

# “Esta cosita que hablamos nosotros”<sup>1</sup> o las razones por las que un poeta traduce

---

Daniel Samoilovich

(Argentina). Poeta, ensayista, traductor y editor. Ha publicado doce libros de poemas; entre otros: *La ansiedad perfecta* (1991 y 1994), *Superficies iluminadas* (1997), *La nuit avant de monter a bord*, edición bilingüe (2001), *El carrito de Eneas* (2003), *Las Encantadas*, (2003), *El Despertar de Samoil* (2005), *Driven by the wind and drenched to the bone* (2007) y *Molestando a los demonios* (2009). Ha traducido *XX Odas del Libro III*, del poeta latino Horacio (1998) y, en colaboración con Mirta Rosenberg, *Henry IV de Shakespeare* (2003). Trabaja actualmente en la traducción de *Il primo libro delle favole*, de Carlo Emilio Gadda. Dirige el periódico *Diario de poesía* desde su surgimiento en 1986.

<sup>1</sup> La cita “esta cosita que hablamos nosotros” es de una hermosa película de Raúl Ruiz, *Diálogos de exiliados*, de 1974.

## PALABRAS CLAVE:

poeta; traducción; política;  
lengua española; América.

## KEYWORDS

*poet; translation; Spanish  
language; America.*

## RESUMEN

Traducir es, entre otras cosas, un hecho político. Cuando, hacia 1850, Sarmiento quiere explicar en un salón madrileño que no piensa que la cultura de los nuevos países de América sea dependiente de la de España, lo primero que dice es: “Traducimos nosotros mismos. No los necesitamos a ustedes para traducir”. Con lo cual está mostrando que traducir en América es un punto fuerte en la construcción de la independencia. Esto no implica que sea necesario traducir hiperlocalmente. Pero traducir en América, y defender nuestras traducciones, pensando cuidadosamente el universo léxico y las formas verbales, tiene que ver con defender un cierto nivel de autonomía y de color de nuestra lengua en el concierto del español. Además de este aspecto político, traducir poesía es para un poeta un ámbito de aprendizaje técnico y un espacio para la definición de su propia poética. Estos aspectos son los que se desarrollarán en la ponencia, apoyándose en la experiencia del ponente como traductor del inglés (Shakespeare, *Enrique IV*, partes I y II), latín (Horacio, *Odas, Libro III*) e italiano (Carlo Emilio Gadda, *Il libro primo delle favole*).

ABSTRACT

Translating is, among other things, a political act. In 1850, when Sarmiento wants to explain in a Madrilenian saloon he does not think the culture of new American countries depends on the Spanish, the first thing he says is: “*Traducimos nosotros mismos. No los necesitamos a ustedes para traducir*”. This way he shows that translating in America is a strong issue on the construction of the independence. It does not imply that it is necessary to translate hyper locally. However, translating in America, and defending our translations, thinking carefully about the lexical universe and the verbal forms, has to do with defending a certain level of autonomy of our language in the Spanish language context. Besides this political aspect, for a poet, translating poetry is an act of technical learning and definition of their own poetic. These are the aspects covered by this lecture, based on the lecturer’s experience on translating from English (Shakespeare, *Enrique IV*, parts I and II), Latin (Horacio, *Odas, Libro III*) and Italian (Carlo Emilio Gadda, *Il libro primo delle favole*).

Siempre me han dado un poco de risa los psicoanalistas que presumen de haber aprendido alemán para leer las obras de Freud, especialmente porque sospecho que replican la conocida historia de que Freud aprendió español para leer el *Quijote*. Sin embargo, no es una risa despectiva, es sólo un poco de risa más o menos cariñosa, porque la adoración por una obra y el deseo de aprehenderla mejor no me parecen pasiones desdeñables (si es que alguna pasión admitiera tal adjetivo). Por otra parte, para mi propia irrisión, aprendí inglés a la edad de 29 años a fin de leer a Lewis Carroll: sabía que la mitad del interés de su obra residía en los juegos de palabras —Bill, el lagarto y bill el billete o esquila, las palabras compuestas del Jabberwocky, etc.— y me parecía fatigoso asomarme a esas diversiones a través de notas eruditas, que son más o menos como si alguien te explicara un chiste. Así que, apoyado en varios intentos fallidos o incompletos —una profesora de inglés casi en el suburbio, donde yo vivía, tres o cuatro en la Cultural Inglesa de un barrio un poco más céntrico, otros tantos en el Colegio Nacional de Buenos Aires, donde la carga de inglés era más o menos la cuarta parte que la de francés—, después de todo eso, a los 29 años, viviendo en Madrid, un día agarré *Through the looking glass* y un Webster y me puse a la tarea, súper dificultosa entonces para mí, de leer el libro en el original y anotar en unas hojitas sueltas mis propias soluciones. O sea que me puse a traducir antes de saber el idioma, temeridad en la que, supe después, más de un poeta ha incurrido.

¿Qué significa, para un poeta, traducir? El tema tiene varios aspectos. Uno es la traducción para poder leer, de la que acabo de hablar y a la que volveré un poco más abajo; la otra, es la traducción como descanso. La traducción, por más arduo o duro que sea el trabajo, es, en comparación con la escritura de un poema original, una actividad tranquila y grata. Soy completamente incapaz de escribir un poema si no es en un ambiente de soledad prácticamente completa,

que puede incluir un micro o un bar o una habitación bien aislada, pero no un cuarto de una casa familiar, donde hay gente que a uno le habla o suenan teléfonos. Con la traducción, en cambio, es posible interrumpir un momento el trabajo y volver: el asunto no se escapa, porque el asunto está allí, está escrito. Si bien el lugar de llegada es un poema nuevo, en la lengua de uno, el punto de partida está definido y determinado; los sentimientos, las contradicciones, la cuestión existencial, aspectos del asunto rítmico, están decididos en el poema original. No se esfuman si a uno lo interrumpen; no dependen del delgado hilo de la propia atención, de la propia fantasía y la capacidad para lidiar con la propia angustia.

Se podría decir esto de un modo un poco más formal. Decir que en la traducción el aspecto técnico de la escritura está separado del aspecto emocional, mientras que cuando uno escribe un poema propio el aspecto técnico y el aspecto emocional son exactamente el mismo asunto. Vale decir, va a ser la naturaleza de la emoción recordada o evocada y la emoción misma de escribir las que van a determinar, de alguna manera, la forma. Aun si uno trabaja sobre una forma establecida como una villanela, en un poema propio todo está para decidir: aliteraciones, ritmos, velocidades, saltos del nivel de lengua o del escenario; en la traducción, en cambio, muchos de esos elementos están ya de alguna manera predeterminados, o al menos poderosamente sugeridos por el poema original.

Por eso la traducción es un combate optimista mientras que la creación es agonía. Siempre soñé con ser, escribiendo, como un ingeniero que construye un puente o un físico trabajando en un acelerador de partículas. Ese estado mental que imagino en el científico apoyado en los protocolos técnicos de su disciplina, es claramente imposible, al menos en forma pura, cuando se lidia con los propios fantasmas; con la traducción, en cambio, parece acercarse

(incluso con una ventaja: en ingeniería, si uno lo hace mal puede producirse un buen descalabro con unos cuantos muertos, en la traducción lo peor que puede pasar es una frustrante página llena de tachones y sin un verso como la gente).

La traducción es también, obviamente, una escuela. Unos diez años después de aquella aventura carrolliana, empecé a tener ganas de recuperar mi latín del colegio; me planteaba la cuestión en los siguientes términos: si estuviera la Roma de Augusto en pie, no las ruinas del foro romano surcadas por guías con paraguas en ristre seguidas de bárbaros obedientes, o las termas de Caracalla con sus muros despojados, sino la ciudad entera de Augusto sobre sus pies, y sus verdaderos pobladores caminando por la calle y hablando y vendiendo su aceite y su vino en el mercado, yo me moriría por viajar hasta allí. Bueno, esa ciudad está en pie. Está en pie en los clásicos latinos, y ellos dan la posibilidad de acercarse a un modo de sentir y pensar muy distinto del de uno y que, al mismo tiempo, está en el origen de nuestro modo, de nuestra mentalidad y de nuestra lengua. Entonces la traducción me parece también una aventura de aprendizaje, de aprendizaje de quiénes fueron aquellos otros. Otros que, de alguna manera, podemos llegar a intuir si nos podemos adentrar en su expresión tal como fue formulada.

La traducción es escuela también a nivel de los metros, a nivel de la reflexión sobre la forma. Lleva a pensar muchas cosas, que surgen cuando reconocemos que el problema de la traducción es esencialmente un problema práctico. Auden dice una cosa muy aguda: “Los malos lectores son como los malos traductores: glosan cuando tienen que ser literales y son literales cuando tendrían que glosar”. Con lo cual está mostrando que lo que hay que hacer es acertar, cada vez. No hay una fórmula fija o pura. Si uno se pone a buscar una fórmula, se encuentra con que ninguna sirve, con que no se puede hacer nada.

Así nos pasó con Mirta Rosenberg, traduciendo el *Enrique IV* de Shakespeare. Si uno se empieza a decir todas las cosas que no tiene que hacer llega a un punto muerto. Ejemplo: no tendría sentido traducir el inglés de Shakespeare al español del siglo XVI. ¿Lo vamos a traducir como si fuéramos clones deformes de Lope de Vega? Sería lo más apropiado desde el punto de vista de la recreación histórica, y al mismo tiempo sería un disparate completo. Tampoco se lo puede traducir como si estuviera hablando hoy. El inglés que hablan Falstaff y sus compinches en las escenas de taberna tiene un fuerte sabor local y popular, ¿pero qué hacer con eso? ¿traducirlo al argentino del bar de la esquina de la cancha? No tiene mucho sentido. Pero tampoco tendría sentido traducirlo a un español “general”, a un español sin sabor, que no estuviera afincado en ningún lugar de la tierra. En algún momento hay que inventar una lengua mixta, una lengua falsa, una lengua de cruce de todas esas lenguas, modularla hacia algún lugar, elegir cada vez qué hacer, y además tratar de que el conjunto de todas esas elecciones parciales finalmente tenga un sentido, un ritmo, un color. He dicho que el inglés de Falstaff, tal como Shakespeare lo hace hablar, tiene un sabor popular, pero desde luego no se trata de un inglés “coloquial”: la densidad de retruécanos, calembours, alusiones históricas, antiguas y contemporáneas, míticas y bíblicas, las ironías, los cambios de humor y de tono, lo alejan de cualquier lengua “real” y descartan toda pretensión mimética: es muy difícil que ningún tipo común haya hablado alguna vez así; sí, la ubicación de esa parla en boca de un hidalgo viejo, panzón y cínico, frecuentador tanto de la corte como del burdel tiene un viso de verosimilitud; pero este no es un hidalgo cualquiera, es Falstaff, es una creación de las más geniales que la literatura nos haya dado y es una creación modelada justamente —en rigor, exclusivamente— por esa habla de la que Shakespeare lo dota. O sea, es un personaje extraordinario, genial porque su habla es una creación genial, que Shakespeare

se inventa de pe a pa, como sólo él es capaz de inventársela. Si uno es tan pretensioso o inconsciente que decide traducir a Shakespeare, y si un editor es tan loco como para comprar esa traducción, no queda otro remedio que tratar de emular al genio, o sea, tratar de hacer sobre la lengua propia una operación semejante a la que hizo el genio, tensando la lengua propia para que corcovee como corcovea el inglés en boca de Falstaff, mezclando lo culto y lo anticuado, lo irónico y burlón y brutal del mejor modo que uno pueda.

Estas operaciones de “mezcla” no son, en rigor, más que la consecuencia lógica del fantástico juego de escondidas y de espejos que juegan las propias lenguas en la traducción, o al menos, en las traducciones de las que yo puedo hablar, o sea, del latín, las lenguas romances y el inglés: porque apenas se empieza a traducir las palabras de los diversos idiomas empiezan a reflejarse unas en otras: lo que es anticuado en una lengua, es moderno en otra; lo que es popular en una lengua, en otra es un cultismo; los sentidos pasan de un lado a otro por ese puente que es la etimología, las épocas y niveles de lengua se superponen y confunden revelando su arbitrariedad. Véase por ejemplo qué distinto derrotero tomó el *picare* latino al llegar a la palabra *pegar* en portugués, con su sentido tan distinto de los dos (adherir y golpear) que tiene en español. Los ejemplos se pueden multiplicar al infinito, y los falsos amigos a menudo son la divertida manifestación de esta deriva de las lenguas. Leer del catalán o el portugués es, para el hispanoparlante medianamente culto, una excusión fascinante por otros avatares, antiguos, dialectales, hipermodernos o puramente conjeturales de la propia lengua. Nunca dejará de divertirme que *lavoro* sea una palabra hecha y derecha en italiano, mientras que nuestro “laburo” rioplatense arrastra un sabor incorrecto y dialectal. En sentido de algún modo inverso, nos rompíamos una vez la cabeza con Tursi tratando de traducir “nenia” que es una composición poética que se recitaba en las exequias de alguien, hasta que de



pronto nos asaltó la certeza de que la palabra existía tal cual en castellano, con el sentido de alabanza y letanía por un muerto, aunque no necesariamente bajo forma poética. La buscamos en el diccionario y sí, existía bajo el cauto paraguas de p.us. (poco usada).

Pues bien, es interesante usar lo poco usado, conservar algunas extrañezas. En latín hay muchísimos cambios en el orden regular de la oración, que son hipérbaton para nosotros, si lo tradujéramos palabra a palabra, pero no necesariamente eran percibidos como hipérbaton para el lector culto latino. ¿Qué hacer, normalizarlos ya que para ellos eran normales, o atenerse al orden latino que para nosotros es raro? Hacer esto último todo el tiempo generaría un texto muy molesto de leer; pero conservar alguna traza podría ser interesante, podría ser como lo que hacen los restauradores de frescos antiguos cuando dejan una zona sin tocar. No se trata de conservar rarezas para crear una ilusión de antigüedad. Es más bien al revés: la aparición de algunas palabras, de algunos giros, la conservación de algunas formas extrañas, sirve para que se recuerde, se cobre conciencia de que se trata de una traducción, y creo que eso es bueno. A veces he tratado de practicarlo en mi propia poesía. Tratar de que no parezca que estoy escribiendo en una lengua “natural”, sino que estoy escribiendo en una lengua inventada, una lengua quebrada, atravesada por alguna otra cosa.

Lógicamente, es más fácil traducir aquello que está en la misma vena en la que uno está en un momento dado. Mi interés por los “creadores de lenguas” hizo que me fuera particularmente grata la aventura de traducir las fábulas de Carlo Emilio Gadda, escritas en un registro cambiante entre el arcaísmo y el neologismo, entre la introducción de contrabando de formas latinas y el declarado propósito de usar los dialectos. Los italianos a los que consultamos (ese trabajo, aún inédito, lo hicimos con la escritora española Mercedes Cebrián) fruncían el ceño ante los párrafos que leían, diciendo: “¡Pero esto

no es italiano!”. Bueno, lo era apenas. En los diccionarios, las acepciones que usaba Gadda saltaba del “vulg.” del vulgarismo al “desus.” del desusado. Uno de los diccionarios que nos resultó más útil fue un etimológico publicado en el XIX que está completo online. Recrear ese galimatías gaddiano fue fascinante; pescado el tono, la cosa fluía, las dificultades poco a poco se rendían. Por el contrario, una traducción que hice de Mallarmé hace unos meses estuvo a punto de naufragar, quizás por falta de empatía con la operación mallarmeana, también inventora de lengua, pero más bien a nivel gramatical que léxico. Eran unas respuestas a encuestas, a veces muy breves, donde Mallarmé frecuentemente construye las frases de un modo anómalo incluso en francés: en una primera versión que hice, sin quererlo me había deslizado a una suerte de normalización; buscando algo de fluidez de expresión en castellano, y seguramente empujado también por el esfuerzo de entender lo que Mallarmé quería decir, había “corregido”, o más bien glosado en partes el original; pero en una segunda lectura, mientras trataba aún de aclararme algún asunto con la ayuda de mi amiga María Teresa Gramuglio, me di cuenta de que no debía perder las anomalías de construcción que eran centrales en la estrategia con que Mallarmé había construido esos textos, que eran tan parte de sus respuesta a las encuestas y entrevistas que le hacían como el “contenido” de sus opiniones. Eran anomalías menos sabrosas que la de Gadda, más —que el cielo me perdone— pedantes: la anomalía del maestro que puede permitírsela, propinándole su maestría al mundo. Dicho de otro modo; no la anomalía de quien está, como Gadda, disfrutando de su desesperación como un niño malgeniado, sino la de quien, en cierto modo, se divierte desesperando a los demás: y yo había caído en esa desesperación, en la desesperación de entender. Sólo cuando estuve más o menos seguro de que había entendido a Mallarmé hasta donde se podía entenderlo, pude reponer las rarezas; o sea, una vez que hube entrado y salido de

su desdeñoso laberinto, me pareció obvio que había que sacrificar algo de fluidez en la prosa castellana, y hasta de claridad, para mantener ciertos “enredos”, cierto ritmo entrecortado que Mallarmé logra a fuerza de una sobreabundancia de comas, hipérbaton, interpolaciones. Cuando me sentí bastante seguro de haberme acercado en mis versiones a esa manera sin ser más oscuro que el original, creí haber “acertado” con una traducción satisfactoria.

La traducción es también una herramienta —vamos a decirlo un poco pomposamente— política. Cuando Sarmiento quiere explicar a los españoles en un salón, hacia 1850, que no piensa que nuestra cultura sea dependiente de la de ellos, lo primero que les dice es: “Traducimos nosotros mismos. No los necesitamos para traducir”. Con lo cual está mostrando que traducir es una herramienta en la construcción de la independencia. Esto no quiere decir que tengamos que traducir hiper-localmente. Pero traducir nosotros, y defender nuestras traducciones, y pensar con mucha cabeza cuándo vamos a usar el tú, cuándo vamos a usar el vos, etcétera, tiene que ver con defender un cierto nivel de autonomía y de color de nuestra lengua en el concierto del español; de hecho, podemos elegir en un universo más variado que ellos y si tenemos suerte, salir airosos del desafío. Si no traducimos, finalmente el español canónico va a ser el de España, y “estas cositas que hablamos nosotros”\* van a ser poco más que jergas o dialectos. Es interesante constatar que, por las diferencias históricas en el proceso de la independencia y por otros factores, el tema no se plantea en estos términos en Brasil respecto de Portugal.

Volviendo a España, lo dicho aquí arriba no implica denostar en forma ciega y resentida todas las traducciones españolas: me gustaría citar como ejemplo de excelencia al menos dos, importantes para mí, las dos publicadas en Seix Barral en los 60: la de Juan Ramón Masoliver de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, de Carlo Emilio Gadda (libro publicado originalmente en 1960 y

traducido en 1963) y la versión de Ángel Crespo de *Grande Sertão: Veredas*, publicada en 1967, cuatro años después del original. Son traducciones modélicas de autores auténticamente difíciles, y destacarlo es un modo de reafirmar que nosotros no tenemos que traducir porque ellos no sepan hacerlo, sino porque nosotros también podemos y queremos hacerlo; no porque ningún español sea capaz de hacerse cargo de la historia y los avatares de la lengua común, sino porque no es exacto que sólo ellos estén autorizados a emprender esa aventura.

La traducción es también un elemento de lucha en cuanto a que uno va buscando allí el vaciado, el punto de sus propias obsesiones: es un sitio donde uno va modelando su propia poética. En mi caso, el tema de la innovación lexical es un ejemplo, pero no, quizás, el único. Durante varios años, por azar o por elección, trabajé sobre obras que tienen medidas muy firmes, aunque variadas, y no rima. En el latín, porque no era usual, y en Shakespeare porque en las obras de teatro alterna fragmentos en prosa con largas tiradas de pentámetros y hexámetros yámbicos, esa particular mixtura que se conoce como verso blanco y que al neoclasicismo francés le pareció tan desmañada, lo cual queda para la antología de la estupidez ilustrada.

Estos ritmos me interesan particularmente para mostrar que el verso libre y sus variedades rítmicas no tienen por qué ser un flan, no tienen por qué ser una nada de la cual los poetas cada tanto se cansan y pasan a escribir sonetos. Quisiera pensar en un verso libre que tenga sonido, que tenga música, que arrastre la tradición del verso medido, y no que nos deje en la opción dura entre poemas que son simple prosa cortada, sin deliberación, sin artificio, por un lado, y por el otro lado, en el otro extremo, una de las formas más rígidas que generó el español, y eso tardíamente, porque el castellano ya tenía un corpus poético fabuloso antes de que llegara de Italia la forma del soneto. En todo caso en los últimos años sí me he ido interesando más por la rima y las formas

estróficas fijas, como parte de la paleta que uno podría querer manejar, no como el puerto al que se va a buscar refugio cuando se está hastiado de la libertad. La rima, adecuadamente usada, puede tener un efecto amplificador fabuloso; traduciendo, por otra parte, es un desafío fantástico. Permítaseme leer una traducción que hicimos con Mirta Rosenberg de un poema de Auden. No nos atuvimos con Mirta a una rima consonante, alternamos algunas consonantes con otras asonantes y algunas en su sitio prescrito al final del verso con otras internas; en fin, adoptamos unas decisiones bastante heterodoxas, pero con un ojo puesto en la rima, que nos parecía indispensable para acercarnos a una versión del poema. Ahí va:

Paren los relojes, descuelguen el teléfono,  
denle un hueso al perro para que no ladre;  
acallen los pianos, suene sordo el tambor,  
levanten el cajón y el cortejo, que avance.

Que los aeroplanos den vueltas gimiendo  
y garabateen en el cielo: “Ha muerto”;  
a cada paloma cuélguenle un crespón,  
y la policía, que dirija el tráfico  
usando guantes negros de algodón.

El era mi Sur, mi Norte, mi Este y mi Oeste era,  
mi semana laboral, mi descanso del domingo,  
mi charla, mi canto, mi alta noche y mi mediodía.  
Pensé que el amor por siempre duraría:  
estaba en un error.

Ya no hacen falta estrellas, sáquenlas a todas;  
desmantelen el sol y la luna sea guardada;  
desagoten el mar y acaben con el bosque;  
de todo eso nada sirve ya para nada.

El poema está incluido en su libro *Twelve Songs* de 1936; en aquella primera edición se llamó “Funeral Blues”, pero perdió ese título en las siguientes recopilaciones de la obra de Auden, donde las canciones están sencillamente numeradas. Para quien le interese, es el poema que recita John Hannah en el funeral de su amigo en la película *Cuatro bodas y un funeral*.

Pienso que hay tres momentos en la traducción: un primer momento donde uno no está seguro de estar entendiendo bien, de captar todo lo que está implicado en cada palabra y cada medida; un segundo momento, donde uno cree entender bien, tan bien, cada matiz que introduce un cambio de frente, una aliteración, el carácter un poco cómico o sorprendente de una rima, que se convence de que no hay ninguna otra manera de decir aquello que el poema dice que el modo exacto en que lo está diciendo, en el idioma en que lo dice. Después, aparecen aproximaciones, renunciaciones, elecciones: ¿elegir la velocidad, o la claridad? ¿la cercanía, o la distancia? Entonces, a partir de ciertas elecciones y ciertas renunciaciones, de cierta posición sobre qué es lo central en un poema o una obra, empieza a aparecer como posible fabricar un artefacto que funcione de un modo paralelo al original. Después del momento ciego, del momento de imposibilidad, uno piensa y piensa aproximaciones; hay un tiempo en que estás descartando las peores, luego, quizás, llega otro, feliz, en que estás eligiendo entre las mejores. Es un trabajo, desde luego, tan fascinante que se confunde por momentos con la propia labor poética. No he trabajado, por lo menos hasta hoy, haciendo recreaciones en el sentido de los *Tales from Ovid* de Ted Hughes. Sí he metido traducciones bastante deformadas, cortadas, rehechas, de Darwin adentro de *Las Encantadas*; no se trataba empero, ni siquiera allí, de hacerle decir a Darwin algo que no dice, sino de extremar cosas que sí dice, cortar, empalmar fragmentos, deshacer la continuidad de las frases, acercarme desde textos terminados como el *Diario del viaje del Beagle* a otros

estados previos de su escritura, los de notas, apuntes, y todo esto sometido a métricas y estrofas fijas. Pero esto fue una utilización, bastante desvergonzada por cierto, de un texto ajeno dentro de un libro más amplio, algo que tiene más que ver con el collage que con la traducción. Es un trabajo, ya digo, algo distinto del de Hugues, que realmente está a mitad de camino entre la obra propia y la traducción de Ovidio. Por otra parte, en otro libro más reciente, *Molestando a los demonios*, fui un poco más lejos que Hugues, un poco más lejos que la recreación, transcreación o traducción libérrima: deseando traducir del chino, pero representándome la tarea de aprender chino como una escalada al Everest para la cual no estoy preparado, pensé en inventarme los poemas (y eventualmente el poeta) al que quería traducir, con un collage de ideas mías, citas rehechas y evocaciones más o menos convencionales de lo chinesco, de los sedimentos de tanta imaginación que Occidente ha generado sobre lo chino. En fin, hacer en poesía unas imitaciones a la manera de lo que despectivamente se llamaba en una época *chinoiseries*, y presentarlas vagamente como traducciones del chino a través del francés. Se trata sin duda de un truco tan viejo que no era nuevo ni cuando Cervantes lo usó presentando al Quijote como una traducción del árabe; y usando ese artificio anciano, y por lo mismo doblemente artificial, me salió curiosamente uno de mis libros más sencillamente líricos; otro avatar posible del juego de máscaras, préstamos y sustituciones que toda traducción implica.

Regresando al comienzo, al hecho de aprender una lengua para poder leer una obra, diría que traducir lleva a un extremo la operación de leer. Desde que tenía diez años, leer era para mí la aventura y la fuga en su máxima expresión. Mi postura ha cambiado poco al respecto: leer es salirse de sí, es entrar en otra esfera; si leemos a alguien que no es contemporáneo, es también entrar en otro tiempo, leer algo que no ha sido escrito para uno, lo cual tiene el enorme

mérito de obligarte a no ser vos mismo, o, dicho de otro modo, a ensanchar lo que sos para escuchar eso que está escrito para otro. Esa es una de las gracias de la literatura: basta imaginar qué miseria sería estar escuchando todo el tiempo mensajes diseñados para lo que uno es, o lo que los otros infieren que uno es a partir de las estadísticas, los cruces de datos de las páginas de internet que uno mira, o de lo que sea. Si ya leer es salirse de uno, traducir extrema esa operación, porque hay que entrar lo más profundamente posible en el sistema de otro autor para poder hacer, en la lengua de uno, una versión. A veces pienso que la única obra de Shakespeare que he leído verdaderamente es *Enrique IV*, y que si quisiera leer así otra obra, tendría que traducirla; no porque no haya traducciones buenas, ni porque sea totalmente incapaz de leer en inglés, sino porque traducir te obliga a leer más profundamente.