

Traduttore truffatore

Fabio Morábito

(Alejandría, Italia, México). Poeta, narrador, ensayista y traductor. En 2006 publicó por FCE *La ola que regresa*, volumen que reúne sus libros de poemas: *Lotes baldíos*, *De lunes todo el año* y *Alguien de lava*. Como narrador ha publicado los libros de cuentos: *La lenta furia* (1989 y 2009), *La vida ordenada* (2000 y 2012), *Grieta de fatiga* (2006 y 2010); las novelas: *Emilio, los chistes y la muerte* (2009) y *Cuando las panteras no eran negras* —novela para niños— (1996 y 2011), y los libros de prosas: *Caja de herramientas* (1989 y 2009) y *También Berlín se olvida* (2004). Es autor de un libro de ensayos: *Los pastores sin ovejas* (1995). Ha traducido la poesía completa de *Eugenio Montale* (2006). Ha recibido diversos premios, entre ellos, el Aguascalientes, en 1991 y el Antonin Artaud, en 2006.

Decidí dedicarme a la traducción en una época incierta de mi vida. Mi vocación de estudio se había detenido, aunado al hecho aparentemente sin importancia de que por primera vez contaba con una habitación propia. Acababa de abandonar una carrera universitaria y necesitaba sumergirme en una tarea creíble. Empecé a traducir poesía de mi lengua materna, el italiano, vertiéndola al español, el idioma que aprendí a los 15 años, cuando mi familia se trasladó a México. He ahí una primera anomalía: traducir de la lengua materna a una adquirida, cuando la inmensa mayoría de los traductores hace lo contrario. La tarea no me asustó porque contaba por vez primera con una habitación propia. Para un traductor es de vital importancia contar con una habitación propia, más aún que para un escritor. Un escritor puede escribir casi en cualquier parte; puede escribir, incluso, expuesto al ruido; basta pensar en cuantos de ellos gustan de escribir en los cafés. Pero un traductor, cuyo trabajo consiste en situarse en perfecto equilibrio entre dos idiomas que se repelen a cada palabra, necesita silencio, además de una mesa de trabajo que le permita moverse con cierta holgura entre las dos lenguas y sus respectivos diccionarios. Un café es un sitio demasiado jovial para la tarea de compostura y curación que supone traducir, así que el traductor deberá tener una habitación propia o, al menos, un rincón propio que sienta como su habitación.

Traduciendo al español poesía italiana, yo estaba situando mi lengua materna en el lugar del idioma de partida, que es aquel en el que suele encontrarse, cuando se traduce, la lengua extranjera. Adoptando como idioma de llegada una lengua aprendida, en mi caso el español, yo apostaba a una conversión lingüística definitiva. Se acalla un idioma para poder abrazar otro. Nadie lo sabe mejor que un traductor, que reparte abrazos, pero abrazos claramente separados. Vincula dos idiomas, pero también los separa; los vincula y los separa con la misma pasión. El arte de la traducción consiste al fin y al cabo

en abrirse un espacio exiguo. Esto hace del traductor una figura emblemática de nuestro tiempo, porque nuestro tiempo nos exige ser exiguos. Las grandes ciudades se rigen por el principio del espacio exiguo pero suficiente, que es el principio de la habitación propia.

El traductor plasma unas palabras que inmediatamente les son arrebatadas; las ideó y les dio una forma concreta, pero nunca fueron suyas. Ya tenían dueño. Él es tan sólo su portador, pero un portador del que dependieron por un instante la vida o la muerte de esas palabras. Como los puentes, su poder es infinito porque no dura, se apuntala en las orillas, es puro cuerpo apuntalado. De hecho, quizá a nadie más se parece el traductor como al apuntador de teatro. El apuntador, oculto en la concha del proscenio, sopla los parlamentos de la obra a los actores, pero no lo hace de una manera neutra, como mero apuntador, sino con un estilo actoral; imita a los propios actores, adelantándose a lo que espera oír de los labios de ellos. Al imitarlos, es a su vez imitado por ellos, que escuchan sus parlamentos susurrados con fervor escénico. El apuntador es pues otro actor, no un mero soplón, ya que el apremio de la puesta en escena hace que los parlamentos deban venir ya *actuados* por él, y por ello es tan actor como los que pisan el escenario, pero un actor parásito, que se proscribe a sí mismo un estilo propio y pronuncia los parlamentos con el estilo del actor al que le sopla las palabras; es el actor de las múltiples actuaciones y de los múltiples rostros, que emigra de un personaje a otro, de una modulación a otra, cuidando de no imprimir a sus palabras ningún acento personal. Su trabajo no es fácil, porque además de ser un buen actor, debe ocultarlo, moviéndose en la franja estrecha de la emulación. Emula al actor en turno, haciéndole oír su voz por adelantado para que se pueda imitar a sí mismo. Los actores, pues, imitan una imitación. El traductor, asimismo, es un apuntador que desde su concha que lo torna invisible le sopla su propio escrito al escritor que traduce, le hace

una transfusión de su propia sangre, no a través del recurso de adelantarse a sus parlamentos, sino utilizando otro idioma, que es otra forma de adelantársele, susurrándole al oído sus propias palabras.

Cuando empecé a traducir poesía de mi idioma materno, colocándome frente a él desde el ángulo de quien traduce una lengua extranjera, me estaba en cierto modo despidiendo de él. Pero ¿puede uno despedirse de su idioma materno? Cuando uno cree que por fin se liberó de sus palabras, sus giros sintácticos, sus modismos intraducibles a otros idiomas, y que después de varios años de hablar, soñar, amar e injuriar en otra lengua, se ha emancipado de su atadura, resulta que, al igual que esas calcificaciones de materia marina que se adhieren al cuerpo de las ballenas y que semejan enormes quistes, el viejo idioma no ha desaparecido, sólo se ha replegado en ciertas zonas, una de las cuales, quizá la más resistente, es el llanto. No se llora a secas, en abstracto, sino en el seno de una lengua concreta, de ahí que muchos individuos que adoptaron otra lengua, cuando lloran, sienten que lloran todavía en su primer idioma. Al dolor que produjo el llanto se suma el de saber que no se han desprendido de su viejo llanto, de su viejo idioma; que siguen viviendo y hablando en materno, lo que es particularmente duro para aquellos que se han aventurado a escribir unos libros en el idioma de adopción, pues temen que tarde o temprano llegará alguien a quitarles la fina cubierta y descubrirá debajo de lo que escribieron el hueso duro de roer, el idioma remoto, el viejo llanto, y los acusará de no haber hecho más que trasladar palabras de su primera lengua, o sea de haber fingido todo el tiempo. Así, el extranjero más extranjero de todos es aquel que escribe en otro idioma, en virtud de una doble extranjería: la de la escritura, que es una usurpación de la voz, y la de escribir en una lengua que no es la materna, que es una traición al habla. Pero tal vez en esta traición a la lengua de origen radica la sola salvación posible, el único perdón al que puede aspirar un escritor, por

haberse apartado de la voz y del habla. Porque todo escritor, bien visto, se hace escritor gracias a esta traición, se aparta de la lengua madre para adoptar una lengua que no es la propia, una lengua extranjera, una lengua sin lágrimas. Se abdicar del idioma materno porque se abdicar del llanto y se abdicar del llanto porque sólo dejando de llorar se puede escribir.

Marina Tsvietáieva afirma en una carta que le escribe a Rilke el 6 de enero de 1926: “Para el poeta no existe la lengua materna. Escribir versos significa traducir. La poesía es una traducción de la lengua materna –sea ésta el francés o el alemán, da lo mismo– a otra. Por eso no comprendo cuando se habla de poetas franceses o rusos u otros. El poeta puede escribir en francés, pero no puede ser un poeta francés. Eso es ridículo”. Según la poeta rusa el lenguaje poético trasciende cualquier idioma para convertirse en una especie de *lingua franca*, una *lingua franca* que en cada caso se expresará a través de un idioma concreto pero cuya naturaleza intrínseca está más allá de ese idioma. Tsvietáieva se equivocaba, porque confundía idioma con lenguaje. Si hay traducción al escribir poesía, se trata de una traducción del lenguaje ordinario al lenguaje poético, no del idioma materno a una *lingua franca*. Si hubiera tenido razón, entonces al traducir esa *lingua franca* a otro idioma, el poema no tendría que perder ninguna de sus cualidades específicas, cuando la experiencia nos enseña que las pierde en mayor o menor grado. La poesía no es una *lingua franca*, sino una inflexión particular de todas las lenguas y esta inflexión no sólo relativiza cada idioma en particular, sino que lo acentúa, estirando al máximo su superficie rítmica y sonora, con las consonancias y disonancias que les son propias. Pensemos en la traducción simultánea. Al parecer, se retiene muy poco de lo que se traduce. La rapidez con que los traductores simultáneos vierten palabras de un idioma a otro los hace quedarse en una zona del sentido que es lo suficientemente profunda como para saber qué dicen, pero no de

qué están hablando. Como no pueden extender su capacidad de retención más allá de un número muy corto de frases, les es imposible captar alguna contradicción o incoherencia que aparezca en estas últimas. Ocurre lo mismo con los revisores de las pruebas de imprenta. En busca de erratas y deslices tipográficos, su atención se concentra en la capa más exterior del lenguaje, en la hechura correcta de las palabras, aunque tampoco puede reducirse sólo a eso, pues si fuera así, no podrían detectar errores de puntuación o faltas de correspondencias de género o de número. Tienen, pues, que comprender, pero a vuelo de pájaro, para comprobar la solvencia discursiva, no su consistencia de fondo. En ambos casos podríamos hablar de una distracción o una sordera bajo control. En cierto modo la poesía lleva esta sordera vigilante de los traductores simultáneos y de los correctores de imprenta a su grado más alto. Es el género literario que descansa como ninguno en la vinculación estricta de las palabras; las palabras nunca quedan del todo absorbidas por el sentido global que expresan, como sucede a menudo en la prosa; en cierto modo, el sentido global, si tal cosa existe, queda relegado a un segundo plano. Cuando leemos poesía, más que a un sentido general al que se subordinan los versos, se apela a las asociaciones y a los “vecinazgos” que éstos establecen bajo nuestros ojos. Esto se hace más claro a medida que releemos un poema que nos gusta; el “asunto” del mismo se desvanece y atendemos sólo el engarce de un verso con otro, de una palabra con otra, hechizados por lo particular en detrimento de lo general, y a fuerza de relecturas, hasta el significado de los versos se desvanece, casi diríase que nos estorba, y nos quedamos con el puro sonido y el puro ritmo, articulando el poema como un rezo o un conjuro, intraducible ya, duro como una piedra o como un idioma recién inventado. Recuperamos, en efecto, el placer de un nuevo idioma, de una nueva manera de articular los sonidos. Liberándonos del idioma materno, recuperamos algo anterior a él.

Según los lingüistas, en efecto, en los balbuceos anteriores al aprendizaje del idioma materno el niño es capaz de proferir los sonidos de todas las lenguas, suprema capacidad que pierde para siempre tan pronto como empieza a hablar. A cambio de proveernos de lenguaje, el idioma materno suprime aquellos sonidos que le son ajenos, como si en el niño tuviera lugar una lucha entre todos los idiomas y aquel que se corona vencedor procediera de inmediato a abolir la menor huella de los otros. Así, el feliz interludio en que el niño ensaya todas las emisiones posibles de sonido se termina con su ingreso al mundo del habla. Pero algo en nosotros no olvida la dicha de esos balbuceos, cuando tal vez fuimos creativos como nunca. La poesía, con su ruptura de la uniformidad semántica y fonética, es la mayor tentativa de revivir esa libertad articulatoria, ese paraíso del que fuimos expulsados por el idioma que hablamos. Sólo en esta instancia extrema es una *lingua franca*, justo cuando es una pura libertad articulatoria. En efecto, antes de decir lo que dice, de comunicar una idea o una experiencia, un poema es una ruptura de la dicción acostumbrada, un balbuceo liberador, la reminiscencia de un idioma—el verdadero idioma materno—proveedor de todas las articulaciones posibles y, más aún, proveedor de todas las muecas. Sí, porque el placer que nos causan la rima y las aliteraciones, las consonancias y asonancias de palabras, el ritmo a partir de una repetición, las variaciones a partir de una palabra, es de la misma clase del que nos lleva a estirar y a contraer la cara, como quien busca una cara más primitiva, tal vez aquella que tuvo a su disposición por única vez el arpegio completo del lenguaje. Por eso, no sería mala idea trabajar en los talleres de poesía con la mímica y el dislate facial, acompañados de la emisión de sonidos de toda clase, a fin de dilatar el espectro de nuestro aparato emisor, a la par que el de nuestro oído y, de este modo, rearticular músculos y nervios olvidados para diversificar

nuestra cara, prematuramente fijada por el idioma materno. La poesía, pues, como vivificadora no sólo de la prosa y del idioma, sino también del semblante.

Quisiera retomar una anomalía que señalé en el principio de estas reflexiones, en relación con mi quehacer de traductor. Mi peculiar situación de traductor (el que yo traduzca de mi lengua materna a otra adquirida, al revés de lo que es la regla) me causa un sentimiento de culpabilidad, porque siento que no he hecho el menor esfuerzo para llegar a ser lo que soy. Las dos únicas lenguas que poseo, el italiano y el español, me han sido dadas como un regalo, la primera como lengua materna y la segunda como idioma asimilado “a la fuerza” debido a mi llegada a México a los 15 años de edad. ¿Qué he puesto de mi parte para ganarme ese lugar en medio de ambos idiomas? Nada, excepto nacer de unos padres italianos y adaptarme a mi nuevo país como se adaptan todos los que emigran muy jóvenes. He nacido dos veces, lingüísticamente hablando, y nacer no tiene ningún mérito. Siento oscuramente que no deberían pagarme mis traducciones o, mejor dicho, que con ellas sólo estoy pagando desde hace cuarenta años mi derecho a vivir en un país que me abrió sus puertas. Me siento, en suma, un hombre sin oficio, sin aprendizaje de ningún tipo, sin evoluciones interiores; al traducir de mi idioma materno a otro idioma asimilado por contagio; al moverme como traductor entre dos idiomas asimilados, no aprendidos; entre dos idiomas maternos, en suma, soy un estafador, un *traduttore truffatore*. No he conquistado, no he descubierto un nuevo idioma, ni siquiera el que estaba más a mi alcance, el idioma materno de mi mujer. Ella, en cambio, aprendió mi lengua materna. Nos comunicamos a través de un tercer idioma, que es el idioma del país en que vivimos. El que yo no hable ni entienda la lengua materna de mi mujer, al revés de ella, que habla la mía sin dificultad, me otorga una ventaja, porque al estar expuesto en mi casa a un idioma extraño, que no entiendo ni quiero entender, la calidad de misterio

de mi vida es superior a la suya. Cuando la oigo hablar en su idioma, bien sea con su hermana por teléfono o con algún compatriota que frecuenta, me doy cuenta de cuán poco la conozco. En especial la aspereza de ciertas consonantes aspiradas me perturba todavía después de treinta años de convivencia. Hay allí, en esos sonidos que parecen comprometer no sólo su garganta sino su estómago, un aspecto de mi mujer que escapa a mi comprensión, una cualidad de su sistema nervioso que me resulta ajena y hasta amenazante. Ella ha de experimentar lo mismo, pues me ha dicho que nunca se siente tan extranjera, como cuando usa su idioma materno dentro de nuestra casa, consciente de que ni yo ni mi hijo la entendemos, como si se tratara de una loca que desvaría. Así, después de que acaba de hablar por teléfono con su hermana, lo primero que hace, con la boca que todavía rezuma idioma materno, es ir a verme, temiendo quizá que su idioma haya creado un abismo entre nosotros. Me pide que aprenda su idioma, para no sentirse tan sola en nuestra casa. Pero yo le respondo que en esa soledad lingüística suya, y en el misterio que de ello se deriva, se cifra gran parte de mi amor por ella, y se retira resignada, como quien ha cerrado un trato desventajoso pero irrevocable.