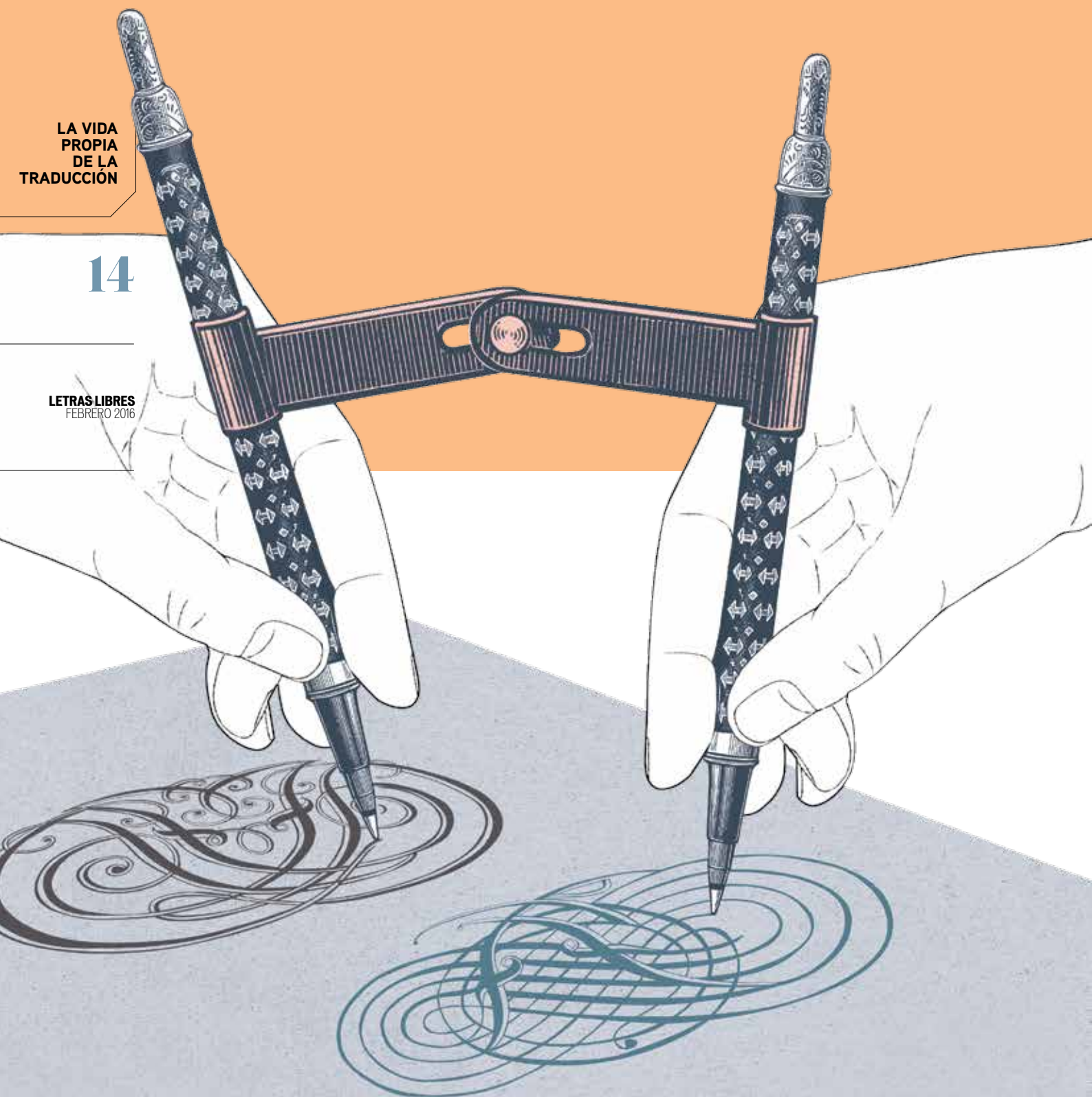


LA VIDA
PROPIA
DE LA
TRADUCCIÓN

14

LETRAS LIBRES
FEBRERO 2016



reescribir

EN OTRO IDIOMA

ilustraciones
MARÍA TITOS

JULIO TRUJILLO FABIO MORÁBITO JAIME MORENO VILLARREAL

La traducción “es muchas veces indistinguible de la creación”, dijo Octavio Paz, para celebrar su doble naturaleza de lectura exhaustiva y escritura. Dado que no existen recetas universales, el traductor solo puede aprender en las pequeñas decisiones que toma para cada libro. ¿Cómo resolver este o aquel problema de sintaxis?, ¿habría que privilegiar en este poema la sonoridad o el sentido?, ¿cómo dar a entender un cambio de registro?, son preguntas eminentemente prácticas ligadas al oficio. Para comprender los entresijos de la traducción literaria, hemos convocado a Fabio Morábito, Jaime Moreno Villarreal y Julio Trujillo, tres poetas y ensayistas sobresalientes que también han demostrado su talante de lectores experimentados al momento de traducir a autores de una calidad ya incuestionable, como Eugenio Montale, Stéphane Mallarmé o Mark Strand. Esta conversación, con un pie en la experiencia personal y otro en la historia literaria, deja en claro que no existen dos maneras iguales de aproximarse a una obra.

JULIO TRUJILLO (JT): Para hablar de la labor del traductor, podemos partir de dos ejemplos radicales. Uno es Pound y sus versiones, ni siquiera me atrevo a llamarlas “traducciones”, de Propertio, en donde podía resumir una parrafada en una sola línea. Son recreaciones, paráfrasis, pero él las manejaba como traducciones. Y el otro ejemplo es la novela de De Chirico, *Hebdómeros*, que él escribe en francés y después traduce al italiano letra por letra, coma por coma. Si un traductor italiano la hubiera hecho habría cambiado mucho más. De Chirico hace un vaciado literal de su versión en francés al italiano. Son dos extremos. ¿Cómo bajan ustedes dentro de esos polos?

JAIME MORENO VILLARREAL (JMV): Hay un factor de invención, en el ejemplo de Pound, que es necesario y no es fácil de manejar para el traductor. Cuando el traductor es poeta y traduce a un poeta –o un escritor que traduce a otro escritor– existe la tentación de la invención en tanto que la traducción es una adaptación a otra lengua. Hay un factor que se presta para la invención: el desconocimiento de la lengua de la cual se está vertiendo, porque no todos los traductores conocen a la perfección la otra lengua ni mucho menos la época o los dialectos que se hablaban en el momento en el que se escribió un libro (por ejemplo, en el caso de Propertio, el latín clásico, que tenía influencias del uso común). Ese factor de invención puede llevar a un exceso que en el caso de Pound lo asume como tal y lo respalda con su autoridad. Por eso es tan criticado también. Ocurre con muchos poetas que se lanzan a traducir de lenguas que conocen poco y a veces se equivocan mucho, aunque en ocasiones, gracias a su invención, logran descubrimientos.

FABIO MORÁBITO (FM): Hay un término que ha metido mucho ruido cuando se habla de traducciones: “recreación”, que me parece comodino y obvio, porque está claro que toda traducción no puede dejar de ser una creación y por lo tanto una recreación. Muchas veces se ha utilizado como escudo para tomarse libertades, tal es el ejemplo de Pound. Pero es innegable que, en cualquier traducción, incluso en la que se hace del instructivo de una lavadora, se necesita, por un lado, una dosis de creatividad y, por el otro, apelar a la coherencia del texto traducido. Es decir, si traducico un instructivo de lavadora como un texto independiente

con seguridad estaré echando a perder la lavadora porque el usuario no lo va a entender. Para que el texto sea independiente y tenga vida propia de manera necesaria van a darse una serie de traiciones al texto original. El caso de De Chirico me parece aún más experimental que el de Pound. Es tan absurdo traducir palabra por palabra que sospecho que De Chirico quería, de algún modo, en este juego de idiomas, traducir al propio idioma materno algo escrito en otro idioma. Esa acción o bien denota una terrible inseguridad, o un intento de jugar, que es lo que él hace, además de que no era escritor. Es un camino intransitable dentro de la traducción. La palabra en la traducción no existe como tal, existe la frase y la ilación. En este sentido los dos extremos mencionados son casi irreconciliables porque ambos son absurdos.

JT: Demos un paso atrás, antes de la creatividad y de la invención. Pensando en el taller del traductor, supongo que ustedes primero establecen una base sólida de literalidad, una base mínima que se construye para ya después, o simultáneamente, agregar todo lo que tiene que ser creativo, la aportación de la lengua propia del traductor. Pero esa base requiere un trabajo mucho más de taller si no conoces la lengua que traduces: diccionarios, ayudas externas, referencias para construir ese primer piso, ¿o no es necesario?

JMV: Ese primer piso yo lo llamaría “la literalidad”. Es más próximo “el sentido” que puedo abstraer de una lectura que el seguimiento palabra por palabra. La literalidad, quizás, estaría del lado de la expresión, y el sentido del lado de la traducción. El sentido es el que se puede abstraer como lector y como traductor, y que tiene que ver con la pregunta “¿qué dice?”. Un ejercicio muy recomendable para el traductor es leer el libro antes de empezar a traducirlo. Pero la verdad es que muchos traductores comienzan a trabajar sin haber terminado el libro y lo leen conforme van traduciendo. El problema del “¿qué dice?” aparece en la primera revisión. Si es prosa suelo trabajar párrafo por párrafo; una vez que hago una traducción directa consulto algún diccionario y después me pregunto: “¿Cómo se va a leer esto en español?, ¿qué va a significar?” “¿Cómo lo voy a hacer accesible en el idioma?” ya sería un tercer paso. Al menos en mi caso hay una suerte de pulsión educativa en ese tercer paso, que además reconozco como muy propia de la cultura escrita mexicana y específicamente de la literatura. Los ensayistas tenemos la costumbre de educar al mismo tiempo que escribimos, de explicar muchísimo, de dar fechas, de dar contexto. Eso ocurre también en el campo de la traducción, no solo con el afán de hacer una expresión más “amigable”, sino anotar la traducción: “probablemente en este pasaje el autor se está refiriendo a otra cosa” o “efectivamente se refiere a tal cosa”, etc. La literalidad queda muy aparte de todo esto.

JT: Fabio, ¿tú trabajas también por capas? ¿Haces primeras, segundas y terceras versiones?

FM: Sí, pero no las veo como capas, sino como distintas formas de aproximación. Necesito revisar la traducción varias



veces y voy sumando versiones que, se supone, son cada vez mejores. Así es como trabajo mis textos tanto en poesía como en prosa. No es que en la primera versión me dedique a un determinado tipo de problemas y después pase a otras cuestiones. Puedo entender la necesidad que tiene un traductor de lanzarse a ciegas en ese océano desconocido, sin prejuicios, sin ideas previas, que son las que pueden surgir de una primera lectura. ¿Por qué? El traductor va encontrando su forma de traducir a medida que traduce, después podrá articular sus ideas, podrá asumir ciertas pautas, imponerse ciertas conductas de traducción con ese autor, con un libro en concreto. Creo que las va descubriendo de una manera instintiva sobre la marcha (por ejemplo, si le gusta traducir ese texto, si siente que no está tan alejado de la sensibilidad del autor como para renunciar). Son varios descubrimientos los que se van dando y que poco a poco van construyendo un estilo. Toda traducción expresa una forma de situarse frente al original. Hay muchas formas de hacerlo, y en cada época siempre tendrá una forma distinta. Creo que el traductor debe tener esa posición, aunque no siempre conscientemente. En el caso de mi traducción de Eugenio Montale, me quedó claro desde el principio, y después de leer muchas traducciones al español, que lo importante era apuntar la artillería a la

sonoridad, a la musicalidad. La única vez que Montale, que era un hombre muy modesto, alardeó fue cuando dijo: “soy el poeta italiano más musical que ha existido”, y tenía toda la razón. Él había sido además un tenor frustrado, era un experto en ópera, tenía un oído refinadísimo. Y todas las traducciones que leí, algunas mejores que otras, pecaban para mí de sordas. Entonces me dije: “¿Qué caso tiene traducir a un poeta tan perversamente musical si no restituimos algo de eso?” ¿Cuál es el precio de hacerlo? Obviamente el de traicionar, muchas veces, el sentido, el significado. Pero esa era una línea de conducta a la cual procuré ser fiel todo el tiempo. Otra actitud sin duda es igual de respetable, pero hay que tener, consciente o inconscientemente, una dirección del camino.

JT: Entramos al terreno de la poesía, que supongo es la forma más endiabladamente compleja de traducción. Se mencionó algo que me parece interesante: el gusto del traductor por el texto que traduce. En poesía es casi una necesidad no solo que te guste el texto que traduces sino haber habitado un poco en aquel mundo, para después traicionarlo todo lo que quieras o tomar una dirección distinta. En el caso de la poesía debe haber una compenetración previa con el poeta que se traduce, ¿o ustedes qué piensan?

JMV: Creo que es necesario, pero también ocurre a veces que uno traduce por no haber entendido. Cuando uno se encuentra con un poeta difícil y la lectura no da para aprehender el todo, uno comienza a echar mano de diccionarios y gramáticas para ver qué está pasando ahí. En ese momento se está acercando al trabajo del traductor. Pienso en ese lector que acude a una edición en la lengua original, que no la domina al cien por ciento, y que para entender se ayuda no solo de diccionarios y gramáticas sino también con estudios sobre el poeta. El trabajo del traductor ahí empieza a ser más propiamente filológico, pero no deja de ser literario si el traductor también es un poeta.

JT: Abundan casos de traductores del chino que no saben chino, que se ayudan con traducciones del francés o el inglés, y cuyas versiones son bastante buenas. Justamente porque se crea un texto propio que mantiene alguna fidelidad con alguno de los aspectos del texto, como la musicalidad. La nómina de poetas que no dominan la lengua y sin embargo producen textos buenos es larga. ¿Ustedes han traducido sin dominar la lengua que traducen?

FM: Yo solo he traducido del italiano y solo puedo traducir del italiano porque es mi lengua materna. En efecto, la lista de traductores que no dominan la lengua de la que traducen es larga, y no solo de lenguas exóticas. Pavese tradujo *Moby Dick* sin saber casi inglés. Mandó alrededor de trescientas cartas para preguntar detalles: el matiz de un adjetivo, etcétera; un estudio filológico impresionante. Regresando al gusto, creo que a veces hemos olvidado que la lectura más exhaustiva de un texto es la traducción. En ese sentido el traductor tiene una gran ventaja sobre el lector común, ya que este solo puede esforzarse por entender un texto, no tiene las herramientas que tiene el traductor,

que dice: “Yo lo voy a entender pero no como tú estás tratando de entender, relejendo el texto cien veces, preguntando por ahí, sino reescribiéndolo en otro idioma”, que es quizá la mejor forma porque es la que imita de manera más cercana el proceso original, que no fue un proceso de consulta de cada una de las palabras sino un proceso de escritura. Entonces qué mejor que imitar ese mismo proceso a través de otra lengua. Finalmente, claro, se trata de entender. No hay que olvidar lo obvio, que la traducción ante todo está abocada a la fidelidad. Podemos y debemos traicionar, pero sin divorciarnos del espíritu del texto; es decir, podemos traicionar a nuestra pareja, pero queremos seguir viviendo con ella, y a lo mejor esa traición luego se revela importantísima y hasta indispensable para la relación, pero no como un preámbulo a la separación sino como un preámbulo para profundizar y estar más juntos.

JT: Ustedes han traducido a poetas muy complejos: Montale y Mallarmé, por hablar de algunas de sus grandes traducciones. Tuve la experiencia de traducir hace poco el último libro de Mark Strand, *Casi invisible*, y sostuve con él una correspondencia increíble. Son poemas en prosa muy sencillos en su escritura, no en su sentido, y es ahí donde empezó el problema. Me vi metido en una oscuridad brutal dentro de esta aparente luz y sencillez de los poemas, justamente porque el sentido de estos textos escritos en una prosa fluida y transparente era múltiple y complejo. De ahí pasamos a otro aspecto, que va más allá de la musicalidad, la textura y la sintaxis: lo que están diciendo los textos. En el caso de *Casi invisible* no podía traicionar el sentido por cierto sonido, porque era lo que de alguna manera sostenía a los poemas. Por lo menos en cuanto a la poesía se refiere, es imposible que haya una traducción sencilla.

JMV: Hay poemas que son más fáciles de traducir, o poetas más fáciles de traducir, que son los que más se traducen. Los difíciles se traducen menos, excepto cuando ya son muy importantes, como Eliot o Mallarmé. Por otro lado, no coincido con algo que se mencionó antes respecto a la dificultad de traducir poesía. Hay prosa extremadamente complicada de traducir. Alguna vez traduje un cuento de Henry James y una de las dificultades más fascinantes que he tenido como traductor es verter al español esas cláusulas interminables, lograr que tuvieran sentido, que tuvieran un ritmo propio. Fue un gran desafío. Cada autor, cuando se trata de un autor grande, es un desafío distinto. La competencia que uno puede tener para traducir a x poeta no le va a servir mucho para traducir al poeta y. Eso hace que el trabajo del traductor sea fascinante e interminable.

FM: En el caso de traducir a Mark Strand tenías contacto con él. ¿Sugirió cambiar cosas?

JT: La sabiduría del poeta lo llevó a dejar en libertad al traductor. Contestaba siempre mis correos muy amablemente pero nunca para decir: “Esto sí, esto no.” Nunca se metió en asuntos filológicos o de traducción directos. Me dejó morir solo, pero yo sentía que estaba contento. Luego ocurrió algo brutal: se editó en España y el editor decidió castellanizar

mi versión. Fue un escándalo para mí. ¿Se puede hablar de un español neutro?

FM: ¿Y qué pasó? ¿Tuviste que someterte a la versión del editor?

JT: Sí. Amenacé con retirar la edición, el propio Strand estaba muy sorprendido, fue una decisión de última hora. Ya se había impreso y se dejó correr.

FM: Me parece una gran estupidez. Eso revela ese colonialismo mental hispano que, por más que pasa el tiempo, sigue ahí. Cada vez menos, por suerte. Pareciera que el esfuerzo que hace el lector hispanoamericano cuando lee un texto escrito en el español de la península no lo puede hacer un lector de la península, que hay que darle todo digerido. Yo temía que me pudiera pasar eso con la traducción de Montale, que una vez entregada toda la poesía, puesto que fue una editorial española la que lo publicó, me dijeran: “Esto no se entiende.” Por suerte el editor, un colombiano en ese entonces, tenía esa sensibilidad y no hubo ningún problema. Pero al publicarse en España un libro mío de prosa sí me han pedido de pronto algunos cambios, menores, y algunos totalmente justificados. Si yo escribo “banqueta” no solo el lector español sino tampoco el colombiano va a entender lo que en México entendemos como acera. En esos casos sí podemos hacer algunas concesiones. Pero cambiar los tiempos verbales, por ejemplo, me parece que lo que evidencia es una falta de traducción universal.

JMV: Coincido con Fabio. Quizá la idea de cambiar un dialecto por otro en español se debe a razones estrictamente comerciales, para vender mejor, para ser más comprensible, pasando por alto que el lector también hace un trabajo de traducción. Lo sabemos muy bien quienes nos formamos en traducciones argentinas y españolas.

En México existen varias *escuelas* de traducción. Fabio estudió en el programa de traducción que había en El Colegio de México. Yo, como tantos otros escritores, me formé en los suplementos culturales, en el Fondo de Cultura Económica con Jaime García Terrés. En suplementos como *México en la Cultura*, *La Cultura en México* y *Sábado*, y después revistas como *Plural*, *Vuelta* y *Nexos* recurrían muchísimo a traducciones de autores que después llegaron a ser muy conocidos. Actualmente esto ya no ocurre, sobre todo en los suplementos. *Letras Libres* sigue traduciendo mucho, por ejemplo, pero hay suplementos culturales donde es raro encontrar una traducción. Esa escuela de traducción, que era una escuela producto del subdesarrollo, prosperó porque los libros extranjeros no eran accesibles como ahora, gracias a Amazon. Uno pedía un libro y tardaba muchas semanas en recibirlo. No había, tampoco, dinero para pagar los derechos de las traducciones. No se pagaban derechos por las traducciones que se publicaban en el suplemento de Monsiváis. Leíamos a autores que estaban en el ajo en ese momento, sobre todo en el mundo de habla inglesa y francesa. Traducir en las publicaciones fue una gran escuela para nosotros.

Un lector más o menos avezado se da cuenta cuando una traducción no es muy buena porque cae en literalismos horribles, o porque simplemente no se entiende. Recuerdo haber leído a Pierre Bourdieu en algunas traducciones totalmente ininteligibles. En un contexto académico donde el texto se va a discutir en clase, ¿qué es lo que se discute? Ese es otro aspecto de la traducción. En las universidades nos hemos formado con traducciones, sobre todo en el campo de las ciencias sociales y las ciencias exactas y naturales, que a veces son muy malas.

JT: ¿Cómo funciona una escuela formal de traducción?

FM: Mi paso por El Colegio de México fue una muy buena experiencia, pero desde el punto de vista de la traducción no me aportó absolutamente nada. Con quien aprendí a traducir fue con Alaíde Foppa en la Facultad de Filosofía y Letras. Al Colegio llegué ya bien formado y lo que ahí aprendí fueron otras cosas, muy interesantes pero que no tenían que ver tanto con la práctica de la traducción. La traducción solo se aprende practicando. Doy clase de traducción en Filosofía y Letras y me doy cuenta de que se trata de un ejercicio lento, un aprendizaje progresivo y gradual. Prácticamente desde la tercera clase ya sé qué calificación va a sacar cada uno de mis alumnos. Cambia muy poco la impresión inicial. Hay quienes mejoran después de seis o siete meses de ejercicios, no pueden mejorar antes. Nos pasa cuando escribimos. Avanzamos dando pequeños saltos. De pronto empiezan a salir poemas o cuentos cuando antes no salían. Desde el punto de vista formal de la traducción, me temo que la mayoría de las escuelas que hay en México están dirigidas al campo técnico y científico. Dudo mucho que alguien que quiera traducir literatura encuentre un lugar adecuado para aprender. Se aprende traduciendo.

La teoría, que puede ser muy interesante, la considero una rama de la lingüística o de la teoría literaria. Pero no hay ninguna garantía de que un buen teórico sea un buen traductor, porque son dos cosas distintas. La traducción pertenece al dominio de la imitación: ¿qué tanta sintonía hay entre el autor y yo? Muchas veces hay que luchar contra esa falta de sintonía porque la realidad es que la mayoría de los traductores, sobre todo los que pretenden vivir de la traducción, muy pocas veces se dan el lujo de traducir lo que les gusta. Ellos tienen que traducir lo que les piden. Ahí se necesita un esfuerzo superior de traducción. Hay que saber adaptarse a ese autor que no me interesa y que no entiendo. Tengo que hacer un esfuerzo tan grande como el que hago cuando traduzco a quienes me gustan para poder restituirlo dignamente. La traducción implica muchas traducciones, muchas transformaciones o metamorfosis, esto es algo que me parece fascinante. Solemos decir: hay que ser poeta para traducir a un poeta. Pero no necesariamente hay que ser un poeta con obra propia. En una de las mejores antologías que conozco de poesía italiana de este siglo están incluidos autores que no han escrito un solo libro de poemas pero que traducen de dialectos y lo hacen como poetas. Ser poeta no se reduce solo a los que publican poesía. El traductor puede ser tan o más poeta que otros.

JT: ¿Y Mallarmé, Jaime?, ¿cómo fue para ti la experiencia de traducirlo? Uno de los reyes de la complejidad.

JMV: Originalmente fue una forma de aproximarme a un texto que no había podido comprender en lecturas sucesivas. Había estado trabajando en el Fondo de Cultura Económica, donde había un pequeño cenáculo de traductores. No solo los que trabajaban bajo la rienda de Juan José Utrilla, que eran los traductores oficiales, sino varios que se reunían en torno a Jaime García Terrés, que entonces hacía *La Gaceta* del FCE. García Terrés nos animaba a traducir. A él le fascinaba la traducción y lo recuerdo traduciendo en su oficina. Le gustaba revisar las traducciones que iban a aparecer en *La Gaceta* y desde luego las de los libros del catálogo de la editorial. Al dejar el Fondo, Adolfo Castañón me dijo: “¿Por qué no vas al Centro de Traductores?” Louis Panabiere estaba en México, era el director del Instituto Francés de América Latina, acababa de publicar su libro sobre Jorge Cuesta y quería llevar traductores de México a Francia. Me ofreció una beca y planteé la posibilidad de traducir a Mallarmé, porque no lo entendía. Me dije: “Estaré en un ambiente francés, hablando francés, con una buena biblioteca: voy a entrarle.” Y así fue. En una segunda solicitud de beca me aceptaron el proyecto de Mallarmé. Lo fascinante, además de estar luchando por entenderlo y verterlo al español, era que la beca me permitía en paralelo consultar una muy buena bibliografía sobre lo que estaba traduciendo. Conseguí esta bibliografía en los muelles del río Sena: viejas ediciones de libros críticos sobre Mallarmé, estudios universitarios y tesis. Poco a poco fui entendiendo gracias a la exégesis. Habría sido muy difícil traducir las *Variaciones sobre un tema* y otras obras sobre Mallarmé sin una exégesis previa. Leí estudios sobre la gramática de Mallarmé, psicoanálisis, estudios biográficos, históricos, de contexto. Para hacer esa traducción leí más de cuarenta libros. Ese tipo de traducción es fantástica porque es como hacer una maestría.

JT: ¿Han leído versiones de su propia obra en otro idioma?

FM: Desgraciadamente no puedo apreciar una traducción de mis textos al inglés o al francés porque mi conocimiento de esas lenguas es bastante rudimentario. Pero sí lo puedo apreciar en italiano. Una vez se me ocurrió por juego traducir un texto mío que se llama *Caja de herramientas* al italiano. Lo traduje y se lo mostré a una traductora, quien me dijo: “Está muy bien. Todo es correcto. Ahora, si quieres, yo te lo traduzco.” Pasó entonces algo muy curioso. Su traducción era mejor porque era más libre que la mía. A pesar de ser el autor, no me atreví a tomarme ciertas libertades necesarias. Esas pequeñas traiciones que ella, como una traductora muy sensible y experimentada, había cometido, le daban otra respiración al texto. La libertad que había tenido como autor desapareció por completo en mi función de traductor. Son dos cosas distintas. Existe una sensación de extrañamiento, un poco metafísica. “¿Yo he escrito eso? No me reconozco en ninguna palabra.”

¿Qué significa ser traducido? Luego de una especie de rechazo inicial (“ese no soy yo”), de lo que se trata es de aceptar que hubo una metamorfosis que además depende de otra persona. Por eso entiendo la reacción de Mark Strand, que debe ser probablemente la de la mayoría de los escritores, cuando se da cuenta de que el traductor es confiable. Dice: “Haz de este texto lo que puedas hacer.” Frente a un texto propio una vez que se ha publicado, soy otro lector.

JT: ¿El autor está demasiado involucrado como para poder traducirse o tú mismo acotas tus propias libertades?

JMV: No he tenido la experiencia de traducirme, pero sí he tenido la experiencia del extrañamiento, por ejemplo, al sentir que el traductor es más elegante que yo al escribir, lo que me hace preguntarme: “¿Soy elegante? ¿Por qué buscó el traductor este estilo elegante?” No me había dado cuenta de que podría ser esa la impresión que daba. Me he topado también con traductores que no son muy duchos en la lengua española, a los cuales hay que hacerles acotaciones. En esas acotaciones me doy cuenta de que en mi forma de escribir hay muchos localismos, que no estoy escribiendo para el mundo. Esa idea común de que cuando uno escribe un libro este ya tiene vida propia, yo la aplicaría a la traducción. Una traducción debe tener vida propia.

FM: Cuando te pregunta un traductor: “En esta línea, ¿qué quiso decir?”, uno descubre cosas que originalmente no quería decir. Uno se alarma porque dice: “Debería ser más riguroso con lo que escribo. Debería saber perfectamente qué es lo que quise decir con esa frase.” Un traductor que es también un lector acucioso dice: “Esto podría interpretarse de este modo.” Al principio uno responde: “No, no entendiste”, para luego darse cuenta de que esas otras interpretaciones son muy plausibles, que uno ha echado a andar un barco al agua y este se tambalea y cruje. Es ahí donde comienza realmente la vida del libro, gracias a un traductor que nos hace ver cómo su lectura es tan distinta a la nuestra a pesar de que él quiere ser lo más fiel posible.

JT: El traductor es el primer disparador de las interpretaciones. Si yo enseñara traducción, cosa que nunca he hecho, la teoría no sería parte de la cátedra, sin dejar de lado que hay muy buena bibliografía sobre la traducción.

FM: Conozco poco esa bibliografía. Hay un libro muy bueno de Umberto Eco que se llama *Decir casi lo mismo*, las reflexiones de un traductor. Habla de la cocina del traductor y de todos los problemas que él ha ido encontrando. Luego los clasifica: problemas de sentido, problemas que dependen de cuestiones culturales o de género lingüístico. Es un espléndido manual para un traductor, porque son los problemas a los que se enfrenta al momento de traducir. No niego que existan libros sobre teoría de la traducción muy estimulantes, pero dudo de que lo sean al grado de que puedan mejorar a alguien como traductor.

JMV: Recuerdo sobre todo el libro de George Steiner que tradujo Adolfo Castañón, *Después de Babel*. He leído otras cosas en francés, pero tampoco es un tema que me interese particularmente. Quizás hay una especie de temor. No pertenezco a ninguna asociación de traductores, no me considero un traductor profesional, no me gustaría meterme en ese mundo, ni en el territorio académico de la traducción. Digo temor porque mal que bien tengo cierta libertad que quizá metiéndome más en una especie de gremio haría que me diera cuenta de que hago muchas barbaridades. Concibo la traducción como una cuestión muy hedonista.

FM: Claro. Habría que hacer una división entre los traductores profesionales, los que viven de la traducción, y los traductores ocasionales, que suelen ser muchos. Creo que si algo caracteriza a nuestra generación es que prácticamente todos hemos traducido. Para muestra está la antología de traducciones que publicó Tedi López Mills: *Traslaciones. Poetas traductores 1939-1959*. Somos traductores ocasionales, no profesionales. No sé si hay una diferencia, sospecho que sí. Un traductor profesional, como traduce lo que le piden, seguramente homogeneiza un poco todos los estilos. Eso es distinto a quien dice: “Quiero traducir a Henry James porque lo tengo en la cabeza desde hace veinte años y yo sé qué quiere decir Henry James.” Esto último no es garantía de nada, pero al menos va a ser una traducción diferente a la que haría un traductor profesional.

JT: Al principio hablábamos de De Chirico, que escribió en francés y luego se tradujo al italiano. Pienso en muchos otros, como Nabokov, cuya lengua materna es el ruso pero escribe *Lolita* en inglés. Tu caso en particular, Fabio, es el de quien escribe en una lengua que no es la materna. ¿Hay un proceso implícito de traducción, o es algo que se da de manera completamente natural?

FM: La lengua materna de algún modo siempre está presente. No puedo estar seguro de que cuando escribo una frase en español la lengua materna no esté haciendo ruido por abajo. A veces cometo errores, escribo italianismos, sobre todo en las preposiciones. Pero a lo mejor la invasión del idioma materno es más fuerte, psíquica, y determina mis elecciones no solamente de palabras sino quizás temáticas. Solo se puede escribir dentro de un intenso monolingüismo. Puedes tener conciencia de una multiplicidad de lenguas, pero tienes que calzarte totalmente en un solo idioma para escuchar con más atención todas las resonancias que produce lo que escribes. En mi caso no podría garantizar que el italiano como lengua materna no esté erosionando y determinando elecciones, “estorbando”...

JT: Steiner dice que escribe con demonios en francés, en inglés y en alemán participando en el momento de la escritura: ¡qué clase de experiencia poética será esa! Se educó en las tres lenguas y la influencia sobre su escritura debe ser muy interesante.

JMV: Steiner es un ejemplo muy peculiar de plurilingüismo. Yo estudié en una escuela bilingüe en inglés, y no puedo

decir que sea bilingüe. Me hago entender, pero no tengo la competencia de un hablante nativo del inglés, lo mismo me sucede con el francés, a pesar de que lo estudié mucho tiempo. En México tenemos también ejemplos de plurilingüismo, como Juan Almela y Ernesto de la Peña. Son personas que se animaban a traducir de lenguas muy diversas y lejanas con la ayuda de la gramática y los diccionarios.

FM: Jaime, ¿qué tanto te influyeron otras traducciones de Mallarmé?

JMV: Leí muchas otras traducciones, sobre todo de *Un tiro de dados jamás abolirá el azar*. De *Variaciones sobre un tema* había muy pocas que revisar. Es un libro que tuvo una vida muy peculiar porque Mallarmé nunca lo llegó a concebir como un libro terminado, sino que era un proyecto que iba reelaborando. Algunos de los pasajes que escribió para ese libro no quedaron en la obra completa porque él los desechó antes y, sin embargo, fueron traducidos al español.

FM: En el caso de *Un tiro de dados*, ¿no te molestaban las traducciones previas?

JMV: No, fueron de gran utilidad. Sobre todo para ver por dónde no debía seguir. Pude ver las enormes equivocaciones que había en otras traducciones pero también los grandes aciertos. Del prólogo a *Un tiro de dados*, una parte importante del poema porque lo explica, encontré una excelente traducción, pero que tenía dos o tres errores garrafales. Intenté entonces la mía superando esos errorcitos. Esto de dar un paso más en relación a las versiones previas queda muy claro en mi versión del título. El poema se solía traducir como *Un golpe de dados* o *Una tirada de dados*, hay tres o cuatro títulos distintos. Pero para mí no lograban alcanzar la fuerza sonora del francés: *Un coup de dés*. “Coup” es “golpe”, pero también tiene el sentido de “tirada”. Decidí ponerle *Un tiro de dados*, que no es muy preciso, pero que me daba esa idea de golpe...

FM: En cambio yo disfrutaba enormemente encontrarme de pronto con las metidas de pata de los traductores de Montale. Y me daba bronca cuando daba con un hallazgo que sabía que era insuperable. Me enfrenté a una disyuntiva: “Plagiarlo o resignarme a mi versión. Si lo plagio, es demasiado bueno como para que crean que a dos traductores se les ocurrió lo mismo. Tendré que resignarme a mi versión, que es inferior, para evitar el plagio.” Afortunadamente abundaban torpezas y errores. Llega un momento en el que también tienes que plantearte, si encuentras que algo está muy bien traducido, ¿para qué volverlo a hacer? Si un poema ya está muy bien traducido y tú no puedes aportar algo mejor, vale la pena simplemente decir: “Aquí puse una coma que a nadie se le había ocurrido ponerla, o un adjetivo.” Hay que enfrentar el hecho de que hay una cierta perfección que puede asentarse en tu época, y que es un poco vano tratar de superarla.

JT: Hay autores que se dejan traducir con relativa facilidad, como Cavafis o Pessoa. Parece que es muy difícil “traicionarlos”, ya que siempre suenan a Pessoa, siempre suenan a Cavafis, a pesar del nivel del traductor. Hay traductores que

imponen su peso lingüístico al autor traducido. Recuerdo una traducción de Borges de Virginia Woolf en donde ella suena totalmente a Borges. ¿Esto es malo o bueno? Montale debe sonar a Montale, no a Morábito, y Mallarmé no debe sonar a Jaime Moreno Villarreal, sino a algo que parezca Mallarmé. ¿Qué tanto se debe imponer una subjetividad frente a su autor? ¿O más bien el traductor debe reducirse y anularse totalmente frente al autor?

JMV: Es imposible anularse. Está por un lado la inventiva del traductor; por el otro, el afán de hacer comprensible el texto. Hay textos que son fácilmente comprensibles y otros no. Uno se entiende primero con el autor, ya sea desde el texto o a través de la correspondencia, de modo directo. En este proceso se puede llegar a perder afecto por ciertas características del autor. Cuando uno se da cuenta de que el texto en su lengua original tiene defectos, uno puede añadir y tratar de componer, hacer una pequeña talacha. Sin percatarse de que en ese momento ya está desviando hacia la claridad algo que originalmente no era claro. Uno se impone como autor a otro autor para darle cierta cohesión o claridad que, se supone, no tiene el texto. Todo lo demás sería un abuso.

FM: Solemos pensar que el traductor, en la medida en que también es un autor, va a dejar su huella estilística en el texto. En efecto, es imposible que eso no ocurra. Aunque prefiero pensar que, en el momento en que traducimos, dejamos de ser el autor que somos. Como traductores debemos abrirnos a una serie de tradiciones, de retóricas de otros autores que rodean a nuestro autor o que nos rodean a nosotros. La traducción es un gran acto de escucha, de amplificación. Finalmente nos permite también salirnos de nosotros mismos para dejar de ser ese autor que en todo lo que escribe en primera persona deja definitivamente una huella estilística muy reconocible. Creo que hay una metamorfosis real. Nos transformamos en una especie de larva, de vehículo de cosas más líquidas, más plásticas, que nos impide que impongamos nuestra huella estilística de una manera definitiva. Por eso es cierto que quizás en traducciones de Borges encontremos la presencia de Borges, pero quizás en menor medida de lo que suponemos. Lo decimos porque estamos frente a un traductor tan memorable que hace decir: “Esto suena a Borges.” La traducción es ante todo una apertura.

JT: Jaime ha señalado que el primer trabajo del traductor es el de lector. Pero hay textos que son ambiguos. El traductor tiene entonces que elegir entre las varias posibilidades de un texto, vedando la posibilidad de las tres o cuatro opciones existentes. ¿Cómo elegir? ¿Cómo saber que no estás dejando fuera un conjunto polisémico?

JMV: Ser traductor te hace un poco filólogo. Te encuentras con un texto que es ambiguo, o más que ambiguo, polisémico, como dices, y tienes que ir hilando, quizá no únicamente por un solo sentido, sino hilando varios, y eso tienes que expresarlo de manera económica. No lo vas a analizar, sino que lo vas a sugerir, vas a descubrir esos caminos. A veces ocurre que no eres consciente de la ambigüedad, entonces eliges la versión más cercana a la literalidad. Es muy gratificante

traducir de lenguas romances, porque compartimos muchos lazos y a veces la otra lengua nos propone elementos que no vamos a encontrar inmediatamente pero que encontramos en un tercer nivel.

FM: De acuerdo. Acabas de señalar algo muy delicado de la traducción. Toda traducción empobrece el original. Porque, efectivamente, hay que elegir, siempre hay que elegir. En muchas exégesis que consulté para mi traducción de Montale me di cuenta de que el traductor académico dejaba un verso abierto. Pero como traductor no podía quedarme con esa definición, tenía que dar una solución textual, porque soy productor de un texto. Muchas veces tuve que escoger un camino que sabía que empobrecía. Creo que tenemos que aceptar eso.

JT: ¿Qué torpezas van a encontrar los lectores futuros de sus versiones de Mallarmé y Montale? ¿Han seguido revisando y encontrando fallas?

JMV: Sometí a revisión la primera versión de *Un tiro de dados* y publiqué una segunda bastante diferente. Me gustan muchas de las soluciones nuevas que propongo, pero mi primera versión me parece muy acabada y bien hecha. En Ditoria hicieron un libro muy hermoso.

FM: Cuando acababa de entrar a imprenta la traducción de Montale descubrí un error terrible: en un verso había escrito todo lo contrario de lo que decía Montale. Entonces le escribí inmediatamente a Nicanor Vélez, el editor, que me dijo: “No te preocupes, eso quiere decir que es una buena traducción. Tuviste que tener esa.”

Es deseable, y seguramente va a ocurrir, que otros traductores mexicanos se animen con *Un tiro de dados*, como va a haber otras traducciones al español de la poesía de Montale. Lo que seguramente va a cambiar, más que corregir o mejorar tal poema o tal verso, es distinto: otra mirada y, sobre todo, otro ritmo. Es el caso de la traducción que hice del *Aminta* de Torcuato Tasso. Juan de Jáuregui, su primer traductor y único hasta que llegué a molestar, hizo una traducción maravillosa, pero obviamente fechada. Es un poema que ya pedía a gritos, después de cuatro o cinco siglos, una nueva lectura. ¿Qué cambió? La estilística, la visión, el ritmo, el tiempo de los nuevos traductores. Probablemente dentro de diez o quince años nuestras traducciones hayan envejecido y alguien diga entonces: “Están bien, están correctas, pero falta otra respiración.”

JT: Será mucho antes que después, porque la lengua se está transformando a una velocidad de vértigo.

FM: La traducción es un ejercicio perpetuo, no autoritario ni definitivo. —

JULIO TRUJILLO (ciudad de México, 1969) es poeta, ensayista y editor. El año pasado apareció su libro *Atajos y rodeos* (Cal y Arena).

FABIO MORÁBITO (Alejandría, Egipto, 1955) es poeta, narrador y traductor. En 2015, Sexto Piso reeditó *También Berlín se olvida*.

JAIME MORENO VILLARREAL (ciudad de México, 1956) es escritor. Editó y tradujo *Las conferencias de México. 1938*, de André Breton (Auielo/Museo Frida Kahlo/Museo Diego Rivera-Anahuacalli, 2015).