

El idioma en la traducción literaria: *Los cantos de Maldoror*

Gabriel Saad

Université Paris III

La relación entre el arte de traducir y el idioma, en sus distintas manifestaciones, lengua, lenguaje y palabra, ocupa un lugar determinante en la teoría de la traducción literaria. Durante la segunda mitad del siglo xx, con el desarrollo de la lingüística, la semántica, la semiótica, la teoría de la traducción resurgió con una fuerza particular, pero sus primeras manifestaciones se remontan, en el estado actual de mis conocimientos, a la antigua Roma, hace más de dos mil años.

En *De optimo genere oratorum*, Cicerón desarrolla diversas consideraciones estéticas y lingüísticas sobre el arte de traducir. Toma como punto de partida y campo de observación sus propias traducciones al latín de obras de dos oradores griegos, Esquines y Demóstenes, que, lamentablemente, se han perdido. Pero podemos contar, aún hoy, con las reflexiones que inspiraron a su autor y que constituyen un primer ejemplo de teoría de la traducción. Cicerón declara haber traducido del griego al latín basándose en el arte de la oratoria. Se trata, por lo tanto, de trasladar el lenguaje oral (la palabra) a la escritura, lo que justifica, también, una metodología particular: la imitación. Para traducir a dos oradores recurre a su propio talento de orador. Por lo demás, Cicerón también se libró a este mismo ejercicio con sus propias prestaciones orales, a las que dio, posteriormente, forma escrita. *Pro Milone* constituye un ejemplo interesante desde este punto de vista. Se cuenta que, tras haber leído la versión escrita, Milón habría declarado, no sin cierta ironía, que si el alegato oral de su abogado Cicerón hubiera sido tan eficaz como aparecía en el texto posterior él no habría sido condenado al exilio en Marsella, donde, eso sí, estaba disfrutando de magníficas ostras. Vemos así una dificultad mayor en una de las formas primeras de la traducción: transformar la palabra en escritura.

Un nuevo paso muy significativo aparece unos siglos más tarde con san Jerónimo (santo patrón de los traductores) y su traducción de la Biblia. Si bien acepta el principio de traducir el sentido por un sentido equivalente, otorga una importancia particular a la materialidad de la escritura puesto que, según lo afirma, en ese texto tan particular que son las Escrituras, pero únicamente allí, «verborum ordo mysterium est». Destaca, así, la importancia del texto de partida tal como lo percibe, en su organización interna, el lector que conoce la lengua hebrea. Al mismo tiempo, muestra cómo la traducción es también un arte de enriquecimiento del idioma, puesto que, para mantener la debida cercanía con el texto traducido, le fue necesario «hebraizar» el latín. Pero para todos los otros textos, en particular, los de autores griegos, sigue la lección de Cicerón.

Como se ve, el arte de traducir suscitó, desde sus comienzos, una necesaria reflexión teórica, analítica, sobre sus particularidades y su metodología. La teoría de la traducción tuvo, por lo tanto, diversos desarrollos a lo largo de los siglos, a medida que ese arte tan particular y tan difícil cobraba una importancia creciente en los intercambios culturales. Especial mención merece la importante tarea de las escuelas de traductores en la España de las tres religiones, muy particularmente la Escuela de Toledo, sin olvidar «La busca de Averroes», cuento en el que Borges destacó un vínculo muy interesante entre traducción, idioma y cultura. Notable es, también, desde ese punto de vista, el aporte de los románticos alemanes (Goethe, Novalis, Hölderlin, Schleiermacher) que encuentra ecos significativos en ciertas obras de los teóricos más importantes del siglo xx (Benjamin, Meschonnic, Berman). En el ámbito particular del alemán, cabe destacar la importancia de la traducción de la Biblia por Lutero, no solo como fenómeno cultural, pues busca dar al pueblo un acceso libre a la palabra divina, sino también y sobre todo para el estudio que hoy nos ocupa, como modelo lingüístico que ha mantenido su vigencia hasta nuestros días. Enriquecimiento, pues, del idioma por el arte de la traducción.

Otra aproximación teórica de la traducción literaria se basa en la supuesta «belleza» del texto traducido. Se inició, ya en el siglo xvii, en Francia, y cobró una gran importancia que aún se manifiesta en la actualidad con la noción de *belles infidèles*. Poco importa, entonces, que el texto traducido se aparte del original. Lo importante es que respete los cánones de belleza literaria imperantes, aunque

estos últimos sean, como se sabe, muy cambiantes. Hoy en día, para algunos, se trata de evitar la repetición, utilizar frases cortas y fácilmente legibles, un léxico apropiado al gusto de los lectores, en suma, «un texto que fluya con naturalidad». Y se agrega: «como si hubiera sido escrito en la lengua a la que se le ha traducido». Desde este punto de vista, el idioma que cuenta es el del traductor y no el que aparece en el texto antes de su traducción. Este último queda, así, escamoteado.

El desarrollo más reciente de la lingüística sincrónica, la semántica y la semiótica ha dado por tierra con esta concepción del arte de traducir. Han aparecido así nuevas teorías de la traducción y nuevos conceptos que enriquecen el idioma y, sobre todo, transforman profundamente el trabajo del traductor. Cabe subrayar que ya no se habla de texto traducido y texto original, sino de *obra (o texto) de partida* y *obra (o texto) de llegada*, *obra fuente* vs. *obra meta* y otro tanto para las lenguas utilizadas, lo que tiene su implicancia en la concepción del idioma. El traductor cobra un nuevo estatuto literario y se le reconoce como autor del texto de llegada, de tal suerte que este último cobra el valor de una obra, tan original como la obra de partida. De la misma manera, si en el texto que se traduce hay repeticiones, torpezas, mal uso del léxico, la gramática, la sintaxis u otras dificultades de lectura, lo justo es que el lector del texto de llegada pueda enfrentarlas tal como lo hizo el lector del texto de partida. Lo que cobra una importancia particularísima, como lo veremos, en *Los cantos de Maldoror*. Subraya, además, en el trabajo del traductor, su condición de intermediario cultural, tan importante en la literatura comparada. Si consideramos la escena muy particular de la traducción, el arte de traducir se inicia con la lectura crítica del texto de partida. El traductor debe, pues, reconocer las particularidades del idioma tal como aparece en la obra que está leyendo y llevarlas al idioma del texto que está escribiendo.

Si bien se mira, esta condición es inherente a la literatura y, precisamente por eso, justifica plenamente la nueva denominación del traductor como autor del texto de llegada, cuyos derechos son respetados como lo son, también, para la obra de partida. De ahí que, en diversos países, las traducciones sean protegidas, en la actualidad, por derechos específicos y que no se las pueda reproducir ni modificar sin la autorización del autor de la obra de llegada o de sus derechohabientes.

Esta necesidad de la traducción en la literatura es, a decir verdad, muy antigua. En nuestra historia cultural, la figura social del escritor surge hacia el siglo v antes de Cristo, cuando la sociedad ática bascula de una cultura eminentemente oral hacia una cultura escrita.¹ Así, Tucídides reemplaza a Herodoto (nacimiento, para algunos autores, de la *real history* o historia científica) y en literatura vemos surgir la figura muy particular de los trágicos. ¿Qué hacen Sófocles, Esquilo, Eurípides? Traducen en lenguaje dramático lo que ya figuraba en lenguaje épico en los poemas atribuidos a Homero. La traducción de un mismo idioma en lenguajes distintos lo enriquece. Ya en otro plano, Ovidio, en sus *Metamorfosis*, traduce al latín la mitología griega y, por el cambio idiomático, Zeus se convierte en Júpiter, Afrodita en Venus y así sucesivamente. De manera igualmente significativa, en toda una parte de su *Asinus aureus* (*El asno de oro*, que también lleva por título *Metamorfosis*), Apuleyo traduce en lenguaje irónico² la obra de Ovidio. Y aparece aquí un importante ejemplo de intertextualidad en la traducción, puesto que, en determinado momento, cuando el asno en el que se ha convertido el protagonista y narrador es raptado por una banda de ladrones, asistimos a la muerte de uno de ellos: se convirtió así, dice el texto, «en presa de perros y pasto de aves». Hay que creer que el lector romano era ya un «lector enciclopédico», como diría siglos más tarde Umberto Eco, capaz de reconocer la ironía que consiste en usar, para la muerte de un ladrón, ese verso que ilustra la llegada al Hades de tantos héroes aqueos en el *incipit* de la *Iliada*.

No es para nada arbitrario recordar, en nuestro trabajo actual, la obra de Homero a propósito del idioma y la traducción de *Los cantos de Maldoror*. Sabemos, gracias a la investigación tan minuciosa como original de Jean-Jacques Lefrère,³ que Isidore Ducasse era un lector de Homero. Y cabe subrayar que leyó la *Iliada* en la traducción al español de José Gómez Hermosilla, editada en París en 1862. Esta obra había conocido una primera edición en Madrid, en

¹ La figura social del escritor ha conocido, en realidad, diversos «nacimientos» o, más bien, «renacimientos» a lo largo de los siglos, en función de las condiciones culturales, sociales y económicas.

² Ya veremos la importancia de esta forma de traducir en *Los cantos de Maldoror*.

³ Lefrère, Jean-Jacques. *Isidore Ducasse. Auteur des Chants de Maldoror, par le comte de Lautréamont*. París: Fayard, 1998, 686 pp. Y bajo la firma Jacques Lefrère (pero se trata del mismo autor), *Le visage de Lautréamont. Isidore Ducasse à Tarbes et à Pau*. París: Pierre Horay éditeur, 1977, 198 pp.

1831, pero Ducasse poseía la edición parisina. Le atribuye, además, la suficiente importancia como para hacer notar, en español, que ese libro es: «Propiedad del señor Isidoro Ducasse nacido en Montevideo (Uruguay)». Y agrega, siempre en el mismo idioma: «Tengo también *Arte de hablar* del mismo autor». Pero la fecha aparece en francés: «14 avril 1863».

Aunque residía en Francia desde 1860, y había cursado una primera parte de sus estudios secundarios en el liceo imperial de Tarbes, hay todo un período, entre 1862 y 1863, en el que resulta casi imposible saber si Ducasse se encontraba en esa ciudad, se había trasladado ya a Pau (donde hizo su clase de retórica con el profesor Hinstin, a quien, entre otros, dedicará más tarde sus *Poésies*) o si, como lo adelanta en simple calidad de hipótesis Lefrère, regresó por un tiempo a Montevideo. La datación de su anotación manuscrita en ese tomo de la *Iliada* agrega, pues, una nota de incertidumbre para ese año que el propio Lefrère (sin la menor duda, su mejor biógrafo) llama «l'année où Isidore Ducasse n'était nulle part».

Pero, más allá de estas importantes consideraciones biográficas, para la literatura, la traducción literaria y el uso del idioma, no es nada indiferente que el futuro autor de *Les chants de Maldoror* haya leído la *Iliada* en una traducción al español, cuando aún cursaba sus estudios secundarios. Porque esto ha tenido una influencia mayor en su manejo del idioma francés y, por lo tanto, en el manejo del idioma de llegada que tendrá que hacer su traductor. Cuando un autor innova (y Lautréamont lo hace de manera notoria), sus primeros lectores, incapaces, muchas veces, de comprender la importancia de la innovación propuesta, suelen considerar que dicho autor «no sabe escribir». De ahí, las larguísimas frases de *Los cantos de Maldoror*, que más de una vez superan las veinte líneas, surgen directamente de la traducción de Gómez Hermosilla. De ahí, también, la importancia de los símiles, desarrollados por Lautréamont con el espíritu de innovación que tanto atrajo a los surrealistas. Isidore Ducasse era bilingüe y por eso pudo leer los poemas homéricos en traducción al español. Así fue como logró, gracias a su trabajo de escritor, enriquecer el idioma francés con una singularidad que, aún hoy, no deja de sorprender.

Lo que precede nos permite dar un nuevo paso adelante al reflexionar sobre la traducción, el idioma y la literatura. Porque si la traducción de la *Iliada* por Gómez Hermosilla es uno de los hi-

potextos de *Los cantos de Maldoror*, esto hace surgir a la luz otra particularidad de la obra de Lautréamont: se trata de una epopeya, más precisamente, de la reescritura irónica de, por lo menos, dos epopeyas, lo que se puede deducir de su organización en cantos y, al mismo tiempo, la justifica. Digo dos epopeyas y no una, porque como lo ha señalado ya la crítica, de manera particularmente seria y detallada nuestra colega Elisabetta Sibilio,⁴ la presencia de la *Divina Comedia* es determinante, aunque aparezca bajo distintas formas a lo largo de los cinco primeros cantos. Como resulta fácil de comprender, los momentos de la *Comedia* que Lautréamont introduce en su obra provienen del «Infierno». Lo que permite adelantar una hipótesis: *Los cantos de Maldoror* constituyen una epopeya paródica orientada no hacia el heroísmo, sino hacia el mal (como ocurre, precisamente, en el primer libro dantesco) y con una finalidad que el propio Ducasse expresó más tarde explícitamente, mostrar el mal⁵ para incitar a practicar el bien. Lo que lo llevará, según lo revela su correspondencia, a escribir las *Poésies* y, según él lo afirma, a cambiar completamente de estilo, lo que, a nuestro juicio, no resulta tan evidente.

A esta primera observación corresponde agregar la presencia de numerosos plagios,⁶ notoriamente de algunos artículos de la *Encyclopédie d'Histoire naturelle* del doctor Chenu. Lo que obliga al traductor a practicar, en el texto de llegada, el lenguaje científico correspondiente, con una nueva variación idiomática.

Antes de proponer una conclusión, querría destacar otro aspecto lingüístico de *Los cantos de Maldoror*. Para ello, es necesario detenernos en el «Canto sexto», que clausura la obra. La crítica ha señalado las características muy particulares de este canto. El propio Lautréamont lejos está de ocultarlo, puesto que, desde el primer párrafo declara que practicará un nuevo estilo y opone la parte sintética de su obra (los cinco cantos precedentes) con los párrafos (o novela) que han de seguir y que constituyen, por lo tanto, la parte

⁴ Sibilio, Elisabetta. *Lautréamont lettore di Dante*. Roma: Portaparole, 2006.

⁵ Necesario es reconocer que lo hace de manera hiperbólica, lo que puede provocar ya sea un franco rechazo, ya sea, incluso, el humor negro que atrajo a Breton.

⁶ «Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste», escribe Isidore Ducasse (ya bajo su verdadero nombre) en las *Poésies*.

analítica. En suma, se convierte, aunque solo sea parcialmente, en lector crítico de lo que hasta entonces ha propuesto al lector, lo que no deja de subrayar la modernidad⁷ de su empeño. Hemos adelantado, en nota, el tratamiento hiperbólico del mal en esta epopeya paródica. Lautréamont se refiere así a sus «explicables hyperboles» al insultar «al hombre, al Creador y a mí mismo». De la misma manera, al anunciar la llegada de nuevos personajes, que opone a los precedentes: «Mais ce ne seront plus des anathèmes, possesseurs de la spécialité de provoquer le rire», lo que nos remite a la reescritura irónica, paródica de la epopeya y al humor negro que sedujo a los surrealistas.

Y, claro está, el juego con la traducción y el idioma. Al final del segundo párrafo, Lautréamont traduce «sauvages» por «Gentlemen simples et majestueux». Curiosa manera de traducir y curiosa irrupción de un nuevo idioma, el inglés. Otra palabra de este mismo idioma aparecerá unas páginas más adelante, en la expresión «un tailleur de la fashion». En cuanto a la primera palabra inglesa que nos ha interesado, corresponde hacer notar que constituye una traducción del francés *gentilhomme*. Lautréamont habría podido utilizar, por lo tanto, directamente esta palabra. Y en vez de *fashion*, habría podido escribir «un tailleur à la mode». ¿Cómo explicar este curioso ejemplo de traducción y de intrusión de otro idioma? Se trata de una poética. Porque la historia central de este canto (también llamado por su autor «novela») concierne a un joven inglés, Mervyn, cuyo padre es un comodoro de la marina británica y su madre, londinense. Es necesario, pues, que el traductor respete esta particularidad del texto de partida e incluya, en el texto de llegada, esas dos palabras en inglés, sin el menor cambio.

Por lo demás, pese a la declaración de intenciones relativamente bondadosas que Lautréamont incluye en los primeros párrafos de este canto último, Maldoror no dejará de practicar su hiperbólica maldad ni el autor su ironía, que aparece con fuerza en la última frase de la obra, dirigida al lector: «allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire». Obviamente, quien obedezca a este consejo no verá absolutamente nada de lo descrito y prometido.

⁷ Ciertamente, Diderot ya lo había hecho, un siglo antes, de manera magistral en *Jacques le fataliste*, pero lo interesante, desde nuestro punto de vista actual es reconocer una práctica que cobró gran importancia en el siglo xx.

Todo lo anteriormente expuesto nos permite comprender que *Los cantos de Maldoror* constituyen un fecundo campo de observación y de reflexión sobre los diversos usos del idioma, la traducción literaria y la relación entre ambos.

Hace muchos años, fui el primer montevideano en haber traducido al Montevideano (así se presenta Lautréamont) en Montevideo. Si he leído correctamente los trabajos de quienes me han precedido, creo ser, hoy, el primero en señalar que la obra que hace tantos años traduje constituye un ejemplo cabal y altamente original, singularísimo, de epopeya paródica, cuyos principales hipotextos son la *Iliada* y el «Infierno» de Dante. Un ejemplo cabal, pues, de reescritura, traducción y experimentación con el idioma.