aquello de lo que se carece; dicho de otro modo, es reveladora de una falta o de una insatisfacción, lo cual prueba que las representaciones, además de ser *de algo* son *para algo*. El estudio de las formas de la traducción, de las ideas que sustentan o que reformulan, de los agentes que las realizan y de las instituciones que las promueven no avala una concepción de la traducción como práctica imitativa, sino al contrario.

La traducción en su sentido recto y en su sentido metafórico resulta apta para entender mejor los procesos de construcción de identidades nacionales en América Latina a partir de lo heterogéneo en el siglo XIX, y para penetrar en la lógica de la comunicación globalizada y transcultural en la actualidad. En todo caso, y a diferencia de lo que sucede en otros países, especialmente los europeos, en Argentina y en América Latina en general, queda por hacer un ingente trabajo de recensión de traducciones, de registro de traductores, pues se tiende a recuperar únicamente a los ilustres, a los que han obtenido notoriedad en otros campos: narradores, poetas, periodistas, políticos (entre estos últimos, pienso en Sarmiento, Bartolomé Mitre, Carlos Aldao, Miguel Cané). Por eso es tan valioso el trabajo de jóvenes investigadores argentinos que están realizando esa recuperación, primer paso hacia la comprensión cabal del lugar que ha tenido la traducción en la cultura argentina y latinoamericana. Hasta ahora, América Latina ha funcionado como fuente de “casos”, de “ejemplos”, con frecuencia descontextualizados, en los que se han puesto a prueba conceptos y metodologías formulados en países centrales. Si bien no pueden ignorarse las tradiciones teóricas surgidas en otros contextos culturales y lingüísticos, es preciso revisar la trasposición acrítica de ciertas categorías o, en todo caso, apropiárselas a la manera de Sarmiento y su caza de los tesones de todo el mundo.

7

La metáfora de la traducción, como se dijo al comienzo de este ensayo, vuelve en el discurso de las ciencias sociales. Así, se habla de un “régimen de traducción”, en el cual la economía del mundo globalizado busca excluir la “interpelación heterolingüe” para imponer la “interpelación homolingüe” (Sakai 1997: 5 y ss; 2012: 18). La primera permite percibir la discontinuidad entre el enunciador y sus lectores, supone la posibilidad de que la comunicación falle debido a la heterogeneidad inherente a todo medio y, por tanto, sitúa la traducción en un lugar central. La segunda se atiene a la supuesta normalidad de la comunicación recíproca, igualitaria y transparente. El capital se dirige a la multiplicidad de lenguajes, es decir, de formas de vida, de relaciones sociales, de “culturas”, imponiéndoles que se adecuen al lenguaje del valor.

A este *giro traductor*, quizás habría que llamarlo *translational turn*, pues los estudios de traducción tampoco escapan de la cárcel de la lengua única, y pagan el precio de lo que se ha

llamado un “epistemicidio por traducción al inglés/del inglés”, es decir, la mengua de la diversidad lingüística, la erosión del espesor del conocimiento y la desventaja de los hablantes no nativos del inglés. En los estudios de traducción se da la paradoja de un retroceso de la reciprocidad de la traducción entre las lenguas y una hegemonía del inglés que socava el uso de las demás lenguas en la difusión de las ideas traductológicas, su producción, su crítica, su impugnación, su historia.

Bibliografía

- BAKER, Mona. *Translation, Power and Conflict*. Londres: Routledge, 2006.
- BEIN, Roberto. “La teoría del polisistema hoy: elementos vigentes y aspectos a revisar”, en *Actas del III Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación*, Vol. II, Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires, 2003, pp. 347-355.
- BERMAN, Antoine. “La traduction et ses discours”, *Meta*, xxxiv, 1989, pp. 672-679 (versión castellana de Lucía Dorín, mimeo).
- BRISSET, Annie. “La razón traductora: Huidobro y el movimiento *Change*”. Traducción de Gertrudis Payàs, en: Andrea Pagni, Gertrudis Payàs y Patricia Willson (coords.), *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*. México: UNAM, 2011, pp. 175-212.
- . “Por una ética de la reciprocidad”, traducción de Patricia Willson. *Revista Otra Parte*, noviembre de 2004.
- CASANOVA, Pascale. “La traduction comme échange inégal”. *Actes de la recherche en Sciences sociales*, 144, 2002, pp. 7-20.
- DERRIDA, Jacques. “Des tours de Babel”. En Joseph F. Graham (ed.), *Difference in Translation*. Cornell University Press, pp. 165-207.
- FALCÓN, Alejandrina. “Disparen sobre el traductor: apuntes acerca de la figura del ‘traductor exiliado’ en la serie *Novela Negra* de Bruguera (1977-1981)”, 1611, *Revista de historia de la traducción*, N° 5, 2012. Disponible en línea: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/falcon.htm>
- FRANK, Armin. “Theories and Theory of Translation”, en Joseph P. Strelka, *Literary Theory and Criticism. Festschrift in Honor of René Welleck*. Nueva York: Peter Lang, 1984, Part I, pp. 203-221.
- GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001 (2ª edición revisada).
- HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres: Croon-Helm, 1985.
- HOLMES, James S. “Name and nature of translation studies”, en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. Londres/Nueva York: Routledge, 2000 (versión castellana: Patricia Willson, mimeo).
- JUNG, Linus. *La escuela traductológica de Leipzig*. Granada: Comares, 2000.
- MONOD, Jacques. *El azar y la necesidad. Ensayos sobre la filosofía natural de la biología moderna*. Traducción de Francisco Ferrer Lerín. Barcelona: Seix Barral, 1970.

PAGNI, Andrea (ed.). *América Latina, espacio de traducciones*. Número especial de la revista *Estudios*, Universidad Simón Bolívar, Caracas, N° 24 y 25, 2004-2005.

PAYÀS, Gertrudis (ed.). *Biblioteca chilena de traductores (1820-1924)*. Ordenada por J. T. Medina, con la colaboración de Claudia Tirado, Santiago de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2007.

POPOVIČ, Anton, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta, 1976.

SAKAI, Naoki. *Translation and Subjectivity. On Japan and Cultural Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

———. “Transnationality and bordering”, *Trans-Science*, diciembre de 2012, Disponible en línea: http://anthropology.uchicago.edu/docs/Sakai_2.pdf.

SERRES, Michel, *Hermès III. La traduction*. París: Minuit, 1974.

SIEVER, Holger, *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Frankfurt: Peter Lang, 2010.

SNELL-HORNBY, Mary. *The Turns in Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Filadelfia: John Benjamins, 2006.

STEINER, George. *Después de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980. Traducción de Adolfo Castañón.

VENUTI, Lawrence. “Introduction”, en Lawrence Venuti (ed.), *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres-Nueva York: Routledge, 1992 (version castellana de Leonel Livchits, mimeo).

Patricia Willson

Doctora en Letras (UBA) y traductora. Autora de *La constelación del Sur* (Siglo XXI, 2004) y co-editora de *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina* (UNAM, 2011).

ISSN 2314-3894

Borges, Jorge Luis. "Las dos maneras de traducir", *La Prensa*, 1 de agosto de 1926. Recogido en *Textos recobrados 1919-1930*, Buenos Aires, Emecé, 1997, 256-259.

JORGE LUIS BORGES
LAS DOS MANERAS DE TRADUCIR

Suele presuponerse que cualquier texto original es incorregible de puro bueno, y que los traductores son unos chapuceros irreparables, padres del frangollo y de la mentira. Se les infiere la sentencia italiana de *traduttore traditore* y ese chiste basta para condenarlos. Yo sospecho que la observación directa no es asesora en ese juicio condenatorio (aquí me ha salido una especie de alegoría legal, pero sin querer) y que los opinadores menudean esa sentencia por otras causas. Primero, por su fácil memorabilidad; segundo, porque los pensamientos o pseudopensamientos dichos en forma de retruécano parecen prefigurados y como recomendados por el idioma; tercero, por la confortativa costumbre de alacranear; cuarto, por la tentación de ponerse un poco de ingenio. En cuanto a mí, creo en las buenas traducciones de obras literarias (de las didácticas o especulativas, ni hablemos) y opino que hasta los versos son traducibles. El venezolano Pérez Bonalde, con su traducción ejemplar de *El cuervo* de Poe, nos ministra una prueba de ello. Alguien objetará que la versión de Pérez Bonalde, por fidedigna y grata que sea, nunca será para nosotros lo que su original inglés es para los norteamericanos. La objeción es difícil de levantar; 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: un corralón, una higuera detrás de una pared rosada, una fogata de San Juan en un hueco. Es decir, a un forastero no le parecerán más pobres; serán más pobres. Su caudal representativo será menor.

Las dificultades de traducir son múltiples. Ya el universalmente atareado Novalis (*Werke*, página 207, parte tercera de la edición de Friedemann) señaló que cada palabra tiene una significación peculiar, otras connotativas y otras enteramente arbitrarias. En prosa, la significación corriente es la valedera y el encuentro de su equivalencia suele ser fácil. En verso, mayormente durante las épocas llamadas de decadencia o sea de haraganería literaria y de mera recordación, el caso es distinto. Allí el sentido de una palabra no es lo que vale, sino su ambiente, su connotación, su ademán. Las palabras se hacen incantaciones y la poesía quiere ser magia. Tiene sus redondeles mágicos y sus conjuros, no siempre de curso legal fuera del país. La palabra "luna", que para nosotros ya es una invitación de poesía, es desagradable entre los bosquímanos que la consideran poderosa y de mala entraña y no se atreven a mirarla cuando campean. De la palabra "gaucho", tan privilegiada en estas repúblicas por nuestro criollismo, un judío me confesó que la encontraba realmente cómica y que su conchabo sólo sería

aguantable en un verso que se viese obligado a rimar con “caucho”. La palabra “súbdito” (esta observación pertenece a Arturo Costa Álvarez) es decente en España y denigrante en América.

Los epítetos “gentil”, “azulino”, “regio”, “filial”, eran de eficacia poética hace veinte años, y ahora ya no funcionan y sólo sobreviven algunos en los poetas de San José de Flores o Bánfield. Es cosa averiguada que cada generación literaria tiene sus palabras predilectas: palabras con gualicho, palabras que encajonan inmensidad y cuyo empleo, al escribir, es un grandioso alivio para las imaginaciones chabonas. En seguida se gastan y el escritor que las ha frecuentado mucho (el hombre avanzado, el muy contemporáneo, el moderno) corre el albur de pasar después por un simulador o un maniático. Eso suele convenirle: toda perfección, hasta la perfección del mal gusto, puede ubicar a un hombre en la fama. Ser cursi inmortalmente, es una manera de sobrevivir como las demás.

Hay obras llanísimas de leer que, para traducir, son difíciles. Aquí va una estrofa del *Martín Fierro*, quizá la que más me gusta de todas, por hablar de felicidad:

El gaucho más infeliz
Tenía tropilla de un pelo.
No le faltaba un consuelo
y andaba la gente lista.
Tendiendo al campo la vista,
Sólo vía hacienda y cielo.

La dificultad estriba en la palabra “consuelo”. El diccionario de argentinismos no la considera, ni falta que hace. He oído decir que ese consuelo es algunos pesos. A mí no me convence: ha de ser alguna muchacha, más bien...

Universalmente, supongo que hay dos clases de traducciones. Una practica la literalidad, la otra la perífrasis. La primera corresponde a las mentalidades románticas; la segunda a las clásicas. Quiero razonar esta afirmación, para disminuirle su aire de paradoja. A las mentalidades clásicas les interesará siempre la obra de arte y nunca el artista. Creerán en la perfección absoluta y la buscarán. Desdeñarán los localismos, las rarezas, las contingencias. ¿No ha de ser la poesía una hermosura semejante a la luna: eterna, desapasionada, imparcial? La metáfora, por ejemplo no es considerada por el clasicismo ni como énfasis ni como una visión personal, sino como una obtención de verdad poética, que, una vez agenciada, puede (y debe) ser aprovechada por todos. Cada literatura posee un repertorio de esas verdades, y el traductor sabrá aprovecharlo y verter su original no sólo a las palabras, sino a la sintaxis y a las usuales metáforas de su idioma. Ese procedimiento nos parece sacrílego y a veces lo es. Nuestra condenación, sin

embargo, peca de optimismo, pues la mayoría de las metáforas ya no son representaciones, son maquinales. Nadie, al escuchar el adverbio “espiritualmente” piensa en el aliento, soplo o espíritu; nadie ve diferencia alguna (ni siquiera de énfasis) entre las locuciones “muy pobre” y “pobre como las arañas”.

Inversamente, los románticos no solicitan jamás la obra de arte, solicitan al hombre. Y el hombre (ya se sabe) no es intemporal ni arquetípico, es Diego Fulano, ¿no?, es Juan Mengano, es poseedor de un clima, de un cuerpo, de una ascendencia, de un hacer algo, de un no hacer nada de un presente, de un pasado, de un porvenir y hasta de una muerte que es suya. ¡Cuidado con torcerle una sola palabra de las que dejó escritas!

Esa reverencia del yo, de la irremplazable diferenciación humana que es cualquier yo, justifica la literalidad en las traducciones. Además, lo lejano, lo forastero, es siempre belleza. Novalis ha enunciado con claridad ese sentimiento romántico: La filosofía lejana resuena como poesía. Todo se vuelve poético en la distancia: montes lejanos, hombres lejanos, acontecimientos lejanos, y lo demás. De eso deriva lo esencialmente poético de nuestra naturaleza. Poesía de la noche y de la penumbra. (*Werke*, III, 213). Gustación de la lejanía, viaje casero por el tiempo y por el espacio, vestuario de destinos ajenos, nos son prometidos por las traslaciones literarias de obras antiguas: promesa que suele quedarse en el prólogo. El anunciado propósito de veracidad hace del traductor un falsario, pues éste, para mantener la extrañeza de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con las dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira.

En cuanto a las repetidas versiones de libros famosos, que han fatigado y siguen fatigando las prensas, sospecho que su finalidad verdadera es jugar a las variantes y nada más. A veces, el traductor aprovecha los descuidos o los idiotismos del texto para verle comparaciones. Este juego, bien podría hacerse dentro de una misma literatura. ¿A qué pasar de un idioma a otro? Es sabido que el *Martín Fierro* empieza con estas rituales palabras: “Aquí me pongo a cantar – al compás de la vigüela.” Traduzcamos con prolija literalidad: “En el mismo lugar donde me encuentro, estoy empezando a cantar con guitarra” y con altisonante perífrasis: “Aquí, en la fraternidad de mi guitarra, empiezo a cantar” y armemos luego una documentada polémica para averiguar cuál de las dos versiones es peor. La primera, ¡tan ridícula y cachacienta!, es casi literal.

La relación entre el texto original y su traducción: extranjerización de V. Nabokov y domesticación de M. Tsvetaeva

Vladimer LUARSABISHVILI

Universidad Estatal de Ilía (Georgia)
tato_luarsabishvili@iliauni.edu.ge

Recibido: Mayo de 2014

Aceptado: Diciembre de 2014

Resumen

La traducción ha atraído a profesionales, escritores y aficionados desde tiempos remotos. Desde el primer momento se encendieron los debates sobre la técnica de la traducción, desde Cicerón y Horacio, en los tiempos de Bayt al-hikma y San Jerónimo, hasta el siglo XX, los trabajos de L. Venuti, las teorías filosóficas o la traducción audiovisual. En este artículo intentaremos acercarnos a un asunto tan interesante como la relación entre el texto original y su traducción. Como modelos para este estudio tomaremos los ejemplos de las traducciones llevadas a cabo por V. Nabokov y M. Tsvetaeva. Analizaremos la evolución de la doctrina de traducción de V. Nabokov y las causas que influyeron en la decisión de M. Tsvetaeva de domesticar un texto original.masculino.

Palabras clave: domesticación, extranjerización, Nabokov, Tsvetaeva, Lorca.

*The relation between original text and its translation: foreignization of V. Nabokov
and domestication of M. Tsvetaeva*

Abstract

The translation was a sphere of interest of professionals, writers and non-professionals during many centuries. From that times the debates about methods of translation originate, including point of views of Cicero, Horace, in time of Bayt al-hikma and St. Jerome, continued in XX century, works of L. Venuti, philosophical theories and audiovisual translation. The goal of our article is to establish the relation between original and translated texts. As an example of the investigation the translations performed by V. Nabokov and M. Tsvetaeva are taken. We analyze the evolution of translational doctrine of V. Nabokov and evaluate the possible reasons which influenced on M. Tsvetaeva to produce the domesticated translation.

Key words: domestication, foreignization, Nabokov, Tsvetaeva, Lorca.

SUMARIO: Introducción; 1. Breve introducción a la historia de la traducción; 2. Nabokov sobre Pushkin; 3. Tsvetaeva sobre Lorca; 4. Conclusiones; 5. Referencias bibliográficas.

Introducción

La traducción ha atraído a profesionales, escritores y aficionados desde tiempos remotos. Desde un primer momento se encendieron los debates sobre la técnica de la traducción, desde Cicerón y Horacio, desde los tiempos de Bayt al-hikma y San Jerónimo, hasta del siglo XX, teorías tales como las teorías funcionales (por ejemplo, de Skopos), la aproximación al análisis del registro y discurso (el modelo de Hallidayan, el modelo de House, el análisis del texto y del nivel pragmático de Baker o los trabajos de Hatim y Mason), las teorías sistémicas (la teoría polisistémica, las normas de traducción de Chesterman o la Escuela de la Manipulación), las teorías postcoloniales y de género, los trabajos de L. Venuti, las teorías filosóficas o la traducción audiovisual.

En nuestro artículo intentaremos acercarnos a dos doctrinas de la traducción, denominadas *domesticación* y *extranjerización*, basándonos en las obras traducidas por Vladimir Nabokov y Marina Tsvetaeva. Entre las traducciones de V. Nabokov analizaremos el texto de Lewis Carroll *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* y de Aleksandr Pushkin *Eugenio Oneguín*, y en el caso de la traducción de M. Tsvetaeva hemos elegido el poema de Federico García Lorca "Pueblo". Trataremos la primera traducción de V. Nabokov (el texto de L. Carroll) y la traducción de M. Tsvetaeva como ejemplos de *domesticación*, mientras que la segunda traducción de V. Nabokov será un ejemplo de *extranjerización*. Como colofón a este artículo, ofreceremos nuestras preferencias por la técnica de *extranjerización* y la utilizaremos para llevar a cabo una nueva traducción del poema de Lorca "Pueblo".

1. Breve introducción a la historia de la traducción

Veamos brevemente la parte de la historia de la traducción que está relacionada con el tema de nuestra investigación.

Amechi Ihenacho nos muestra el papel de la interpretación en la comunicación entre diversos grupos lingüísticos que se practicó desde los tiempos de Babel:

Interpretation has been needed and, in fact, practiced since Babel, that is, since two human beings or any two groups of human beings found themselves using languages that were no longer intelligible to each other (IHENACHO 1979: 63).

En el antiguo imperio de Egipto, en la zona de Assuán, se pueden apreciar las inscripciones referidas a intérpretes de aquel tiempo. La convivencia de distintos pueblos en un mismo espacio facilitó la aparición de los intérpretes. La tradición se desarrolló con el paso del tiempo, los intérpretes se hicieron imprescindibles para el comercio, la diplomacia o la guerra.

A distinción de los egipcios, los griegos no respetaban mucho la profesión del intérprete. Prefirieron que los extranjeros aprendieran el griego en lugar de traducir sus propios textos.

Durante el imperio romano se dio un salto cualitativo importante, los intérpretes fueron especialistas muy respetados. Aparecieron autores tales como Ennio o Cicerón que traducían textos al latín.

La distinción entre las distintas técnicas de traducción comenzó con el texto de Cicerón con el que el mismo autor introdujo sus propias traducciones de los oradores áticos:

Nec converti ut interpres, sed ut orator, sentiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi¹.

En su famoso texto *Ars Poetica* Horacio subrayó la importancia de obtener un texto comprensible como producto de la traducción. Revisando traducciones del Nuevo Testamento del latín y volviendo al hebreo en caso del Antiguo Testamento, San Jerónimo formuló su estrategia en *De optimo genere interpretandi*:

Ego enim non solum fateor, sed libera voce profiteor, me in interpretatione Graecorum, absque scripturis sanctis, ubi et verborum ordo et misterium est, non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu².

La labor traductológica realizada por el líder religioso Dao'an es impresionante. En el prefacio de *Prajñāpāramitā* el autor indica cinco elementos que pueden causar un desvío del texto original y tres factores donde se precisa una especial atención³.

Durante el período Abbásid (750-1250) los traductores cultivaron dos métodos de la traducción –uno, muy literal, por el que traducían palabra por palabra, y en ausencia de un término correspondiente en la lengua meta prestaban la correspondiente palabra griega a la lengua árabe.

Es imprescindible mencionar la escuela de traductores de Toledo del siglo XII, con las épocas raimundiana y alfonsina; durante la primera se tradujeron mayormente textos filosóficos, y en la segunda textos científicos.

García Yebra nos indica la importancia de la labor traductora que se desarrolló en el siglo XVI: “Nunca se han publicado en España, proporcionalmente, tantas traducciones del italiano como en el siglo XVI” (GARCIA 1983: 324). Este siglo también

¹ “And I did not translated them as an interpreter, but as an orator, keeping the same ideas and forms, or as one might say, the ‘figures’ of thought, but in language which conformes to our usage. And in so doing, I did not hold it necessary to render word for word, but I preserved the general style and force of the language” [Cicero, M. T. (46BCE/1960 CE), “De optimo genere oratorum”, in Cicero, *De inventione, De optimo genere oratorum, topica*, translated by H. M. Hubbell, Harvard University Press, Cambridge, MA - Heinemann, London, pp. 347-73; citado en MUNDAY 2008: 19].

² “Now I not only admit but freely announce that in translation from the Greek – except of course in the case of the Holy Scripture, where even the syntax contains a mystery – I render not word-for-word, but sense-for-sens” [Jerome, E. H. (St Jerome) (395 CE/1997), “De optime genere interpretandi” (Letter 101, to Pammachius), in *Epistolae D. Hieronymi Stridonensis*, Aldi F., Rome, 1565, pp. 285-91; translated by P. Carrol as ‘on the best kind of translator’, in D. Robinson (ed.) (1997b), pp. 22-30; citado en MUNDAY (2008: 20)].

³ Sobre el tema ZÜRCHER, E. (2007): *The Buddhist Conquest of China: The spread and adaptation of Buddhism in early medieval China*, 3rd edition with a foreword by S. F. Teiser, Brill, Leiden.

es muy importante para los traductores franceses: son prominentes las figuras del traductor Amyot y de autores como Montaigne y Bellay⁴.

En el siglo XVII la traductología avanzó como disciplina en las obras de Denham, Cowley y Dryden. Denham indica que es importante traducir el espíritu de la poesía y no la forma, concediendo al traductor un trato de igual significancia que al autor original y permitiéndole sacar del texto original y reproducir lo que en su opinión sea importante (HERVÁS 1998: 263). Lo mismo señala Cowley, en su ataque a la poesía traducida ‘palabra por palabra’ (MUNDAY 2008: 25). Dryden definió tres tipos de traducción, siguiendo su terminología, *metáfrasis*, *paráfrasis* e *imitación*, indicando el significado de cada término y la táctica utilizada por el traductor:

All Translation I suppose may be reduced to these three heads. First, that of Metaphrase, or turning an Author word by word, and Line by Line, from one Language into another. Thus, or near this manner, was *Horace* his Art of Poetry translated by *Ben. Johnson*. The second way is that of Paraphrase, or Translation with Latitude, where the Authour it kept in view by the Translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly follow'd as his sense, and that too is admitted to be amplified, but not alter'd. Such is Mr. *Waller's* Translation of *Virgil's* Fourth *Aeneid*. The Third way is that of Imitation, where the Translator (if now he has not lost that Name) assumes the liberty not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion: and taking only some general hints from the Original, to run division on the ground-work, as he pleases. Such is Mr. *Cowley's* practice in turning two odes of *Pindar*, and one of *Horace* into *English* (VENUTI, 2004: 38).

Es bien conocida la doctrina de la traducción de Goethe, que este formuló en su famoso texto:

Hay dos máximas para traducir: la primera pretende que el autor de una nación extranjera sea traspuesto a la nuestra de tal manera que podamos considerarlo como nuestro. La otra, por el contrario, exige de nosotros que nos traslademos a su figura, que nos situemos en sus circunstancias, su manera de decir y sus peculiaridades (VEGA 2004: 266).

La idea fue desarrollada por el teólogo alemán F. Schleiermacher quien estudiaba el carácter mítico de la traducción con otros filósofos y escritores. En 1813 Schleiermacher escribió un artículo interesante que luego se convirtió en texto fundamental para la teoría de la traducción. Schleiermacher destacó dos tipos de traductor y mostró ciertas vías de la traducción:

Pero, entonces, ¿qué caminos puede emprender el verdadero traductor, que quiere aproximar de verdad a estas dos personas tan separadas, su escritor original y su propio lector, y facilitar a este último, sin obligarle a salir del círculo de su lengua materna, el más exacto y completo entendimiento y goce del primero? A mi juicio, sólo hay dos. O

⁴ Sobre el tema CARY, E. (1963): *Les grands traducteurs français*, Librairie de l'Université, Genève.

bien el traductor deja al escritor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor (VEGA 2004: 251).

El texto de Schleiermacher influyó notablemente en el desarrollo de la teoría. Según H. Kittel y A. Polterman⁵ todas las teorías contemporáneas de la traducción –de origen alemán como mínimo– están basadas en las ideas de Schleiermacher (MUNDAY 2008: 29). Además, en la doctrina de Schleiermacher fundó su teoría de tipología del texto K. Reiss⁶ y también se basó en ella L. Venuti⁷.

Basándose en el concepto de equivalencia y entendiendo el texto como medio de comunicación, Katharina Reiss sistematizó la valoración de los textos y resumió las características básicas de los tipos de textos:

1. ‘Plain communication of facts’: information, knowledge, opinions, etc. The language dimension used to transmit the information is logical or referential, the content or ‘topic’ is the main focus of the communication, and the text type is **informative**.
2. ‘Creative composition’: the author uses the aesthetic dimension of language. The author or ‘sender’ is foregrounded, as well as the form of the message, and the text type is **expressive**.
3. ‘Inducing behavioral responses’: the aim of the appellative function is to appeal to or persuade the reader or ‘receiver’ of the text to act in a certain way. The form of language is dialogic, the focus is appellative and Reiss calls this text type **operative**.
4. **Audio medial** texts, such as films and visual and spoken advertisements which supplement the other three functions with visual images, music, etc. (MUNDAY 2008: 72).

Hablando del término “invisibilidad” Venuti se refiere a la tradición traductológica en la cultura anglo-americana. Según Munday, “invisibilidad” puede ser producida por dos vías:

by the way translators themselves tend to translate ‘fluently’ into English, to produce an idiomatic and ‘readable’ TT, thus creating an ‘illusion of transparency’;

by the way the translated texts are typically read in the target culture:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or non-fiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the

⁵ KITTEL H., POLTERMAN, A. (1998): “The German Tradition”, in M. BAKER (ed.) (1998: 418-428).

⁶ REISS, K. (1971/2000) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, M. Hueber, Munich, translated (2000) by E.F.Rhodes as *Translation Criticism: Potential and Limitations*, St. Jerome and American Bible Society, Manchester; REISS, K. (1976): *Texttyp und Übersetzungsmethode: Der operative Text*, Scriptor Verlag, Kronberg; Reiss, K. (1977/89): ‘Text types, translation types and translation assessment’, translated by A. Chesterman, in A.Chesterman (ed.) (1989:105-115); REISS, K. (1981/2004): ‘Type, kind and individuality of text: decision making in translation’, translated by S.Kitron, in L.VENUTI(ed.) 2004: 168-179.

⁷ VENUTI, L. (ed.) (1992): *Rethinking translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London & New York; VENUTI, L. (1995/2008): *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London & New York.

foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the ‘original’ (MUNDAY 2008: 144).

Venuti afirma que son las editoriales quienes determinan las técnicas y la labor de los traductores, puesto que son ellas las que aceptan o rechazan la traducción. El resultado es que las características de la cultura original suelen diluirse en el texto traducido y el producto que recibimos está adaptado al máximo a la cultura meta. A esto Venuti lo denomina la *domesticación*⁸ y lo caracteriza como “an ethnocentric reduction of the foreign text to (Anglo-American) target-language cultural values” (VENUTI 1995: 20). Además, a través de la domesticación, el lector reconoce su propia cultura en el texto traducido, su propia cultura en otras culturas. Para Venuti este tipo de traducción no es más que una falsificación del texto original, que se distingue de la otra técnica, la de *extranjerización*.

Por medio de la *extranjerización* el texto traducido conserva las características de la cultura original y, además, detiene la relación etnocéntrica en la traducción. En palabras de Venuti: “they are equally partial (as are domesticating translations) in their interpretation of the foreign text, but they do tend to flaunt their partiality instead of concealing it” (VENUTI 1995: 34).

2. Nabokov sobre Pushkin

En un artículo “Nabokov as translator”, L. Kimmel examina la evolución de la doctrina de traducción de Vladimir Nabokov. La primera parte del artículo está dedicada a la investigación del texto de L. Carroll *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*⁹. En el original, Carroll con frecuencia juega con las palabras basándose en la polisemia y coincidencias fonéticas que componen un efecto humorístico. Durante la traducción Nabokov adaptó el texto original a la cultura meta, empeño que empezó con el cambio de nombre de la protagonista (*Ania* en lugar de *Alice*) y continuó con detalles pequeños; con todo, el texto final podría ser de difícil comprensión para el lector ruso. Todo lo mencionado dio lugar a que el texto traducido pueda ser tratado, no como un texto traducido del inglés al ruso, sino como parte de la literatura rusa.

En la segunda parte del artículo L. Kimmel examina otra traducción de V. Nabokov: el *Eugenio Oneguín* de A. Pushkin. A distinción de la traducción del texto de L. Carroll, esta vez Nabokov decidió guardar la integridad del texto original y tradujo lo más cercano posible al texto, y además añadió al texto traducido comentarios que facilitan la comprensión del texto original a un lector no ruso. Así la traducción

⁸ Según Venuti, la domesticación es habitual en la tradición anglo-americana, mientras que PYM (1996: 170) también la encuentra en otros países –Brasil, España y Francia–, y HATIM (1999: 204) la ve como instrumento habitual en la cultura de los países occidentales.

⁹ Sobre este tema AMBROSIANI, Per, “«Оставшаяся при отступлении Наполеона»: Domestication, Foreignization, and the Foreign in Russian Translations of Alice’s Adventures in Wonderland”, talk presented at the conference Domestication and Foreignization in Translation Studies, University of Eastern Finland, Joensuu campus, 29th September 2011 – 1st October 2011; YIFANG, L. (2014): “Análisis de varias traducciones coetáneas de Alice’s Adventures in Wonderland a las lenguas china y española”, *Sendeban*, 24, pp. 169-194.

del texto de A. Pushkin se convirtió para V. Nabokov no en una tarea de traductor sino en un intento de guardar los mensajes culturales y semánticos codificados en el original de la traducción. En el libro *The Translation Studies Reader*, editado por L. Venuti, está incluido un texto de V. Nabokov sobre los problemas de traducción de *Eugenio Onegin* (VENUTI 2004: 115-128) donde Nabokov dice lo siguiente sobre los textos de A. Pushkin:

Pushkin's line is, by-the-by, an excellent illustration of what I mean by "literalism, literality, literal interpretation". I take literalism to mean "absolute accuracy". If such accuracy sometimes results in the strange allegoric scene suggested by the phrase "the letter has killed the spirit", only one reason can be imagined: there must have been something wrong either with the original letter or with the original spirit, and this is not really a translator's concern.

Con respecto a las traducciones al francés, alemán e inglés de *Eugenio Onegin* Nabokov escribe lo siguiente:

So here are three conclusions I have arrived at: 1. It is impossible to translate *Onegin* in rhyme. 2. It is possible to describe in a series of footnotes the modulations and rhymes of the text as well as all its associations and other special features. 3. It is possible to translate *Onegin* with reasonable accuracy by substituting for the fourteen rhymed tetrameter lines of each stanza fourteen unrhymed lines of varying length, from iambic dimeter to iambic pentameter (VENUTI 2004: 127).

Según L. Kimmel, el cambio de la doctrina de traducción no se dio como resultado del hecho de que la obra de Carroll esté destinada al lector infantil, a diferencia del libro de A. Pushkin, sino por causa de la evolución de la doctrina del traductor. Es bien sabido que V. Nabokov, al traducir sus propios textos, cambiaba el contenido y los títulos (como en caso de *Camera obscura*, que renombró *Laughter in the Dark*, y cuyo contenido reescribió durante el proceso de traducción). Según L. Kimmel, es posible que Nabokov llegara a la conclusión de que sólo el autor posee el derecho de modificar un texto original. Sobre una obra maestra Nabokov afirmó lo siguiente:

The person who desires to turn a literary masterpiece into another language, has only one duty to perform, and this is to reproduce with absolute exactitude the whole text, and nothing but the text (VENUTI 2004: 121).

3. Tsvetaeva sobre Lorca

Presentamos aquí el original del poema "Pueblo" de Federico García Lorca y su traducción realizada por M. Tsvetaeva (LORCA 2000: 83; LORCA 2010: 57).

Pueblo

Sobre el monte pelado,
 un calvario.
 Agua clara
 y olivos centenarios.
 Por las callejas
 hombres embozados,
 y en las torres
 veletas girando.
 Eternamente
 girando.
 ¡Oh, pueblo perdido
 en la Andalucía de llanto!

Селенье

На темени горном,
 на темени голом – часовня.
 В жемчужные воды
 столетние никнут
 маслины.
 Расходятся люди в плащах,
 а на башне
 вращается флюгер.
 Вращается денно,
 вращается ночью,
 вращается вечно.
 О, где-то затерянное селенье
 в моей Андалузии
 слезной...

Antoine Berman, autor de un famoso texto¹⁰, habla sobre la importancia del “receiving foreign as foreign” (que nos hace recordar la *extranjerización* de Venuti) y menciona “system of textual deformation” en el texto traducido a lo que llama “negative analytic”:

The negative analytic is primarily concerned with ethnocentric, annexionist translations and hypertextual translations (pastiche, imitation, adaptation, free writing), where the play of deforming forces is freely exercised (BERMAN 2004: 278; MUNDAY 2008: 147).

Teniendo en cuenta la variedad lingüística y creatividad que ocurre durante la traducción, Berman identifica doce “tendencias deformantes” que pueden ser aplicadas en el caso de traducción del poema de Lorca. En particular, la segunda tendencia definida por Berman es *clarificación* (*clarification*), que “aims to render ‘clear’ what

¹⁰ *L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (1984).

does not wish to be clear in the original” (BERMAN 2004: 278; MUNDAY 2008: 281). Tsvetaeva traduce: “Расходятся люди в плащах”; el verbo “Расходятся” no existe en el texto original, tampoco “в плащах”. En el original leemos “embozados” que no necesariamente significa “в плащах”; aquí Tsvetaeva intenta hacer el texto original más claro y ayudar al lector a entender la intención de Lorca, que no está detallada en el texto original.

La tercera tendencia es *expansión (expansion)*, que hace un texto traducido más largo que el original. Tsvetaeva inserta una estrofa entera que no existe en el original: “Вращается денно, вращается ночью, вращается вечно”. Haciendo esto, recibimos la *domesticación* del texto original, la inducción de la rima y la iniciación del núcleo semántico.

La cuarta tendencia es *ennoblecimiento (ennoblement)* o una tentativa de escribir más elegante, que también utiliza Tsvetaeva: la tercera estrofa empieza “В жемчужные воды столетние никнут маслины”. En el texto original no existe “никнут” pero sí una descripción: “Agua clara y olivos centenarios” que es la continuación del núcleo semántico que inicia en la primera estrofa: “Sobre el monte pelado, un calvario”; en la misma estrofa también leemos “жемчужные воды” que no necesariamente corresponde a “Agua clara”.

La séptima tendencia es *la destrucción de las rimas (the destruction of rhythms)*, cuando en el texto traducido la rima original se pierde y es sustituida por una nueva rima. La utilización de la forma “темени” de un modo muy sutil y acertado provoca la inducción de la rima que en el texto original se basa en la simple repetición de las sílabas finales: calv-ario – centen-arios.

Los ejemplos citados muestran la intención de la traductora de llevar a cabo la *domesticación* del texto original. Pero ¿con qué propósito?

Una respuesta posible podemos encontrarla en un libro de André Lefevere¹¹. El autor habla sobre las causas concretas que inducen a la aceptación o al rechazo del texto traducido. Y menciona factores como *el poder, la ideología y la manipulación*. Por tanto, un texto traducido puede ser reescrito ideológicamente o poéticamente, lo que depende de la ideología o poética dominante del momento en que se realiza la traducción. Un componente *ideológico* puede estar conectado con otro económico, mientras que la poética dominante puede influir en la recepción y en el rechazo del texto traducido. Es evidente que la estructura de los idiomas ruso y español es diferente y este hecho puede jugar un cierto rol durante el proceso de traducción. Aparte de esta característica, teniendo en cuenta que el poema de Lorca no es muy rimado, pensamos que M. Tsvetaeva pudo haberlo traducido sin elementos de expansión, ennoblecimiento y clarificación. Sin embargo, si tenemos en cuenta las peculiaridades de la industria de la traducción en tiempos de Tsvetaeva, podemos entender el deseo de la famosa poetisa y traductora, de realizar una traducción *aceptable* en el sentido artístico. Según Venuti, la *domesticación* induce “an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values” y el “target-language” (VENUTI 1995: 20) en nuestro caso es una poética dominante rusa. Por supuesto, cuando M. Tsvetaeva realizó su traducción la sociedad rusa no estaba dispuesta a recibir la

¹¹ *Translation, rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992).

poesía modernista de Lorca, a pesar de que Rusia fue uno de los países pioneros en la poesía modernista. Al mismo tiempo, debemos tener en cuenta que las traducciones fueron las únicas vías de ingresos para ganarse la vida que tenía Tsvetaeva, porque sus libros eran sistemáticamente censurados. La única posibilidad de sobrevivir para la poetisa fue hacer traducciones, *domesticadas* y *deformadas*, pero *aceptables*. Al mismo tiempo, no hay que olvidar que Tsvetaeva no dominaba el español y traducía utilizando los llamados “podstrochniki” lo que hay que tener en cuenta estimando las traducciones de la poetisa rusa.

Teniendo en cuenta todo lo mencionado, decidimos hacer un experimento de traducción y traducir el poema de Lorca sin *domesticarlo*. El resultado lo ofrecemos aquí:

Селенье
 На голой горе
 распятие.
 Прозрачная вода
 и столетние маслины.
 По улочкам
 закутанные люди
 и на башнях
 флюгеры вертятся.
 Вращаются вечно.
 О, потерянное селенье
 в Андалусии слезной!

La distinción básica entre la traducción de Tsvetaeva y la nuestra es la siguiente: hemos realizado la transferencia cultural traduciendo “por las callejas” como “По улочкам” y “hombres embozados” como “закутанные люди” (y no “Расходятся люди в плащах” como ofrece la traducción de Tsvetaeva). De este modo, hemos evitado la segunda tendencia citada por Berman –*clarificación (clarification)*– y hemos permitido a la cultura original pasar a la cultura meta.

También, hemos eludido la cuarta tendencia –*ennoblecimiento (ennoblement)*–: “Прозрачная вода” corresponde más a “Agua clara” y, al mismo tiempo, no contiene la palabra “никнут”, y continúa en “Прозрачная вода и столетние оливы”, como en el texto original.

La séptima tendencia –*la destrucción de las rimas (the destruction of rhythms)*– la hemos evitado traduciendo la palabra original “calvario” como “распятие” y sin incorporar en la primera línea un sustantivo “часовня”.

4. Conclusiones

Para finalizar nuestro artículo y para hacer conclusiones necesarias nos parece imprescindible entender las causas concretas que provocan la *domesticación* del poema de Lorca. Lo primero que debemos tener en cuenta es el período histórico en

que Tsvetaeva realiza la traducción. En la Rusia de Tsvetaeva el único movimiento cultural (dominante) era el realismo socialista, que no podría aceptar textos vanguardistas. Por otro lado, traducir a un poeta como Lorca era importante, ya que Lorca fue una de las víctimas más dramáticas del régimen franquista.

Basándose en las ideas de los formalistas rusos y el estructuralismo de la escuela de Praga, el profesor israelí Itamar Even-Zohar propuso la teoría del polisistema¹². En su opinión, las obras literarias forman parte de un sistema literario. Con respecto a la literatura traducida, dice que opera como un sistema y argumenta sus palabras así:

in the way the TL selects works for translation,
in the way translation norms, behavior and policies are influenced by other co-systems (MUNDAY 2001: 108).

La literatura traducida puede ocupar un lugar primario o secundario en el sistema literario. La posición secundaria es una posición periférica y la literatura traducida en la Unión Soviética no podría ocupar otro lugar a pesar de las magníficas traducciones de *El Quijote* o la poesía georgiana. Decía Even-Zohar que la posición secundaria es la posición “normal” pero destacaba al mismo tiempo que ciertas traducciones pueden llegar a ocupar una posición primaria. Y existen tres posibilidades para que la literatura traducida se asiente en posición primaria:

when a ‘young’ literature is being established and looks initially to ‘older’ literatures for ready-made models;
when a literature is ‘peripheral’ or ‘weak’ and imports those literary types which it is lacking. This can happen when a smaller nation is dominated by the culture of a larger one;
when there is a critical turning point in literary history at which established models are no longer considered sufficient, or when there is a vacuum in the literature of the country. Where no type holds sway, it is easier for foreign models to assume primacy (MUNDAY 2001: 109).

En nuestro caso, la *domesticación* del texto original de Lorca dio lugar a la pérdida de los elementos de la cultura original y a la composición de una semántica nueva. Lo que resulta es un *giro* desde la traducción como texto hasta la traducción como cultura, lo que Mary Snell-Hornby denominó “un giro cultural”. Es bien sabido que luego el término fue acogido por André Lefevere quien hablaba sobre la reescritura de los textos durante la traducción. Lefevere citaba un ejemplo de traducciones de Omar Jayam realizado por Edward Fitzgerald. Según Lefevere, en un sistema literario las funciones de la traducción son controladas por tres factores mayores: 1) los profesionales del sistema literario; 2) el patrocinio exterior del sistema literario; 3) la poética dominante (MUNDAY 2008: 126). Lo que nos parece crucial en el caso

¹² EVEN-ZOHAR, I. (1978/2004): “The position of translated literature within the literary polysystem”, in L. VENUTI (ed.) (2004:199-204).

de la traducción domesticada de Tsvetaeva es el tercer componente –la poética dominante– que, según Munday, Lefevere analiza en dos componentes:

Literary devices: These include the range of genres, symbols, leitmotifs and prototypical situations and characters.

The concept of the role of literature: This is the relations of literature to the social system in which it exists. The struggle between different literary forms is a feature of polysystem theory. Lefevere takes this idea further and looks at the role of institutions in determining the poetics. Lefevere takes this idea further and looks at the role of institutions in determining the poetics:

Institutions enforce or, at least, try to enforce the dominant poetics of a period by using it as the yardstick against which current production is measured. Accordingly, certain works of literature will be elevated to the level of ‘classics’ within a relatively short time after publication, while others are rejected, some to reach the exalted position of a classic later, when the dominant poetics has changed (MUNDAY 2008: 127).

Durante sus últimos años Tsvetaeva vivía en un exilio interior dedicándose prácticamente sólo a las traducciones. Todos sus libros eran censurados y prohibida su publicación. Debido a eso, traducir fue la única posibilidad que le restaba para ganarse la vida. Sus traducciones tampoco se consideraban del primer nivel, pero tras la abolición del régimen comunista tanto libros como traducciones de la poetisa se convirtieron en textos de éxito. Siguiendo las ideas de Lefevere, hoy en día todos los textos de Tsvetaeva reciben el tratamiento de textos clásicos, después de la evolución y transformación de la poética dominante –el realismo socialista. Aún más, Tsvetaeva tuvo y tiene muchos seguidores en el terreno de la traducción, que continúan traduciendo la poesía española utilizando la técnica de la *domesticación*. Pero esto ya es tema de otro estudio.

Basándonos en todo lo mencionado, nos parece más viable el empleo de la técnica de *extranjerización* en el caso de la traducción de los textos poéticos para conseguir una traducción más adecuada.

Referencias bibliográficas

- BAKER, M., MALMKJAER, K. (1998): *Encyclopedia of Translation Studies*, 1st edition, Routledge, London and New York.
- BERMAN, A. (2004): “Translation and the trials of the foreign”, in L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London and New York.
- GARCÍA YEBRA, V. (1983): *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia*, Gredos, Madrid.
- HATIM, B. (1999): “Implications of Research into Translator Invisibility”, *Target*, II (2), pp. 201-222.
- HERVÁS JÁVEGA, I. (1998): “La reflexión traductológica: una revisión diacrónica (I)”, *Philologia Hispalensis*, 12, pp. 225-267.

- IHENACHO, A. (1979): "The Role of Translation and Interpretation in West Africa", *Babel*, 25 (2), pp. 59-71.
- KIMMEL, L. (1998): "Nabokov as Translator. An examination of his changing doctrine of translation", [en línea].
www.leighkimmel.com/writing/academicpapers/nabokov2.shtml [Consulta: 31 marzo 2012]
- LORCA, F. G. (2010): *Poema del cante jondo. Romancero gitano (conferencias y poemas)*, Stockcero, Doral, FL.
- LORCA, F. G. (2000): *Poezia, proza, teatr*, Institut Di-Dik, Moskva.
- MUNDAY, J. (2001): *Introducing Translation Studies. Theories and applications*, Routledge, London & New York.
- MUNDAY, J. (2008): *Introducing Translation Studies. Theories and applications. The Translator's Invisibility*, Routledge, London & New York.
- NABOKOV, V. (2004): "Problems of Translation: Onegin in English", en *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (eds.), Routledge, London & New York, pp. 115-128.
- PYM, A. (1996): "Review article: Venuti's Visibility", *Target*, 8 (I), pp. 165-177.
- VEGA, M. A. (2004): *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Cátedra, Madrid.
- VENUTI, L. (1995): *The Translator's Invisibility*, Routledge, London & New York.
- VENUTI, L. (2004): *The Translation Studies Reader*, Routledge, London & New York.

La traducción literaria, “un laboratorio de escritura”: revistas culturales, género y plurilingüismo. Entrevista a Andrea Pagni

Literary translation, “a writing laboratory”: cultural journals, gender, and multilingualism. An interview with Andrea Pagni

María Carolina Domínguez

Universidad Nacional de La Pampa
Facultad de Ciencias Humanas
Instituto de Estudios Clásicos (IEClas)
Santa Rosa, Argentina
carolina_dominguez74@hotmail.com

Resumen. Radicada en Alemania desde 1978, la investigadora argentina Andrea Pagni, especializada en estudios acerca de la traducción literaria, dialoga respecto de las líneas actuales de investigación que desarrolla en este campo disciplinar y ofrece una mirada retrospectiva sobre su aproximación a los estudios traductológicos. En una entrevista realizada en la Universidad de Erlangen-Nürnberg (FAU), Alemania, donde se desempeña desde 2005 como Profesora titular de Literatura y Cultura Latinoamericanas, reflexiona sobre el estatuto de la traducción en las revistas culturales, los cruces entre traducción y género, la condición post-monolingüe y su función como “laboratorio de escritura” en la configuración de sistemas culturales.

Palabras clave: Andrea Pagni; Traducción literaria; Revistas culturales; Género; Plurilingüismo

Abstract. Residing in Germany since 1978, Andrea Pagni, Argentine researcher and expert on literary translation studies, discusses her current research in this field and offers a review of her approach to translation studies. In an interview at the University of Erlangen-Nürnberg (FAU), where she has been Professor of Latin American Literature and Culture since 2005, she reflects on the status of translation in cultural journals, the confluence between translation and genre, post-monolingualism, and its role as a “writing laboratory” in the shaping of cultural systems.

Keywords: Andrea Pagni; Literary translation; Cultural journals; Gender; Multilingualism

El encuentro personal con Andrea Pagni, investigadora y profesora titular de Literatura y cultura latinoamericanas desde 2005 en la Universidad de Erlangen-Nürnberg (FAU-Alemania), tiene lugar el 8 de mayo de 2017 en su oficina de la Facultad de Filosofía (*Philosophische Fakultät*). Como habíamos acordado, asisto durante la mañana a su seminario de literatura latinoamericana en el marco del Master The Americas/ Las Américas. En su clase sobre *El azul de las abejas* de Laura Alcoba, Andrea Pagni, salvando distancias lingüísticas, geográficas y culturales, analiza con estudiantes alemanes, latinoamericanos y norteamericanos la novela en la que resuenan la experiencia de la autora, su forzado desarraigo y la necesidad de aclimatarse a una lengua y a un país extraños. Es mediodía y en

su oficina ubicada en el séptimo piso, desde el que una ventana permite vislumbrar tejados a dos aguas rojos y negros típicos de Bavaria, conversamos amablemente acerca de traducción y literatura. No solo ha traducido al alemán poemas de María Elena Walsh y al español textos de Rainer María Rilke, E. T. A. Hoffmann, Franz Kafka y Heinrich von Kleist sino que, además, entrevistó y contribuyó a difundir en los países de lengua alemana a escritores latinoamericanos como la argentina Tununa Mercado y el chileno Antonio Skármeta, y ha invitado a Erlangen a escritores como Sergio Chejfec, Fabio Morábito, Héctor Abad Faciolince y Lina Meruane. Si bien está instalada en Alemania desde hace casi cuatro décadas, nunca ha perdido contacto con nuestro país; tal es así que revista como miembro fundador de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Traducción e Interpretación (ALAETI), es miembro de la respectiva red (Re- LaETI) y mantiene un intercambio productivo con el Seminario Permanente de Estudios de Traducción (SPET) desde 2009. Entre sus numerosas publicaciones en este ámbito, cabe mencionar los volúmenes colectivos *América Latina, espacio de traducciones* (2004 y 2005), *El exilio republicano español en México y Argentina* (2011), *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina* (2011), coordinado junto con Gertrudis Payàs y Patricia Willson, y *Refracciones/Réfractions. Traducción y género en las literaturas románicas/Traduction et genre dans les littératures romanes* (2017), editado juntamente con Annette Keilhauer. En noviembre de 2014 fue galardonada con el premio a la Cooperación Internacional en Ciencia, Tecnología e Innovación RAÍCES (Red de Argentinos Investigadores y Científicos en el Exterior) del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva (MINCyT), dirigido a los científicos argentinos que residen en el exterior y que aportan al fortalecimiento de la vinculación internacional y de las capacidades científicas y tecnológicas del país.

Andrea, ¿cómo surgió su interés por los estudios acerca de la traducción y, en particular, por los de la traducción literaria en Hispanoamérica?

Andrea Pagni: En realidad, fue casi por casualidad. Yo estudié Letras en la Universidad de Buenos Aires, me doctoré en Alemania con una tesis sobre la poesía de Rainer Maria Rilke, y en mi tesis de habilitación trabajé sobre literatura de viajes. En 1996 me postulé a una cátedra, que finalmente no obtuve, en la Universidad de Düsseldorf, pues allí se ofrece una de las pocas carreras de traductorado literario que se dictan en Alemania. El cargo al que yo postulaba implicaba el dictado de cursos no solamente para estudiantes de las filologías románicas, sino también de la carrera de estudios en traducción literaria. En Alemania, el concurso requiere dictar una conferencia sobre un tema que uno mismo propone. Yo acababa de terminar la tesis sobre literatura de viajes y había estado trabajando también sobre Fray Servando Teresa de Mier, quien en sus *Memorias*¹ cuenta que, estando en Bayona, a comienzos del siglo XIX, había traducido junto con Simón Rodríguez la *Atala* de Chateaubriand², ni bien fue publicada, para usarla como material de lectura en las clases de español que ambos dictaban para ganarse la vida. Habíamos hablado de esto poco antes con

Beatriz González Stephan, que por entonces vivía en Venezuela, y ella me mandó fotocopiada esa traducción de *Atala*, inhallable en Alemania, que había aparecido publicada en las *Obras completas* de Simón Rodríguez. Y lo primero que hice fue cotejar, no porque el método respondiera a una teoría específica, sino por curiosidad y una especie de sentido práctico: quise ver qué habían hecho Fray Servando y Simón Rodríguez con la novela de Chateaubriand, cuya acción estaba situada en América, de donde provenían estos dos traductores. Fue un trabajo fascinante que me permitió escribir mi primer artículo sobre la traducción, que tuvo bastante éxito y fue publicado en español y en alemán³. Eso ocurría a mediados de los noventa, cuando la traducción era todavía un objeto bastante invisible desde la perspectiva de los estudios literarios. En mi generación, y no sé si las cosas habrán cambiado mucho, en la universidad estudiábamos letras modernas leyendo en traducción, pero sin darle a ese hecho la importancia que se merece, sin reflexionar sobre el hecho mismo de que leíamos traducciones: era lo más natural del mundo. Los cursos obligatorios de lenguas extranjeras no alcanzaban para leer en alemán, en francés, en italiano, y era natural leer en traducción. Ni siquiera importaba quién era el traductor o la traductora, un dato que a veces ni siquiera figuraba en nuestros ejemplares de lectura. Eso era así en la época en que yo estudié, en la primera mitad de los setenta. Por un lado, entonces, la traducción no se veía porque era algo sobreentendido y, por lo tanto, no aparecía como objeto de estudio en la carrera de letras. Por otro lado, en Alemania, adonde yo llegué en 1978, la exigencia en las filologías extranjeras era leer en lengua original y, así, la traducción literaria como objeto de estudio también aquí es, por el motivo contrario, inexistente –salvo en las carreras específicas, como la que ofrece, justamente, la Universidad de Düsseldorf–. Eso era lo que yo descubría a mediados de los noventa. Y mientras preparaba aquella exposición para el concurso, me di cuenta de que la traducción es un objeto fundamental para el estudio de la literatura, porque los textos traducidos funcionan dentro del sistema literario de la cultura a la que se traducen y en la que circulan, y porque la traducción es fundamental para la difusión de literatura a nivel mundial. Y no solamente me pareció un objeto fascinante, sino también inmenso, porque era muy poco lo que se había investigado sobre él. Ese fue el punto de partida de los dos números que publiqué unos años después en la revista *Estudios de la Universidad Simón Bolívar*, bajo el título de *América Latina, espacios de traducciones*⁴. El trabajo sobre la traducción de *Atala* de Chateaubriand fue el punto de partida. En esa misma exposición, en la que se trataba –para mí– de presentar la traducción literaria en el contexto latinoamericano decimonónico esbozando a la vez un proyecto de investigación, tomé como un segundo caso y ejemplo el de Heine⁵, uno de los grandes poetas alemanes de todos los tiempos; de los líricos alemanes del siglo XIX, es el que más se ha traducido al castellano. Y uno de los grandes traductores de Heine fue José Antonio Pérez Bonalde⁶, otro venezolano. De modo que trabajé la traducción literaria en dos momentos de la historia de la literatura y la cultura latinoamericanas: a comienzos y hacia fines del siglo XIX, cuando Pérez Bonalde pone a funcionar a un Heine posromántico en un proyecto premodernista. Es fascinante leer la traducción de Pérez Bonalde sobre ese trasfondo. A partir de aquellos comienzos, fui adentrándome también en la teoría, que justo por esos años estaba recibiendo un fuerte

impulso, proveniente en buena medida de la escuela de los polisistemas y de los estudios poscoloniales; pero tengo que decir que siempre me acerqué a la teoría a partir de las preguntas concretas que surgían de la lectura de las traducciones y del cotejo con el respectivo texto fuente.

Si tuviera que establecer una genealogía en su vínculo con la temática de la traducción, ¿a quiénes reconoce como *auctoritas* en su formación teórica y académica?

Andrea Pagni: Prefiero hablar de guías intelectuales y, entre ellas, destaco a una estudiosa de la traducción que fue y sigue siendo para mí la gran autoridad y una mediadora ideal de teoría, por la claridad de su pensamiento y por la lucidez de sus planteos. Cuando pensé en armar el volumen colectivo *América, espacio de traducciones*, le comenté el tema a Beatriz Sarlo, quien me recomendó ponerme en contacto con Patricia Willson: es de ella de quien estoy hablando. Patricia estaba terminando su tesis sobre los traductores de la revista *Sur*. Me encontré con ella en el café del Rojas hace muchísimos años, debe haber sido en 2002 o 2003⁷, le planteé mi proyecto, y empezó a tirar nombres de posibles colaboradores. Pero, además, ella tenía una formación teórica fundamental y riquísima, como enseguida comprendí, y me abrió, digamos así, un mundo, porque yo venía completamente desprovista de todo, salvo de la fascinación, cierta metodología, algunas ideas y un buen bagaje de teoría literaria, de lecturas y de lenguas extranjeras. Así que Patricia Willson es para mí una de esas maestras, una guía invalorable, y sigue siéndolo.

En cuanto a la formación teórica, tengo que decir que llego a los estudios de traducción a través de los estudios sobre literatura de viajes, el tema de mi tesis de habilitación. Trabajé durante la primera mitad de los noventa sobre viajeros franceses a la Argentina y argentinos a Francia en el siglo XIX, tomando en cuenta especialmente las teorías poscoloniales, desplegadas durante los ochenta a partir del libro seminal de Edward Said sobre el orientalismo. Cuando pasé de los viajeros transatlánticos a los libros que viajan con los viajeros, o que viajan en lugar de los viajeros de una lengua a otra, también lo hice, inicialmente, desde las teorías poscoloniales de la traducción, y ahí los libros de Niranjana⁸, Bassnet y Trivedi⁹ y Dingwaney¹⁰ me resultaron muy útiles para elaborar una aproximación sobre una base teórica aceptable. Pero, además, independientemente de eso, por supuesto los trabajos de Lawrence Venuti sobre la invisibilidad del traductor¹¹ y la teoría de los polisistemas, sobre todo Itamar Even-Zohar¹² con su puesta en foco sobre la importancia de la traducción literaria para la constitución de sistemas literarios y el análisis de la función clave que cumplen los textos traducidos en la cultura de llegada. Ese es un pilar básico de mi abordaje en trabajos que no son de corte teórico, sino de análisis de textos y contextos, pero que tienen una base teórica específica, vinculada metodológicamente y por la constitución del objeto con la sociología de la traducción.

Si bien ya ha adelantado algunas, ¿cuáles fueron las primeras problemáticas que consideró necesario abordar para adentrarse en la función de la traducción literaria?

Andrea Pagni: Creo que la traducción no tiene que cumplir una función, pero cumple muchas. Partiendo de la hipótesis general de lectura de que la traducción es, dentro de la cultura de llegada, una práctica situada, metodológicamente analizo las estrategias de traducción y las estrategias editoriales y, en general, de importación cultural en un determinado tiempo y un determinado espacio cultural. Y las estrategias no las puedo captar en toda su profundidad sin ir al texto de partida y tratar de entender por qué tal traducción es como es. Este es un aspecto importante de mi abordaje: el cotejo; el otro, vinculado con el cotejo, es la contextualización. El traductor no está en una burbuja frente al texto que traduce, ni es omnipotente, ni sabe exactamente lo que quiere hacer, sino que opera en el marco de uno o varios universos discursivos, un campo cultural, un sistema literario, un aparato importador específico, etc. Por eso, el cotejo de textos me conduce una y otra vez al cotejo de contextos. Pongamos un ejemplo: hace algún tiempo trabajé sobre la traducción de Andrés Bello de un poema de Víctor Hugo: “A Olimpio”, un poema sobre la imagen y la función del poeta, para decirlo de manera muy simplificada¹³. Partí del cotejo para distinguir cuáles habían sido las elecciones de Bello (a nivel léxico, semántico, sintáctico, métrico etc.), y eso me llevó a observar con mayor detenimiento los respectivos contextos de producción y recepción de ambos poemas y ambos autores: ¿sobre el trasfondo de qué tradición literaria, dentro de qué sistema de géneros, para qué público, en qué posición dentro de un campo cultural autónomo o heterónomo escribió Víctor Hugo, por un lado, tradujo Andrés Bello por otro? En ese sentido, los trabajos de Pierre Bourdieu siguen siendo para mí fundamentales, como también los que se han producido en el campo de la sociología de la traducción, los de Simeoni¹⁴ o Sapiro¹⁵, por dar un par de nombres. Otro caso sobre el que también trabajé, es el de la traducción de “Les Djinns”, un famoso poema de *Les Orientales*, también de Víctor Hugo, que fue traducido, más o menos en la misma época, por Gertrudis Gómez de Avellaneda y Andrés Bello¹⁶; ahí incide, además, la cuestión del género, que me permitió entender y explicar una serie de diferencias entre ambas versiones. Este tipo de trabajo tiene, desde el momento en que encuentro, o defino, o construyo el objeto, algo de aventura, de viaje de exploración, de pesquisa detectivesca que me resulta cada vez fascinante. A fin de encontrar explicaciones para las diferencias, es útil, como digo, comparar los contextos en que se producen respectivamente el texto fuente y la traducción, porque el texto traducido funciona dentro de otro sistema y funciona de otra manera. No se trata, esto es para mí muy claro, de comparar para determinar si la traducción es buena, regular o mala, algo que no me interesa en absoluto, sino para intentar explicar por qué una traducción es como es. Y para encontrar posibles respuestas, tengo que ir a los contextos literarios y culturales, políticos y sociales, en los que se produjeron los textos. Esto no implica proponer una normativa metodológica, sino solamente explicar mi manera de abordar las traducciones literarias como objetos específicos de estudio.

Entonces, a partir de sus investigaciones y de su praxis en el campo de la traducción, ¿qué perspectiva de análisis, o qué mecanismo, prioriza para trabajar la tensión entre el texto fuente y el texto en la lengua de llegada o meta?

Andrea Pagni: En el caso del cotejo, hay una serie de dimensiones que pueden tenerse en cuenta y ponerse en relación. Depende del tipo de texto, de la pregunta con que me aproximo; no tengo nunca un esquema o una grilla normada sino distintas opciones, partiendo de las preguntas clásicas: ¿Se trata de una traducción que aclimata, o de una traducción más bien extranjerizante? ¿Cuáles son las estrategias de aclimatación o de extranjerización que utiliza un traductor en los distintos niveles del texto, desde el nivel fónico hasta el nivel semántico y discursivo? Son modos de entrar, nunca puntos de llegada; lo que me importa es la pregunta por los motivos que pueden haber conducido a utilizar determinadas estrategias, no siempre necesariamente conscientes, pero perceptibles en sus resultados, a hacer ciertas elecciones, y claro, por su funcionamiento en un determinado contexto discursivo. Esos son algunos aspectos básicos que me interesan cuando empiezo a hacer un cotejo, pero que se van modulando específicamente en cada caso, según la pregunta más general que me guía y la hipótesis inicial de lectura. Y por supuesto, también van surgiendo nuevas preguntas a medida que se profundiza en el análisis comparativo.

¿Cuál es su mirada acerca de la inserción del traductor literario en la industria editorial, que, en la mayoría de los casos, establece ciertas urgencias, un canon de lo que merece ser traducido, y hasta determinadas imposiciones de tipo “dialectal” en la traducción misma?

Andrea Pagni: Yo misma tengo poca, casi ninguna experiencia, como traductora y ninguna inserción en el mercado editorial de traducciones. Traduje a un conjunto de escritores alemanes a fines de los años setenta, pero, por supuesto, tengo también algunas ideas sobre estos temas, que no se derivan, sin embargo, de una práctica traductiva. Creo que, aquí, todo depende un poco de cuál es la pulsión que lleva a traducir o cuál es la necesidad que lleva a traducir. Y, dependiendo de ello, cuáles son las libertades y los espacios de decisión personal y cuáles las presiones del mercado.

Y en esa experiencia lejana, ¿cuáles fueron los criterios que rigieron en su selección de obras o autores a traducir? ¿Intervienen en la elección otros aspectos, además de los de tipo académico, como, por ejemplo, las demandas del mercado editorial?

Andrea Pagni: Por entonces yo tenía poco más de veinte años... Luis Fariña, el dueño de la Editorial y Librería Goncourt, que estaba sobre Callao cerca de Juncal, me ofreció traducir a Kafka y a Rilke; para Corregidor traduje cuentos de Hoffmann y *Michael Kohlhaas*, de Kleist, que fue para mí un desafío fuerte. No elegí yo misma a los autores, pero sí sugerí algunos textos; por ejemplo, de Rilke sus cartas sobre Cézanne, o hice la selección de los

cuentos de Hoffmann que traduje para Corregidor. Ahora, justamente, la Editorial Puerto de Palos acaba de reeditar mi traducción de “La metamorfosis”¹⁷, junto con la “Carta al padre” traducida en aquellos años por Gabriela Massuh. Aquí, en Alemania, solamente traduje al alemán una selección de poemas de María Elena Walsh para una revista de literatura; esas sí las elegí yo, pero era más bien una cuestión afectiva. En cuanto a imposiciones de tipo dialectal, puedo decir que, si yo tradujera al castellano para un público hispanohablante amplio, trataría de no incluir localismos rioplatenses fuertes de los que soy consciente: evitaría el voseo, pero generalizaría para la segunda persona del plural el uso de ustedes. No me gusta hablar de español neutro, pero sí hablaría de un español que no tenga particularismos excesivos; a menos que el texto original los exija. Valoro a traductores como Cortázar, que no puso en sus traducciones el acento en el matiz local, a diferencia de lo que hizo en su narrativa. Su impecable versión de las *Memorias de Adriano* es nítida, sin marcas locales.

¿Admitiría que hay postulados teóricos que pueden aplicarse a la traducción de cualquier obra, o que cada obra, dado su impacto en el traductor o las condiciones del contexto, incidiría en los modos de abordar la transferencia?

Andrea Pagni: No creo que haya una imposición a partir del texto que se traduce. Tampoco creo que haya postulados teóricos que puedan aplicarse a la traducción de cualquier obra...

Pero, entonces, ¿hay poéticas de traducción?

Andrea Pagni: Puede haber postulados teóricos que tienen vigencia para quien traduce en un momento determinado y una situación específica. Puede haber predilecciones y adecuaciones en diverso grado –a una poética, a un género, a un autor, a un idiolecto, a un contexto–. Y por supuesto hay condicionamientos que tienen que ver con cuestiones editoriales, de mercado etc., que pesan más o menos, según el caso. Sea consciente o no de ello el traductor, y siempre es conveniente que lo sea, toda traducción se inscribe en una poética, por más ecléctica y aleatoria que sea.

Precisamente en su clase de esta mañana trabajaba *El azul de las abejas* de Laura Alcoba y me recordó que, a veces, en un pasaje o ante determinados elementos, como el epígrafe que se analizaba, algunos teóricos consideran que el traductor se vuelve “infidel” al texto original. En su experiencia como lectora, académica e investigadora de la traducción, ¿cómo visualiza esa relación?

Andrea Pagni: No me gusta hablar de fidelidad o infidelidad, porque también la concepción de fidelidad es histórica; lo que es fidelidad en un determinado momento de la historia de la literatura y de la traducción, no es fidelidad en otro momento. Creo que era Rosemary Arrojo quien comparaba el concepto de fidelidad en traducción con los disfraces de carnaval: un

disfraz de Cleopatra en los años 1920 es fiel a la imagen de Cleopatra de ese momento, vinculada también con la moda de los años veinte; un disfraz de Cleopatra en 1960 es fiel a la imagen de Cleopatra de 1960, pero no a la de 1920. Lo que se considera fidelidad en traducción desde el punto de vista de la tradición francesa no necesariamente lo es para la tradición alemana. En ese sentido, creo que la fidelidad es un concepto variable, que hay que poner en perspectiva. Pero no me interesa evaluar si una traducción es fiel o infiel; trato de entender los desvíos en su contexto, dentro de una discursividad, de un proyecto de traductor, o de un proyecto editorial, como en el caso particular del epígrafe de *El azul de las abejas* al que nos referíamos. No trabajo entonces, desde el concepto de fidelidad, así como tampoco desde la distinción entre buenas o malas traducciones; me parece que son valoraciones no pertinentes desde el punto de vista que me interesa en los estudios de traducción. Por supuesto que hay traducciones hechas por traductores que no tienen el dominio necesario de la lengua, o que trabajan a destajo; en esos casos, prefiero enfocar la cuestión material y laboral. Lo que podría considerarse infidelidades, o errores, desde esta perspectiva más bien normativa y que subordina la traducción al texto fuente, muchas veces es el resultado de procesos y decisiones externas. No me interesa decidir si una traducción es buena o mala respecto del original, porque en mi foco de atención no está esa relación, sino el funcionamiento de la traducción dentro de la cultura en la que circula; esa relación me parece mucho más pertinente y más reveladora que la subordinación al texto fuente y el juicio acerca de la calidad de una traducción, que presupone un punto de vista normativo.

En relación con lo anterior, ¿sería necesario mantener en el lector la certeza de que se está leyendo un texto traducido, y no interferir en esta sensación incorporando elementos que “regionalicen” el lenguaje y lo alejen de su contexto original?

Andrea Pagni: Esta es la pregunta de siempre acerca de la traducción que acerca el texto al lector, aclimatándolo, o acerca el lector al texto, produciendo un distanciamiento. Muchas veces se ha remitido, para dirimir esta cuestión, a Walter Benjamin, quien, en “La tarea del traductor”, citando a Rudolf Pannwitz, observa que la lengua extranjera puede transformar a través de la traducción la lengua propia, puede incluso enriquecerla. Si fuera traductora, optaría por no aclimatar demasiado. Recuerdo que cuando traduje *La metamorfosis*, mantuve el nombre de Gregor Samsa, mientras que la traducción de Losada, que se adjudica a Jorge Luis Borges, lo convierte en *Gregorio*. Como lectora, *Gregor* despierta, para mí, otras significaciones que *Gregorio*. El procesamiento de la onomástica es un rasgo no menor en el momento de traducir, por las resonancias que generan los nombres.

Es un distanciamiento.

Andrea Pagni: Sí, es un distanciamiento. Otra forma del distanciamiento la constituyen las notas del traductor. ¿Cuándo son necesarias, o deseables, las notas? ¿Cómo se puede evitar una nota? ¿Por qué incluirla? Hay muy distintas posibilidades. La nota interrumpe el flujo de

la lectura. No quiero decir que la lectura de una traducción deba ser tan fluida que el lector se sienta completamente atrapado y se olvide de que está leyendo una traducción, pero tampoco tiene que estar saltando continuamente entre el texto y el pie de la página. Todo depende, también, del texto concreto que se traduce, y del público al que va dirigido. Por ejemplo, en el caso de *Atala* de Chateaubriand que tradujeron, posiblemente juntos, Fray Servando Teresa de Mier y Simón Rodríguez, y que tiene notas de Chateaubriand, los traductores agregaron también notas propias. Como ya el texto tiene notas, entonces se le puede agregar algo sin hacerlo demasiado evidente. Claro que Fray Servando y Simón Rodríguez no marcaron las suyas como notas del traductor, sino que las incluyeron de contrabando...

También existe una línea que sostiene que la “traducción es una traición y una imposibilidad” y reivindica la intraducibilidad como un valor, especialmente en poesía, como reseña Antoine Berman¹⁹. ¿Qué opinión tiene respecto de esta postura?

Andrea Pagni: Bueno, Berman no sostiene que es imposible traducir, sino que la traducción, y especialmente la traducción poética, es el “albergue de lo lejano”²⁰, la presencia de lo extranjero en la lengua traductora. Berman parte de la teoría alemana de la traducción desde Friedrich Schleiermacher. Precisamente, Schleiermacher defiende el paradigma monolingüe cuando afirma que solamente se puede escribir poesía en la lengua materna. Hay que ver esta posición en su contexto histórico: frente a la teoría y la práctica francesa dominante a lo largo del siglo XVIII, que concebía a las traducciones como *belles infidèles* y practicaba la aclimatación a ultranza, Schleiermacher asume la posición opuesta, la de dar lugar a lo extranjero dentro de la lengua madre. *La Antígona* traducida por Hölderlin es un ejemplo extremo de esa posición.

Pero la cuestión de los intraducibles y de los límites de la traducción, tal como aparece en publicaciones de los últimos años, no tiene que ver con Schleiermacher ni tampoco con Berman. Creo que tiene que ver con un cierto hastío frente a una universalización del concepto de traducción, un uso metafórico generalizado cuya consecuencia es que, si todo es traducción, nada es traducción. Entonces aparece la pregunta crítica de si realmente todo es traducible. La pregunta de estos momentos, la pregunta de los estudios de traducción en el contexto de la globalización, creo que es más específica: ¿todo es traducible al inglés? Si decimos que no todo es traducible, estamos poniendo un límite a ese movimiento que, en definitiva, tiende al monolingüismo. Prefiero pensar que todo es traducible, pero a muy distintas lenguas y con diversos matices. Desde hace años la Unión Europea tiene dificultades para encontrar traductores cuya lengua materna sea el inglés, porque para ser traductor de la Unión Europea, es necesario dominar dos lenguas extranjeras además de la lengua primera, y no se encuentran tantos traductores ingleses con estas competencias. Esto me lo comentaba en un congreso en Belfast, hace un par de años, una traductora griega que trabaja en la Unión Europea en Bruselas.

Y en ese punto, ¿cómo aparecen aspectos tales como la regionalización, por llamarlo de algún modo, de los textos? Como se planteaba hoy en la clase, ¿pertenece *El azul de las abejas* a la literatura francesa o pertenece a la literatura en lengua española, y en particular a la literatura argentina? Ese tipo de criterios restrictivos, ¿cómo se resuelven?

Andrea Pagni: No hay recetas, ni normas, diría. Yo creo que *Manèges*, la novela que Laura Alcoba escribió en francés, es parte del campo literario francés, y específicamente del subcampo de la literatura escrita en francés por escritores que tienen otra primera lengua – como Kundera, Makhine, Bianciotti–. También se la podría situar, específicamente, en el subcampo de la literatura escrita por latinoamericanos en francés. Pero *El azul de las abejas*, la traducción de esa novela por Leopoldo Brizuela, pertenece a la literatura argentina, tanto por las estrategias de traducción implementadas por Brizuela como por su recepción y sus resonancias. En líneas generales, creo que esta pregunta por la pertenencia de un autor que no escribe en su primera lengua, a una u otra literatura tiene que ver con el paradigma monolingüe en el que vivimos todavía, pero del que estamos saliendo; como dice Yildiz²¹, vivimos en una condición post-monolingüe. El monolingüismo, que como ideología viene del siglo XIX y está vinculado con la constitución de las culturas nacionales, con la concepción de literaturas nacionales, sigue siendo todavía un paradigma importante. A mí me interesa analizar esas cuestiones, más que tomar partido a favor o en contra.

Quisiera, por último, realizar una interpelación con la que usted comenzó el dictado de su curso esta mañana, porque considero que es una cuestión muy compleja, y también inquirir a qué conclusión llega cuando se pregunta “¿Leer en traducción?”

Andrea Pagni: Sí, yo estoy perfectamente de acuerdo en que hay que leer en traducción. Si no pudiéramos leer en traducción, no habríamos tenido acceso a la *Biblia*, no habríamos leído la *Iliada* ni la *Odisea*, por mencionar sólo algunas obras fundamentales de nuestra cultura, que muy pocos pueden leer en las lenguas de origen. La pregunta adquiere otro matiz en el caso del estudio de las filologías. En Alemania, como mencionaba al principio de nuestra entrevista, en las carreras filológicas la regla es leer la literatura en la lengua en que fue escrita. En mis clases de literatura latinoamericana, trabajamos sobre los textos en castellano. Pero yo sé que a veces es más fácil para la mayoría de los estudiantes alemanes entrar primero al texto por el alemán, sobre todo si se trata de novelas, o ensayos extensos; no tengo ningún problema si ellos empiezan leyendo una traducción alemana, pero les aclaro que vamos a trabajar con los textos en castellano. Como la regla es leer en la lengua original, los estudiantes tienen una clara conciencia de la mediación a través de traducciones, cosa que no sucede en Argentina, donde, en la carrera de Letras, las filologías extranjeras se imparten en castellano, y la lectura se hace en castellano, sin problematizar esa decisión, sin siquiera tematizarla.

Notas

¹ Se hace referencia al texto *Memorias de Fray Servando*. Escritas por él mismo en las cárceles de la Inquisición de la ciudad de México el año de 1819, de Fray Servando Teresa de Mier y Noriega y Guerra (Monterrey, 1763–Ciudad de México, 1827).

² Fray Servando realiza la traducción junto con el venezolano Simón Rodríguez (1771-1854), quien, según consta en la portada de la edición original, utilizaba el seudónimo de Samuel Robinson y se presentaba como “profesor de lengua española en París”. El relato, considerado novela corta, se publica el 2 de abril de 1801 y se convierte, inmediatamente, en un éxito de mercado. Como detalla Pagni, en su artículo (véase nota 4), François-René de Chateaubriand (1768-1848) la escribe durante y después de su viaje a Norteamérica (entre abril y diciembre de 1791) y, sobre todo, mientras se encuentra en el exilio en Inglaterra (desde enero de 1793 hasta mayo de 1800). Forma parte de su vasta obra *Le génie du Christianisme*, publicada en 1802, y constituye un episodio de *Les Natchez* (1826), epopeya en prosa.

³ Pagni, Andrea. “*Atala* de Chateaubriand en la traducción de Simón Rodríguez y Fray Servando Teresa de Mier (París, 1801)” [2012]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Artículo en línea disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/atala-de-chateaubriand-en-la-traduccion-de-simon-rodriguez-y-fray-servando-teresa-de-mier-paris-1801/>>.

⁴ Pagni, Andrea (ed.). *América Latina, espacio de traducciones*. Número especial de la revista *Estudios, Universidad Simón Bolívar*, Caracas, N° 24 y 25, 2004-2005.

⁵ Christian Johann Heinrich Heine (Düsseldorf, Alemania, 1797–París, 1856).

⁶ Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892).

⁷ Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires. Surgió en 1984 como parte de la Secretaría de Extensión Universitaria.

⁸ Niranjana, Tejaswini. *Siting Translation. History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. University of California Press, 1992.

⁹ Bassnet, Susan y Harish Trivedi. *Post-colonial Translation*. Routledge, 1999.

¹⁰ Dingwaney, Anuradha y Carol Maier (eds.). *Between Languages and Cultures. Translation and Cross-cultural Texts*. University of Pittsburgh Press, 1995.

¹¹ Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, 1995.

¹² Itamar Even-Zohar (Tel-Aviv, 1939–), investigador israelí y profesor en la Universidad de Tel-Aviv. Precursor de la “Teoría de los polisistemas”, cuyo punto de partida –como el propio teórico lo señala– son los presupuestos del Formalismo ruso y la Escuela de Praga. Sus formulaciones iniciales proponen integrar literatura (“sistema de sistemas”), lenguas y culturas nacionales. En estas relaciones, enfatiza particularmente en el papel de la literatura traducida, tema sobre el que realizó aportes sustanciales con la colaboración de Gideon Toury (Haifa, 1942–Tel-Aviv, 2016), pues sostiene que es una dinámica constitutiva en la configuración de las literaturas nacionales y, a su vez, posibilita la interrelación entre sistemas literarios diversos.

¹³ “Olimpio en América del Sur. Usos hispanoamericanos del Romanticismo francés”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, no. 24, 2004, pp. 117-132.

¹⁴ Daniel Simeoni (Francia, 1948–2007). Especializado en Lingüística en la Universidad de París VII, obtuvo su doctorado en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Se desempeñó como Profesor en la Universidad de York, Toronto. Sus estudios, en la línea de Elias y Bourdieu, examinan las prácticas de traducción desde una teoría que entrecruza la lingüística fenomenológica con la sociología y una perspectiva interdisciplinaria. Entre sus aportes, se destacan los que indagan el estatus y la configuración del *habitus* del traductor.

¹⁵ Gisèle Sapiro (Francia, 1965–). Obtuvo una doble titulación en Filosofía y Literatura Comparada en la Universidad de Tel-Aviv, en donde estudió con Itamar Even-Zohar y Shlomo Sand; allí se formó en los *translations studies*. En 1994 se graduó como doctora en Sociología en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París, bajo la dirección de Pierre Bourdieu. Sus primeros libros, *La Guerre des écrivains, 1940-1953* de 1999 y *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France* de 2011, abordan el tema del proceso de autonomización del campo literario francés. Paralelamente, comienza a desarrollar sus investigaciones acerca de la traducción como vector de intercambios culturales en el contexto de mundialización y se constituye en una de las pioneras en el desarrollo de la disciplina de la Sociología de la traducción. Pueden mencionarse como contribuciones relevantes en esta área las ediciones de *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation* (CNRS Editions, 2008); *Les Contradictions de la globalisation éditoriale* (Nouveau Monde Editions, 2009); *Sciences humaines en traduction. Les livres français aux Etats-Unis, au Royaume-Uni et en Argentine* (Institut français/CESSP, 2014; en línea), y los artículos “Globalization and cultural diversity in the book market: the case of translations in the US and in France”, *Poetics* (vol. 38, n° 4, 2010, pp. 419-439), y “Translation and Symbolic capital in the era of globalization: French literature in the United States”, *Cultural Sociology* (vol. 9, n° 3, 2015, p. 320-346).

¹⁶ “¿Orientalismos americanos? Lugares de traducción de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Andrés Bello”. *Trans. Revista de Traductología*, no. 12, 2008, pp. 43-50. doi:<http://dx.doi.org/10.24310/TRANS.2008.v0i12.3127>

¹⁷ La primera traducción de *La metamorfosis* de Franz Kafka realizada por la entrevistada corresponde a 1978; cuenta con un prólogo de Rodolfo Modern y fue publicada en Buenos Aires por la Editorial y Librería Goncourt. La reedición a la que se hace referencia corresponde a: Franz Kafka. *La metamorfosis – Carta al padre*. Compilado por Ercilia Atala y Ruth Kauffman. Traducido por Andrea Pagni - Gabriela Massuh. Cántaro, 2017.

¹⁹ Se hace referencia a: Berman, Antoine. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Traducción de Ignacio Rodríguez. Buenos Aires, Dedalus, 2014 [1999]. Tal como lo explicitan los editores, Alan Badiou, Isabelle Berman y Bárbara Cassin, este texto, publicado póstumamente, retoma un “incunable”: *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction* (1985),

resultado de un trabajo que Berman realiza con los participantes de un seminario acerca de la experiencia de la traducción que dicta en el Colegio Internacional de Filosofía en 1984.

²⁰ El teórico francés toma esta expresión de Jaufre Rudel, trovador del medioevo, quien la emplea para referirse a la distancia entre los amantes.

²¹ Yildiz, Yasemin. *Beyond The Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. Fordham University Press, 2012.

Fecha de recepción: 02/03/2018

Fecha de aceptación: 29/03/2018

ROLANDO COSTA PICAZO
LOS PROBLEMAS DE LA TRADUCCIÓN

Los problemas de la traducción son innumerables. El primero se refiere a la naturaleza misma de la traducción. Para algunos es un arte, para otros una ciencia, un oficio, una ocupación, una actividad, una técnica, o una habilidad. Para algunos es una profesión de tiempo completo, para la mayoría una actividad esporádica. En todos los casos, mal remunerada. La crítica ignora al traductor, o a lo sumo lo pone entre paréntesis al final de una nota. Prefiero esto al comentario "Buena la traducción de...", ya que como quien hace la reseña en contadísimos casos tiene acceso al texto original, o los conocimientos requeridos para comparar los idiomas, lo único que puede comentar es el uso del idioma al que se ha traducido. El traductor es un pariente pobre del escritor. Muchas veces se ha dicho que el que no sabe escribir, traduce. También hay problemas alrededor de lo que debe ser una traducción en su relación con el texto original: ¿es aproximación, equivalencia, imitación, sustitución, reproducción, recreación?

Un problema serio de la traducción son los malos traductores. Basta ilustrar este punto con un ejemplo tomado del folleto de este Encuentro internacional, titulado "Breves referencias de algunos de los participantes en el Encuentro". Se trata de los datos biográficos de Larry McMurtry. Allí su novela *Moving On* se traduce como "Mudándose". *Mudarse* es "move"; "move on" significa "circular, avanzar, seguir el camino, continuar". Otra de sus novelas, *All My Friends Are Going To Be Strangers*, es traducida como "Todos mis amigos se transformarán en extraños, o desconocidos". *The Desert Rose*, La rosa del desierto, se traduce por El desierto rosa. Lo menos que se le puede exigir a un traductor es que use el diccionario.

La puntuación es un grave problema. En inglés se utilizan comillas para encerrar un diálogo; en español usamos guiones. Saber usarlos con corrección es toda una ciencia, pues hay que saber cuándo cerrarlos dejando un espacio, cuándo no cerrarlos, cuándo no dejar ningún espacio. En general, las reglas de puntuación de inglés y español son distintas en muchos aspectos referidos al uso de signos como los dos puntos, el punto y coma, y también el punto y aparte.

Otro problema es la traducción de diálogos, la utilización de equivalencias que suenen naturales en el idioma traducido. Transcribo un diálogo que no creo que pueda haber sido sostenido por dos personas terráneas:

- Me enamoré de usted.
- Váyase. No es cierto. No es más que una idea. Si llega a serlo. ¿Qué trata de hacerme creer?

– No podría amar a Esther si la conociera. Usted es como yo. Por eso se enamoró. Ella no podría. ¡Augie! ¿Por qué no me ama?

Me tomó la mano y la acercó a su pecho, inclinándose hacia mí desde las caderas, que eran graciosas. ¡Oh, señora Renling, sobre quien había creído triunfar porque sus sospechas estaban mal encaminadas!

– No me importa la señora Renling – dijo Thea –. Aunque lo haya sido alguna vez.

(*Las aventuras de Augie March*, por Saul Bellow, traducción Ada Emma Franco, Editorial Kraft Limitada, 1962, pp. 141-2)

Creo que huelgan los comentarios. Nadie puede hablar así. ¿Qué significa “váyase”? Y, ¿“ella no podría”, o “aunque lo haya sido alguna vez”? Quiero aclarar que encontré este ejemplo al abrir el libro en la primera página que se me ocurrió.

Otra área que presenta problemas es la que se refiere al registro. Nadie pone en duda que hay que prestar atención al registro, y serle fiel. Usar un lenguaje formal, o informal, según sea el registro del original. Por otra parte, ¿se debe conservar el registro cuando se trata de argot o de dialecto? El resultado puede ser irrisorio. ¿Cuál es el equivalente de un Cockney en español? ¿Cómo tratar de dar el efecto de la entonación de un tejano? ¿Será preferible usar un idioma neutral? El problema es más serio en español que en inglés. En inglés pueden existir variantes de uso entre el inglés británico y el estadounidense, o entre ambos y el australiano, por ejemplo, pero en español hay variantes entre el idioma que se habla en España, en el Río de la Plata, en Chile, Perú, Colombia, el Caribe... Muchos aconsejan usar un idioma blanco, reconocible en todos los países de habla hispana, lo que resulta imprescindible en toda ocasión cuando una traducción, por razones de costo, se distribuye en España, Argentina y México, por ejemplo. También sucede que los editores venden la traducción a otro país, sin conocimiento del traductor. ¿Qué vocablo debe usar el traductor: chistera, sorbete, galera, rancho, cuba, bombín? Quizá sea mejor, después de todo, usar “sombbrero”. Borges aconseja que, “en un idioma de una extensión tan vasta como el español... hay que insistir en lo que es universal y no local” (*La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1975)

No sé hasta qué punto es aconsejable conservar el argot. Permítaseme ejemplificar con una traducción de *Cosecha roja*, de Dashiell Hammett, hecha en España (Planeta, traductor Fernando Calleja), pues hay partes incomprensibles:

– ¡Vaya enhoramala ese pequeñajo de pitiminí! (Cap. 10, pág. 89)

Y cuando se puso demasiado buena para él, tiró de pistola. Era un mandria (pág. 125)

McGraw y los agentes que estaban en el ajo dejaron salir a Reno de la cárcel de ocultis (pág. 162)

Le daré cincuenta machacantes a toca teja. (pág. 189)

Otro punto interesante es el siguiente: ¿debe el texto traducido borrar todo trazo del idioma original, o, al leerse, deberá evidenciar que es una traducción? Tampoco aquí hay consenso, ni lo hubo nunca. Ya John Selden, en su *Table Talk*, de 1689, criticaba la versión inglesa de la *Biblia* llamada de *King James* (1611), porque muchas de sus estructuras eran griegas, no inglesas. Generalmente se aprueba la obra que suena como si hubiera sido escrita en el idioma a que se la ha traducido. Sin embargo, hay ciertos autores cuyo uso idiosincrático, peculiar, del lenguaje debe tratar de conservarse en la traducción. Yo lo hice con Faulkner, por ejemplo. Quizás en ciertos pasajes esa traducción suene como traducción, pero ésa fue mi intención: en este caso el traductor no se torna invisible, sino que es un vampiro cuya imagen se refleja en el espejo. Conservé las oraciones larguísimas, convolutas, de subordinaciones interminables, y las palabras rebuscadas. Y cuando traduje a Hemingway conservé el estilo conciso, telegráfico, las palabras repetidas, como “dije”, “dijo” todo el tiempo en los diálogos, y los adjetivos inocuos como “lindo” y “bueno”. Quizás el lector pensó que había pobreza en mi traducción, pero no hice más que buscar equivalencias a la pobreza estilística de Hemingway, que es funcional y encierra una actitud de desnudez ante la existencia.

El texto es un todo orgánico, y el deber del traductor es abarcarlo para transmitirlo en su totalidad. El traductor debe tratar de captar la voz que le habla desde el texto, para transmitir el ritmo, las modulaciones, la cadencia del estilo, el tono. Hay mucho detrás de las palabras, como la ironía, la tristeza, todo un sinfín de reverberaciones y sutilezas. El traductor debe transmitir también los silencios, los espacios entre las palabras. Todo tiene valor semántico. El lenguaje tiene un componente físico, sensual, y otro mental, o ideal. Hay que tratar de conservar a ambos.

Es importante ser tan literal como sea posible. Sabemos que la literalidad total es un sueño; se dice que no existe, pero en la práctica da buenos resultados como principio orientador. No importa que haya que apartarse a cada paso. Sabemos que toda palabra presenta disyuntivas: cada palabra escogida representa una toma de decisión. Pero insisto en la literalidad. Si el original usa un clisé, el traductor debe buscar un clisé en su idioma. Lo mismo sucede con las metáforas, símiles, figuras retóricas. En lo posible, se deben conservar las ambigüedades, no resolverlas. Se deberá arrojar luz sobre la oscuridad, pero conservar la ambigüedad.

Hay novelas de consumo para la temporada de verano, para leer en la playa o para el invierno, para leer en la cama o junto al fuego. Pero hay otras, cuyo valor literario las destina a permanecer. El traductor de este segundo tipo de novelas debe

aproximarse a ellas con conocimientos sólidos de la cultura de la que proviene, del idioma original, de la obra del autor, del momento en que se escribió y también de la literatura del país. Sólo así tendremos buenas traducciones. Tomemos el ejemplo de la intertextualidad. El traductor debe tener los conocimientos necesarios para distinguir un texto dentro de otro texto. Tengo el ejemplo de una novela traducida del francés, *L'enfant de sable*, de Tahar Ben Jalloun, cuyo título en español es *El niño de arena*. (Barcelona, Península, 1987, traductor Alberto Villalba). El lenguaje utilizado es español, y muy correcto. Sin embargo, en un momento dado el narrador, en un sueño, entra en un espacio borgiano de laberintos en villas miseria. El traductor debe adecuar el lenguaje al del lugar de su sueño. No lo hace. Y entonces encontramos vocablos de uso corriente en España, pero no en Buenos Aires, como "chavales" y "chabolas". (Capítulo 18, pág. 144)

Todo el tiempo he empleado la palabra "original" para referirme al texto del cual se traduce, cuando en realidad no creo que el término sea una elección feliz. La novela que se traduce es original, pero la traducción también es original por derecho propio. Es el discurso del traductor. Borges decía que la línea de la quinta estrofa de la traducción de Néstor Ibarra de *El cementerio marino*, de Valéry, "La pérdida en rumor de la ribera", era más original que la del mismo Valéry, "Le changement des rives en rumeur". Borges, que siempre aspiró a escribir en inglés, consiguió hacerlo en sus traducciones. De la misma manera que inventó a sus precursores, dio origen a sus traductores, desde Donald Yates hasta Norman Thomas Di Giovanni.

El traductor es blanco de una serie de amenazas contradictorias, entre las que se encuentran: no omitir nada, no agregar nada, explicar en el texto, explicar en una nota al pie de página. Jamás usar notas de pie de página, pues son la vergüenza del traductor. Escribió García Márquez, en este sentido, que el traductor brasileño de uno de sus libros hizo una explicación de pie de página para la palabra *astromelia*: "flor imaginaria inventada por García Márquez". El novelista colombiano agrega: "Lo peor es que después leí (...) que las astromelias no sólo existen (...) sino que su nombre es portugués." (*Los pobres traductores buenos*, Clarín, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1982)

Se habla de la imposibilidad de la traducción: es una empresa destinada al fracaso. Se dice que no es posible encontrar equivalentes en otros idiomas para las decenas de términos que usan los hombres del campo argentino para las distintas tonalidades de pelo de los caballos, o para todas las palabras en finlandés que significan distintos tipos de nieve, o para los términos en árabe que se refieren al comportamiento de los camellos. Estas son dificultades menores, problemas nimios. Dice Borges que la prueba de que la traducción es posible está en el hecho de que todo el mundo coincide en que el *Quijote* es una gran novela cuando, como hizo notar Groussac, los mayores elogios provienen de personas que la leyeron traducida. (En *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1975) La

traducción siempre es posible. Será más o menos acertada, pero si es producto del amor, la imaginación, la fe, la paciencia, siempre es posible. Y siempre necesaria para el entendimiento ente los pueblos y las personas. Como dice Joseph Brodsky: "La civilización es la suma total de diferentes culturas animadas por un común denominador espiritual, y su vehículo principal, tanto literal como metafóricamente, es la traducción. La presencia descarriada de un pórtico griego en la latitud de la tundra es una traducción." (*Less Than One*, Farran, Straus, Giroux, New York, 1986, pág. 139)

1989

García Márquez, Gabriel. "Los pobres traductores buenos", *El País*, 21 de julio de 1982. Posteriormente en *Notas de prensa (1980 -1984)*, Bogotá, Norma, 1988.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
LOS POBRES TRADUCTORES BUENOS

Alguien ha dicho que traducir es la mejor manera de leer. Pienso también que es la más difícil, la más ingrata y la peor pagada. *Traduttore, traditore*, dice el tan conocido refrán italiano, dando por supuesto que quien nos traduce nos traiciona. Maurice-Edgar Coindreau, uno de los traductores más inteligentes y serviciales de Francia, hizo en sus memorias habladas algunas revelaciones de cocina que permiten pensar lo contrario. "El traductor es el mono del novelista", dijo, parafraseando a Mauriac, y queriendo decir que el traductor debe hacer los mismos gestos y asumir las mismas posturas del escritor, le gusten o no. Sus traducciones al francés de los novelistas norteamericanos, que eran jóvenes y desconocidos en su tiempo – William Faulkner, John Dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck –, no sólo son recreaciones magistrales, sino que introdujeron en Francia a una generación histórica, cuya influencia entre sus contemporáneos europeos – incluidos Sartre y Camus – es más que evidente. De modo que Coindreau no fue un traidor, sino todo lo contrario: un cómplice genial. Como lo han sido los grandes traductores de todos los tiempos, cuyos aportes personales a la obra traducida suelen pasar inadvertidos, mientras se suelen magnificar sus defectos.

Cuando se lee a un autor en una lengua que no es la de uno se siente deseo casi natural de traducirlo. Es comprensible, porque uno de los placeres de la lectura – como de la música – es la posibilidad de compartirla con los amigos. Tal vez esto explica que Marcel Proust se murió sin cumplir uno de sus deseos recurrentes, que era traducir del inglés a alguien tan extraño a él mismo como lo era John Ruskin. Dos de los escritores que me hubiera gustado traducir por el solo gozo de hacerlo son André Malraux y Antoine de Saint-Exupéry, los cuales, por cierto, no disfrutaban de la más alta estimación de sus compatriotas actuales. Pero nunca he ido más allá del deseo. En cambio, desde hace mucho traduzco gota a gota los *Cantos* de Giacomo Leopardi, pero lo hago a escondidas y en mis pocas horas sueltas, y con la plena conciencia de que no será ese el camino que nos lleve a la gloria ni a Leopardi ni a mí. Lo hago sólo como uno de esos pasatiempos de baños que los padres jesuitas llamaban placeres solitarios. Pero la sola tentativa me ha bastado para darme cuenta de qué difícil es, y qué abnegado, tratar de disputarles la sopa a los traductores profesionales.

Es poco probable que un escritor quede satisfecho con la traducción de una obra suya. En cada palabra, en cada frase, en cada énfasis de una novela hay casi siempre una segunda intención secreta que sólo el autor conoce. Por eso es sin duda deseable que el propio escritor participe en la traducción hasta donde le sea posible. Una experiencia notable en ese sentido es la excepcional traducción de

Ulysses, de James Joyce, al francés. El primer borrador básico lo hizo completo y solo August Morell, quien trabajó luego hasta la versión final con Valery Larbaud y el propio James Joyce. El resultado es una obra maestra, apenas superada – según testimonios sabios – por la que hizo Antonio Houaiss al portugués de Brasil. La única traducción que existe en castellano, en cambio, es casi inexistente. Pero su historia le sirve de excusa. La hizo para sí mismo, sólo por distraerse, el argentino J. Salas Subirat, que en la vida real era un experto en seguros de vida. El editor Santiago Rueda, de Buenos Aires, la descubrió en mala hora, y la publicó a fines de los años cuarenta. Por cierto, que a Salas Subirat lo conocí pocos años después en Caracas trepado en el escritorio anónimo de una compañía de seguros y pasando una tarde estupenda hablando de novelistas ingleses, que él conocía casi de memoria. La última vez que lo vi parece un sueño: estaba bailando, ya bastante mayor y más solo que nunca, en la rueda loca de los carnavales de Barranquilla. Fue una aparición tan extraña que no me decidí a saludarlo.

Otras traducciones históricas son las que hicieron al francés Gustav Jean-Aubry y Phillippe Neel de las novelas de Joseph Conrad. Este gran escritor de todos los tiempos – que en realidad se llamaba Jozef Teodor Konrad Korzeniowski – había nacido en Polonia, y su padre era precisamente un traductor de escritores ingleses y, entre otros, de Shakespeare. La lengua de base de Conrad era el polaco, pero desde muy niño aprendió el francés y el inglés, y llegó a ser escritor en ambos idiomas. Hoy lo consideramos, con razón o sin ella, como uno de los maestros de la lengua inglesa. Se cuenta que les hizo la vida invivible a sus traductores franceses tratando de imponerles su propia perfección, pero nunca se decidió a traducirse a sí mismo. Es curioso, pero no se conocen muchos escritores bilingües que lo hagan. El caso más cercano a nosotros es el de Jorge Semprún, que escribe lo mismo en castellano o en francés, pero siempre por separado. Nunca se traduce a sí mismo. Más raro aún es el irlandés Samuel Beckett, premio Nobel de Literatura, que escribe dos veces la misma obra en dos idiomas, pero su autor insiste en que la una no es la traducción de la otra, sino que son dos obras distintas en dos idiomas diferentes.

Hace unos años, en el ardiente verano de Pantelaria, tuve una enigmática experiencia de traductor. El conde Entico Cicogna, que fue mi traductor al italiano hasta su muerte, estaba traduciendo en aquellas vacaciones la novela *Paradiso*, del cubano José Lezama Lima. Soy un admirador devoto de su poesía, lo fui también de su rara personalidad, aunque tuve pocas ocasiones de verlo, y en aquel tiempo quería conocer mejor su novela hermética. De modo que ayudé un poco a Cicogna, más que en la traducción, en la dura empresa de descifrar la prosa. Entonces comprendí que, en efecto, traducir es la manera más profunda de leer. Entre otras cosas, encontramos una frase cuyo sujeto cambiaba de género y de número varias veces en menos de diez líneas, hasta el punto de que al final no era posible saber quién era, ni cuándo era, ni dónde estaba. Conociendo a Lezama Lima, era posible

que aquel desorden fuera deliberado, pero sólo él hubiera podido decirlo, y nunca pudimos preguntárselo. La pregunta que se hacía Cicogna era si el traductor tenía que respetar en italiano aquellos disparates de concordancia o si debía vertirlos con rigor académico. Mi opinión era que debía conservarlos, de modo que la obra pasara al otro idioma tal como era, no sólo con sus virtudes, sino también con sus defectos. Era un deber de lealtad con el lector en el otro idioma.

Para mí no hay curiosidad más aburrida que la de leer las traducciones de mis libros en los tres idiomas en que me sería posible hacerlo. No me reconozco a mí mismo, sino en castellano. Pero he leído alguno de los libros traducidos al inglés por Gregory Rabassa y debo reconocer que encontré algunos pasajes que me gustaban más que en castellano. La impresión que dan las traducciones de Rabassa es que se aprende el libro de memoria en castellano y luego lo vuelve a escribir completo en inglés: su fidelidad es más compleja que la literalidad simple. Nunca hace una explicación en pie de página, que es el recurso menos válido y por desgracia el más socorrido en los malos traductores. En este sentido, el ejemplo más notable es el del traductor brasileño de uno de mis libros, que le hizo a la palabra *astromelia* una explicación en pie de página: flor imaginaria inventada por García Márquez. Lo peor es que después leí no sé dónde que las *astromelias* no sólo existen, como todo el mundo lo sabe en el Caribe, sino que su nombre es portugués.

LA AVENTURA DE LAS PRUEBAS DE IMPRENTA

A Horacio A. Maniglia

"Entonces Daniel fue traído delante del rey. Y habló el rey, y dijo a Daniel:..."Y yo he oído de ti que puedes declarar las dudas y desatar dificultades. Si ahora pudieras leer esta escritura, y mostrarme su explicación, serás vestido de púrpura, y collar de oro será puesto en tu cuello, y en el reino serás el tercer señor."

Biblia, Libro de Daniel, V, 13—16.

CAPÍTULO 1

En la Avenida de Mayo, entre una agencia de lotería y una casa de modas, se yerguen los tres pisos de la antigua librería y editorial Corsario. En la planta baja, grandes escaparates exhiben a un público presuroso e indiferente la muestra multicolor de los "recién aparecidos". Confluyen allí, en heterogénea mezcla, el último *thriller* y el más reciente premio Nóbel, los macizos tomos de una Patología Quirúrgica y las sugestivas tapas de las revistas de modas.

Adentro, en una suave penumbra, se extiende una interminable perspectiva de estanterías, colmadas de libros, que a esta hora de escasa afluencia de público recorren pausadamente, las manos a la espalda, taciturnos empleados, que a veces toman de una mesa un plumerito con el que sacuden el polvo de dos o tres libros, para volver a dejarlo en la mesa siguiente. Aun no son las cinco de la tarde. Dentro de un rato habrá un hervor de gente que entra y sale. Vendrá el poeta que acaba de "publicar", para preguntar si "sale" su libro. Los vendedores lo conocen, conocen el gesto ambiguo que no quiere desalentar, pero tampoco infundir excesivas esperanzas. Vendrá el autor desconocido que ha escrito una novela de genio, y quiere a toda costa que esta editorial —y no otra— sea la primera en publicarla. Si insiste, si se muestra irreductible, algún vendedor lo mandará al tercer piso, donde está la sección Ediciones. El manuscrito permanecerá dos o tres semanas en un cajón, hasta que al fin un empleado leerá las primeras veinte páginas, por simple tranquilidad de conciencia, y lo devolverá con una nota cortés, explicando que "por el corriente año está completo nuestro plan de ediciones". Vendrá la ex secretaria de Mussolini, del

rey Faruk O del Mahatma Gandhi, que quiere publicar sus memorias, pues las considera de sumo interés para resolver la situación mundial. Y también —por qué no— vendrán algunos honestos clientes, que sólo desean comprar un libro.

En el segundo piso, en un vasto salón calentado por estufas a kerosén, están las secciones Contaduría y Créditos, donde empleados de guardapolvo gris y empleadas de guardapolvo blanco hacen incesantes y misteriosas anotaciones en grandes libros comerciales, y manipulan las teclas rojas y blancas de las máquinas de calcular.

Un piso más arriba está la sección Ediciones, donde revisores silenciosos y absortos corrigen los originales y las pruebas de imprenta de las obras del sello. En las mesas y escritorios se amontonan grabados, muestras de telas y cueros de las encuadernaciones, proyectos de tapas e ilustraciones. Los estantes de las paredes contienen una vasta colección de diccionarios: etimológicos, enciclopédicos y de ideas afines, de idiomas extranjeros, de modismos, de sinónimos...

Y en aquel tercer piso conversaban desde hacía unos minutos Daniel Hernández y Raimundo Morel.

La presencia física de Raimundo Morel proporcionaba siempre a Hernández dos disculpables consuelos: Raimundo era casi tan corto de vista como él, y algo más feo, lo que no es poco decir. Pero no era la suya de esas fealdades inconscientes que se llevan por el mundo sin pensar en sus posibles consecuencias en el próximo, sino que parecía construida casi a designio y sobrellevada con plena responsabilidad y *aun* con cierta dignidad. Se desprendía sólo de la inarmonía de los rasgos individuales, pero sin afectar una especie de serenidad del conjunto. Era una fealdad que parecía sugerir excelencias del espíritu, de ésas que se llaman o deberían llamarse fealdades inteligentes, porque una fuerza interior las ha ido modelando paulatinamente desde sus orígenes, hasta volverlas tolerables y aun inadvertibles. La frente demasiado amplia, la nariz larga y un poco torcida, el mentón casi inexistente, los anteojos, la avanzada calvicie, cierto encorvamiento de la espalda y cierta torpeza en el andar daban a Morel el aire inconfundible del profesor envejecido en el tedioso ejercicio de la cátedra.

Y sin embargo, Morel no era viejo. Contaba apenas treinta y cinco años. Y tanto su obra incesantemente renovada como su inteligencia siempre lúcida y despierta eran testimonio de esa juventud. Sus medios económicos lo dispensaban de la agria necesidad de trabajar, y ese hecho daba a todos sus escritos una objetividad y un desprendimiento de las transitorias circunstancias que era quizá el mayor de sus méritos.

De sus viajes de estudios, iniciados en plena juventud, ninguno tan fructífero como el que había realizado a los Estados Unidos, con el propósito de estudiar la literatura de ese país. Egresado de Harvard, su valoración crítica de autores tan dispares como Whitman, Emily Dickinson y Stephen Crane había llamado profundamente la atención. Eran estos antecedentes los que lo autorizaban a abordar la traducción al castellano del único quizá de los clásicos norteamericanos completamente ignorado en nuestra lengua, y que fuera a su vez brillante y perenne alumno de Harvard: Oliver Wendell Holmes.

Sobre la pila de pruebas de imprenta descansaba en su plácida sobrecubierta celeste el tomo de la "Evéryman Library" en que Holmes hace divagar con chisporroteante ingenio al poeta sentado a la mesa del desayuno. Raimundo Morel lo había contemplado con gratitud al entrar.

Daniel, advirtiéndolo, sonrió.

—Han demorado mucho las pruebas en la imprenta —dijo—, pero en fin, ya ve usted que aquí están. —Hizo una pausa y añadió: —Como de costumbre, han enviado el tercer tomo antes que el primero y el segundo¹.

Morel desdobló las largas galeras y con gesto mecánico buscó la numeración de las últimas, calculando el tiempo que llevaría en revisarlas.

Después, hablaron de Holmes, de su múltiple personalidad de ensayista, poeta y hombre de ciencia. Morel demostró cierta inquietud por algunos detalles de la versión: aun no había resuelto si convenía traducir directamente los poemas intercalados en el texto, o si era preferible incluir la versión original y traducirla en nota al pie. Lo inquietaba, además, el marcado localismo de algunas alusiones. Estas características, a juicio de Daniel, eran el motivo por el cual aún nadie había traducido a Holmes.

El último sol de la tarde entraba por el ventanal de la oficina, dorando los escritorios y las bibliotecas. Los empleados habían empezado a enfundar las máquinas de escribir y lanzaban miradas disimuladas al reloj eléctrico de la pared. Cuando éste marcó las siete menos cuarto, hora habitual de salida, tomaron sus sombreros de las perchas y se marcharon apresuradamente.

Daniel y Raimundo aun permanecieron unos minutos en la oficina. Después bajaron sin prisa la escalera. Cuando llegaron a la planta baja, el vasto salón de ventas estaba desierto, salvo por la presencia del sereno, un hombre simiesco que los aguardaba junto a la entrada con visible impaciencia. Raimundo tuvo que agacharse mucho para pasar por la diminuta puerta abierta en la cortina

¹ "El Poeta en la Mesa del Desayuno" es el tercer eslabón de la serie que iniciara Oliver W. Holmes en 1858 con "El Autócrata en la Mesa del Desayuno", y que prosiguiera al año siguiente con "El Profesor en la Mesa del Desayuno". La editorial Corsario publicó las tres obras en 1946, en versión castellana de Raimundo Morel. Esa versión, precedida de un laborioso estudio preliminar, fue la obra póstuma de Morel.

metálica, y Daniel casi nada. Era aproximadamente la medida de su estatura. Caminaron por la Avenida de Mayo, y al llegar a la esquina de Piedras se separaron. Morel siguió por la Avenida, tropezando con el río de transeúntes, y Daniel dobló la esquina en dirección a su casa. Al cruzar la calle, miró su reloj pulsera.
Eran las siete.

CAPÍTULO II

Cinco horas más tarde Raimundo Morel estaba muerto. Fue su esposa, Alberta, quien encontró el cadáver. Vivían solos en un departamento de la calle Alsina, cerca de la Avenida. Ella había ido al cine con una amiga. Más tarde declaró que había salido antes de finalizar el programa, dejando a su amiga en el cine. Explicó que la había asaltado un brusco dolor de cabeza, que le impedía disfrutar del espectáculo. Tomó un taxímetro y regresó a su casa.

El departamento estaba en el quinto piso. Mientras subía en el ascensor, Alberta consultó su reloj. Eran las once y media.

Cuando entró en el departamento, el *hall* estaba a oscuras, pero por la puerta de la sala que utilizaba su esposo para trabajar se filtraba un hilo de luz. Esto no le extrañó. Raimundo acostumbraba permanecer levantado hasta altas horas de la noche. Sin embargo lo llamó en alta voz para anunciar su presencia, mientras se quitaba la ropa algo húmeda (había empezado a llover antes de que tomara el taxímetro) y se enfundaba en una bata.

Recién cuando acabó de cambiarse se dio cuenta de que Raimundo no le había contestado. Recordó que habían tenido una pequeña disputa antes de que ella saliera, y pensó que seguiría enojado. Se encaminó al baño, donde tomó un calmante, que ya no parecía necesitar (su dolor de cabeza había disminuido sensiblemente), y se lavó los dientes.

Entonces volvió a llamarle la atención el desusado silencio de la casa. La puerta del estudio seguía cerrada, y no se oía el tecleo de la máquina de escribir ni el ruido de una silla o el crujido de las páginas de un libro. Pensó que Raimundo se habría quedado dormido.

Se dirigió al escritorio y abrió silenciosamente la puerta. Raimundo estaba sentado ante su escritorio. Tenía la cabeza apoyada en el brazo derecho, y en efecto parecía dormir. Su inmovilidad era absoluta. Alberta se acercó y trató de despertarlo. Con ambas manos logró levantarle un poco la cabeza, y entonces vio la negra herida que obliteraba el ojo derecho.

Casi oculta por el brazo derecho estaba el arma homicida, una pistola de pequeño calibre. Uno de los cajones del escritorio permanecía abierto. Sobre un periódico había una minúscula lata de aceite, un frasquito de bencina, una pequeña baqueta de cerdas, una gamuza y un cargador con varios proyectiles. A la izquierda del escritorio un libro de sobrecubierta celeste descansaba sobre una pila de pruebas de imprenta. A la derecha, en una bandeja, una botella de whisky, un sifón y un vaso vacío.

Todo estaba en perfecto orden y no había en la habitación señales de lucha.

Esto fue lo que declaró Alberta a la llegada del comisario Jiménez.

El comisario era un hombre moreno y medianamente corpulento. Cuando hablaba con cierta prisa, un oído avezado podía distinguir en su pronunciación un remoto acento provinciano, que por lo general disimulaba bastante bien. Impecablemente vestido de negro, habría podido tomársele por un alto funcionario de un banco o un agente de bienes raíces. Sin embargo, el comisario Jiménez se había formado en la escuela de estudiosos e investigadores que han incorporado a la policía científica más de una brillante innovación. Quizá por eso se le reprochaba a veces dar excesiva preeminencia al trabajo de laboratorio en desmedro de la rutina habitual de las pesquisas. Para él —decían con ironía hombres más viejos— todos los casos debían resolverse debajo de la lámpara de Wood, el fotocomparador o en los tubos de ensayo. Pero este reproche no era del todo justificado. Jiménez, en efecto, concedía una importancia suprema al indicio material, y todos los testimonios y declaraciones debían estar sujetos a su riguroso control. Pero no carecía de la habilidad necesaria para tocar en sus interrogatorios, sin esfuerzo aparente, los puntos esenciales que deseaba esclarecer. Solía reírse de buena gana de algunos de sus colegas, más partidarios del "ruido y la furia", cuando algún juez se negaba a admitir el valor probatorio de ciertas confesiones no del todo espontáneas.

El comisario examinó brevemente el estudio de Morel. Se asomó a la ventana, que daba a la calle, y comprobó que por allí no había ninguna vía de acceso al escritorio. Los balcones de los demás departamentos estaban a suficiente distancia para garantizarlo.

La botella de whisky había sido abierta esa noche: el sello yacía retorcido sobre la bandeja. Faltaban de ella tres medidas y media. En el fondo del vaso quedaba un resto de bebida.

El fotógrafo había colocado sobre el piso un cuadrado de papel blanco, de un metro de lado; cuya imagen, incluida en las fotografías del escenario del hecho, serviría en el transcurso del procedimiento judicial para establecer automáticamente, en caso necesario, las dimensiones de la habitación y objetos

de la misma.

Uno de los hombres que acompañaban al comisario introdujo en el cañón de la pistola el tanque de una lapicera a bolilla, y con esta precaución la levantó para llevarla al laboratorio de dactiloscopia. El comisario advirtió que era una Browning 6.35. Del cargador depositado en el periódico faltaba una bala. La cápsula correspondiente, con las marcas del percutor y el eyector, apareció a un costado de la habitación. La huella del percutor era muy profunda, lo que indicaba que el arma era nueva o había sido poco usada.

El médico policial finalizó el examen preliminar del cadáver y conferenció con el comisario. Era un hombre calvo, de barriga prominente, que hablaba con cierto atropellamiento.

La muerte —dijo— había sido producida por una bala de pequeño calibre que había atravesado el frontal encima del ojo derecho. La perforación del plano óseo, levemente estrellada, indicaba que el proyectil había penetrado con una leve inclinación. La hemorragia era muy escasa. El proyectil no tenía orificio de salida, y seguramente se había alojado en el cerebro. El tatuaje de la pólvora era apenas visible, pero existía, y dado el escaso calibre del arma, indicaba que el disparo había sido hecho de cerca, a una distancia menor de 20 cms. La posición relativa del orificio y del tatuaje causado por la pólvora y los productos de combustión confirmaba la presunción de que la trayectoria del proyectil había sido levemente oblicua, y dirigida de abajo hacia arriba. A su juicio, el ángulo de tiro no era inferior a 85°.

—No hay deflagraciones de pólvora en las manos del cadáver —prosiguió el médico—. Pero eso no indica, en mi opinión, que la propia víctima no haya podido disparar el arma, ya sea por accidente o deliberadamente. Usted sabe, las armas modernas... Quizá la reacción del nitrato pueda decirnos algo más. Personalmente...

El comisario oía pacientemente las conclusiones del médico, y trataba de pasar por alto sus hipótesis. Sabía por experiencia que es una desventaja ser influido por apreciaciones ajenas. Y el doctor Meléndez rara vez se contentaba con un enunciado de hechos directamente comprobables. Finalizada su exposición, el comisario le agradeció y lo despachó con el mayor tacto posible.

La bandeja con el vaso y la botella, así como el periódico con su curioso cargamento, habían sido llevados al laboratorio con todas las precauciones de práctica.

Sólo quedaba sobre el escritorio un libro de tapas celestes encima de una pila de hojas impresas de un solo lado, cuyo ancho era algo mayor que el de la página de un libro corriente, y cuya altura era aproximadamente el doble de la

de una página común. El comisario nunca había visto pruebas de imprenta, pero comprendió en seguida que se trataba de eso. En la primera, vio el sello de la editorial Corsario.

Pensó entonces en Daniel Hernández, a quien conocía de mucho tiempo atrás, y se felicitó de que hubiera alguna relación entre él y aquel indicio material, el único sobre el cual no estaba en condiciones de juzgar con pleno conocimiento de causa. Si fuera necesario, podría consultarlo.

En la primera página, algunas letras, a veces alguna palabra y en ocasiones una línea entera estaban tachadas, bien con barras oblicuas o con rayas horizontales. En los anchos blancos marginales aparecían las correcciones correspondientes: la letra suplantada, la palabra o la línea remplazadas o enmendadas. Observó también la presencia de ciertos signos desconocidos para él y más o menos repetidos. Los dos más frecuentes tenían cierta semejanza con la letra *fi* del alfabeto griego y con el signo musical "sostenido". Supuso que eran signos tipográficos de valor convencional².

Todas las correcciones estaban hechas con una estilográfica. Las tachaduras horizontales eran sumamente irregulares y a veces dejaban intactas algunas letras

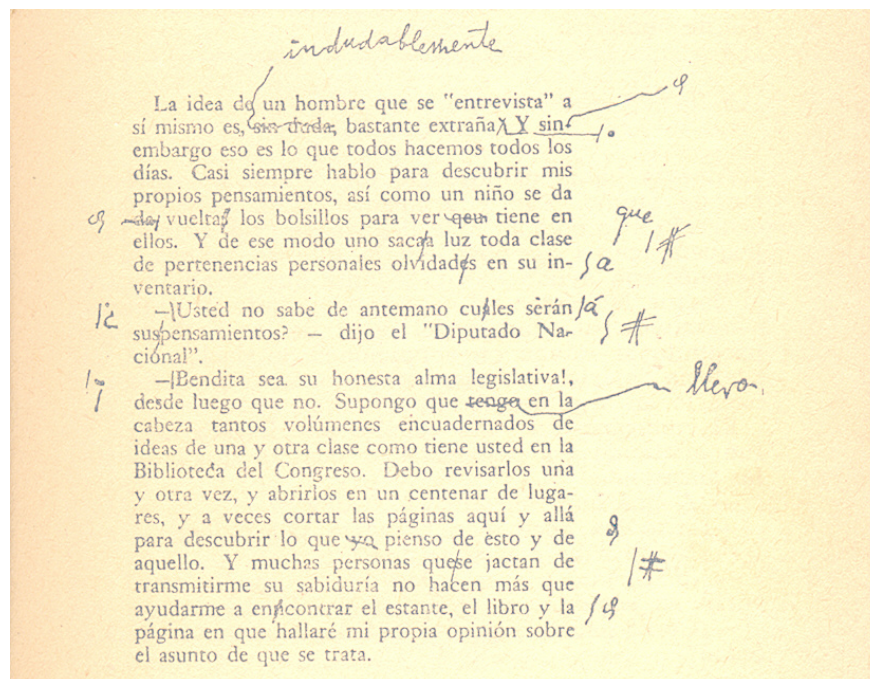


FIGURA 1

² El signo semejante a una letra fi se llama delectur a simplemente "dele"; indica que debe suprimirse una palabra, letra, etc. El signo # indica: "separar" (N. del editor).

de la palabra que se proponían abolir.

Pero lo que más le llamó la atención fue la grafía vacilante y a veces casi ilegible de las correcciones. Parecía la letra de un hombre no habituado a escribir, o que escribe en un estado anormal. La presión ejercida era irregular. Algunos rasgos parecían excesivamente prolongados, y otros casi atrofiados. Los puntos de las íes estaban invariablemente mal colocados, a veces demasiado adelante, a veces demasiado atrás. La tangente verbal era muy sinuosa.

El comisario recordó el vaso y la botella y se encogió de hombros.

CAPÍTULO III

Alberta había demostrado una admirable presencia de ánimo. fue ella misma quien denunció lo ocurrido a la policía. A la llegada de ésta, sufrió una pequeña crisis nerviosa, de la que se repuso poco después con ayuda de un sedante que le administró el doctor Meléndez. Y cuando el comisario Jiménez —concluido su examen del lugar de los hechos— le preguntó si estaba en condiciones de declarar o si prefería dejarlo para más tarde, contestó que prefería hacerlo en seguida.

El comisario sacó del bolsillo una libreta negra y fue anotando las respuestas a medida que Alberta las formulaba.

—¿A qué hora encontró el cadáver?

—Entre las doce menos cuarto y las doce.

—¿No lo sabe con exactitud?

—No. Llegué a casa a las Once y media, pero no entré en seguida en el escritorio de mi esposo.

—¿Cerró usted la puerta del departamento cuando entró?

—Sí.

—¿No oyó ningún ruido antes de encontrar a su esposo muerto?

—No.

—¿Un disparo, por ejemplo?

—No. No oí nada.

—Entonces, ¿él ya estaba muerto a su llegada?

—Supongo que sí.

—¿Halló usted la puerta del departamento cerrada con llave?

—Sí.

—¿Se encontró con alguien en el vestíbulo, o al subir en el ascensor?

—No, no había nadie.

—¿El ascensor estaba en la planta baja?

—Sí.

—¿La puerta de calle estaba cerrada con llave?

—Sí, después de las nueve de la noche permanece cerrada.

—¿Qué hizo usted cuando entró en el escritorio de su esposo?

—Al principio me pareció que se había quedado dormido. Pero cuando me acerqué vi que estaba muerto. Llamé a la policía. Después llamé a mi cuñado, Agustín, y a un amigo de Raimundo. Han de estar por llegar.

—¿Tocó alguna de las cosas del escritorio?

—No.

—¿El arma?

—No.

—¿Quizá se movió algo cuando usted trató de levantarle la cabeza?

—Es posible.

—¿A qué hora había salido usted?

—A las nueve. Fui al cine con una amiga,

—¿Su esposo quedó en la casa?

—Sí. Quise que me acompañase, pero me dijo que estaba muy ocupado. Tenía que corregir un libro o algo parecido. Esto sucedía a menudo. A veces discutíamos, pero no era grave, ¿comprende usted? A mí me fastidiaba que nunca tuviera tiempo para salir conmigo, pero comprendo que debía realizar su trabajo... y ahora que está muerto...

Alberta se interrumpió para dejar paso a una breve crisis de llanto, y el comisario aguardó mirándola con simpatía.

Ella se enjugó los ojos y sonrió pálidamente, como disculpándose.

—¿Él permaneció toda la tarde en la casa?

—No. Salió antes de las cinco y volvió a las siete y media. Traía un paquete debajo del brazo. Me dijo que eran unas pruebas de imprenta.

—¿Serían ésas que están sobre su escritorio?

—Quizá. No se lo pregunté.

—¿Su esposo acostumbraba beber?

—A veces, por complacer a las visitas. Pero nunca demasiado.

—¿Cree usted que esa pequeña escena de que me habló pudo afectarlo al extremo de hacerle beber algo más de lo habitual?

Alberta pareció reflexionar.

—No sé —dijo llevándose la mano a los ojos—. No sé. Preferiría no recordar que las últimas palabras cambiadas entre nosotros...

Se interrumpió, haciendo visibles esfuerzos por dominarse, y el comisario cambió apresuradamente de tema.

—Comprendo —dijo—. Pasemos a otra cosa. ¿Usted había visto anteriormente el arma?

—Sí.

—¿Era de él?

—Sí. La trajo hace cinco años de los Estados Unidos. Se la regaló un oficial norteamericano que había sido compañero suyo, y que a su vez la había traído de Europa.

—¿Su esposo era aficionado a las armas de fuego?

—No. La conservaba como un recuerdo, guardada en un cajón del escritorio.

—¿El estuche y los demás elementos de limpieza venían con la pistola?

—Sí.

—¿Cree usted que su esposo pensaba utilizarla con algún fin?

—No.

—¿Sabe usted si tenía algún enemigo?

—No. No lo creo. Era el hombre más inofensivo del mundo.

—¿Lo notó usted nervioso o preocupado los últimos días?

—No.

—¿Alguna vez lo vio limpiando esa pistola automática?

—Una o dos veces. Pero no creo que lo hiciera porque pensara utilizarla o porque abrigara algún temor. Su trabajo solía agotarlo, y siempre se lamentaba de no tener algún *hobby*, alguna habilidad manual capaz de distraerlo. Pienso que esta noche se habrá sentido particularmente fatigado, y a falta de otra cosa trató de interesarse en la limpieza de esa pistola. Otras veces jugaba solo, al ajedrez, o hacía algún solitario. Supongo que esas ocupaciones sencillas eran una especie de compensación.

—¿Sabe usted si hay en la casa más balas de ese calibre que las que tenía el cargador?

Alberta se encogió de hombros, como deplorando su incapacidad para contestar.

—No sé —dijo—. Nunca las he visto.

El comisario pareció reflexionar.

—Señora —dijo bruscamente, como si hubiera llegado a una conclusión—, no quisiera importunarla demasiado, pero me gustaría ver algo escrito de puño y letra de su esposo. Una carta, una anotación cualquiera...

Alberta volvió a sonreír penosamente. Sus ojos estaban enrojecidos.

—Eso es fácil —murmuró—. Raimundo escribía constantemente. Era su oficio.

Los cajones de su escritorio están llenos de papeles. Puede llevarse alguno.

El comisario le agradeció y volvió a entrar en el estudio de Morel. Abrió el cajón central del escritorio y sacó la primera de una pila de: hojas manuscritas, que llevaba el siguiente título, escrito con letra perfectamente, regular, casi escolar: "Vida y obra de Oliver Wendell Holmes".

En aquel momento el policía de guardia hacía entrar a un hombre delgado y pálido, que parecía profundamente abatido. A juzgar por sus cabellos despeinados y el desorden de su ropa, la noticia lo había arrancado bruscamente del sueño. Se encaminó directamente hacia Alberta, la besó en la mejilla y le palmeó la espalda, sin decir palabra. Ella apoyó brevemente la cabeza en su pecho, y cuando se volvió hacia el comisario, tenía los ojos brillantes.

El recién llegado se dirigió a la puerta del estudio y allí se detuvo. Su mirada parecía hipnotizada por la pequeña mancha de sangre que aun quedaba sobre el escritorio. El comisario se interpuso con rapidez.

—¿Usted es el hermano? —dijo casi atropelladamente—. Me alegro de que haya venido. La señora Morel necesitará su compañía. Ha estado sola hasta ahora. Lamento lo ocurrido —añadió en voz baja.

Agustín Morel tenía los ojos agrandados por el espanto. Quería hablar, pero las palabras se le quedaban en la garganta.

—¿Quién lo mató? —barbotó por fin.

El comisario se encogió de hombros.

—Aun no lo sabemos —dijo—. Ni siquiera sabemos si alguien lo mató.

Agustín lo miró sin comprender.

—Pudo haber sido un accidente —dijo el comisario—. O un suicidio. ¿Sabe si su hermano tenía algún motivo para suicidarse?

La expresión de Agustín decía a las claras que aun no se le había ocurrido aquella posibilidad. Sacudió la cabeza vigorosamente. .

—No —respondió—. Me costaría creerlo. Raimundo siempre ha sido feliz, y últimamente más que nunca. Empezaban a publicarse sus libros, su nombre se iba haciendo conocido... Vivía enteramente dedicado a su trabajo.

El comisario lo miró, como considerando qué valor podían tener las declaraciones de aquel hombrecillo trastornado por el asombro y el dolor.

—¿Reconocería usted su letra si la viera? —preguntó inesperadamente.

—¿Su letra? —repitió Agustín—. Sí, desde luego, pero no veo qué relación...

—No importa —dijo suavemente el comisario—. Quizá la relación no sea del todo evidente, pero aun así quiero saber si usted podría reconocer su escritura.

—Sí —respondió Agustín sin vacilar—. Raimundo a menudo iba a pasar unos días a mi casa. Yo tengo una quinta en Moreno. Nunca dejaba de anunciarme su visita. Creo que aun debe tener aquí su última carta, y por supuesto conozco su letra de memoria,

Hizo ademán de registrarse los bolsillos, pero el comisario lo contuvo con un gesto.

—Está bien —dijo, y añadió mostrándole la primera prueba de imprenta: —¿Es de él la letra de estas correcciones?

Agustín observó atentamente la hoja, y a medida que lo hacía se dibujaba en su rostro una expresión de perplejidad,

—No —respondió, y agregó con cierta vacilación:— No me parece. Algunos de los rasgos son parecidos, pero Raimundo no escribía así. Parece la letra de un colegial...

El comisario no dijo nada.

—Sin embargo —prosiguió Agustín—, hay algo... No sé qué es, pero me recuerda la letra de Raimundo. Se me ocurre que ésa podría ser su letra si estuviera muy apurado, o nervioso, o...

Se interrumpió, como si descubriera de pronto las implicaciones de lo que iba a decir.

Antes de que el comisario pudiera contestar, entró un nuevo personaje. Era un hombre atlético, rubio, vestido de gris. Saludó a Agustín con un movimiento de cabeza, estrechó la mano de Alberta y murmuró unas frases de condolencia,

—Le agradezco que haya pensado en llamarme —dijo—, y estoy a su disposición. Felizmente pude tomar un micro, porque el primer tren salía después de las cuatro. Yo vivo en La Plata.³ —explicó, volviéndose hacia el comisario—, me llamo Anselmo Benavídez, y soy amigo de la familia. Si en algo puedo ayudarlo, estoy a sus órdenes.

—Gracias —respondió el comisario—, pero por el momento no hay nada más que hacer aquí. Usted, señora, tal vez quiera retirarse a descansar. Y ustedes — agregó en voz baja, llevándose a Agustín y Benavídez hacia la puerta— tomarán las providencias necesarias. Quizá la señora Morel necesite un médico. Supongo que ha sido un golpe duro para ella. Los veré esta noche.

Dos hombres acababan de precintar la puerta del estudio. Con las pruebas de imprenta y las páginas manuscritas de Morel debajo del brazo, el comisario Jiménez salió del departamento. Eran las cinco de la mañana.

³ Los sucesos relatados en esta historia se desarrollaron a comienzos de 1945. Actualmente la ciudad de La Plata lleva el nombre de Eva Perón, (N. del E.)

Luego de 1955, al producirse el golpe militar que derrocó al gobierno democrático del general Perón, se cambió nuevamente a “La Plata” el nombre de la ciudad (Nota del digitalizador)

CAPÍTULO IV

Los periódicos de la mañana enteraron a Daniel Hernández de la muerte de Morel. Casi todos publicaban la noticia en lugar destacado, y algunos agregaban una semblanza biográfica. No mencionaban mayores detalles acerca de las circunstancias de su muerte, pero tácitamente parecían descartar la posibilidad de un hecho delictuoso. Morel no tenía enemigos, y no se habían hallado señales de robo. Personal policial a las órdenes del comisario Jiménez —añadían— estaba realizando las diligencias necesarias para esclarecer el hecho.

Daniel logró comunicarse con el comisario, y éste lo puso al tanto brevemente de lo ocurrido. Convinieron encontrarse por la noche.

Daniel no tenía gran apego por la atmósfera de las casas mortuorias, pero aparte de la amistad que lo había ligado a Morel, se sentía profundamente intrigado por las circunstancias de su muerte. Le parecía una incongruencia que Raimundo hubiera muerto de un balazo. El brillante alumno de Harvard y las armas de fuego parecían elementos de mundos distintos.

Se lo dijo al comisario, cuando se encontró con él entre la muchedumbre de personas que llegaban a ofrecer sus condolencias, pero Jiménez se rió.

—No —dijo—. Lo que ocurre es que nunca conocemos realmente a las personas que mejor creemos conocer. Nuestras relaciones con los demás suelen ser muy unilaterales. El punto de contacto entre dos seres humanos es más estrecho de lo que se supone. Son como dos circunferencias que se cortan dejando una pequeña zona de intereses comunes, pero lo demás permanece ignorado. Usted conocía a Morel, pero nunca hablaba con él sino de libros. Y por eso le extraña que un hombre que al parecer llevaba una vida puramente intelectual se suicide brutalmente, pegándose un tiro en la cabeza, como un vulgar comerciante en quiebra, o se mate por accidente al limpiar una pistola automática, como un vulgar asaltante que planea un atraco.

—Entonces —dijo Daniel—, ¿usted cree que se trata de un suicidio o de un accidente?

—Sí —respondió el comisario—. Y aun la hipótesis de un suicidio me parece poco plausible.

—¿No podría ser un asesinato? —preguntó Daniel.

—Difícil. La puerta del departamento estaba cerrada con llave, y el arma pertenecía a la víctima.

—No es imposible que alguien se haya procurado una llave del departamento —

arguyó Daniel—. Y el detalle del arma no me parece concluyente.

El comisario lo miró con una chispa de ironía en sus ojos oscuros.

—Desde luego —dijo—. Aun no hemos abandonado la investigación. Eso que usted dice es posible, pero hasta ahora no existen otros indicios que lo confirmen.

—¿Han interrogado a la esposa?

—Sí. Tiene una excelente coartada. Fue al cine con una amiga. Lo hemos verificado. Y también hemos localizado al chófer del taxímetro que la trajo a su casa. Llegó aquí a las once y media de la noche. Y tenemos motivos para suponer que a las once y cuarto Raimundo estaba muerto. Uno de sus amigos lo llamó por teléfono a esa hora, pero nadie atendió el llamado. Y los vecinos de uno de los departamentos creen haber oído el disparo aproximadamente a esa hora. No lo identificaron como un disparo de pistola en el momento de oírlo, pero después recordaron haber escuchado un ruido seco, no muy intenso, como el estallido de un petardo. El arma era de pequeño calibre. A propósito —agregó el comisario—, ¿a qué hora se separó usted de él?

—A las siete.

—Perfecto —dijo el comisario—. Eso también concuerda con las declaraciones de Alberta. Dice que su esposo llegó al departamento alrededor de las siete y media, y que permaneció allí cuando ella salió a las nueve.

Desde el rincón donde se habían refugiado para hablar con tranquilidad, el comisario observaba desde hacía rato a un hombre pequeño y encorvado, de rostro aindiado y expresión distraída, que se paseaba con las manos a la espalda por entre los grupos donde se cuchicheaban las circunstancias de la muerte de Morel y se pronunciaban los habituales lugares comunes. La expresión de ironía de Jiménez se acentuó.

—¿Sabe que tenemos entre nosotros una especie de investigador privado? —dijo señalando con un gesto al hombre de las manos a la espalda, que seguía paseándose, al parecer muy absorto en sus pensamientos—. Parece algo grotesco, ¿verdad? Sin embargo, ése es un hombre que me gustaría tener conmigo.

—¿Investigador privado? —preguntó Daniel con una sonrisa—. ¿Existen realmente?

—Desde luego —respondió el comisario—. Los grandes hoteles, las joyerías, los bancos tienen sus hombres de confianza. Le aseguro que es un oficio aburrido y poco emocionante. Alvarado es agente de una compañía de seguros. Suelen destinarlo a casos como éste. Oficialmente, viene a presentar sus condolencias en nombre de la compañía, pero en realidad está aquí para escuchar las

conversaciones. En un asunto como éste, una palabra oída a tiempo puede ahorrarles muchos miles de pesos.

—¿Morel estaba asegurada? —preguntó Daniel con asombro.

—Sí, ¿no lo sabía usted? Tenía un seguro contra accidente. Trescientos mil pesos, que cobrará su esposa. Ahora comprenderá por qué Alvarado se pasea con tanto fervor entre los amigos y los conocidos de Morel. Si llegara a enterarse, por ejemplo, de que éste había contraído deudas, o de que padecía una enfermedad incurable, o de que tenía cualquier otro motivo para quitarse voluntariamente la vida, la compañía recibiría esa noticia con sumo interés. Y nosotros también —agregó riendo—. Por eso no ahuyentamos a esa clase de hombres. A veces pueden darnos datos de sumo valor.

En aquel momento el agente de la compañía de seguros se detuvo a cierta distancia de ellos y saludó al comisario con una sonrisa que daba a su rostro desagradable una profunda vivacidad. Después se encaminó casi en puntas de pie al grupo donde Alberta, Agustín, Benavidez y el doctor Quintana, abogado de la familia, hablaban en voz baja, y casi sin que nadie lo advirtiera se mezcló en su conversación.

—Lo veré mañana en mi despacho —dijo el comisario disponiéndose a retirarse—. Supongo que ustedes necesitan esas pruebas de imprenta. Y además quiero su impresión sobre algunos detalles que nos ayudarán a formar una conclusión definitiva.

Viéndolo alejarse, Daniel tuvo la certeza de que el comisario ya había llegado a esa conclusión.

CAPÍTULO V

El comisario estaba del mejor humor del mundo. Habitado a teorizar con Daniel sobre asuntos criminales cuando se encontraba ocasionalmente con él en el club, o cuando aquél iba a cenar a su casa, agradecía la oportunidad que se le presentaba de poder analizar sobre el terreno de los hechos un caso auténtico, y de poder hacerlo sin violar la reserva oficial. Daniel, en efecto, estaba en su despacho en calidad de testigo. Era una de las últimas personas que había visto a Morel con vida, le había entregado uno de los indicios más importantes encontrados en el escenario de los acontecimientos, y seguramente estaría en condiciones de identificar su escritura, confirmando o desmintiendo testimonios anteriores.

—Nuestra opinión está formada —dijo—. Tengo en mi poder los informes periciales y los resultados de la autopsia, y todo señala en una única dirección.

Me parece que la compañía de Alvarado tendrá que pagar esos trescientos mil pesos.

—¿Ha sido un accidente entonces?

—Sí. Es casi seguro. Y creo que estamos en condiciones de reconstruir las circunstancias en que se produjo. —Hizo una pausa, como ordenando mentalmente los hechos en que basaría su demostración, y después prosiguió:— Raimundo Morel tenía un arma, una pistola automática de calibre 6.35. Según su esposa, la había traído de los Estados Unidos. Nadie ha desmentido ese testimonio. Es más, el hermano de Raimundo recuerda haberla visto en el escritorio de aquél.

"Este es un punto muy importante. Si el arma era de la víctima, se reducen las posibilidades de que alguien haya entrado en el departamento con la deliberada intención de asesinarlo, al menos valiéndose de ella. Raimundo guardaba la pistola automática en un cajón de su escritorio. Esto sólo podía saberlo quien lo conociera muy íntimamente. Podía saberlo su esposa, por ejemplo, pero ella tiene una buena coartada, Podía saberlo su hermano, pero también nos ha presentado una coartada satisfactoria. Además, es difícil admitir que estando Raimundo sentado a su escritorio, permitiera que alguien sacara el arma de un cajón del mismo.

"El arma en sí no hemos podido identificarla aún. Al principio pensé que fuera una Browning, pero aunque tiene características similares, no es de esa marca. En realidad, carece de marca, número de serie y aun de la mención del país donde se ha fabricado. No figura en el atlas de Metzger, que contiene más de 250 fotografías y descripciones de pistolas automáticas. Pero eso no es del todo raro. Después de la guerra han aparecido armas de las más variadas procedencias, y se sabe que en algunos países se han imitado los tipos más corrientes de armas de fuego. De todas maneras, esto no nos ha impedido comprobar con absoluta certeza que el proyectil causante de la muerte de Morel fue disparado con la pistola automática que encontramos en su escritorio.

—¿No pudo ser disparado por otra arma del mismo calibre? —arriesgó Daniel tímidamente—. ¿O aun de otro calibre? He leído en algún lugar que con un revólver, por ejemplo, pueden dispararse en ciertas condiciones balas de pistola.

El comisario sonrió con la superioridad que le daba su conocimiento del oficio,

—Sí, pero en este caso no. Usted sabe que las estrías del cañón de una pistola o un revólver dejan una huella en el proyectil. Merced a esa huella es posible identificar el arma que lo ha disparado y esa identificación tiene un valor

probatorio equivalente al de las impresiones digitales, es decir absoluto. En el laboratorio se dispara un proyectil con el arma sospechosa contra una sustancia blanda, para no deformarlo. Después se comparan los dos proyectiles en el hastoscopio, que es un microscopio comparador con dos objetivos y un ocular, o en el fotocomparador, que además fotografía las estrías del proyectil colocado en un soporte giratorio⁴. Cotejando ambas imágenes del hastoscopio o del fotocomparador, se establece si hay identidad o no. Para ello se tiene en cuenta el número de estrías, que puede ser de cuatro, cinco o seis, la dirección hacia la derecha o la izquierda, el ancho, y el "paso" de la estría helicoidal, es decir el intervalo comprendido sobre la generatriz entre las extremidades de una misma espira... —Se echó a reír al ver la expresión de susto de Daniel, y agregó: —En este caso la identidad es absoluta. Podría mencionarle además que las marcas del percutor, extractor y eyector de la cápsula también son características, así como algunas señales dejadas por el plano inclinado de la cámara y la parte superior del cañón. Pero todos estos detalles técnicos han de fatigarlo, y en definitiva crea que le conviene más aceptar mi palabra: el proyectil fue disparado con la pistola automática que Morel guardaba en el cajón de su escritorio, al alcance de su mano.

"El arma presenta otra característica muy interesante, que es la que me inclina a creer que se produjo un accidente. Gran número de pistolas automáticas tienen dispositivos de seguridad, cuyo fin es impedir que se dispare accidentalmente un tiro. Algunos modelos tienen hasta tres, a saber: sólo puede efectuarse un disparo cuando se apoya simultáneamente en el gatillo y en la parte posterior de la culata; o bien en la parte posterior izquierda del arma hay un "seguro" que colocado en determinada posición inmoviliza el mecanismo e impide disparar; o bien el mecanismo queda automáticamente inmovilizado al retirar el cargador. En una pistola de fabricación francesa, el cañón gira en torno a un eje delantero y se levanta automáticamente al retirar el cargador, para que si el percutor funciona accidentalmente, golpee en el vacío.

"Todo esto le está indicando cuál es el accidente más común en el manejo de las pistolas automáticas: se quiere limpiar el arma, se retira el cargador y no se advierte que ha quedado una bala en la cámara. Un movimiento cualquiera, sale un disparo y mata a un vecino o al propio dueño..."

El comisario hizo una pausa, como para dar mayor relieve a lo que iba a decir.

—Y la pistola automática de Morel —agregó por fin—, un arma de origen desconocido y fabricación deficiente, no tenía ningún dispositivo de seguridad.

⁴ El fotocomparador Belaunde es invento argentino.

Daniel movió la cabeza en gesto de duda, pero el comisario se adelantó a sus objeciones.

—Ese detalle por sí solo no es definitivo —dijo—, pero hay muchos otros. En primer término, debemos recordar que el cargador de la pistola había sido retirado, y que le faltaba un proyectil, que evidentemente había quedado en la cámara. Eso, juntamente con los implementos que encontramos encima del escritorio, sobre un periódico, indica que Morel tenía el propósito de limpiar la pistola. Llegó a humedecer en bencina la pequeña baqueta de cerdas. La latita de aceite estaba destapada. Parece que es un gesto instintivo cuando se limpia un revólver o una pistola levantarle con el pulgar en el gatillo y los cuatro dedos restantes en la parte posterior de la culata, y acercar al ojo el cañón para ver si está sucio. Naturalmente, esto se hace confiando en que el arma está descargada. En el caso de una pistola de ese tipo no se puede ver nada, pero ello no impide la supervivencia del gesto. Trate de imaginar ese gesto. Morel cree que la pistola está descargada. El mismo ha retirado el cargador para limpiarla. La acerca al ojo derecho con el pulgar en el gatillo. El gatillo en sí es algo "celoso", nosotros lo hemos probado en el tensómetro. Un ruido en el exterior, un sobresalto cualquiera, una contracción nerviosa de la mano, y ya ha ocurrido el accidente. Sobre todo si la víctima se encuentra en ciertas condiciones que predisponen al accidente.

Daniel lo miró sin comprender.

—Después volveremos sobre eso —dijo el comisario—. Pero aun queda otro detalle por analizar en el escenario del hecho. Muy a menudo, en los casos de suicidio, se encuentra el arma en la mano del suicida. Éste, al disparar el arma, la empuña en la posición normal. La mano se crispa por el llamado espasmo cadavérico, un fenómeno de origen vital, es decir distinto de la rigidez cadavérica que sobreviene después de la muerte. El espasmo cadavérico es la persistencia después de la muerte de una contracción muscular determinada voluntariamente durante la vida, y prolongada en el cadáver debido a lo repentino de la muerte. En el caso de Morel, el arma estaba debajo de su brazo. Esto se debe a que no la había empuñado en la posición normal, favorable al espasmo cadavérico, y a que no se había producido esa contracción muscular voluntaria, previa al suicidio, puesto que él no tenía intención de suicidarse. Sus dedos la sostenían apenas, en la posición inestable que he mencionado anteriormente. Después del disparo, se desprendió de la mano y quedó aprisionada debajo del brazo. Este pequeño detalle, junto con la circunstancia de que Morel no dejó mensaje alguno en que anunciara su determinación de quitarse la vida, y la falta aparente de motivos para hacer lo, me inclinaron a

suponer que tampoco se trataba de un suicidio.

"Pero aun hay algo más. Hay ciertas condiciones que predisponen a un accidente. Un estado de nerviosidad excesiva, por ejemplo, o de relativa ebriedad."

Daniel se incorporó de un salto.

—¿Quiere decir que Morel estaba ebrio cuando se produjo ese accidente?

—Está bien, no se escandalice —dijo Jiménez con ademán conciliador—. Yo no le pido que acepte una suposición infundada. Infortunadamente, hay hechos. Más de uno. Tres, en realidad. El primero de ellos es que encima de su escritorio encontramos una botella con whisky que aparentemente había sido abierta esa misma noche. Junto a la botella había un vaso con restos de bebida. De la botella faltaba cierta cantidad que quizá no fuera suficiente para embriagar a un hombre acostumbrado a beber, pero Morel no era un hombre acostumbrado a beber. Su esposa dice que lo hacía muy rara vez. El segundo hecho proviene de la autopsia: se encontró cierta cantidad de alcohol en el cadáver. Y acerca del tercero, creo que usted mismo nos podrá dar una definición.

Sacó de un cajón de su escritorio un sobre del que extrajo las pruebas de imprenta que había corregido Morel antes de su muerte, separó la primera y la puso en manos de Daniel.

Éste la observó con suma atención y después miró perplejo al comisario.

—Ésta no es la letra de Raimundo —dijo.

—La pericia de las escrituras —Sentenció el comisario— es la más difícil, y la de resultados menos ciertos. Usted se guía por algunas evidentes diferencias externas, y se equivoca. El experto analiza detalles menos superficiales, y por lo tanto más reveladores. Usted lanza una mirada y emite un juicio. El experto mide y compara. Utiliza más de un método. Recurre a la grafoscopia, que es el más simple y más antiguo: la comparación de las formas, que se realiza en ampliaciones fotográficas de dos o tres diámetros. Analiza la forma general del grafismo y la forma de cada letra en particular. Si esto no basta, apela a la grafometría, que analiza no ya las formas sino los caracteres cuantitativos, altura media de las letras minúsculas en general y en particular, altura media de las mayúsculas, separación de las letras y palabras; en el caso de una letra determinada, por ejemplo la t, se tomarán en cuenta el índice de intersección de la barra, el índice de lateralidad, de elevación, de oblicuidad, etc.

"En nuestro caso, lo primero que me llamó la atención fue lo vacilante y torpe de las correcciones. El propio hermano de Morel tuvo dificultad en reconocer esa escritura.

"Existía pues la posibilidad de que las pruebas de imprenta hubieran sido corregidas por otra persona. Y en tal caso, podía robustecerse la suposición de un asesinato, ya que ése sería el primer indicio de la presencia de un tercero en el departamento de Morel, aunque por el momento no pudiéramos comprender por qué ese hipotético visitante se había puesto a corregir las pruebas. Por eso me procuré una muestra de la verdadera escritura de Morel y pedí una pericia caligráfica. La han realizado antes de lo que yo pensaba, y sus resultados son muy significativos.

"No quiero insistir en detalles técnicos, pero del análisis de los pequeños rasgos característicos de las letras, los puntos de ataque, la involución y la versión de los círculos en las letras redondas, oblicuidad de los ejes, etc., el experto llega a la conclusión de que la persona que corrigió esa prueba de imprenta es la misma que escribió la hoja manuscrita que yo le llevé. Las diferencias observables las explica suponiendo que esa prueba fue corregida bajo la influencia de un fuerte estado emocional, de una droga, o de cualquier otro excitante, O por lo menos en circunstancias distintas de las normales, que a él, naturalmente, no le corresponde determinar, pues su misión se reduce a establecer si hay o no identidad. Los peritos calígrafos suelen ser muy cautos en sus juicios; todo dictamen lleva implícito una posibilidad bastante grande de error. Si se tiene eso en cuenta, sus conclusiones son singularmente categóricas.

"Creo que ahora podemos completar el panorama trazado anteriormente. Sabemos que Morel tenía una pistola automática de calibre 6.35 sin dispositivo de seguridad. Sabemos o tenemos derecho a suponer que estuvo solo en su departamento a partir de las nueve. Poco antes había tenido una pequeña escena con su esposa. Eso pudo deprimirlo e inducirlo a beber. Después pensó quizá que con eso no remediaría nada, Y resolvió ponerse a trabajar. Empezó a corregir las pruebas que usted le había entregado unas horas antes. Pero no estaba acostumbrado a beber, y la bebida había empezado a surtir su efecto. Quizá no estaba ebrio, pero la seguridad de su mano no era la habitual. Después de corregir algunas páginas, decidió abandonar el trabajo y ocuparse en algo que no le exigiera ningún esfuerzo mental. Quizá al abrir un cajón de su escritorio para guardar las pruebas de imprenta, vio el estuche de la pistola. La sacó, retiró el cargador con el propósito de limpiar la, sin advertir que quedaba una bala adentro, y algún movimiento brusco de su mano produjo el accidente." Daniel se levantó, disponiéndose a marcharse. Arrugas de preocupación le surcaban la frente.

—Muy razonable —murmuró—. Demasiado razonable. Quizá por eso no alcanza

a convencerme.

El comisario se encogió de hombros.

—Lo siento, pero éstas son mis conclusiones. —Guardó las galeras en el sobre de donde las había sacado y se las entregó a Daniel.— Supongo que ustedes necesitarán esas pruebas de imprenta —y añadió con cierto sarcasmo—: Tal vez usted pueda descubrir en ellas algo que se nos haya escapado a nosotros.

CAPÍTULO VI

Aurelio Rodríguez, viejo empleado de la editorial Corsario, fue el imprevisible y efímero Watson de aquella singular aventura de las pruebas de imprenta. Pero su encumbramiento a esa alta dignidad dependió de una circunstancia puramente accidental: su escritorio era el más próximo al de Daniel.

Éste, al volver de su entrevista con el comisario, depositó, ante sí las pruebas de la obra de Colmes y distraídamente, empezó a hojearlas.

Fue entonces cuando Rodríguez oyó el estrepitoso crujido de una silla, y alzando la vista advirtió que Daniel se había incorporado de un salto, Señalaba con el índice extendido una de las páginas, y movía los labios pronunciando palabras inaudibles. Sus ojos parecían desorbitados.

Rodríguez se acercó, dominado por la curiosidad, Y observó los primeros renglones de la galera que Hernández le señalaba con gesto imperioso. Después leyó las correcciones y se encogió de hombros.

—¿Qué pasa? —dijo—. Yo no veo nada, Hay algunas correcciones, pero parecen bien hechas.

—Holmes —musitó Daniel con expresión extraviada—. Oliver Wendell Holmes. Sherlock Colmes. Extraña coincidencia... ¿Recuerda usted el curioso incidente del perro?

Rodríguez lo miró como si empezara a creer que se había vuelto loco,

—¿Ha olvidado los clásicos? —insistió Daniel—. El curioso incidente del perro era que no había ladrado de noche y el curioso incidente de estas dos o tres correcciones es que están bien hechas, están bien escritas, con una letra perfecta, con la letra auténtica de Raimundo Morel. ¿Comprende ahora?

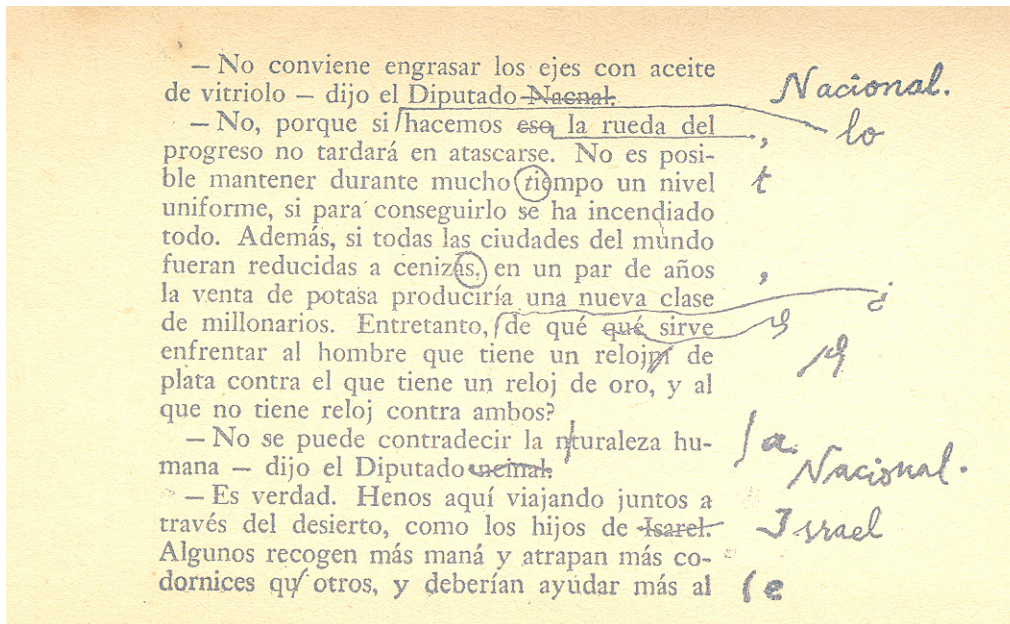


FIGURA 2

Rodríguez meneó la cabeza, desalentado.

—Mire, señor Hernández, yo...

—Se lo explicaré en términos más sencillos. Mejor aún, dejaré que lo explique usted. Se lo explicaré en preguntas. ¿Usted cree en la ebriedad intermitente?

Rodríguez se encogió de hombros.

—Perfecto. ¿Cree que la bebida agudiza la visión y estimula las facultades mentales?

Rodríguez debía tener cierta experiencia al respecto, porque esta vez respondió con una categórica negativa.

—Gracias —respondió Daniel con expresión sibilina—, ya está usted en condiciones de deslumbrar al comisario Jiménez.

Rodríguez volvió a su escritorio y por espacio de media hora escuchó con creciente espanto las intermitentes exclamaciones de Daniel Hernández a medida que éste hojeaba las pruebas de galera. Después lo vio recoger apresuradamente el sobretodo y el sombrero y bajar a saltos la escalera.

Dos horas más tarde estaba de vuelta con un gran paquete del que sacó un mapa ferroviario y media docena de horarios de ferrocarriles.

Llamó a Rodríguez y entregándole una galera sin revisar de las que componían la pila, le pidió que la corrigiera minuciosamente. Rodríguez se puso a la tarea, más intrigado que nunca, mientras Daniel, reloj en mano, aguardaba los resultados.

Cuando Rodríguez le entregó la larga hoja corregida, Daniel murmuró:
—Seis minutos. Noventa y ocho renglones. Morel corrigió veintidós galeras. Excelente. Acaba usted de resolver el caso.
En seguida se entregó con renovado furor a la tarea de consultar los horarios de trenes, el mapa y las pruebas de imprenta, al tiempo que borroneaba hojas en blanco con largas anotaciones.
Por fin pidió una regla y papel transparente, y con ayuda de esos implementos estuvo ocupado en calcar algún detalle del mapa ferroviario y en trazar un minucioso gráfico.
A las seis y media de la tarde hizo un paquete con todo, se puso el sombrero y se fue sin saludar a nadie.
El subterráneo lo dejó en la estación Once, donde sólo tuvo que caminar unos pasos para tomar un tren de la línea suburbana que lo llevó a Moreno. Allí desembarcó, cruzó las vías y tomó el primer tren de regreso.
Al día siguiente no fue a la oficina. Alrededor de las siete de la tarde alguien lo vio atravesar rápidamente el gran han central de Constitución y subir a un tren estacionado en una de las plataformas.
El próximo en tener noticias de él fue el comisario Jiménez. A la una de la mañana lo despertó el estridente campanileo del teléfono, en su domicilio particular, y oyó la voz excitada de Daniel.
—Comisario, ¿puede reunir mañana a primera hora a todos los implicados en la muerte de Raimundo Morel? Creo que he descubierto algo muy importante.
—¿Usted también? —replicó el comisario de pésimo humor—. Parece que todo el mundo se ha dedicado a investigar por su cuenta. A este paso yo no sé para qué está la policía.
—¿Hay alguien más? —preguntó Daniel con un sobresalto.
—Sí —repuso el comisario—. Hace unas horas me llamó Alvarado. Él también dice que ha descubierto algo importante. En él lo comprendo. Son trescientos mil pesos que trata de salvar. Pero usted...
Daniel cortó apresuradamente.

CAPÍTULO VII

El despacho del comisario casi resultaba chico para contener todas las personas reunidas en él. Alberta Morel, severamente vestida de luto, parecía exhausta y demacrada. A su lado, Anselmo Benavídez exageraba el papel de amigo de la familia, mirando a Alberta con expresión protectora y a Daniel y Alvarado con gesto feroz. El doctor Quintana, después de ajustarse

cuidadosamente los anteojos, había cruzado los brazos y se había echado hacia atrás en su silla, aguardando los acontecimientos. Agustín Morel parecía más macilento que nunca. Alvarado miraba a todos con una expresión levemente burlona en su rostro oscuro y desagradable.

El comisario fue el primero en hablar. Le resultaba difícil ocultar su impaciencia. Le desagradaba el carácter marcadamente teatral de aquella reunión, y se comprendía que sólo un escrúpulo de funcionario consciente le impedía desechar aquella vaga posibilidad de descubrir algún hecho ignorado. En el fondo creía estar perdiendo el tiempo, y de buena gana habría despachado a Alvarado y Daniel con cajas destempladas.

—Señora —dijo dirigiéndose a Alberta—, le agradezco que haya venido. Estos dos caballeros —añadió; mirando a los improvisados investigadores— afirman que han descubierto algo importante relacionado con la muerte de su esposo, y naturalmente usted es la primera interesada en saberlo. Además, ellos han solicitado que estuviera presente. Sin embargo, creo necesario advertirle que no se trata de un interrogatorio oficial, y que no tiene obligación de contestar a ninguna pregunta que se le formule, si no desea hacerlo.

"Me parece conveniente agregar que la opinión de la policía está formada. Creemos que su esposo murió a consecuencias de un accidente que soy el primero en deplorar. Comprendo, sin embargo —añadió lanzando una mirada turbia al agente de seguros—, que hay ciertos intereses en juego, y creo que nada se pierde con tratar de esclarecer, aun más, circunstancias que a mí, personalmente, me parecen ya bastante claras."

Después de este breve exordio, el comisario hizo un gesto en dirección de Alvarado, indicándole que podía empezar.

—No sé si lo que yo traigo es una nueva solución de este problema —dijo con voz meliflua—. Confío plenamente en la capacidad de la policía para reconstruir las circunstancias de la muerte de Morel.

Pero no me parece probado que esa muerte se deba a un accidente. Y adelanto el propósito de la compañía que represento —agregó con repentino estridor— de no hacer efectivo el seguro de que es beneficiaria la señora de Morel mientras existan serias presunciones de que las cosas ocurrieron de otra manera.

Las palabras iniciales de Alvarado causaron revuelo. Daniel, sonriendo a pesar suyo, pensó que aquel hombre sería un excelente orador político. Benavidez tomó el brazo de Alberta, como si temiera que fuera a desmayarse. Alberta, en efecto, se puso blanca como un papel y abrió la boca para decir algo, pero su abogado se le adelantó.

—Eso es absurdo —dijo—. Usted sabe muy bien que la muerte de Morel fue accidental. Cualquier magistrado proveerá a favor de mi cliente.

Alvarado lo miró con sonrisa exasperante.

—En su lugar, doctor, yo no estaría tan seguro. Y si he condescendido en dilucidar aquí la cuestión, antes de que pase a los estrados judiciales, es precisamente para evitarle desagradables sorpresas.

El abogado enmudeció. Alvarado hablaba con sorprendente seguridad. Consciente de haber impuesto ciertas condiciones, moderó nuevamente la voz.

—Sin duda —dijo— la hipótesis policial parece muy sólida, cosa que no debe extrañar a quien, como yo, conoce hace muchos años al comisario. —Hizo una reverencia algo burlona en dirección de Jiménez, que éste ignoró.— Pero todas las cosas pueden mirarse desde muchos ángulos, y a la luz de ciertos hechos que vaya revelar y que aun no han surgido en el transcurso de la investigación, creo que el mismo comisario las verá de otro modo.

"Yo propongo que examinemos nuevamente todas las circunstancias que rodean la muerte de Morel, y veamos si admiten la interpretación que les da la policía, si admiten sólo esa interpretación, o si es posible formular otras.

"No pongo en duda la validez de los testimonios surgidos en el transcurso de la investigación. Creo que están debidamente corroborados. Admitimos pues que Raimundo Morel volvió a su casa, la noche del supuesto accidente, alrededor de las siete y media, según ha declarado su esposa. Poco antes de las nueve, ella le pidió que la acompañara al cine, y él se negó, pretextando que debía realizar cierto trabajo. Sobrevino entonces una pequeña escena, sobre cuya trascendencia no estamos en condiciones de abrir juicio, pero que conviene no olvidar.

"A las nueve la señora Morel salió, dejando a su esposo en su habitación de trabajo, se encontró con una amiga y fueron juntas a un cinematógrafo. Todo eso está verificado. A las once y cuarto un amigo de Morel llamó por teléfono a casa de éste, pero nadie atendió el llamado. Aproximadamente a esa misma hora, algunos vecinos oyeron o creyeron oír un disparo. Y también a la misma hora, la señora Morel, aquejada de un súbito dolor de cabeza, resolvió volver a su casa antes de que terminara el espectáculo. Poco después de llegar al departamento, entró en el escritorio de su esposo, y lo encontró muerto.

"Naturalmente, se presentan a nuestra consideración las tres posibilidades habituales: asesinato, suicidio, accidente. Tratemos de reducir el campo de nuestro análisis. Tratemos de eliminar alguna de esas posibilidades.

"¿A quién beneficia la muerte de Morel? A su esposa, que cobra trescientos mil pesos si la muerte de aquél pasa por un accidente. Pero ella tiene una excelente

coartada. Debemos eliminarla como posible sospechosa.

"El hermano de Morel, además de contar también con una coartada, carece de motivo aparente para asesinarlo, puesto que su muerte en nada lo beneficia. Por otra parte, la puerta del departamento está cerrada con llave, y esa circunstancia debilita la hipótesis de un crimen. En efecto, el presunto asesino debería poseer una llave del departamento.

"En el escritorio de Morel no hay señales de lucha, no falta dinero, todo está en orden.

"Eliminada la hipótesis de que se haya cometido un crimen, quedan las otras dos. ¿Es un accidente o es un suicidio? Admito las grandes dificultades que se presentan para zanjar la cuestión. El comisario ha hecho un lúcido estudio de todas las circunstancias que rodean la muerte de Morel. Observó que el arma autora del disparo fatal carecía de dispositivo de seguridad. Advirtió claros indicios de que Morel había tenido intención de limpiar esa pistola automática, había retirado el cargador, había destapado una latita de aceite, había humedecido en bencina una pequeña baqueta. Él no puede ignorar cuál es la causa que produce mayor número de accidentes en el manipuleo de pistolas automáticas: una bala olvidada en la cámara, precisamente al sacar el cargador con el propósito de limpiarla. Notó algo más: la pistola automática estaba debajo del brazo de Morel. En muchos casos de suicidio el arma permanece en la mano del suicida, debido al espasmo cadavérico. No era un hecho decisivo, pero sí una presunción más en favor de la teoría del accidente.

"Por último observó que Morel había bebido, hecho confirmado por la autopsia. Y descubrió que la bebida había surtido algún efecto en él: la escritura de ciertas correcciones realizadas por Morel en unas pruebas de imprenta era en extremo vacilante. Ese estado ligeramente alcoholizado de la víctima era muy favorable a un accidente.

"Por último, notó la ausencia de ciertos elementos que acompañan casi invariablemente a los casos de suicidio. Morel no había dejado mensaje alguno en que expresara su propósito de quitarse la vida. Un hombre dispuesto a eliminarse no suele comprometer a las personas que lo rodean, a menos que lo anime el deseo deliberado de causarles daño, y en este caso no hay motivos para suponerlo. Y por sobre todas las cosas, en sus prolijos interrogatorios de los miembros de la familia y allegados, el comisario no había descubierto el menor motivo para que Morel se suicidara.

"Aisladamente, ninguno de esos indicios es definitivo para decretar que Morel no se suicidó, pero en conjunto debo reconocer que de ellos se desprende una presunción muy fuerte en favor de la muerte accidental.

"Pero yo demostraré que todos esos hechos pueden mirarse bajo una faz completamente distinta.

"Yo demostraré que Morel no murió de muerte accidental.

"Raimundo Morel se suicidó."

Del semicírculo de sillas que enfrentaba a Alvarado se elevaron voces airadas. El doctor Quintana sacudía la cabeza, haciendo centellear sus espejuelos, pero no se oía lo que decía: la voz tonante de Anselmo Benavídez cubría la suya. Y el propio Agustín parecía haber salido de su letargo y lanzaba escandalizadas exclamaciones de incredulidad. Sólo Alberta permanecía callada, con los ojos muy abiertos.

—Raimundo Morel se suicidó —repitió Alvarado, impávido—. Y tuvo un excelente motivo para hacerlo.

"Yo —añadió en voz más baja y algo teatral—, yo ejerzo un oficio ingrato, y nunca más que ahora, por que ahora debo demoler la obra minuciosa construida por la inteligencia de un hombre a quien admiro, un hombre que tuvo la entereza de morir su propia muerte, una muerte planeada íntegramente por él en sus menores detalles y en sus más lejanas consecuencias.

"Pero antes de reconstruir lo sucedido en el escritorio de Morel la noche de su presunta muerte accidental, es preciso establecer uno o dos puntos de referencia.

"Doctor Quintana —añadió dirigiéndose al sorprendido abogado—, la pregunta que yo le vaya formular tiene una importancia decisiva. Advierto de antemano que conozco la respuesta. Pero me parece que nadie más indicado que usted para decirnos qué restaba, a la muerte de Raimundo Morel, de la fortuna hereda da de sus padres."

El abogado se levantó con pausada dignidad y envolvió a Alvarado en una mirada de imponente desdén.

—A usted eso no le interesa —respondió con voz firme—. No tengo obligación de contestar a su pregunta, que me parece completamente al margen del caso.

—Y sin embargo, tiene mucho que ver —insistió Alvarado acentuando la mueca sardónica de su rostro—. Es casi decisivo.

—Está bien, doctor —dijo Alberta con brusca resolución—. No vale la pena ocultarlo. Se lo diré yo. No quedaba casi nada. En unos pocos meses más habría desaparecido lo poco que teníamos. Raimundo empezaba a ganar cierto nombre, pero no dinero. El dinero se había ido en sus viajes de estudio y en sus libros.

—Gracias, señora —dijo Alvarado con una reverencia que quería ser cortés y era casi grotesca—. Acabamos pues de establecer un punto muy importante: los recursos económicos de Raimundo Morel habían disminuido considerablemente

en el transcurso de sus viajes al extranjero, y ahora estaban casi agotados.

"Esto nosotros lo sospechábamos por un pequeño detalle. Morel había sacado su seguro hace unos siete años. En todo ese tiempo siempre pagó puntualmente las primas. Pero en la última hubo cierta demora, no muy grande, pero que tratándose de un hombre que había poseído considerables recursos, nos llamó la atención.

"Morel se había asegurado contra accidente. En realidad, siempre temió que pudiera ser víctima de un accidente. Como muchos hombres de su tipo, era sumamente distraído, y comprendía que una distracción cualquiera al cruzar la calle, al bajar la escalera, podía costarle la vida. Además, había previsto para un futuro no inmediato el agotamiento de sus medios económicos, y naturalmente pensó que debería dar a su esposa una protección contra cualquier eventualidad.

"Últimamente sus temores se acentuaron. Ya casi había llegado a la situación prevista por él años atrás. Aun le quedaba algo de dinero, pero pronto se acabaría.

"Entonces pensó sacar un nuevo seguro, un seguro de vida esta vez. Llegado el momento, podría trabajar, pero entretanto era necesario proteger a su esposa contra el riesgo de una enfermedad repentina, por ejemplo. Morel era un hombre escrupuloso, consciente de sus responsabilidades.

"Hace un par de meses gestionó el seguro ante nosotros. Nuestra compañía estaba dispuesta a concedérselo en las mejores condiciones.

"Pero entonces descubrió algo imprevisto, algo con lo que no había contado y que lo llenó de pavor. Por que después del examen médico de rigor, nuestra compañía se negó a extenderle la póliza. El médico no le dijo de qué se trataba, pero le recomendó que viera a un especialista del corazón.

"Morel sufría de una enfermedad incurable, que ponía continuamente en peligro su vida, y que en cualquier momento podía tener un desenlace fatal.

"Seguramente fue a ver al especialista, y éste le dijo de qué se trataba, y confirmó sus peores aprensiones.

"Tratemos de imaginar su situación. Sus días estaban contados. Si moría bruscamente a consecuencias de la enfermedad, su mujer quedaría desamparada. Pero en cambio, si moría en un accidente.

"¿Comprenden la diferencia? Para él el fin era igualmente cierto, pero de un modo su esposa quedaría prácticamente en la miseria, y del otro cobraría trescientos mil pesos.

"No le dijo nada a Alberta. Por un lado, pensó que era inútil alarmarla. Y por otro, era necesario que llegado el momento ella también creyera que había

muerto accidentalmente, que obrara con naturalidad para que nadie sospechara nada.

"No dijo nada a nadie. Durante días y días llevó en su interior esa carga intolerable de la muerte cierta y próxima. No modificó ninguna de sus costumbres, no dio señales de preocupación o de inquietud. Y empezó a planear el «accidente» que pondría fin a su vida.

"El problema no era fácil. Primero habrá pensado lanzarse al paso de un tren o ahogarse en un río. Pero en ese caso debía contar con eventuales testigos, cuyas reacciones no podía prever ni impedir. Quizá alguien advertiría en sus últimos movimientos el propósito deliberado del suicidio, quizá él mismo no podría disimularlo.

"No, era más fácil llevar a cabo su plan a solas, sin testigos, con la sola ayuda de ciertos indicios materiales que él combinaría sabiamente para lograr la apariencia de un accidente.

"Durante muchos días imaginó todas las circunstancias que pueden rodear a un accidente. Elaboró una verdadera técnica del accidente. Se colocó imaginariamente en el lugar de la policía. Debía eliminar del lugar del hecho todo indicio que hiciera pensar en un crimen o en un suicidio.

"Morel tenía un arma que nunca había utilizado, y que guardaba en el fondo de uno de sus cajones. Era una pistola automática que se prestaba admirablemente a sus planes. En primer lugar, era suya: su presencia en el lugar del hecho no causaría extrañeza. Y en segundo lugar, carecía de dispositivo de seguridad.

"Esa era el arma que debía utilizar.

"Ahora debía crear condiciones que hicieran plausible el manipuleo de esa arma. Recurrió a los mismos utensilios de limpieza que vienen en el estuche. Al retirar el cargador, dejó una bala en la cámara. Destapó la latita de aceite y humedeció la baqueta en bencina. Todo el mundo pensaría que había tenido el propósito de limpiar la pistola.

"Antes se había ocupado de sembrar otros indicios. Había sostenido una breve discusión con su esposa, que le daría un pretexto para beber. Podemos imaginar con qué íntimo dolor habrá cruzado aquellas agrias palabras finales con la mujer a quien quería ayudar.

"Cerró con llave la puerta del departamento, para reducir las posibilidades de que la policía creyera que se había cometido un crimen. Con el mismo propósito extremó el orden que reinaba en su cuarto. No debían quedar señales de lucha ni el menor indicio de una presencia extraña.

"En la casa había una botella de whisky, reservada para algún visitante, porque Morel raramente bebía. Pero esa noche él la abrió y vació dos o tres vasos,

dejando la botella a la vista.

"En aquellas dos horas que precedieron a su muerte, Morel violó los hábitos de toda una vida. Tenía aversión por las armas de fuego; esa noche se entretuvo en limpiar una pistola automática. Tenía aversión por la bebida; esa noche bebió., Amaba a su esposa; esa noche riñó ásperamente con ella.

"Las pruebas de imprenta que acababa de recibir del editor le dieron la oportunidad de añadir a su plan un toque de genio. Esperó a que la bebida surtiera su efecto. Podemos imaginarlo tendiendo su mano a la luz de la lámpara y observando su temblor. Pero detrás de la embriaguez de su cuerpo lo animaba una terrible lucidez. Ninguno de los detalles de su puesta en escena debía parecer inventado. Todo debería ser auténtico.

"Entonces, en lucha con el alcohol que pugnaba por nublar su cerebro, empezó esa tarea atroz de corregir las pruebas, una tarea larga, minuciosa y desesperada. Observó con sombría satisfacción que su mano temblaba, su letra se volvía vacilante, irreconocible. Raimundo Morel, el hombre de letras, el ensayista brillante, escribía como un campesino, como un ebrio.

"Por fin llegó el instante decisivo. Todos los indicios estaban preparados. Hizo a un lado las pruebas de imprenta, y tomó la pistola automática.

"Hasta el último momento conservó una astucia instintiva. Sabía que si empuñaba el arma en la forma habitual y se disparaba un balazo en la sien, quizá no podría impedir que sus dedos se crisparan en torno a la culata de la pistola, aferrándola después de la muerte, y dando una prueba irrefutable de que se había suicidado. Por eso la tomó con la mayor delicadeza, sosteniéndola apenas con la punta de los dedos, en la misma posición que imaginó el comisario, la posición favorable a un accidente. Una leve presión del dedo y salió el disparo. La pistola se desprendió de su mano y quedó aprisionada debajo del brazo.

"Ya ve usted, comisario, cuál es la técnica del accidente. Ya ve cómo los mismos hechos que usted ha invocado en apoyo de su teoría del accidente pueden invocarse para sostener que Morel se suicidó.

"Usted creyó que no se había suicidado porque no dejaba un mensaje anunciando que se quitaba voluntariamente la vida. Ya sabe por qué no lo dejó: era esencial que nadie supiera que se había suicidado, era esencial que su sacrificio permaneciera ignorado. Usted creyó que no tenía un motivo para suicidarse. Pero yo acabo de demostrar que lo tenía, y muy poderoso: el deseo de proteger a la mujer a quien había ligado su vida y con quien había contraído una grave responsabilidad.

"Por eso dije al empezar que todas las cosas podían mirarse desde más de un

ángulo. Y por eso lamento verme obligado a repetir que la compañía que represento no se considera obligada a pagar el seguro contra accidente sacado por Raimundo Morel a favor de su esposa.

Alvarado hizo una pausa de efecto dramático, antes de proseguir:

—Sin embargo, la casa aseguradora reconoce la valentía implícita en la decisión de su antiguo cliente, y puedo adelantar que está dispuesta a hacer ciertas concesiones, a las que no se siente obligada legalmente, pero que exigen las relaciones normales entre seres humanos.

En el tumulto que siguió a esta extraña declaración —en cuyo epílogo el comisario creyó advertir más cautela que generosidad—, Daniel fue el único que no intervino. Permaneció inmóvil, observando a los demás con ojos entrecerrados. El doctor Quintana, convencido a pesar suyo por el vigor argumental de Alvarado, no sabía qué partido tomar. Se adivinaba en su actitud el deseo de inquirir en qué consistían aquellas "concesiones". Alberta permanecía pálida y ojerosa, como muerta. Anselmo Benavidez había abandonado su expresión beligerante, y casi parecía dispuesto, en su papel de amigo de la familia, a parlamentar con Alvarado. Sólo Agustín mantenía una exasperada intransigencia, proclamando que la hipótesis de Alvarado era un puro juego de palabras, y que no tenía ningún asidero serio. En cuanto al comisario, si bien contemplaba con tristeza los pulverizados fragmentos de su teoría, estaba más alerta y vigilante que nunca.

Alvarado se pasaba un pañuelo de colores chillones por la frente sudorosa, y en su rostro se reflejaba la satisfacción del abogado que acaba de pronunciar un brillante alegato. Quizá saboreaba de antemano la recompensa que le valdría su intervención en el caso. Dirigiéndose a Daniel Hernández con sonrisa algo irónica, dijo:

—Espero que su versión del caso sea idéntica a la mía.

Daniel tardó en contestar. Parecía reconcentrado en sí mismo, olvidado de la presencia de los demás, con la mirada vuelta hacia adentro.

—No —dijo por fin—. Pero yo también creo que las cosas pueden mirarse desde muchos ángulos. Tranquilícese —añadió con una breve sonrisa, al ver la expresión de sobresalto de Alvarado—, su compañía no tendrá que pagar el seguro.

CAPÍTULO VIII

—Mi versión de los hechos —dijo Daniel cuando todos hubieron ocupado nuevamente sus lugares bajo la mirada cada vez más intrigada y vigilante del

comisario— se aparta fundamentalmente de las dos que se han presentado hasta aquí.

"Usted —añadió dirigiéndose a Alvarado— deploró hace un rato la misión que había aceptado de deshacer la minuciosa trama preparada por un hombre inteligente y abnegado. La mía es aún más ingrata. Porque yo debo destruir la imagen de un héroe y sacar a la luz a un asesino."

Daniel esperaba un tumulto semejante al que habían desencadenado las revelaciones de Alvarado. Pero se equivocó. Todos permanecieron inmóviles, absolutamente silenciosos. En el despacho del comisario se hizo bruscamente audible el zumbido del ventilador, que oscilaba blandamente, como saludando a derecha e izquierda, con pesada ironía.

—Usted creyó que antes de su muerte Raimundo Morel había creado una férrea cadena de indicios que permitiría reconstruir sus actos físicos (no el recóndito proceso interior que animaba esos actos). Y en efecto, Morel nos ha dejado indicios que nos permiten seguir paso a paso sus movimientos en la noche del crimen. Pero no son los indicios a que usted se refiere, y él los dejó sin saberlo.

"Hace dos o tres días, comisario, usted iluminó mi ignorancia con una lúcida exposición de conocimientos técnicos aplicados al caso que nos ocupa. Me demostró que el proyectil causante de la muerte de Morel había sido disparado por el arma encontrada en el estudio, me demostró que las correcciones de las pruebas de imprenta habían sido realizadas por el propio Morel, me demostró con qué facilidad puede producirse un accidente cuando se trata de limpiar un arma desprovista de seguro. En suma, se reveló usted como un hombre que conoce a fondo su oficio —aun recuerdo aquel intervalo sobre la generatriz entre los extremos de una espira—. Quizá ahora no me agradezca que yo exponga ciertos detalles referentes al mío.

"Pero antes de seguir adelante, adoptaré el prudente método seguido por Alvarado, y trataré de fijar algunos puntos de referencia.

"Señora —añadió dirigiéndose a Alberta—, ¿tiene usted algo que agregar a los testimonios ofrecidos en relación con la muerte de su esposo?"

Alberta lo miró con expresión desfalleciente.

—No —dijo en voz casi inaudible—. No tengo nada que agregar.

—¿Insiste en afirmar que su esposo permaneció en su casa entre las siete y media, hora en que llegó, y las nueve, hora en que salió usted?

—Sí. Todo lo que dije es cierto. Yo...

Se interrumpió, sepultando el rostro en las manos. Benavidez palmeó el brazo de la mujer, tratando de reanimarla, y el comisario miró a Daniel con expresión

de reproche.

—Muy bien —dijo Daniel tranquilamente—. Esto nos permite seguir adelante.

"Mi tarea consistirá en destruir uno de los pilares en que se basan las teorías del comisario y de Alvarado; en demoler uno de los testimonios más importantes presentados en relación con el caso, y finalmente en crear una presunción muy fuerte en favor de la teoría de un asesinato y de la culpabilidad de uno de los implicados.

"Para los fines de mi demostración importa bien poco en realidad quién es el asesino. Lo fundamental, lo que constituirá el tema de la mayor parte de mi exposición, es el procedimiento que he seguido para llegar a conclusiones que colocarán el problema en un plano rutinario donde los métodos policiales serán mucho más eficaces que los míos, y donde la solución estará al alcance de la mano.

"Deseo insistir sobre este aspecto del problema, porque la reconstrucción que voy a ofrecer es larga y nada sencilla.

"Mi demostración es múltiple. Parte, naturalmente, de un razonamiento por probable inferencia, y se va apoyando en no menos de catorce demostraciones parciales, sin contar algunas deducciones marginales.⁵

"Usted, comisario, tuvo en sus manos la prueba de que Morel había sido asesinado. No sólo la tuvo en sus manos, sino que la hizo analizar por sus expertos. Porque esas pruebas de imprenta son la demostración más acabada de que Morel no se quitó la vida y tampoco fue víctima de un accidente.

"Merced a esas pruebas de imprenta podemos reconstruir *minuto por minuto* los movimientos de Morel entre la hora en que se separó de mí y el momento en que su esposa lo encontró muerto en su estudio.

"Usted advirtió desde el primer momento que había algo anormal en la escritura de esas correcciones. La grafía era irregular, torpe, vacilante. Al propio hermano de Raimundo le costó trabajo reconocerla. Y yo admito que no la reconocí cuando la vi por primera vez. Aquella letra era la de Morel, sin duda, pero deformada por algún agente conjetural: la prisa, la nerviosidad, algún excitante, alguna droga, el alcohol. Todo esto cuadraba perfectamente con la teoría que usted se había formulado mentalmente al advertir indicios de que Morel había bebido. Y cuando el experto confirmó sus impresiones, no le quedó

⁵ Resuelto el problema, el comisario confesó que el pronóstico de Daniel Hernández le había parecido algo exagerado. Como al lector puede sucederle lo mismo, y en bien de la exactitud, iremos numerando a un costado de la página cada una de los catorce eslabones que constituyen la teoría de Daniel Hernández, cada una de las catorce conclusiones que se van desprendiendo ineludiblemente de la inferencia inicial, y que según sus propias palabras, colocan al problema en un plano rutinario, donde la solución es accesible a todo el mundo. (N. del Ed.)

a usted ninguna duda de que aquella letra era la de un hombre que había bebido en cantidades inusitadas para él.

"La idea era aceptable; pero debió ser sometida a exigencias más rigurosas. Cuando usted pidió la pericia de la escritura, separó la primera galera de las demás y la envió junto con una página manuscrita de Morel. Creía usted que en las correcciones de aquella primera galera había elementos suficientes de comparación en qué fundar un dictamen. Y en efecto los había. Por eso no se ocupó usted de las restantes, y se limitó a comprobar que la escritura deformada de Morel persistía hasta la última de las hojas que había corregido.

"Pero si hubiera examinado a fondo todas esas páginas, habría descubierto algunos detalles muy significativos. Y aun sin ir tan lejos, si al separar la hoja que envió al experto, la primera del lote, hubiera puesto los ojos en la que quedaba al descubierto, en la *segunda*, habría entrevisto en un relámpago la solución del problema.

"Porque fue eso justamente lo que me ocurrió a mí. Cuando llevé a mi oficina las pruebas de imprenta que usted acababa de devolverme, y empecé a revisarlas, lo hice sin ninguna prevención. O por lo menos mis prevenciones no estaban orientadas en una dirección definida.

"Pero al levantar la primera hoja y examinar el comienzo de la segunda, descubrí algo muy singular. Descubrí que dos de las correcciones estaban realizadas con una escritura perfectamente regular, caligráfica, con la letra auténtica de Raimundo Morel, que yo conocía muy bien. Y las enmiendas subsiguientes volvían a caer en la torpeza y el desaliño.

Es más: una misma palabra, la palabra "Nacional" había sido corregida dos veces. La escritura de la primera corrección era normal, la de la segunda, no⁶.

"Esto era casi inverosímil. En ambos casos la letra era de Morel. Pero en uno, según usted, era un Morel algo alcoholizado el que escribía. Y al instante siguiente, según el testimonio de mis ojos, era un Morel perfectamente sobrio, que un segundo más tarde retornaba a su embotamiento. Por eso pregunté si alguien creía en la ebriedad intermitente.

"Pero había algo más. Usted había realizado lo que podríamos llamar la crítica externa de esas correcciones. Yo la completé con la crítica interna. La *escritura* de las mismas era muy desordenada, pero las correcciones en sí tenían una notable precisión. He examinado prolijamente las galeras revisadas por Morel y no he descubierto que se le haya escapado una sola errata. Incluso podría reprochársele un exceso de celo y minuciosidad. Así, por ejemplo, en esa prueba que acabo de mostrarles, señaló una coma, defectuosa, y una letra en

⁶ Ver figura 2, página 20

bastardilla que debía ir en redonda...⁷

"¿Cómo aceptar que un hombre alcoholizado, a quien le tiembla el pulso por efectos de la bebida, conserve esa agudeza de la vista y esa lucidez mental?

"Yo llegué a la conclusión de que Morel no había bebido antes de corregir esas pruebas, o por lo menos no había bebido en cantidad suficiente para perder el pleno dominio de sus movimientos y de sus ideas. (1)

"Sin embargo persistía el hecho indudable de que su escritura estaba deformada. Con una complicación: estaba deformada en algunos lugares y en otros no, es decir que el agente interno o externo que había producido esa desfiguración de la escritura no había obrado sin interrupción. Era difícil por lo tanto atribuirla a la bebida, a una droga, a la nerviosidad o a la prisa, influencias cuya duración puede ser mayor o menor, pero que difícilmente podemos concebir como intermitentes.

"¿Cómo explicar esto?

"Usted supuso un agente interno. Yo imaginé un agente *externo*. Usted creyó que la causa de esa de formación procedía del mismo Morel. Yo pensé que provenía de afuera.

"Formulé una hipótesis de trabajo que por el momento no podía demostrar, pero que me serviría de punto de partida, y que más tarde podría aceptar si otros hechos la corroboraban.

"Imaginé, sencillamente, que Morel había hecho un viaje, un viaje en ferrocarril, y que había corregido las pruebas durante ese viaje. (2)

"Eso explicaba perfectamente las irregularidades observadas en la letra de Morel: el vaivén del tren imprime un leve temblor a la mano, que se refleja en la letra del que escribe. Pero explicaba algo mucho más importante, algo que no se podía explicar de otra manera: que a determinados intervalos Morel escribiera con su letra normal. Eso ocurría sencillamente cuando el tren se detenía en alguna estación, y el efecto perturbador del movimiento de los coches cesaba.

"Era evidente que Morel había efectuado esas correcciones entre el momento en que yo le entregué las pruebas de imprenta y el momento en que su esposa entró en el estudio y lo encontró muerto, es decir entre las siete de la tarde y las once y media de la noche.

"Por lo mismo era evidente que había realizado el viaje en el transcurso de esas cuatro horas y media, entre las siete y las once y media. (3)

"Tenemos pues fijado un *terminus a quo* y un *terminus ad quem*

"Igualmente obvio era que el viaje realizado era de ida y vuelta, puesto que yo le entregue las pruebas de imprenta aquí, en la ciudad, y también aquí se

⁷ Idem

encontró más tarde su cadáver.

"Pero esto sólo no servía de mucho. Servía únicamente para destruir la teoría de que Morel estaba alcoholizado antes de morir, teoría que el comisario empleó para demostrar que su muerte era accidental, y que Alvarado utilizó para demostrar que era un suicidio...

"¿Era posible determinar con más precisión cuándo había realizado Morel ese viaje, en qué momento había iniciado el trayecto de ida, cuándo el de vuelta, cuánto había durado? ¿Era posible, en suma, reducir a límites más convenientes ese intervalo de cuatro horas y media?

"Sí, era posible. Y ni aun las más optimistas previsiones habrían permitida sospechar hasta qué punto era posible. Porque en esas hojas corregidas, sin proponérselo, sin siquiera sospecharlo, Morel nos dejó una minuciosa tabla cronológica de todos sus actos.

"La primera aproximación a este problema, la primera reducción de ese intervalo de cuatro horas y media es muy sencilla. Yo me separé de Morel en la Avenida de Mayo, en un punto situado a pocas cuadras de su casa y equidistante de las principales estaciones ferroviarias.

"Calculando en media hora, aproximadamente, el tiempo mínimo necesario para llegar a cualquiera de esas estaciones, comprar el boleto y tomar el tren en el viaje de ida, y el mismo tiempo para llegar a su domicilio al regresar, podemos establecer que *el viaje se realizó entre las siete y media de la tarde y las once de la noche. (4)*

"El intervalo que nos queda ahora es de tres horas y media. Veamos si podemos reducirlo aún más.

"Para ello es esencial determinar la duración del viaje en tren.

"Y una vez más las pruebas de imprenta nos dan la clave.

"Morel corrigió un total de veintidós galeras. Tenemos derecho a suponer que la duración del viaje de ida fue la misma del viaje de vuelta, ya que la distancia evidentemente era igual, y el medio de transporte empleado el mismo. Por idéntico motivo tenemos derecho a suponer que el número de galeras corregidas en el viaje de ida fue igual al número de galeras corregidas en el viaje de vuelta, es decir la mitad del total.

"Digamos pues que corrigió once galeras en el viaje de ida y once en el de regreso."

—Un momento —dijo el comisario—, eso no me parece del todo seguro. Tanto a la ida como a la vuelta pudo interrumpir su trabajo por cualquier motivo, y entonces esa igualdad desaparece. Además, usted sólo ha probado que realizó un viaje en tren, pero no ha demostrado que tanto al ir como al regresar lo hizo

en tren. Pudo realizar el viaje de ida en ferrocarril, y el regreso en automóvil, por ejemplo, o viceversa. En ese caso, todos sus cálculos se derrumban.

Daniel sonrió.

—Muy bien, comisario —dijo—. Veo que su perspicacia se mantiene bien templada. Sin embargo, creo que puedo responder a sus objeciones.

"Dije casi al comienzo de esta exposición que utilizaría una simple hipótesis de trabajo, y que sólo la aceptaría si nuevos hechos la confirmaban. Y en el caso particular que usted plantea, hay un hecho que la confirma. Ese hecho, como todos los demás, se desprende de las mismas pruebas de imprenta."

Hojeó brevemente el lote de pruebas que había traído consigo, separó una y la tendió al comisario.

—Las galeras están numeradas. Esa lleva el número once. Yo pensé que si mi suposición era acertada, es decir si Morel había realizado tanto el viaje de ida como el de regreso en ferrocarril, quizá habría algún indicio que marcara esa separación, que señalara cuándo había finalizado el viaje de ida y cuándo había empezado el de regreso. Las galeras estaban resultando tan pródigas en indicios, que no era arriesgado esperar uno más.

"¿Dónde buscar ese indicio? Yo acabo de suponer que Morel corrigió once galeras en el trayecto de ida y once en el de regreso. Si eso es cierto, si hay algún detalle que lo confirme, ese detalle debe estar al finalizar la página once o al empezar la página doce.

"Y en efecto, casi al fin de la página once, en el blanco marginal, observará usted una raya horizontal, bastante prolongada y sinuosa, que separa dos párrafos.

"¿Qué indica esa raya? Indica que en aquel punto Morel interrumpió su trabajo, y dejó una señal para poder reanudarlo más tarde, sin dilación. Morel trazó esa raya para marcar el último párrafo corregido, y no perder tiempo más tarde buscando el siguiente, del mismo modo que uno dobla la página de un libro o coloca un señalador cualquiera para saber dónde interrumpió la lectura.

"Y esa interrupción significaba simplemente que Morel había llegado a la estación de destino, que había completado el viaje de ida, después de corregir once galeras. Y las once galeras siguientes, en las que vuelve a observarse la deformación característica de su escritura, las corrigió en el trayecto de regreso.

"Queda establecido, por lo tanto, que corrigió once galeras en el viaje de ida y once en el de vuelta. (5)

Estoy seguro de que todos ~~nosotros~~ tenemos, en algún lugar del mundo, nuestro doble exacto, tan similar a nosotros en todo, salvo en los accidentes de su condición, que si llegáramos a conocernos nos amaríamos como hermanos mellizos. Yo sé que tengo mi duplicado en algún lugar de los Estados Unidos. Estoy seguro de que existe algún inglés exactamente igual a mí. (Confío en que pronuncie la *h* aspirada, pues no creo que el Príncipe Danés hubiera permanecido fiel a Ofelia si ella lo hubiera llamado Amlet.) Existe también un cierto *Hon-*
sieur francés, cuyo nombre me es desconocido, y un Herr Von Fulano de Tal, cada uno de los cuales es esencialmente mi doble. En este preciso instante un árabe come dátiles, un mandarín toma su té, un habitante de las islas del sur bebe la leche de un cocotero, y cada uno de ellos si hubiera nacido en la casa de tejado holandés donde yo nací, y hubiera cultivado mi jardín y hubiera crecido en mi estudio desde el estante que contiene la Biblia Poliglota de Walton hasta el aloja el Tácito de Elzevir y el Polibio de Casaubon, y hubiera estado rodeado de todas las complejas influencias que me circundan, habría sido tan semejante a mí que yo lo habría amado como a un hermano... siempre que no lo odiara por su misma semejanza, según ese principio que exige que polos eléctricos del mismo signo se rechacen.

Porque quizá, al fin y al cabo, es probable que mi Unico Lector no sea la persona que más se me parece.

FIGURA 3

"El paso siguiente consistió en determinar cuánto se tarda normalmente en revisar una galera de características similares a las que había corregido Morel, es decir del mismo número de renglones —unos noventa y ocho, término medio—, el mismo tipo de letra, la misma caja. Para ello contaba con las pruebas del mismo lote aún no corregidas por Morel. Yo mismo hice la experiencia, y para mayor seguridad pedía un empleado competente que

corrigiera una de aquellas galeras en mi presencia.

"Llegamos a resultados similares. Tanto él como yo, *tardamos seis minutos en leer una de esas pruebas.*"

—Un momento —interpuso una vez más el comisario—. Creo que esta vez sí lo he pescado en falta. Usted parte de un razonamiento falaz. Supone que todo el mundo lee con la misma velocidad. Pero eso no es exacto. Hay lectores rápidos y lectores lentos. Mi esposa, por ejemplo...

Daniel volvió a sonreír.

—No —dijo—, es usted quien parte de un razonamiento falso. Usted se refiere a la lectura corriente, pero no a la lectura de pruebas de imprenta. Probablemente usted leería más rápidamente que un corrector avezado, porque usted **nO** tiene experiencia.

El comisario se echó a reír.

—Eso sí que está bueno —dijo—. ¿Yo leería más rápidamente porque **nO** tengo experiencia? Entonces, ¿para qué sirve la experiencia?

—Para leer despacio —respondió Daniel—. El fin de la lectura de las pruebas es descubrir las erratas, las faltas de construcción, las deficiencias de la traducción. Eso obliga a una lectura lenta, silabeada. En la lectura corriente **nO** se leen las palabras completas, sílaba por sílaba, letra por letra. En la corrección de pruebas, sí. Por eso digo que usted leería con más rapidez, pero con menos eficacia, pasando por alto gran número de errores.

"Esa obligada lentitud establece un factor de regularidad que no existe, en la lectura corriente. Tratándose de ésta existen, como usted dice, lectores rápidos y lectores lentos. Pero los correctores experimentados son siempre lentos y cuidadosos. No digo que no persistan algunas diferencias individuales, pero son menos acentuadas y en nuestro caso no pueden afectar mayormente los resultados. Por eso el cálculo aproximado que hice yo, sigue siendo válido para Morel, que también era un corrector meticoloso, como lo demuestra el hecho de que en las veintidós galeras corregidas no se le haya escapada ninguna errata.

"Quedamos pues en que se tardan seis minutos, término medio, para corregir una galera de esas características. Naturalmente el tiempo puede variar de una página a otra según la cantidad de correcciones que haya que realizar, pero tomando un número suficientemente grande de páginas se obtiene un promedio estable, que es el que yo acabo de señalar.

"Morel había corregido once galeras en el viaje de ida y once en el de vuelta. Una simple operación de multiplicar nos da la duración de cada uno de esos viajes. *Tardó aproximadamente 66 minutos para realizar el trayecto de ida, y*

otro tanto para el regreso. (6)

"Una hora y seis minutos. Digamos, para simplificar, que tanto la ida como la vuelta duraron una hora, es decir dos horas en total.

"Veamos si estos datos nos sirven para determinar con más precisión la hora a que viajó.

"Habíamos demostrado anteriormente que el viaje ida—vuelta se realizó entre las siete y media y las once. Es decir que Morel estuvo de regreso en alguna estación ferroviaria de la ciudad no después de las once (puesto que media hora más tarde apareció muerto en su casa, y esa media hora la necesitó para trasladarse a ella, subir a su departamento, etc.).

"Pero yo acabo de demostrar que el viaje de regreso le llevó como mínimo una hora; *por lo tanto el viaje de regreso no pudo iniciarse después de las diez. (7)*

"Pero además había empleado una hora en el viaje de ida; y si el viaje de regreso debió iniciarse antes de las diez, el de ida debió iniciarse como mínimo antes de las nueve. (8)

"Del mismo modo se demuestra que el regreso no pudo iniciarse antes de las ocho y media. (9)

"Para mayor sencillez, limitémonos al viaje de ida. El viaje total duró dos horas. Morel regresó antes de las once. Por consiguiente, inició el trayecto de ida antes de las nueve, como mínimo, y esto suponiendo que al llegar al punto de destino haya tomado el primer tren de regreso, que ese tren saliera en ese preciso instante, etc.

"En resumen, el viaje de ida se inició entre las siete y media de la tarde y las nueve de la noche.

"Y podríamos ceñir aún más este intervalo si en vez de redondear las cifras, tomáramos en cuenta esos seis minutos que hemos desdeñado. Pero no será necesario.

"Por lo pronto llegamos a una conclusión que es absolutamente definitiva. Porque seguramente usted, comisario, ha comprendido ya que acabo de destruir uno de los testimonios más importantes que se han presentado en el curso de su investigación y del cual nadie hasta ahora ha dudado."

El comisario lo miró con perplejidad.

—No comprendo —dijo—. No veo qué relación...

Daniel suspiró con resignación.

—Es natural —dijo—. Fascinados por el detalle, olvidamos el conjunto. Y sin embargo, al iniciar mi exposición, yo pedí la ratificación de ese testimonio.

"Yo le pregunté a la señora de Morel si efectivamente su esposo había estado con ella, en su departamento, entre las siete y media de la tarde y las nueve."

(10)

Una aurora de comprensión creció lentamente en los ojos del comisario, agrandándose hasta adquirir la nitidez de la certeza. Se adivinaba que un segundo más tarde su mirada buscaría al asesino, con la seguridad de encontrarlo. Pero antes de que pudiera hacerla, alguien saltó como un tigre de una de las sillas colocadas en semicírculo y se abalanzó sobre Daniel, ciñéndole la garganta con dedos de hierro.

El comisario saltó a su vez, los dedos de su mano izquierda se hundieron en una cara, obligándola a volverse, su puño derecho golpeó el mentón de aquella cara, con un chasquido seco como de madera que se astilla. Y recién después de dar el golpe vio quién era.

Sentado en el suelo, Anselmo Benavidez se acariciaba la barbilla con una mano.

CAPÍTULO IX

Dos de las sillas estaban vacías. Un agente se había llevado a Benavidez. La señora Morel, en una brusca crisis de histeria, había requerido los servicios de un médico.

Daniel se pasaba suavemente la mano por el cuello, donde aún perduraban unas leves manchas rojizas. Alguien le trajo un vaso de agua, que bebió torpemente.

—La propiedad triangular... —murmuró, y los demás creyeron que la ruda impresión sufrida le había afectado el juicio—. ¡No, no! —añadió casi a gritos al ver que se le acercaban con la evidente intención de remitirlo también al médico—. Estaba pensando en Euclides. Ustedes saben, la suma de dos lados de un triángulo es mayor que el tercero... Morel era el tercero. Ellos lo mataron. Yo...

Pero el comisario no lo dejó proseguir hasta que le hicieron unos masajes que le dolieron terriblemente, mientras se discutía si convenía darle más agua o una copa de brandy, optándose al fin por ambas cosas. Cuando volvió a hablar tenía el aspecto de un muerto, pero era por el tratamiento.

—Ya saben ustedes quién es el asesino —murmuró—. Pero eso no tiene importancia. Lo único importante son esas pruebas de imprenta.

—¿Usted sabía que era él? —preguntó el comisario, impaciente por conocer los detalles.

—Sí —respondió Daniel—, lo supe casi desde el principio, pero me habría sido difícil probarlo en una forma absoluta. Podía probar que Alberta Morel había mentido. Dijo que su esposo estuvo con ella entre las siete y media y las nueve, que son justa mente los límites del intervalo en que Raimundo inició su viaje.

Había mentido para proteger a alguien. Ese alguien no era su hermano, a quien amparaba su coartada. Por lo tanto, debía ser Benavídez. También podía probar que Morel había hecho un viaje muy significativo. Pero no sé si eso habría bastado. Felizmente, Benavídez es un hombre impulsivo. Les ha ahorrado mucho trabajo.

—Gracias a usted —dijo el comisario con cierto esfuerzo—. Pero ahora que el caso está terminado...

—¿Terminado? —exclamó Daniel con dos ojos muy abiertos—. No, recién empieza. Esas pruebas de imprenta aun tienen mucho que decirnos.

—¿Más aun? —preguntó el comisario con una sonrisa.

—Sí. Más, mucho más. Aun tenemos que averiguar a adónde fue Morel aquella noche, a qué hora tomó el tren de ida, a qué hora tomó el tren de regreso, en qué estaciones se detuvo, qué hizo él en ese intervalo... Estas pruebas hablan —añadió acariciándolas distraídamente—, y el juez querrá conocer todos los detalles.

"Para obtener nuevas conclusiones, debo retroceder a los hechos iniciales. Como usted recordará, yo observé que a veces la escritura de Morel estaba deformada, y otras no. Las correcciones hechas con su letra normal indicaban una detención del tren en una estación intermedia. Y la letra normal de Morel, en las once galeras que había corregido en el trayecto de ida, aparecía en seis lugares distintos. *Es decir que el tren se había detenido en seis estaciones intermedias. (10)*

—¿Y no podría ser que en alguna de esas estaciones Morel no hubiera hecho ninguna corrección? —preguntó el comisario—. En ese caso, el número de estaciones intermedias podría ser mayor.

—Es posible —dijo Daniel—, pero no es probable. En primer lugar, las correcciones son numerosas. No son sólo simples enmiendas tipográficas, sino también modificaciones del texto. Morel estaba corrigiendo su propia traducción. Pero hay algo más importante. El movimiento de los vagones produce la dificultad para escribir que ya hemos visto. Y si uno tiene que hacer una corrección cuando el tren aminora la velocidad para detenerse en una estación, naturalmente espera a que se detenga, para hacerla con mayor comodidad. Por eso creo que cada uno de esos lugares en que la escritura de Morel es normal, corresponde a una estación intermedia, y que no hubo más paradas intermedias que ésas, es decir, seis en total. Y en las once galeras revisadas en el trayecto de regreso la letra normal de Morel también aparece seis veces.

"Examinando esas hojas en que irrumpe la escritura normal de Morel, observé

que los intervalos que las separaban no eran regulares. Eso es lógico, porque las paradas intermedias de una línea ferroviaria tampoco están separadas por intervalos regulares.

"Cada uno de esos intervalos es traducible en tiempo, en minutos. Recordemos que se tarda aproximadamente seis minutos en corregir una hoja. La escritura no desfigurada de Morel aparece por primera vez a comienzos de la segunda galera, es decir cuando acabó de corregir la primera, o sea seis minutos después de empezar a corregir las pruebas, por lo tanto seis minutos después de iniciado el viaje... *La primera parada intermedia, por lo tanto, está a seis minutos de la estación de origen. (11)*

"Procediendo de la misma manera, podemos determinar a cuántos minutos de tren está cada una de las paradas intermedias con respecto a la estación de origen. Yo hice un cuadro en el que incluí las estaciones intermedias (representadas por los lugares donde aparece la escritura normal de Morel) en correlación con los parciales de hojas corregidas y con los tiempos parciales y totales empleados en corregirlas, atribuyendo el valor 0 a la estación de origen y considerando que la raya horizontal de la página 11 representaba el punto de llegada:

Estaciones intermedias (Salida)	Lugares donde aparece la Escritura normal		Hojas corregidas entre estaciones	Tiempos correspondientes	
				Parciales	totales
	—		—	0	0
1ª	Comienzos	2ª hoja	1	6	6
2ª	1/3	4ª hoja	2 1/3	14	20
3ª	fin	4ª hoja	2/3	4	24
4ª	1/6	6ª hoja	1 1/6	7	31
5ª	fin	6ª hoja	5/6	5	36
6ª	5/6	10ª hoja	3 5/6	23	59
(Raya llegada)	Fin	11ª hoja	1 1/6	7	66

"Estos datos están levemente modificados según las conclusiones posteriores obtenidas de ellos mismos. Morel no se había propuesto una regularidad cronométrica en su trabajo. Pero en lo esencial son exactos, y nos permiten obtener dos datos fundamentales para explicar todo lo que sucedió después. *Nos permiten determinar exactamente a qué hora inició Morel su viaje, dónde lo inició y adónde fue.*

"Para ello contamos con los siguientes elementos. Sabemos que el viaje de

Morel duró alrededor de 66 minutos (página 36). Sabemos que lo inició entre las siete y media y las nueve (página 36). Sabemos que el tren se detuvo en seis estaciones intermedias (página 38). Y acabamos de establecer los intervalos justos que separan esas seis estaciones intermedias (página 39).

"Como usted ve, identificar el tren en que viajó es tan sencillo como identificar a un asesino cuando se tienen sus impresiones digitales. En efecto, de todos los trenes urbanos que salen entre las siete y media y las nueve, sólo uno responde a los especialísimos requisitos que terminamos de fijar. Yo no sabía si el lugar adonde se había dirigido Morel era una estación terminal o no, pero conocía los intervalos de tiempo que separan las seis estaciones intermedias, y ese detalle me sobraba para identificar el tren que había tomado.

"Desde luego, tuve que recurrir a los horarios de las compañías ferroviarias. Los revisé todos, uno por uno, hasta encontrar lo que buscaba. La circunstancia de haber podido restringir a los límites conocidos el intervalo en que tomó el tren facilitó enormemente mi tarea. En realidad no tardé más de un par de horas en encontrarlo. *Y el único tren que respondía a aquellas exigencias era uno que salía de la Estación Constitución a las 19.33 y llegaba a La Plata a las 20.39. (12)*

"Con idéntico método, determiné que había regresado en un tren que sale de La Plata a las 21.36 y llega a Constitución a las 22.42. (13)

"Pero no me conformé con esto. Resolví someter mi teoría a la prueba experimental. Reconstruí personalmente los movimientos de Morel. Obtuve dos juegos de pruebas de imprenta similares a las que había corregido Morel, de la misma obra. Había un tren que salía de la Estación Once después de las siete y media, con destino a Moreno. No respondía a los requisitos anteriores, pero yo recordé que Agustín Morel vivía en Moreno, y quise descartarlo, realizando el viaje y corrigiendo en el trayecto los primeros capítulos del libro de Holmes. Y en efecto, no había la menor coincidencia entre los intervalos de tiempo que yo había determinado y los que iba señalando en las pruebas que corregía.

"Al día siguiente repetí la experiencia, pero con el tren que sale de Constitución a las 19.33. Y esta vez la coincidencia fue absoluta. Mi letra desfigurada borro—

Lunes a Sábado

Tren N°	747	763	763N	767	773	777	787	787N	791	801
Andén N°	11	11	..	9	9	11	9	..	10	8
P. Constitución	19 16	19 33	..	19 36	19 50	19 56	20 12	..	20 15	20 36
H. Yrigoyen	19 41	..	20 01	20 20	20 41
Avellaneda ...	19 23	19 39	..	19 44	19 56	20 04	20 18	..	20 23	20 44
Sarandí	19 30	19 51	..	20 11	20 50	20 51
Gb. D. A. Mercante	19 35	19 55	..	20 15	20 34	20 55
Wilde	19 38	19 58	..	20 18	20 37	20 58
Don Bosco ..	19 42	20 02	..	20 22	20 41	21 02
Bernal	19 46	19 53	..	20 06	20 12	20 26	20 33	..	20 45	21 08
Quilmes ., llg.	19 53	19 57	..	20 10	20 16	20 30	20 37	..	20 40	21 10
Quilmes ., sal.	..	19 58	20 18	..	20 38	21 11
Ezpeleta	20 04	20 24	..	20 44	21 17
Berazategui	20 09	20 16	..	20 23	..	20 49	20 57	..	21 22
Plátanos	20 21	21 03
G. E. Hudson.	20 26	21 07
D. de la Ancianidad	20 34	21 16
Villa Elisa	20 38	21 20
City Bell	20 43	21 25
M. B. Gonnet.	20 48	21 30
Ringuelet	20 32	20 51	..	a Ranelagá	21 33
Tolosa	20 56	21 38
La Plata	20 39	21 00	21 17	21 42	..	a Ranelagá

Los trenes son para viajar cómodamente. No ocupe su asiento ni espacios llenándolos de maletas. Pierda unos minutos: despáchelos en el furgón.

FIGURA 4

neó las pruebas de imprenta, interrumpida a los intervalos previstos por mi letra auténtica."

Daniel sacó del bolsillo un horario de ferrocarriles, arrancó una hojita y se la tendió al comisario.

—Puede compararla con los datos del cuadro anterior —dijo—. Verá que los tiempos parciales y totales se corresponden, y que si en el cuadro primitivo reemplaza el 0 correspondiente a la estación de origen por la hora 19.33, reconstruye el horario.⁸

El comisario tomó la hojita y la cotejó con el cuadro dactilografiado.

—¿Y no podía haber sido otro tren de la misma línea? —preguntó—. Hay dos entre las siete y media y las nueve. El de las 20.12, por ejemplo, o el de las 20.53.

Daniel sonrió.

—No —dijo—. Esos se detienen sólo en cinco estaciones. El de las 19.33, afortunadamente para mí, se detiene en seis.

⁸ Daniel Hernández entregó también al comisario un gráfico que no agregaba nada nuevo a su demostración, pero que la presentaba desde otro aspecto; y una tabla cronológica que el lector exigente podrá encontrar en el "Apéndice" incluido al final de este relato.

"Pero volvamos a nuestro crimen. El análisis que acabo de realizar no es inútil. Agrega un nuevo indicio a los anteriores. *Morel viajó a La Plata. Y es ahí donde vivía otro de Los personajes de quienes se debió sospechar. Es ahí donde vivía Anselmo Benavídez. (14)*

"Me parece que ya hemos logrado colocar el problema en un plano donde la investigación más rutinaria podría resolverlo. Morel era un hombre dedicado al estudio, con una visión profunda para los problemas relacionados con su vocación, con su credo, con sus ideas, pero algo miope, como suele ocurrir, para las cosas más vulgares de la vida cotidiana. Quizá nunca pensó que ese alejamiento de las pequeñas cosas diarias podría influir desfavorablemente en su propia esposa, alejarla, entregarla finalmente a otro hombre. Pero eso ocurrió. Y ese hombre fue Benavídez.

"Tampoco tenía una visión privilegiada para el manejo de sus recursos económicos. En algunos años gastó el dinero heredado de sus padres, y dentro de poco no le habrían quedado más que algunos magros derechos de autor.

"Hace algún tiempo había sacado un seguro de accidente a favor de su esposa. Era la máxima concesión que podía hacer a las ideas de seguridad y previsión. Ese seguro se convirtió más tarde en una fuerte tentación para Alberta y su amante.

"Seguramente fue Benavídez el autor de la idea. Quiero creer que ella se negó en un principio, y que sólo accedió cuando supo que Raimundo padecía de una enfermedad incurable (fue él mismo quien se lo dijo), que tal vez le quedaba poco tiempo de vida y que al morir la dejaría desamparada. El mismo razonamiento que alegó Alvarado es válido, pero no fue Morel quien se lo formuló, sino Alberta. Si Raimundo moría a causa de su enfermedad, ella no vería un céntimo. En cambio si moría en un accidente, cobraría trescientos mil pesos. Y Raimundo podía morir en cualquier momento. ¿Qué importaban uno o dos meses más de vida?

"No debemos criticarla demasiado. En cierto modo estaba defendiendo su derecho a la felicidad, un derecho que Morel, ciego a todo lo que no fuera su vocación de escritor, había descuidado. Además, estoy convencido de que a último momento ella se arrepintió. Su apresurado regreso al departamento lo demuestra. Pero llegó unos minutos demasiado tarde. Morel ya estaba muerto, y era preciso llevar el plan adelante.

"Ese plan había sido elaborado cuidadosamente. Debían preparar las cosas de manera que todos creyeran en un accidente. Para eso debían eliminar toda presunción de suicidio o de asesinato. Fueron ellos mismos los autores de esa serie de razonamientos que Alvarado atribuyó a Morel. Fueron ellos y no Morel

quienes elaboraron una verdadera técnica del accidente.

"Alberta sabía que su esposo guardaba una pistola automática en el cajón de su escritorio, y preveía que no notaría su ausencia. La sacó, y la entregó a Benavídez, quien sería el autor material del crimen. También le dio una llave de la puerta de calle, para que pudiera entrar y salir cómodamente de la casa, y una llave del departamento para que al salir de él, después de asesinar a Morel, pudiera cerrar la puerta con llave. Benavídez iría a verlo con cualquier pretexto. Morel lo conocía y lo recibiría en su casa, sin sospechar.

"Pero algún rumor de lo que estaba sucediendo, debió llegar a oídos de Morel. Quizá recibió algún anónimo, o alguno de sus amigos le dio a entender que pasaba algo raro entre Alberta y Benavídez. No creo que lo haya advertido él mismo, y probablemente no prestó mucha fe a lo que se murmuraba, pero de todas maneras resolvió ir a ver al amigo de Alberta para tratar de aclarar la situación en la forma más discreta posible.

"Esto precipitó los acontecimientos. Al separarse de mí, después que yo le entregué las pruebas de imprenta, Morel se dirigió a la estación, con el propósito de tomar el tren para entrevistarse con Benavídez. De la misma estación telefoneó a su esposa, para anunciarle que no iría a su casa. Quizá agregó que tenía intención de viajar a La Plata. Ella debió adivinar que estaba al descubierto, y que era preciso obrar sin dilación. Telefoneó inmediatamente a Benavídez, para ponerlo sobre aviso de que su esposo iría a verlo. En el transcurso de esa conversación determinaron que el crimen se cometería esa misma noche. No necesitaban aludir directamente a él, bastaba que Benavídez le insinuara la conveniencia de dejar el campo libre y procurarse una coartada.

"Cuando Morel llamó a su casa, Benavídez no salió. Había apagado todas las luces, para dar la impresión de que estaba ausente. Seguramente espía a Morel, lo vio apretar repetidamente el timbre y por fin, frustrado, regresar a la estación. Lo siguió a prudente distancia. Es posible que mientras esperaba el primer tren de regreso Morel haya entrado en el bar de la estación, y que allí, contra su costumbre, haya bebido alguna bebida alcohólica, para aplacar su explicable nerviosidad.

"Benavídez tomó el mismo tren que Morel. Probablemente viajó algunos vagones más atrás, para no ser visto. Y cinco minutos después de entrar en su departamento, Morel oyó sonar el timbre.

"fue a abrir y se encontró con Benavídez. Sin duda agradeció el azar que traía a su casa al mismo hombre con quien quería hablar. No se le ocurrió pensar que era una coincidencia demasiado extraña. Lo hizo pasar, lo invitó a sentarse, le sirvió un vaso de whisky y se consideró obligado a beber él también. En seguida

se dispuso a exponer el problema que lo inquietaba.

"Pero no hablaron mucho. Benavidez, llevaba en el bolsillo la pistola automática que le había facilitado Alberta. Con un veloz movimiento acercó el arma a la cara de Morel e hizo fuego. Yo tengo motivos para opinar sobre la agilidad de ese hombre -añadió llevándose la mano al cuello.

"Lo demás fue simple rutina, por decirlo así. Dejó sobre el escritorio los implementos de limpieza que venían en el estuche, preparándolos en la forma más adecuada para simular un accidente, dejó también allí el cargador de la pistola, con una bala de menos.

"En esta última etapa quizá trabajó con guantes. Borró del arma sus propias impresiones digitales, se ingenió para estampar en ella las de Morel, le colocó la pistola debajo del brazo, lavó y secó cuidadosamente el vaso en que había bebido, lo guardó, dejó sobre la bandeja el otro, con las impresiones digitales de Morel... En fin, usted conoce todo el repertorio de la simulación.

"Las pruebas de imprenta eran un detalle con el que no había contado, pero cuando las vio, cuando observó aquella letra irregular y temblorosa, creyó que secundarían perfectamente sus planes.

"Al salir, cerró con llave la puerta del departamento. Quizá regresó a su casa, quizá permaneció en algún lugar de la ciudad, esperando la llamada de Alberta.

"Esta se había preparado una coartada para que no sospecharan de ella, pues era la única, aparentemente, que tenía un motivo para asesinar a Raimundo. Pero a último momento debió arrepentirse, porque regresó precipitadamente al lugar, dejando a su amiga en el cine. Infortunadamente, era demasiado tarde. Unos minutos antes Morel había muerto.

"Era necesario llevar el plan a buen término. De lo contrario el crimen sería inútil. Por eso mintió cuando dijo que su esposo había permanecido toda la tarde con ella. Comprendía que si usted llegaba a descubrir que Raimundo se había entrevistado con Benavidez poco antes de su muerte, las sospechas se orientarían hacia aquél.

"Desde luego el plan tenía muchas fallas, y era bastante arriesgado. Pero son justamente esa clase de planes los que suelen tener éxito. De todos los riesgos más evidentes que corrieron, ninguno llegó a concretarse: nadie vio a Morel en el viaje de ida ni en el de regreso, nadie vio a Benavidez, y los pocos que oyeron la detonación del arma no le dieron importancia.

"Pero el único detalle que no tuvieron en cuenta, el único que a primera vista no entrañaba ningún peligro, y que aun parecía favorecerlos, fue ése justamente el que los perdió."

Daniel guardó silencio, pero al ver la expresión desolada de Alvarado que aun

permanecía allí, acurrucado en una silla, se echó a reír.

—En cuanto a la enfermedad de Morel —dijo—, me admira la forma en que usted sacó partido de ella. Personalmente no creo que haya sido tan grave. Supongo que como la mayor parte de las dolencias cardíacas podía tener un desenlace fatal en cualquier momento, pero también podía prolongarse muchos años si Morel tomaba las debidas precauciones. Existían las dos alternativas. Morel se apoyó en una de ellas para seguir su vida normal, su trabajo, sus estudios.

"Alberta y Benavidez se apoyaron en la opuesta para resolver que había llegado el momento de cometer el crimen."

APÉNDICE

Entre los distintos elementos de prueba que Daniel Hernández presentó al comisario Jiménez se encontraba un gráfico en el que había representado, sobre una línea recta, el número de hojas corregidas, con los intervalos en que aparecía la letra normal de Morel y los tiempos correspondientes.

Comparando ese gráfico con un diagrama de la línea ferroviaria en que había marcado las estaciones intermedias, se observaba una evidente similitud.

También entregó al comisario una tabla con la definitiva reconstrucción cronológica de los movimientos de Morel, a saber:

19.00 horas:	M. se separa de Daniel.
19.33:	inicia el viaje de ida.
20.39:	finaliza el viaje de ida.
20.50:	llega a casa de Benavidez (se determinó más tarde que B. vivía a dos cuadras de la estación).
21:36:	inicia el viaje de regreso.
22:42:	finaliza el viaje de regreso.
23:05:	M. llega a su departamento.
23:10:	llega B.
23:15:	hora aproximada del crimen.
23:30:	Alberta vuelve a su casa.

LA TRADUCCION LITERARIA ENTRE INTUICION E INVESTIGACION

CHRISTIANE NORD

Universidad de Heidelberg

0. INTRODUCCION

Hace poco asistí a una conferencia titulada "¿Cómo se hace una traducción?" La conferenciante, una traductora bastante conocida de obras literarias latinoamericanas, decía que ella traducía por intuición y que lo confesaba con orgullo. Su respuesta a la pregunta puesta en el título era: "Primero hay que traducir todo el texto de un tirón y con brío, y después se puede teorizar sobre algún problema, si es necesario". Comparó al traductor con un campesino que, labrando un terreno pedregoso, va virando alrededor de las grandes piedras para quitarlas más tarde.

Aunque parece cierto que para una traducción literaria se necesita talento literario, inspiración, imaginación, energía creadora e incluso intuición, todos estos dones no bastan, a mi ver, para formar un buen traductor. El campesino que quiere labrar un terreno pedregoso sin conocer la calidad del suelo, la posición y el tamaño de las piedras, sin saber siquiera si la tierra y el clima son apropiados para la simiente que quiere plantar, no puede ser un buen agricultor.

La *intuición* en que se basan los traductores profesionales no es una salida del ingenio, un "conocimiento inmediato de una cosa sin el concurso de razonamientos" (*cfr.* VOX), sino que se deriva de la experiencia de muchas traducciones anteriores. Así que la intuición no se tiene, sino que se adquiere, y en la adquisición sí pueden y deben concurrir razonamientos, reflexiones y aún la investigación científica.

Basándome en algunos ejemplos tomados de la literatura española e hispanoamericana, trataré de abordar en el presente trabajo algunos problemas de traducción en cuya solución, por mucha intuición que tenga el traductor, la investigación científica puede desempeñar un papel importante, aunque en algunos casos hoy día no podamos basarnos todavía en resultados existentes. Así, pues, se trata también de reclamar que la investigación científica se ocupe de los problemas que se plantean al traductor. Porque la ciencia de la traducción, que es una ciencia interdisciplinar que se alimenta de muchas fuentes, permite enfocar la traducción desde una perspectiva de *conocimiento de causas y funciones*, sentando las bases argumentativas para las decisiones del traductor.

1. LA FUNCION DE LA TRADUCCION: CONSIDERACIONES TRADUCTOLOGICAS

Hace siglos, por no decir milenios, que los expertos han discutido si el traductor debe aproximar el texto al lector o el lector al texto. En la historia de la traducción han alternado las épocas en que una u otra de las dos teorías se calificaba de válida sola y únicamente. La disputa no está arreglada todavía, y en la práctica moderna de la traducción hay de todo: Algunos traductores afirman solemnemente que han sido *fieles al original*, mientras que otros se jactan precisamente de haber renunciado a una *fidelidad literal* para conservar el efecto de la obra (*cfr.* Enzensberger 1973).

Esta confusión se debe, en parte, al concepto todavía poco preciso de *equivalencia* que se han formado tanto los traductores como los lectores de traducciones. Para mayor claridad, yo propondría reemplazar este concepto por el de *funcionalismo y lealtad*, que he explicado con detenimiento en otras ocasiones (*cfr.* Nord, 1988a, 1988b, 1989, 1990) y cuyo punto de arranque es la función que el texto ha de cumplir en la situación terminal.

A mi entender, la función de un texto resulta de la interrelación de los factores situacionales, en la que intervienen tanto la intención productiva del autor como la intención receptiva del lector. Del lector, con su *horizonte* específico de conocimientos y expectativas, es de quien depende al fin y al cabo si llega a realizarse, convirtiéndose en *función*, la intención del autor. Al igual que el autor original, el traductor tratará de *verbalizar* la intención de tal manera que se creen las mejores condiciones posibles para una recepción adecuada, pero no hay garantía de que el lector responda como debe.

Por supuesto, la función de un texto literario no se puede determinar tan fácilmente como la de una receta de cocina. Parece ser un rasgo típico de los textos literarios el que ofrecen varias posibilidades de lectura, de las que un lector no aprovecha más que una, y cada lector, otra. El traductor sólo es uno de los numerosos receptores que tiene un texto. Por mucho que se esfuerce por lograr una lectura *objetiva*, tiene que ser consciente de que su recepción, su interpretación, no es la única posible.

El criterio adicional que podría sacarnos de este apuro es el lector terminal. El traductor tiene que preguntarse cuáles son las funciones que el texto puede ofrecer a un receptor cuyo horizonte de conocimientos, experiencia literaria y concepto traductológico están vinculados con la cultura terminal, y cómo va a comprender éste el texto. Comprender es coordinar o enlazar el significado de lo leído con los conocimientos previos que se tienen; por consiguiente, es inevitable que el lector terminal tenga que enlazar los significados del texto con *otros* conocimientos previos al lector original.

Estas consideraciones son un requisito indispensable para que el traductor pueda decidir qué función o funciones tendrá el texto en la cultura terminal. Es una decisión metodológica global que va a determinar toda la estrategia de traducción, impidiendo que en el transcurso del proceso de traducir se adopten decisiones individuales contradictorias.

Tratándose de textos de uso práctico, la función de la traducción suele elegirse según unas normas convencionales: Ciertos tipos de textos (*cfr.* Reiß, 1971) se traducen para determinadas funciones. Con las traducciones literarias, sin embargo, la cosa parece ser más compleja, porque no es tan fácil precisar la clase o el tipo de textos a que pertenece una obra literaria como en el caso de una receta de cocina. Puede ocurrir, por lo tanto, que el mismo texto se traduce para funciones diferentes.

Valgámonos de un ejemplo. En su famoso ensayo *Miseria y esplendor de la traducción*, Ortega y Gasset formula la hipótesis de que la lengua refleja una determinada visión del mundo, aunque sea anticuada:

Me explicaré: si yo digo que "el sol sale por Oriente" lo que mis palabras, por tanto la lengua en que me expreso, propiamente dicen es que un ente de sexo varonil y capaz de actos espontáneos —lo llamado "sol"— ejecuta la acción de "salir", esto es brincar, y que lo hace por donde se producen los nacimientos —Oriente. (Ortega, 1977, p. 52)

La versión alemana de 1956, autorizada por el mismo Ortega, traduce este pasaje literalmente. Pero en alemán, el sol (*die Sonne*) no es un ente de sexo varonil, por lo cual el traductor tuvo que añadir un asterisco después de

sexo varonil y poner una nota a pie de página diciendo que esto sólo valga para el idioma español.

Esta traducción *documenta* la situación original: El lector alemán debe tener en cuenta que está leyendo un texto escrito por un autor español para lectores españoles comentando rasgos del idioma español.

Pero el mismo pasaje puede también traducirse de manera instrumental, sustituyendo "un ente de sexo varonil" por "un ente de sexo femenino", como en efecto lo hizo Reiß en 1977. Leyendo su versión, el lector alemán inmediatamente puede comprender (es decir: enlazar con su propia experiencia) lo que Ortega quería decir con su ejemplo, sin tomar el desvío por un idioma desconocido.

Todo esto no quiere decir que un método sea superior al otro, sino simplemente que el traductor debe optar, basándose en criterios intersubjetivos, por uno de los dos caminos y seguirlo hasta el final.

2. LA DISTANCIA CULTURAL: CONSIDERACIONES PSICOLINGÜÍSTICAS

En los textos literarios ficcionales, la decisión por la traducción documental o la traducción instrumental tendrá consecuencias aún más tajantes, como vamos a ver en el siguiente capítulo.

El lector de una traducción documental es un *observador* del acto comunicativo. Es consciente de que está leyendo una *traducción* hecha para acercarle un mundo extraño que no es el suyo. Por el contrario, el lector de una traducción instrumental participa en la acción comunicativa y él mismo es el destinatario inmediato del texto.

En los textos ficcionales, la distancia cultural se refleja, por ejemplo, en los nombres propios. En la literatura alemana existe la convención de que los nombres propios de personas, lugares, instituciones, etc. sirven para indicar a qué cultura pertenece el ambiente en que se desarrolla la acción. En la literatura española parece ser distinto:

En una pequeña pieza teatral de Max' Aub, que se desarrolla en Francia, los nombres de las personas francesas tienen forma castellana (*Josefina, Andrés, Marcela y Julio*), que debe convertirse en *Joséphine, André, Marcelle y Jules* (y no en *Josephine, Andreas, Julius*, etc.) en la versión alemana de la obra. (Aub, 1972)

Traduciendo un texto ficcional al alemán hay que considerar, pues, que los nombres propios caracterizan el ambiente cultural: Si "En Florida y La-

valle" (Cortázar, *Premios*) se traduce por *In der Calle Florida, Ecke Lavalle* (Chr. Nord), el lector se da cuenta de la distancia cultural, mientras que la traducción de "plaza de la Iglesia" y "plaza de la Constitución" (Caballero: *Gaviota*) por *Kirchplatz* y *Konstitutionsplatz* (Caballero: *Möwe*) le permite sentirse como en su tierra.

Pero el traductor no debe mezclar los dos procedimientos, como demuestra el pasaje siguiente:

Nein, es war nicht in dem Judengäßchen geschehn... Auch nicht in dem Gäßchen der Escuintilla... Und ebenfalls nicht im Sträßchen des Königs... Auch nicht in der Hasengasse noch in der Richtung der Habana-Säule noch jener der "Fünf Straßen" noch beim Martinico...! (Asturias: *Präsident*)

Leyendo la versión alemana, el lector no reconoce ningún ambiente cultural homogéneo, sino que se encuentra en una tierra de nadie, donde algunos sitios tienen nombres exóticos (*Martinico, Habana-Säule*), otros recuerdan el casco medieval de una pequeña ciudad alemana (*Judengäßchen, Hasengasse*), mientras que otros por su forma sintáctica no son ni alemanes ni mejicanos (*Gäßchen der Escuintilla, Sträßchen des Königs*).

Para los libros infantiles, se suele preferir (según la norma alemana) una traducción instrumental, por lo menos en aquellos casos en que el argumento no está ligado a un ambiente determinado. Porque la distancia cultural impide la identificación, que parece primordial en los libros infantiles, sobre todo en aquellos que tienen *mensaje moral*.

En la versión alemana del libro *El muñeco de don Bepo*, don Bepo se convierte en *Herr Beppo*, su muñeco Ruperto, en *Robert*, y el perro Chusco y el hada Verdurina reciben nombres típicos alemanes de perro y de hada, etc. Como Don Bepo y su muñeco son artistas de circo, sería aún mejor darles nombres italianos (Don Beppo, Roberto), porque así se llamarían los personajes correspondientes en un circo alemán. (Vázquez-Vigo: *Don Bepo - Herr Beppo*)

En la literatura para adultos, sin embargo, el traductor no está libre hoy día de elegir entre las dos formas de traducción. Los lectores esperan una traducción documental, exotizante, probablemente sin darse cuenta, en muchos casos, de que una traducción documental nunca puede tener el mismo efecto como el original. Por supuesto, en las versiones de las obras de García Márquez a cualquier idioma, la acción se desarrolla en Colombia, pero es evidente que así se sustituye la función operativa del original de sensibilizar al lector para ciertos elementos de su propio entorno por una función informativa, que generaliza, debilitándolo, el efecto sensibilizador. Por tan-

to, en vez de vivir y sufrir los problemas, el lector terminal se entera intelectualmente de algo que no le afecta, satisfaciendo su curiosidad por lo exótico de un mundo extraño y lejano.

Ambas formas de traducción tienen, a mi parecer, su justificación, si la decisión del traductor se basa en una reflexión profunda de los principios teóricos de la recepción.

3. LA RELACION FORMA - EFECTO: CONSIDERACIONES ESTILISTICAS

El problema de la distancia cultural no se plantea solamente en el ámbito del contenido, de las informaciones (ficticias) que presenta el texto, sino también en lo que se refiere a la organización artística de las mismas, es decir al estilo. La forma estilística de un texto también ejerce cierto efecto sobre el lector, que varía según la previsibilidad o imprevisibilidad de los elementos estilísticos. Aquí también, el traductor tiene que optar por la *exotización* o bien por la *adaptación*.

Parece interesante que nuestro concepto convencional de traducción exige la conservación de lo exótico en lo que se refiere al contenido, por una parte, y la transferencia *equivalente* (en el sentido de una homologación con las normas terminales) de los rasgos estilísticos, por otra parte, aspirando a algo así como una equivalencia del efecto. Esto significa que el grado de previsibilidad de los elementos formales debe ser el mismo para los lectores del texto original y los de la traducción. ¿Cómo se consigue este objetivo?

Este aspecto se puede ilustrar con el problema de las normas estilísticas generales y de las convenciones textuales. Ciertamente no se puede hablar de *las* convenciones de una novela o de un cuento, porque en la literatura es la originalidad la que importa, es decir la desviación de los caminos trillados de lo normal. Pero dentro de una novela, por ejemplo, puede aparecer un texto *empotrado* que por sus rasgos específicos ha de asignarse a una cierta clase de textos. Para conseguir que el lector terminal reconozca la categoría a la que pertenece el texto empotrado, el traductor tiene que adaptar su forma estilística a las normas vigentes en la cultura terminal.

El siguiente ejemplo es un interrogatorio típico, por lo menos por parte del interrogante. El delincuente no se comporta conforme a las reglas. Pero la desviación de las normas sólo se nota por el contraste:

- ¿Su nombre?	"Ihr Name?"	"Name?"
- Lucio Vázquez.	"Lucio Vázquez."	"Lucio Vázquez."
- ¿Originario?	"Gebürtig?"	"Geboren?"
- De aquí...	"Von hier..."	"Hier..."
- ¿De la penitenciaría?	"In der Strafanstalt?"	"Im Zuchthaus?"
- ¡No, cómo va a ser eso: de la capital!	(omisión)	"Quatsch. In der Haupt- stadt!"
- ¿Casado? ¿Soltero?	(omisión)	"Familienstand?"
- ¡Soltero de toda la vida!	(omisión)	"Noch ledig, Gottseidank!"
- ¡Responda a lo que se pregunta como se debe!	"Beantworten Sie meine Fragen sachgemäß!"	"Sie sollen bloß die Fra- gen beantworten!"
(Asturias: <i>Presidente</i>)	(Asturias: <i>Präsident</i>)	(Chr. Nord)

Aparte de las omisiones que destruyen la coherencia del texto, la versión publicada no corresponde a las normas estilísticas alemanas de esta clase de textos. Pero es que el efecto se basa en la convencionalidad de la forma, que instantáneamente recuerda al lector la situación correspondiente (o la idea estereotipada que tiene de ella). Como hasta ahora existen muy pocos estudios intra o interlingüísticos que describan detalladamente los rasgos convencionales de estas (y otras) clases de textos, el traductor tiene que recurrir a su intuición (en el sentido de experiencia, no de ingenio) y sobre todo al análisis de textos paralelos.

4. LA COHERENCIA TEXTUAL: CONSIDERACIONES PRAGMATICAS

Para el lector original, el texto de partida suele ser un texto coherente. La coherencia se basa en dos factores: por una parte; en la cohesión de los elementos entrelazados por medios sintácticos (anáforas, catáforas, etc.) en la superficie del texto y, por otra parte, en los conocimientos previos que activa el lector según sus expectativas respecto a ciertos textos o temas. Es indispensable que el traductor conozca los principios fundamentales de estos procedimientos para que pueda producir un texto coherente para el lector terminal, que sea enlazable con los conocimientos del mundo que tiene éste.

La importancia de los conocimientos previos del lector para la coherencia del texto queda demostrada perfectamente por el problema de la traducción de símiles cuyo objeto de comparación pertenece a la cultura de partida. Veamos un ejemplo:

El general Santa María, militar de la época de Napoleón, belicoso por excelencia y algo brusco, un poco exclusivo, un tanto cuanto absoluto y desdeñoso... En lo demás, español como Pelayo, bizarro como el Cid.

(Caballero: *Gaviota*)

Überdies war er so spanisch wie Pelayo, der sagenumwobene König von Asturien, und so absonderlich wie der Cid.

(Caballero: *Möwe*)

El significado de las cualidades mencionadas explícitamente sólo se revela al lector que tenga los conocimientos correspondientes: ¿Por qué fue Pelayo tan "español", el Cid tan "bizarro"? La versión alemana no es coherente, porque el paréntesis "el legendario rey de Asturias" no explica la españolidad, y la traducción de "bizarro" por *absonderlich* ("raro") en vez de *tapfer* ("valiente") no se corresponde con los conocimientos que se tienen del Cid.

5. EL HABLANTE INTERNO: CONSIDERACIONES SOCIOLINGÜÍSTICAS

Para producir un texto literario funcional y aceptable no es suficiente tener en cuenta las posibilidades de comprensión por parte del lector, sino también sus expectativas respecto al comportamiento verbal de ciertas personas en ciertas situaciones. En una obra literaria ficcional aparecen los más diversos personajes. ¿Cómo hablan, como se expresan? ¿Cuál es el lenguaje típico de niños o adultos, hombres o mujeres, ingenieros o campesinos? No interesa su manera de hablar *en la realidad*, sino en la literatura, lo que pueden ser dos cosas bien distintas. Hasta ahora hay pocos trabajos que se ocupen de este aspecto sociolingüístico del lenguaje literario (por ejemplo, la dependencia del uso de interjecciones o tacos de edad, sexo, origen geográfico, etc.). En este caso, el traductor no puede confiar en su intuición, ya que él mismo pertenece a un determinado grupo social, cuyo lenguaje ha interiorizado de tal modo que constituye la base desde la cual observa y juzga la manera de hablar de los otros grupos.

Por otra parte, un autor literario puede emplear la manera de hablar como medio de caracterización implícita de sus personajes. Un ejemplo muy impresionante es la novela *Los Premios* de Julio Cortázar (*cf.* Amícola, 1969). El autor distingue tres capas sociales por la manera de hablar de sus representantes. Los miembros de la capa baja cometen errores gramaticales, pronuncian perogrulladas, tienen un léxico limitado y emplean expresiones del lunfardo bonaerense, sobre todo italianismos. Los representantes de la capa media emplean un lenguaje relativamente sencillo, pero correcto, con

pocos adjetivos y un gran número de modismos. Los personajes pertenecientes a la capa alta tienen un lenguaje muy refinado. Alternan intencionalmente los distintos niveles de lengua, emplean expresiones extranjeras, especialmente francesas, y adornan sus comentarios con citas literarias, integrándolas en el contexto, como en el pasaje siguiente:

Thou still unravish'd bride of quietness, se recitó. Ravish'd y archiravish'd, pobrecita. (Cortázar: Premios)

Esto es muy difícil de traducir. Casi parece imposible imitar los italianismos sintácticos y lexicales del lunfardo. Por eso, la diferenciación entre las tres maneras de hablar tiene que limitarse más o menos al uso de elementos marcados pertenecientes a ciertos registros o niveles estilísticos, lo que quita a la novela mucho de su colorido local. En la versión alemana de la novela, el lenguaje de la capa media se reconoce bastante bien, mientras que las maneras de hablar de las capas baja y alta no se diferencian suficientemente, e incluso parecen a veces invertidas, así que se pierde un rasgo muy característico e importante de la obra.

Para fundamentar sus decisiones, el traductor tiene que recurrir a los estudios de las filologías modernas correspondientes de los idiomas original y terminal, que hoy día se están ocupando cada vez más de los fenómenos sociolingüísticos.

6. PROSODIA Y FOCO: CONSIDERACIONES FONOLÓGICAS

Para concluir quiero abordar un aspecto, cuya importancia para los textos literarios escritos, que no se leen en voz alta, no parecerá evidente a primera vista. Se trata del efecto sonoro del texto, que se compone de los medios prosódicos, onomatopéyicos y de acentuación o foco. Estos se manifiestan también en los textos escritos, por ejemplo en las estructuras de énfasis que sugieren al lector una determinada acentuación de la frase:

Me hace cosquillas con sus manos como ella sabe hacerlo y me ataja el miedo ese que tengo de morirme. (Rulfo: *Llano*)

El acento de intensidad se pone en las palabras más importantes (*ese y morirme*), colocándolas en posición ascendente de la curva de entonación. En alemán, por el contrario, el acento de intensidad puede ponerse libremente en cualquier parte de la frase, sin que haya que cambiarse el orden de

las palabras. Además, las famosas partículas ilocutivas (*etwa, ja, doch*, etc.) dan cierta tonalidad global a una frase o un conjunto de frases. Sobre todo en los diálogos literarios, la traducción literal de las estructuras españolas produce unas frases que casi no pueden pronunciarse, lo que irrita al lector aunque lea el texto nada más que *con los ojos*.

En el último ejemplo, el efecto onomatopéyico se combina con un juego de palabras. Por una parte, se imita el ruido del tren, que parte lentamente, aumentando la velocidad hasta ir en un ritmo monótono hacia su destino. Por otra parte, el personaje que está en el tren también se mueve hacia su destino. En la sustitución progresiva de "cada vez" por "cada ver" se anuncia la muerte inminente del personaje.

Cara de Angel abandonó la cabeza en el respaldo del asiento de junco. Seguía la tierra baja, plana, caliente, inalterable de la costa con los ojos perdidos de sueño y la sensación confusa de ir en el tren, de no ir en el tren, de irse quedando atrás del tren, cada vez más atrás del tren, cada vez más atrás, cada vez más atrás, cada vez más atrás, más y más cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada vez, cada ver cada ver cada ver cada ver cada ver cada ver... (Asturias: *Pre-sidente*)

Los juegos de palabras representan los problemas de traducción más difíciles, sobre todo si se basan en una similitud sonora. Pero el ritmo de un tren y la creciente velocidad se podrían imitar también en otras lenguas. En mi propuesta de traducción he tratado de resolver el problema jugando con las palabras y significados sobre la base del mismo ritmo escogido por el autor. La monotonía de las vocales apoya el efecto:

Cara de Angel lehnte den Kopf an die Rücklehne des Sitzes. Er betrachtete das flache, heiße, gleichförmige Küstentiefland mit schlaftrunkenen Augen und dem unbestimmten Gefühl, im Zug zu sein, nicht im Zug zu sein, nicht mehr im Zug zu sein, hinter dem Zug zu sein, immer mehr hinter dem Zug zu sein, immer mehr hinterher, immer mehr hinterher, immer mehr hinterher, hinterher, nicht mehr der, immer mehr, nicht mehr der, immer mehr, nicht mehr der, nicht mehr der, nicht mehr der... (Chr. Nord)

7. CONSIDERACIONES FINALES

De la gran variedad de aspectos posibles he escogido unos cuantos que demuestran, a mi parecer, que el traductor literario no puede llegar a soluciones satisfactorias si se basa solamente en la intuición, sin haber recurrido antes a un procedimiento científico de análisis de texto y documentación. Al

mismo tiempo ha quedado evidenciado que muchos campos están todavía por labrar para que podamos caminar seguros hacia una traducción que cumpla verdaderamente las funciones pretendidas.

Esto no puede ser tarea exclusiva de la ciencia de traducción. Pienso, por el contrario, que aquí está el punto de partida para una fecunda cooperación interdisciplinaria. La ciencia de la traducción tiene que poner las preguntas que estima interesantes e importantes y que no se imponen a las filólogas y lingüísticas particulares por su orientación hacia un sólo idioma, pero las respuestas las tienen que dar las filologías, que, a su vez, sacarían de esta cooperación un sinnúmero de sugerencias para el estudio de los más variados aspectos del lenguaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Amícola, J.: *Sobre Cortázar*, Buenos Aires, 1969.
- Asturias, M.A.: *El señor Presidente*, Buenos Aires, 1979 / *Der Herr Präsident*, trad. J. Bachmann, Ginebra, 1957.
- Aub, M.: *Tránsito. El puerto / Transit. Der Hafen*, trad. E. Brandenberger, dtv-zwei-sprachig, Munich, 1972.
- Caballero, F.: *La Gaviota*, Madrid, 1960 / *Die Möwe*, trad. H. Kundert, Zurich, 1973.
- Cortázar, J.: *Los Premios*, Buenos Aires, 1970 / *Die Gewinner*, trad. C. Wegen, Frankfurt, 1966.
- Enzensberger, C.: "Aufruhr der Regeln", epílogo a la traducción alemana de L. Carroll: *Alice in Wonderland*, Frankfurt, 1973.
- Nord, Chr.: "Nación, pueblo, raza bei Ortega y Gasset - nicht nur ein Übersetzungsproblem", en *TextconText*, 3/1986, pp. 151-170.
- Idem*: *Textanalyse und Übersetzen*, Heidelberg, 1988 [1988a].
- Idem*: "Übersetzungshandwerk - Übersetzungskunst: Was bringt die Translationstheorie für das literarische Übersetzen?", en *Lebende Sprachen*, 2/1988, pp. 51-57 [1988b].
- Idem*: "Loyalität statt Treue: Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie", en *Lebende Sprachen*, 3/1989, pp. 100-105.
- Idem*: "Funcionalismo y lealtad: Algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos", en *Actas de los II Encuentros en torno a la Traducción*, Madrid, 1990, pp. 153-162.
- Ortega y Gasset, J.: *Miseria y esplendor de la traducción* (1956/1977) / *Elend und Glanz der Übersetzung*, trad. G. Kilpper, 1956/K. Reiß, dtv-zweispachig, Munich, 1977.
- Reiß, K.: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, Munich, 1971.
- Rulfo, J.: *El llano en llamas*, México, 1953 / *Der Llano in Flammen*, trad. M. Frenk, Frankfurt, 1966.
- Vázquez-Vigo, C.: *El muñeco de don Bepo*, Madrid, 1985 / *Herr Beppo und seine Puppe*, Würzburg, 1986.

La traducción poética, un reto posible

Alicia Silvestre Mirales
Lectora de la Universidad de Brasilia

La traducción es en esencia una tarea de osados y de amantes. Quien osa traducir cree poseer suficiente conocimiento de una lengua ajena y es por amor al arte, a la literatura o a los autores, que se intenta verter los textos que marcan nuestras vidas para hacerlos accesibles a otros. Asimismo, uno estudia otras lenguas para comprender en toda su dimensión a los autores que admira.

La lengua se hace vehículo sagrado en manos de quien *la* ama y perversión monstruosa en manos de quien no la respeta, porque el Verbo es creador. Una mala traducción puede arruinar no solo la propia reputación como traductor, sino también la del escritor traducido, por no hablar del efecto fatal en los lectores que vivirán en ideas confundidas, habiendo creído ciegamente en la profesionalidad de aquel traductor. Cuidar de los transmisores se revela un acto de pureza y compromiso: quien bebe de las mejores fuentes bibliográficas pronto ve sus frutos brillar, pero pobre de aquel que prostituye su talento entregándose a la primera referencia que encuentra, sin contrastarla ni verificarla.

Sea como lector, o como traductor, es preciso siempre mantener un desapego fértil, una duda instructiva que cuestione todo lo que se lee, especialmente en los días que vivimos, entre medios de comunicación sensacionalistas que se venden al mejor postor por unas migajas de información. Desde esa visión crítica es posible leer entre líneas los múltiples significados existentes y ampliar la mirada hacia profundidades nunca antes consideradas.

Es fundamental que el traductor parta de una base realista: no existe la traducción perfecta. La traducción es en esencia una traición a la verdad manifestada y, como tal, no puede reproducir el original. Hemos de saber que, en el mejor de los casos, vamos a tener que sacrificar algo, sea la rima, una aliteración, un doble sentido, el ritmo, o la belleza de una palabra. La tarea clave pues no es encontrar la palabra exacta, sino *pervertir* el texto original lo menos posible. Aunque cada caso exigirá un estudio detallado y un tratamiento diferenciado, es aconsejable sacrificar en este orden: el significado, el ritmo acentual, la rima, las rimas interiores, las figuras literarias. Siempre que se pierda algún contenido o rasgo por elegir una palabra, será preciso especificarlo en nota del traductor a pie de página.

Al encarar la traducción de un poema, hemos de admitir con humildad nuestras limitaciones, remitirnos a los *diccionarios* y *foros* y, a ser posible, *trabajar en grupo* y consultar a los expertos en el tema antes de tomar una decisión final.

Es imprescindible conocer al *autor en su vida y en su obra*, ponernos en su lugar lo máximo posible para reproducir con fidelidad el contexto en que la obra fue creada, observando el posicionamiento de la esfera personal, política, social, económica, espiritual, etc. y buscando la empatía y la comunión con ellos. Una vez *encuadrados en el marco* adecuado, podremos comenzar a leer, como quien se aproxima a una rosa tentando su perfume, sin violencia, con delicadeza, para que el texto nos abra sus secretos y no se cierre herméticamente. Debemos entonces *leer y releer* hasta entrar en su musicalidad, hasta que despierten nuestros sentidos interiores, nuestra inspiración y nuestra sensibilidad, tan frecuentemente acallados por la rutina racionalista y cientificista.

El *análisis filológico* comenzará por conocer los diferentes significados de cada palabra que en el texto aparece, consultando el diccionario cuando no tengamos certeza, y aunque la tengamos, y a continuación realizando un *análisis gramatical exhaustivo* del texto. A la hora de seleccionar vocablos, es preciso que el traductor sea capaz de efectuar un *reanálisis* de todas las palabras que en el poema aparecen, y de desmenuzar el universo semántico de cada una en ambos idiomas. Asimismo, debe conocer las asociaciones que puede provocar en la mente de un lector nativo. Tras ello, ha de fijar su intención en que el resultado traducido conserve la mayor parte de esas asociaciones. En este momento, entramos en el análisis de lo connotativo, y también ahí habremos de discernir con agudo filo yendo de lo general a lo particular, es decir, colocando aquella lectura o interpretación que creamos preponderante entre una masa mayor de personas, ya que las interpretaciones personales traídas al caso por factores eminentemente subjetivos son intraducibles e irrelevantes. Por ejemplo, si nos hallamos ante una palabra madre como «despencar», en portugués, se deberá tener en cuenta todo el vocabulario y conceptos que rodean a la palabra «penca» en portugués, para poder traer a la traducción la palabra que más se aproxime al equivalente de la lengua de origen y mantener en la medida de lo posible la sonoridad física, sin perder de vista la escansión de los versos, el patrón tónico de la versificación, el número de sílabas, los dobles sentidos, las aliteraciones, etc.

Con el fin de trasladar con la mayor fidelidad posible el ingenio del poeta a otra lengua hay que remarcar que dicho ingenio puede ser *grosso modo* de dos tipos: el que produce en esencia una *poesía musical*, en la que predomina la forma sobre el fondo, pudiendo considerar en ella que significado y figuras retóricas constituyen un segundo plano frente al ritmo, núcleo a preservar, y, por otro lado, el que produce una *poesía conceptual* (fondo sobre forma), en que la calidad intelectual predomina sobre la forma, el ritmo acentual y el resto de características.

Rilke en *Cartas a un joven poeta*, afirma:

«Nada resulta más inadecuado que abordar una obra de arte con terminología crítica; de ello siempre derivan malentendidos de variada índole. Las cosas no son tan tangibles ni tan susceptibles de ser descritas como se suele hacernos creer. La mayor parte de lo que ocurre es inexpresable, se consume en un espacio en el cual jamás ha penetrado palabra alguna, y más inexpres-

sables aún son las obras de arte, existencias grávidas de secretos y con vida perdurable, al contrario de la nuestra, que es efímera.» (Rilke: 2007)

La poesía, en su etimología de creación, no puede ser traducida sino en más creación. El poeta americano Robert Frost, al preguntarle qué es poesía, respondió: «es lo que se pierde en la traducción». Octavio Paz dijo que «la traducción poética es una operación análoga a la creación poética, solo que se desdobra en sentido inverso». El poeta se sumerge en el lenguaje en movimiento, donde busca las palabras que, recombinadas, formarán un poema mientras que el traductor lidia con el lenguaje fijo de ese poema original: «No se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino de desmontar los elementos de ese texto, poner los signos de nuevo en circulación y devolverlos al lenguaje».

Será por tanto precisa una tarea de *deconstrucción*, para poder acceder a ese núcleo íntimo del poema. Antes es necesario aventurarse en la *comprensión sinestésica*, sensual, escuchando con la emoción y no con la mente. Como quien contempla una mariposa en vuelo antes de capturarla y someterla a disección, así el traductor ha de contemplar el poema vivo y solo después pasar al análisis detallado de lo que en él encuentra. Si digo que esa primera aprehensión es necesariamente anterior, es porque no habrá nada que transmitir sobre la verdadera alma del poema para quien no haya entrado en ella intuitivamente. Quizá sea por esto que hay pocos lectores de poesía, o que la poesía es un género de minorías. Habrá al menos una primera interpretación o versión de lo que el poema trae, *denota*, pero sin dejar de lado su lenguaje esencial, lo que *connota*. Veamos el poema VII de Gustavo Adolfo Bécquer:

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo,
veíase el arpa.
¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas,
esperando la mano de nieve
que sabe arrancarlas!
¡Ay!, pensé; ¡cuántas veces el genio
así duerme en el fondo del alma,
y una voz como Lázaro espera
que le diga «Levántate y anda»! (Bécquer: 2007)

Hagamos el ejercicio de dejar aflorar las emociones que su letra nos trae, sin intentar comprender, solo dejándonos llevar por la música. Colocados en esa tesitura, podremos empezar a contar versos y sílabas y observar los acentos y las palabras sobre las cuales la energía fónica del poema viene a depositarse.

De esa observación extraemos la conclusión de que todos los versos tienen un final en llana, (paroxítona), si bien el acento principal de cada verso no va a ir

depositado únicamente al final, sino bien repartido en las palabras precedentes en función de su fuerza semántica y de su sonoridad para crear ecos o impactos en el lector (véase ese *arrancarlas*, tan fuerte en su doble rr)

El esquema acentual sería	Su musicalidad podrá ser reducida a lenguaje métrico
__ X __ X __ X _	_____ (endecasílabo)
__ X _____ X _	_____ (endecasílabo)
__ X _____ X _	_____ (endecasílabo)
_ X __ X _	_____ (hexasílabo)
X _____ X __ X _	_____ (endecasílabo)
__ X __ X __ X _	_____ (endecasílabo)
__ X __ X __ X _	_____ (endecasílabo)
_ X __ X _	_____ (hexasílabo)
X _ X X _ X __ X _	_____ (endecasílabo)
_ X X __ X __ X _	_____ (endecasílabo)
__ X __ X __ X _	_____ (endecasílabo)
__ X __ X __ X _	_____ (endecasílabo)

Según Coleridge:

«In poetry, in which every line, every phrase, may pass the ordeal of deliberation and deliberate choice, it is possible, and barely possible, to attain that ultimatium which I have ventured to propose as the infallible test of a blameless style; namely: its untranslatableness in words of the same language without injury to the meaning.»
(Coleridge: 2007)

Se ha de ser consciente del tópico *traduttore traditore* (del latín *traductiōne*, o sea, «llevar de un lugar para otro»). Muchos de los factores que siempre se consideran imposibilidades de traducción son ritmos, pies, sílabas métricas, rimas, juegos conceptuales, contextualidades. Lo que el traductor elige puede mudar la calidad del texto: alteraciones de estilo, completar párrafos o quitar las redundancias, entre otros.

Más que una transposición de equivalencias, la traducción de poesía pasa siempre, no por filtrar, sino por permitir el paso de la polisemia de las palabras, siendo el traductor lector y hermeneuta al mismo tiempo, sin perder de vista que las numerosas dimensiones de significado que son atribuidas a cada una de las

palabras proceden de asociaciones históricas de las mismas, así como de asociaciones individuales del propio traductor.

Gideon Toury afirma que la traducción es una actividad cuya función es *satisfacer necesidades de la cultura de llegada*. Afirma también que una traducción de un texto considerado literario en la cultura de partida ha de ser capaz de reconstruir la tela de relaciones internas que hace de él una instancia de discurso única. Es precisa una rigurosa lectura interpretativa, empatía en la digestión del texto, creatividad y conocimientos lingüísticos y literarios.

La traducción del texto literario consiste en recrear en nuestra lengua el clima del original, dejar aparecer lo no dicho y enmarcarlo lo máximo posible en el contexto históricosocial correspondiente.

Es preciso también tener en cuenta lo que Benveniste llamó los diferentes registros de un idioma: las palabras están cargadas de tonos y se usan conforme a estos en diferentes contextos, unas veces elegantes, otras informales.

Traer la polisemia del poema original al poema traducido es tan fundamental como traer la «gramática» del poema, los juegos de equivalencias fónicas, sintácticas y semánticas de cuyos acoplamientos se origina la estructura poética actualizada en un poema y no en otro, lo que le aporta individualidad. La traducción poética es análoga tanto a la escritura como a la lectura de poesía. Difícilmente habrá manera más creativa y comprensiva de leer un poema que traducirlo. «Traducir es conquistar», dice Nietzsche en la *Gaia ciencia*.

En resumen, existen calidades diversas en los resultados de una traducción poética y estos van a depender de la sensibilidad del traductor, de su conocimiento de las lenguas utilizadas, de su rigor profesional, de su dedicación en la tarea, y no tanto del poema en sí, que tendrá grados de traductibilidad.

CONCLUSIONES

1. El poema en prosa posee características semejantes al poema en verso, pues también presenta ritmo, sonoridad, metro y figuras de lenguaje.
2. Para la traducción del texto poético es necesario, además de la lingüística, el conocimiento de teoría literaria.
3. La elección de los procedimientos de traducción depende de la relación entre forma y contenido.
4. Por más que el traductor se esfuerce para aproximar el TT (target text) al TO (original text), tendrá que recrear el texto teniendo en cuenta otros niveles estructurales además del semántico.
5. La traducción literal no siempre es un buen camino al tratar el texto poético.

6. En la traducción de un mismo texto se puede dar preponderancia a privilegiar uno u otro aspecto estructural; el aspecto estructural elegido determinará las diversas elecciones así como los procedimientos de traducción y recursos estilísticos.

7. La consideración de la intertextualidad del Texto Origen con otros textos del mismo autor puede ser recomendable para su mejor comprensión.

8. El traductor debe tener como fin recrear la «gramática del poema» (Laranjeira, 1993), o sea, su «forma arquitectónica original» (Bakhtin, 1990).

BIBLIOGRAFÍA

- ALVES, I. DA C. (1983). *Modalidades de Tradução: uma avaliação do modelo proposto*. São Paulo: Vinay e Darbelnet.
- ARROJO, R. (1993). *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, pp. 133-150.
- (1986). *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática.
- BAKHTIN, M. (1990). «O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária». In: *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance* (tradução de A. F. Bernardini; J. Pereira Jr.; A. Góes Jr.; H. S. Nazário; H. F. de Andrade). São Paulo: HUCITEC, pp. 13-70.
- CATFORD, J. C. (1980). *Uma teoria lingüística da tradução*. São Paulo: Cultrix.
- DERRIDÁ, J. (2006). *Torres de Babel*. Belo Horizonte: editora UFMG.
- LARANJEIRA, M. (1993). *Poética da tradução*. São Paulo: Editora da USP.
- MAILLOT, J. (1975). *A tradução científica e técnica*. São Paulo.
- MOUNIN, G. (1975). *Os problemas técnicos da tradução*. São Paulo: Cultrix.
- TAVARES, I. (1994). *A arte de traduzir*, Salvador de Bahía: Fundação Jorge Amado.
- PAZ, O. (1981). *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- RILKE, R. M. (2007). *Cartas a un jovem poeta*. Lisboa: Coisas de Ler.
- STEINER, G. (1992). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: O.U.P.
- TOURY, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- SCHILLER, F. (1994). *Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos* (Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

RECURSOS EN LÍNEA

- <http://www.cadernos.ufsc.br/online/cadernos12/entrevista_egle.pdf>
- <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S00097252002000100011&script=sci_arttext>
- <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumelI/POSSIBILIDADES%20E%20CONDICIONANTES%20DA%20TRADUCAO%20DE%20POESIA.pdf>>
- <<http://www.iadb.org/idbamerica/portuguese/jan01p/jan01p15.html>>

<<http://www.nomeiodocaminho.com.br/literatura/cassioma/oficina3.htm>>
<<http://portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/0/CEF1F3E3AF89012F03256F5F00682AFA?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Agenda>>
<<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/561/56100423.pdf>>
<<https://sistemas.usp.br/fenixweb/fexDisciplina?sgldis=FLT5023>>

Sobre la imposibilidad de traducir

Me parece que todas las lenguas del mundo se asemejan a tramas infinitamente complejas, que los diseños básicos de dichas tramas casi nunca coinciden y que inclusive las unidades integrantes de la trama – las palabras y los silencios, pues vale la pena recordar que todas las lenguas escritas emplean palabras y espacios entre palabras-, que inclusive estas palabras y estos silencios, digo, jamás o muy rara vez coinciden. Si un vocablo de un idioma en apariencia corresponde a un vocablo de otro idioma, conviene que en ese mismo momento nos pongamos en guardia: puede asumirse como regla casi universal que la coincidencia no tiene lugar, que tiene lugar otra cosa, algo diferente.

Detengámonos un momento en la noción de coincidencia. “Perro” es igual a *dog*, a *Hund*, a *chien*, a *sobaka*, y sería posible agregar una nómina interminable. Tiene que haber un perro ideal, platónico, así como tiene que haber un Dios ideal, platónico; pero no es tan simple como suele suponerse. Cuando un alemán piensa en un perro o *Hund*, no piensa necesariamente en el mismo animal en que piensa un francés al decir *chien* o un ruso al decir *sobaka*. La forma, la imagen general que cada uno elabora en su mente es por completo diferente. El *fox terrier*, el *Dachshund*, el *borzoi*, el pekinés son muy distintos, y la noción general de perro es tan amplia que debe ser reformulada en cada ocasión en que la pensamos, salvo en esas circunstancias comparativamente excepcionales en que hablamos de los perros en los términos más amplios, cuando generalizamos acerca de ellos; por ejemplo, al declarar que todos los perros no son carnívoros. Se afirma que todos los gatos comen pescado pero tampoco es verdad: hay gatos en ciertas regiones de Persia donde no existen ríos o corrientes de agua, de modo que no es posible obtener pescado. El mundo se compone de hechos particulares y el lenguaje mismo es la respuesta a todos los hechos particulares, respuesta que se ha ido acumulando por espacio de miles de años y que se actualiza cada vez que alguien abre la boca y dice algo acerca de los innumerables particulares.

O, si no, tomemos otra dirección. Estábamos hablando sobre la coincidencia sugerí que “perro” no es coincidente con *Hund*, *chien*, *sobaka*. Aun en el caso en que las palabras son idénticas, cuando coinciden exactamente en el número y orden de sus letras, suele suceder muy a menudo que no coinciden con su significado. El termino francés *conscience* no significa lo mismo que el inglés *conscience*, si bien se deletrean exactamente del mismo modo y derivan históricamente de las mismas raíces. *Conscience*

se asemeja a uno de esos globos de colores que tienen en su interior muchos otros globos de diferentes colores. No hay coincidencia en esta semejanza. Podemos, en cambio, volvernos hacia las lenguas jeroglíficas como el chino y el antiguo egipcio. En el antiguo egipcio hay el dibujito de un hombre que se arrodilla y eleva sus brazos; esto, de manera muy obvia, significa plegaria. Un diseño tan similar que podría tomarse por una coincidencia lo hallamos en el chino, también con el significado de plegaria o de un hombre orando. Pero hay pruebas evidentes de que cuando un egipcio rezaba, su plegaria o la naturaleza de la plegaria era muy diferente de la plegaria o la naturaleza de la plegaria propia de un chino, pues el egipcio invariablemente adoraba el sol en uno u otro de sus aspectos, en tanto que el chino no confería mayor relevancia al sol: lo que veneraba por sobre todo era el Cielo, *Tien*, que era una idea considerablemente más compleja. La coincidencia es accidental. El signo que se utiliza en chino para la noción de crecimiento era una planta que se abría camino a través del suelo; lo mismo sucedía en el antiguo egipcio, y aquí creo que la coincidencia no es accidental. Un símbolo o un vocablo para el crecimiento es, en un sentido muy real, común a todas las lenguas. Sabemos que es el crecimiento. Transponemos el símbolo chino por medio del símbolo egipcio, o inclusive por el símbolo hispano “crecimiento”, ¿pero hay alguna otra coincidencia? El nacimiento y la muerte quizás, aunque sospecho que las asociaciones de la muerte –su forma, su energía, sus colores- son inevitablemente diferentes en las distintas culturas.

Estoy sugiriendo que en toda ocasión en que traducimos exacta y puntualmente, esto no es una coincidencia, no lo es en la forma en que hemos estado utilizando la palabra coincidencia, sino que consiste en el más puro accidente. Y la tarea del traductor es desplazarse con pie seguro entre estos accidentes, cosa que no puede hacer de manera lógica: no puede afirmar que una construcción gramatical de una lengua corresponda a una construcción gramatical de otra, pues no sucede así. En francés, *parce que* no significa exactamente lo mismo que *because* en inglés, pero está bastante cerca. En inglés, existe la más rudimentaria concepción del subjuntivo, en tanto que los franceses nacieron subjuntivistas. Buena parte del francés es palmariamente intraducible al inglés. Cada lengua surge de una experiencia diferente; y si en algo concuerdan, es otro accidente. Resultaría perfectamente admisible imaginar dos idiomas que no concuerdan, incomunicables e intraducibles entre sí. Esto, por supuesto, puede ocurrir con los dialectos de una misma lengua: un habitante de Brooklyn puede hablar un inglés totalmente incomprensible para los que nos hallamos reunidos aquí. Es lícito imaginar

una antilengua constituida por las formas que adoptan silencios aprisionados entre las letras, y ¿de qué modo sería posible intentar una traducción a ella?

Cuanto aprendemos en los libros de gramática está equivocado, absolutamente equivocado. Ahora todos hemos llegado a saber que el lenguaje es tan fluido, viviente, cambiante, turbulento e indomable como la vida misma. No está en el lugar en que se lo busca porque no permanece quieto; el río de Heráclito fluye sin cesar a través de nuestras bocas y de nuestras plumas. La palabra que pronuncié hace un instante en una lengua que conocemos ya se halla en proceso de convertirse en otra palabra: está muriendo o cambiando. La madurez es todo, el crecimiento es todo: cuando un vocablo muere, no hay siempre otro que ocupe su lugar.

Cierta vez utilicé la frase a *scurry of snow* (“un remolino de nieve”) y mi padre, inveterado lector de diccionarios, descubrió que el sustantivo *scurry* jamás existió hasta que procedí a inventarlo. Fue un desliz de la pluma, o tengo la sospecha de que el término existía como sustantivo y de que, de todas maneras, se trataba del accidente más trivial. Pese a que me complace el hecho de que esta palabra me haya sido acreditada de entonces en adelante, ello se debe al más vil de los motivos: siempre tuve la vaga esperanza de ingresar en el diccionario de algún modo. Pero la frase a *scurry of snow* suscita múltiples cuestiones. ¿Cuántos vocablos son inventados por un desliz de la pluma o porque el término existía, o simplemente por accidente? Supongo que todas las palabras nacieron por accidente y siguieron subsistiendo por una serie de accidentes. Cuando Adán dijo por primera vez “manzana”, ¿sabía lo que estaba diciendo? Pudo haber querido expresar algo enteramente distinto, algo así como: “ten cuidado, porque es peligroso”. En lugar de ello, dijo “manzana”, y ya sabemos qué sucedió.

Otro problema: tal vez utilice las palabras a *scurry of snow* nuevamente, en un libro que será traducido. ¿Cuál es el equivalente, aquello que coincide con a *scurry of snow* en ruso, en griego, en hebreo, en chino, en danés? Los traductores tendrán un buen dolor de cabeza: es una palabra muy nueva y no está registrada en los diccionarios extranjeros, por lo menos hasta el presente. Examinaré con sumo cuidado la forma en que traduzcan este término, este obstinado fantasma, esta única palabra del diccionario que es mía aun cuando realmente no existe.

Hemos declarado que las palabras y los silencios no coinciden, salvo en el caso de unos pocos términos como crecimiento y como quizá suceda con las partes del cuerpo –cara,

manos, pies, hombro, lengua, pelo, corazón-, si bien tengo algunas dudas al respecto. Cuando nos referimos a la bóveda celeste, en cualquier lengua, también surgen sospechas pues cada cultura parece tener una noción diferente de la bóveda celeste: se supone que es común a todas las culturas, pero en realidad sus matices varían de acuerdo con cada cultura, con su historia, con sus mitos, con su mera ubicación geográfica. La bóveda celeste del ruso no es la misma que la de un inglés; la bóveda celeste de Nueva York, esas tres o cuatro pulgadas que nos está permitido observar entre los rascacielos, no es la misma que el amplio espacio curvado que se contempla en el desierto de Arabia o a bordo de un pequeño navío en medio del Pacífico.

Pienso que esto es importante: estamos tan acostumbrados a sustentar la ilusión de que las palabras significan lo que dicen o parecen decir, cuando en verdad están cambiando incesantemente sus significados, brincando en los rincones, modificando su aspecto, acumulando o perdiendo gravitación de conformidad con el énfasis que tengan los vocablos cercanos a ellas; y, de tal manera, plantean a los traductores la tarea imposible de verter un término por su equivalente, el cual meramente no es su equivalente. Esto por lo general se denomina tortura.

A pesar de esta carga insoportable que recae en los traductores, creo que en ciertas ocasiones excepcionales la traducción se logra brillantemente, más allá de toda probabilidad e inclusive a veces más allá de toda posibilidad. Lo imposible se vuelve posible solamente porque el problema contiene su propia solución. Ivan Morris señaló que en el *Manifiesto sobre la traducción* hemos declarado que el traductor debe sugerir de algún modo el ritmo y la estructura del texto original y debe adoptar un estilo que logre sugerir el estilo exhibido por la obra en su propia lengua. Señaló asimismo que la versión de Arthur Waley preparó de *The Tale of Genji* no se ajustaba a la estructura o al ritmo del original. Se me ocurre que en esto se mostró un tanto pedante, porque me parece que una cosa que Waley logró de manera incomparable fue sugerir la impresión de una obra original. Ello resulta manifiestamente cierto porque las oraciones japonesas son laberintos que deben ser desentrañados, en tanto que las oraciones inglesas de Waley siempre son muy claras. Pero tengo plena certeza de que el inglés de Waley no es la lengua de uso cotidiano. Sin duda es clara, pero hay sutilezas, hay reverberaciones, hay sentido de otro idioma. Tenemos la impresión de que se nos ha dado una composición japonesa que eligió misteriosamente ser escrita en inglés. A partir de esto, se convierte simplemente en el prodigio de un mago. Sólo es posible realizar semejante tarea por obra de magia. Hay, sin

duda, muy buenas evidencias de que Waley era un mago: estaba en condiciones de leer un párrafo íntegro (si bien en japonés no hay párrafos) y luego podía olvidarse del texto y reconstruir en inglés la impresión y las imágenes. De vez en cuando, una palabra quedaba fuera o un elemento ínfimo era incorporado, pero lo que en la práctica hacía era una suerte de acto de transformación. Leía el texto, lo asimilaba, lo soñaba, lo experimentaba y entonces, después de haberlo incorporado, procedía una hora más tarde a devolverlo. Y el hecho consiste en que esto funciona y probablemente no hubiera podido funcionar de otro modo.

Robert Payne