



TRANS · Nº 1 · 1996

Conferencia impartida en 1994 en la Universidad de Málaga, este texto presenta algunos puntos metodológicos acerca de la traducción literaria, antes de enfocar el estudio en la traducción francesa de la obra del escritor peruano Mario Vargas Llosa. Tratando del calco, de la adaptación y de varias figuras estilísticas tales como la elipsis, la contracción, el asyndeton, la aposición, el diálogo, la parodia y el juego de palabras, este estudio quiere ilustrar, rechazando la pura literalidad, el alcance literario, o sea la literaridad, de la traducción.

Mario Vargas Llosa visto por su traductor al francés

ALBERT BENSOUSSAN
Universidad de Rennes-2

A conference given in 1994 in the University of Malaga, this paper offers some reflexion on method about literary translation, before dealing with the French translation of the Peruvian writer Mario Vargas Llosa. About calque, adaptation and various figures of speech, such as elipsis, contraction, asyndeton, apposition, dialogue, parody and pun, this study endeavours to illustrate, leaving aside pure literalness, the literary content, in other words literariness, of translation.



Antes de entrar en el tema, quisiera aclarar algunos puntos metodológicos alrededor de la traducción literaria. Conviene considerar que ésta es, de hecho, más que una rama de la lingüística, una rama de la literatura. Por lo cual la operación traductora no se reduce a una mera equivalencia de signos, sino que exige una adaptación o una transposición en la lengua de llegada, o sea una exigencia de literaridad más que de literalidad, rechazando el calco o la servil traducción que a veces raya en lo absurdo (como traducir «il pleut des cordes» por «llueve cuerdas» cuando el castellano tiene expresiones propias como «llueve a chuzos» o «llueve a cántaros»). Una buena práctica de la lengua de llegada ha de conducir a buscar el equivalente perfecto, introduciendo, sin embargo, el necesario elemento de extrañeza que indicará al lector francés que el texto que está leyendo fue escrito en español. La traducción, según mi concepto, ha de atenerse a dos exigencias: el respeto al Otro —el Autor, el texto extranjero—, y el respeto al lector —aclarándole sin exceso el texto fuente; ha de situarse entre dos coacciones: la necesaria fidelidad al texto español y el imprescindible acatamiento a la lengua francesa. Por eso diremos, en este preámbulo, que la traducción es un compromiso, un «entre-dos», un texto híbrido que se sitúa a medio camino entre las dos lenguas. Es, en fin, un compromiso entre dos incertidumbres.

Y ahora pasemos a nuestro tema, que contempla la traducción al francés de la obra peruano-española del escritor Mario Vargas Llosa.

Entre el escritor peruano y su traductor al francés existe una larga relación profesional y afectiva de la que me propongo dar cuenta, mostrando cómo la famosa simpatía, o mejor dicho empatía (esa «participación afectiva, y

por lo común emotiva, de un sujeto en una realidad ajena», como la define el *Diccionario de la Real Academia Española*), que ha de presidir aquí, en todo caso, desemboca en una voz gala del peruano totalmente homogénea y propia.

Conocí a Mario Vargas Llosa en el momento de mi traducción de *Los Cachorros*. En realidad lo conocía antes, gracias a mi primer autor latinoamericano trasladado al francés, Guillermo Cabrera Infante, mi verdadero y primer mentor en aquella amplia ciudadela cultural de América latina. Cabrera Infante representó mi primer encuentro con este continente, y mientras traducí el famoso y emblemático *Tres tristes tigres*, por los años 69-70, el gran cubano me puso en contacto con todos sus amigos que desfilaban por su casa londinense; yo viví con él, en su *flat*, durante dos estancias de unas dos semanas cada una, durante las cuales trabajábamos sobre este texto tan difícil escrito en el habla muy particular de La Habana nocturna; y por allí, pues, pasaron Julio Cortázar, Emir Rodríguez Monegal, el eminente crítico uruguayo, Nestor Almendros —el famoso cineasta y fotógrafo—, Manuel Puig, del que traduje luego nada menos que siete obras, y, *last but not least* (como se decía concretamente en este barrio de Kensington, aunque con un acento cubano que nos daba a todos, como se decía, un cariz «paki pallá»), Mario Vargas Llosa. Éste era ya famoso a raíz del inmenso éxito de *La ciudad y los perros*, seguido del de *La Casa verde*. Mario quería que le tradujera *Conversación en la Catedral*, pero por razones de contrato con la editorial Gallimard, no pudo ser, y tuve que esperar el año 1972, y la empresa de *Los cachorros*. A partir de esa fecha y hasta ahora, traduje al francés la totalidad de los escritos de Vargas Llosa —novelas, teatro, ensayos, cuentos, incluso los artículos o las crí-

ticas que se publicaban en la prensa y en revistas francesas. Unas veinte obras, y varias cosas más que me permiten decir que en la actualidad soy la voz francesa de Mario Vargas Llosa, su doble detrás del telón, su escriba admirativo, respetuoso e imitativo.

«Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del *Terrazas*, y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año, cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat».

Tal es el principio de esos terribles *Cachorros*, que marcan en la producción vargasllosiana un hito, por su carácter experimental, por lo demás único en toda su obra novelesca.

El primer movimiento de un traductor es querer aclarar el texto, y así, atormentado por el curioso salto de los sujetos en las frases, con la alternancia típica de la tercera y de la primera persona del plural, había pensado, inicialmente, facilitar la lectura francesa inventando una traducción homogénea por una tercera persona alternativamente plural y singular: «ils» y «on», lo cual daba este resultado: «Ils portaient encore culotte courte cette année, on ne fumait pas encore, de tous les sports ils préféraient le football, on apprenait...» Y naturalmente estaba yo en un perfecto error y en una total traición. En ningún caso la traducción ha de significar aclaración —no exige tal traición el respeto al lector—, y lo que borraba en mi texto francés era ese juego sintáctico, y dificultoso, entre un «ellos» y un «nosotros» que permite al escritor sugerir simultáneamente que está dentro y fuera, a la vez, del círculo de la pandilla de chavales llamados aquí «cachorros». De manera que, después de pensarlo bien, opté por una

literalidad que no significaba facilidad servil de parte por traductor, sino que era el resultado de una reflexión y de una apuesta:

«Ils portaient encore culotte courte cette année, nous ne fumions pas encore, de tous les sports ils préféraient le football, nous apprenions à courir les vagues, à plonger du second tremplin du *Terrazas*, et ils étaient turbulents, imberbes, curieux, intrépides, voraces. Cette année où Cuéllar entra au collège Champagnat.»

Es como el dibujo de Picasso que parece muy evidente, el rasgo del óvalo de una cara de un solo y seguro trazado, mientras que en realidad es el resultado de años de tentativas complejas en las que el artista se aplicó a una reproducción detallista y complicada, para finalmente optar por un sencillo trazo de lápiz tan obvio que uno se dice: ha de ser muy fácil, un niño lo haría. Así, en el caso de la traducción la literalidad puede ser sólo una apariencia. (En mi traducción de *Lituma en los Andes*, después de ensayar todos los títulos franceses posibles —desde «Sur les Andes» hasta «Le front déchiqueté des Andes», pasando por «Dionysios et Ariane»— finalmente opté por el mero calco: *Lituma dans les Andes*, pero lo que en el resultado parece tan evidente supuso un largo trabajo de elaboraciones y tanteos.)

A continuación, en este mismo libro, Vargas Llosa se aplica al mismo juego sintáctico, pero esta vez alternando estilo directo e indirecto en una sola frase, y sin aclararlo con una puntuación adecuada:

«Hermano Leoncio, ¿cierto que viene uno nuevo?, ¿para el «Tercero A», Hermano? Sí, el Hermano Leoncio apartaba de un manotón el moño que le cubría la cara, ahora a callar».





Crea el escritor un efecto de hipérbaton, intercalando así entre el principio y el final de la última frase la notación de un ademán. Y el traductor, en ningún momento, ha de modificar, cortar, aclarar la frase, sino que la respetará totalmente traduciendo, después del análisis previo:

«Frère Leoncio, c'est vrai qu'il y a un nouveau? en «septième A», Frère? Oui, Frère Leoncio écartait d'un coup de patte la crinière qui couvrait son visage, et maintenant silence.»

A primera vista, el traductor parece aplicar una literalidad estricta en su método. Quisiera mostrar que, en realidad, lo que ambiciona es llegar a la literaridad, o sea, la literatura. Como lo escribía Octavio Paz en su ensayo, *Traducción: literatura y literalidad*. «La traducción implica una transformación del original. Esa transformación no es ni puede ser sino literaria». Por eso se ha dicho que el traductor no es un trasladador de texto, sino un escritor, aunque se ha de matizar tal afirmación: es un escritor *otro*. Él no inventa el texto —novela, teatro...—, él recrea en otra lengua un texto original inventado por el autor. El traductor no es un autor —ese demiurgo que rivaliza con Dios, según la perspectiva de Vargas Llosa—, sino un escritor, una persona que realiza la mejor adaptación posible, con todos los requisitos literarios, en la lengua de llegada. Y naturalmente es en ese juego de las transposiciones donde se ejerce con más libertad e inventiva la creatividad propia del traductor.

Donde no perdona la falta de creatividad es en el teatro, porque nunca se podrá representar una comedia que no tenga algún aliciente o atractivo para el público. El teatro es el terreno que más exige transposición y adaptación, por

lo cual es también para el traductor la fuente más fecunda de placer. Lo que llamaría el placer de la traducción.

Traduje cuatro obras dramáticas de Vargas Llosa de las cuales dos pudieron ser representadas, *La señorita de Tacna* y *La Chunga*. El teatro exige no sólo agilidad del diálogo sino también autenticidad; en fin forma y fondo han de unirse para un resultado aceptable. Y eso exige un recurso sistemático al asíndeton que es la ausencia de enlace entre dos miembros de frase, como en este ejemplo francés:

Sea la frase: «Il faut que je baise votre main, marquise», tan llana y neutral, transformada truculentamente, por el asíndeton, en: «Votre main, marquise, il faut que je la baise»; más truculenta todavía si se separa la frase por puntos suspensivos, o sea, un silencio altamente significativo: «Votre main, marquise... il faut que je la baise», que introduce una ambigüedad graciosa, que proviene de la polisemia de la palabra francesa «baiser»: besar ...¿la mano? ...¿a la marquesa?

Un recurso también a la elipsis, a la contracción, a la aposiopesi, o sea, interrupción brusca de la frase, a los puntos suspensivos, al habla familiar, a los idiotismos, o sea, todos los recursos que permiten crear un lenguaje capaz de captar la atención de alguien mucho más exigente que el lector: el espectador. Vamos a ver algunos ejemplos característicos de lenguaje idiomático, de juegos de palabras, de peruanismos, de parodia, de canción y de truculencia.

Se sabe que *La señorita de Tacna* retrata a una mujer vieja viejísima que cuenta a su nieto —en realidad ella es la prima de la abuela— su historia, y él, Belisario, representa en la obra la proyección del autor que intenta escribir una historia de amor, empresa desesperada ya que su protagonista tiene casi cien años. Tomemos



este sencillo ejemplo de lenguaje idiomático peruano: Se evocan las tentativas fructuosas del abuelo en su plantación de algodón, y por consiguiente todo lo que éste va a regalar a su familia. En un momento el tío Agustín pregunta a la Mamaé —o sea, Mama Elvira— que es «la señorita de Tacna»: «¿Y a ti qué quieres que te regale el papá con la cosecha de algodón, Mamaé? y ésta contesta: «Un cacho quemado» —o sea un pastel quemado— «de la crème brûlée», postre muy de moda actualmente en Francia, pero esto no es el sentido verdadero. El sentido es metafórico, un «cacho quemado» significa en el Perú una cosa sin valor, un bledo. Entonces el traductor en este caso huirá definitivamente de una literalidad sin sentido, y buscará una expresión idiomática equivalente que traduzca la modestia irónica del personaje. Mi texto francés le pone, pues, en los labios, una réplica que va más allá de la simple equivalencia, y busca alguna originalidad, capaz de arrancar una sonrisa al espectador, y es: «Du vent en bouteille». Quise así sugerir la gran edad, la vanidad de la protagonista, su desengaño de todo, su cansancio: «Que veux-tu qu'il t'offre, papa?... Du vent en bouteille». Efecto de caída, de sorpresa, de amarga sonrisa, que traduce la psicología más honda del personaje. La literalidad, en este caso, fue sacrificada a la literaridad, o sea, a la literatura.

Pasemos ahora al juego de palabras. En la obra *Kathie y el hipopótamo*, Vargas Llosa nos presenta a «una señora que alquila un polígrafo para que la ayude a escribir un libro de aventuras»; dentro de esa ficción asistimos a algunas escenas de la vida anterior a la escena como en este ejemplo de diálogo entre Kathie y su joven enamorado Juan o Johnny:

«JUAN.— Ayer mi viejo se lo dijo a tu viejo: “Ten cuidado con esos moscardones que rondan a tu hija. Quieren pegar el braguetazo de su vida”.

KATHIE (confusa).— No digas lisuras, Johnny.

JUAN (confundido también).— Si “braguetazo” no es lisura. Bueno, si lo fuera, sorry.»

Este diálogo que muestra que los dos personajes no entienden la misma palabra de la misma manera se funda, pues, sobre un juego de palabras, sobre el doble valor de una palabra. La dificultad del traductor es siempre encontrar una palabra que signifique los dos sentidos de «braguetazo», o sea el sentido metafórico de casamiento por interés (leemos en el *Diccionario de la Real Academia*: «Dar braguetazo = casarse por interés un hombre con una mujer rica») y el sentido alusivo y grosero vinculado con la brageta. Naturalmente es imposible, porque es muy poco probable encontrar en la lengua de llegada una palabra o expresión con la misma connotación. La solución, en este caso, se me ocurrió en medio de una carcajada:

«Hier mon vieux lui a dit à ton vieux: “Prends garde à ces frelons qui tournent autour de ta fille. Un mariage d'argent, c'est tout ce qu'ils cherchent. Un coup de braguette magique.” “Ne dis pas de gros mots, Johnny”».

Entonces la solución se llama aposición, se anuncia el segundo sentido de la palabra por una palabra o expresión añadida. Cuando el traductor no encuentra la palabra correspondiente, pone dos, y compensa la pesadez por la gracia del juego, si es perceptible.



A veces se trata sencillamente de traducir algunos peruanismos, como cuando Kathie exclama frente a su escribidor poco talentuoso: «¡Chaucito, Victor Hugo de mentira!»; este «chaucito», diminutivo amanerado de «chau» —o sea, hasta luego— representa para Vargas Llosa la quintaesencia de la «huachafería», versión peruana de la cursilería. En un primer tiempo pensé traducir recurriendo al lenguaje familiar francés: «A la revoyure, Victor Hugo de pacotille», pero me pareció demasiado literario y artificial, y sobre todo se perdía el carácter huachafo de clase media peruana, por lo cual mi resultado va en dirección del esnobismo: «Bye-bye, Victor Hugo à la manque!»

La parodia, en fin. En esa comedia *Kathie y el hipopótamo*, el escribidor, o sea mal escritor o escritor barato, tiene en su despacho un busto de Victor Hugo al que quiere siempre imitar; el pretexto paródico era demasiado fuerte para no explotarlo a fondo, de ahí una retórica que en francés debe más a Victor Hugo que a Vargas Llosa, y les dejo a ustedes el cuidado de pensar si se trata realmente de una traición:

«En la isla de Zanzíbar. El avioncito aterrizó al atardecer» dice Kathie, y su escribidor magnifica la frase en: «Caen las sombras cuando descendiendo del pequeño aeroplano entre los arbustos y cocoteros rumorosos de la isla de Zanzíbar, encrucijada de todas las razas, las religiones y las lenguas, tierra de aventuras mil».

Mi traducción respeta literalmente la frase de Kathie: «Dans l'île de Zanzibar. Le coucou atterrit à la tombée de la nuit». Luego, cuando el escribidor transforma la frase por arte de magia, no pude refrenar mis deseos de parodiar a Victor Hugo: «Les souffles de la nuit flottaient sur Zanzibar quand je descends du petit aéroplane entre les arbustes et les cocotiers

bruissants de crépuscule dans cette île à la croisée de toutes les races, religions et langues, cette terre aux mille et une aventures». El lector de *La leyenda de los siglos* reconocerá, tal vez, el famoso verso hugolesco: «Les voiles de la nuit flottaient sur Galgala». En este caso se trata de fidelidad más al espíritu que a la letra del texto. O sea, de la verdadera fidelidad.

En otro sitio cuando el escribidor evoca varias veces «la Amarilla Asia y la Negra Africa», en vez de traducirlo literal y llanamente por «La Jaune Asie et la Noire Afrique», con el mismo empeño paródico y literario pensé en un famoso verso de Baudelaire que viene aquí como de perlas: «La langoureuse Asie et la brûlante Afrique». Traidor, traidor, pero el teatro permite en nombre de la teatralidad esas leves libertades.

Había hablado de canciones. En todas las obras de Vargas Llosa se introducen canciones, incluso en sus memorias *El pez en el agua* donde se evoca el himno del movimiento Libertad. En *La Chunga* tenemos la canción de los Inconquistables que ritma todo el desarrollo de la comedia:

«Somos los inconquistables
Que no quieren trabajar:
Sólo chupar, sólo vagar,
Sólo cachar
Somos los inconquistables»

Son en francés lo que se llama «des vers de mirliton», es decir versos con un imperativo de rima fácil:

«Nous sommes les indomptables,
Ennemis du travail, toujours
A picoler sur cette table,
Rien à branler de tout le jour.
Nous sommes les indomptables»



Es un gran placer para el traductor buscar esas correspondencias, y divertirse en el terreno de la lengua familiar y popular como, para acabar, este diálogo truculento de los inconquistables jugando a los dados:

EL MONO.— Doblo la caja, señores. ¿Quién es quién?... La mariconería está en su punto máximo, por lo que veo... Acá se van otra vez las señitas —cinco y uno, cuatro y dos, tres y tres— o este inconquistable se corta el quiquiriquí.

JOSEFINO.— (Alcanzándole una navaja) Para lo que te sirve, aquí tienes mi chaveta. Córtatelo.

JOSÉ.— Tira los dados de una vez, Mono. Que es lo único que tiras tú.

EL MONO.— ¡ Y se fueron fufufuuuuú!

La transposición francesa para mí fue fácil y divertida:

LE SINGE.— Je double la mise, les gars. Qui veut suivre?... Les pédés ont la cote, à ce que je vois... Et maintenant ça va être le double-six —cinq et un, quatre et deux, trois et trois— ou sinon cet indomptable va se les couper.

JOSEFINO.— (Lui tendant son couteau) Pour ce que ça te sert, tiens, prends mon surin. Tu peux te les couper.

JOSÉ.— Ne perds pas la boule, Singe, et tire les dés. C'est tout ce que tu es capable de tirer.

LE SINGE.— C'est parti mon kiki!...

En el detalle de la traducción se pueden discutir ciertas transposiciones, y estoy aquí para contestar a todas sus preguntas.

Mi conclusión quiere recalcar en ciertos requisitos de la técnica de traducción:

—la necesidad de adaptar la traducción literaria a la especificidad del lenguaje teatral: más viveza de tono, estructuras sincopadas o elípticas de las frases, recurso a la oralidad, la familiaridad, el argot, la parodia, toda la retórica del diálogo sin perder de vista que es lo que más envejece en una traducción.

—la necesidad en este caso, como en todos en realidad, de traducir en voz alta. Tal vez, también, como el autor que crea su texto. No hay que olvidar que Pedro Camacho, el escritor de la novela *La tía Julia y el escribidor*, compone siempre el texto sabroso de sus radionovelas en voz alta y mimando todas las actitudes. El traductor, realmente, ha de hacerse actor y mimo si quiere conseguir cierta autenticidad de texto.

Pero pensando siempre, en definitiva, que el único imperativo, categórico, es la fidelidad. No a la letra del texto, sino al espíritu. O sea, una fidelidad superior, o, por decirlo así, literaria. Porque, en resumidas cuentas, el traductor ha de ser no un traidor —según la consabida acusación italiana: «traduttore, traditore»— sino un servidor. Muchas gracias.

