

## Saer y la traducción

Por Santiago Venturini

(Universidad Nacional del Litoral - CONICET)

Es necesario, tal vez, comenzar con un par de negaciones: la traducción no parece ser una cuestión crucial para Juan José Saer, al menos no como lo es para otros escritores. Saer no fue, además, un traductor prolífico; fue, sobre todo, un traductor de libros breves y de fragmentos. Sí fue un lector de traducciones. La lectura de autores extranjeros —en traducción o no— forma parte de un relato de origen, el comienzo de “esa especie de furor narrativo que me hizo escribir cuentos, cuentos y novelas que no terminaba”.<sup>1</sup> Los nombres de escritores extranjeros —Joyce, Kafka, Faulkner y Proust, pero también poetas como Pound, Eliot o Ungaretti— se repiten a lo largo de sus ensayos y aparecen, en una filiación declarada más de una vez, como “los parientes cosmopolitas”<sup>2</sup> de su escritura.

En las declaraciones de Saer la traducción aparece, sobre todo, como una práctica preparatoria de la escritura, un ejercicio previo a la obra: “Otra cosa que yo hacía mucho antes de empezar a trabajar era traducir, traducir algún poema, algún texto breve, para ponerme un poco digamos en el ejercicio”.<sup>3</sup> Sergio Delgado afirma que Saer traducía “para ablandar la mano. La razón principal de esta mezcla, al menos donde la misma encuentra su justificación, es ese cotidiano cotejo, en el pensamiento de una poética propia, de los textos de los poetas admirados”.<sup>4</sup> El resultado de ese cotidiano cotejo aparece parcialmente publicado en el tercer tomo de sus “borradores inéditos”, que incluye el “cuaderno 56”, un conjunto de traducciones sueltas o inacabadas.

Ese lugar de la traducción, el de gesto situado en el comienzo de la escritura, es ambiguo. Al mismo tiempo trascendente por su vínculo *original* con la obra, pero también accesorio, porque aparece casi como una gimnasia. Creo que ninguna de las dos imágenes es del todo justa. Me interesa avanzar en dos direcciones. Rastrear, primero, una especie de actitud de Saer frente a la traducción, legible no solo en sus lacónicas intervenciones como traductor, sino también en entrevistas, ensayos y ficciones. Luego, leer algunas de sus traducciones, en especial las inéditas del “cuaderno 56”, que Saer publicó parcialmente.

### Saer sobre la traducción

Hay dos intervenciones muy breves en las que Saer parece obligado a decir algo explícito sobre la traducción, dos intervenciones que, precisamente, funcionan como escuetos prólogos de traductor. Una está publicada con el título “Advertencia del traductor”, al comienzo de *Tropismos*, de Nathalie Sarraute, publicado por la editorial Galerna en 1968. La otra intervención aparece en el cuaderno 56, como una nota introductoria a una antología de poemas de Dylan Thomas, que permaneció inédita. En esa segunda nota Saer dice, en realidad, muy poco; apela al clásico discurso del traductor que reniega o se disculpa por su trabajo, y propone que sus poemas sean llamados variaciones, no traducciones. En la advertencia incluida en *Tropismos* plantea una dicotomía relacionada con la traducción de ese libro de Sarraute:

el trabajo de traducción ofrecía dos posibilidades bien encontradas: o nivelar la oscuridad y los ritmos del original en una versión de tersura monótona, ininterrumpida, o librar el texto español de los riesgos de la fidelidad, aunque el oído del lector demasiado bien educado pudiese sufrir la descortesía de alguna que otra disonancia. Le ha parecido al traductor que, de las dos posibilidades, la segunda era la más útil, la más honesta, la más rigurosa.<sup>5</sup>

Esa dicotomía se relaciona con un binarismo ya clásico en el pensamiento sobre traducción, el mismo que el teólogo y traductor Friedrich Schleiermacher planteó en su opúsculo de 1813, “Sobre los diferentes métodos de traducir”, y que puede resumirse en estos términos: o se lleva el texto hacia el lector, o se lleva el lector hacia el texto; en otros términos, una dicotomía entre la domesticación y la extranjerización.<sup>6</sup>

Como lo afirma Sergio Delgado, el breve prólogo incluido en el libro de Sarraute constituye “una de las pocas reflexiones de Saer sobre los problemas de la traducción”.<sup>7</sup> No obstante, ambas intervenciones resultan insuficientes. Paradójicamente, los textos más explícitos, son los que menos revelan el pensamiento de Saer sobre el tema.

Vuelvo a cero, para llevar a cabo otro recorrido. En el segundo tomo de sus borradores inéditos, aparece un fragmento en primera persona, seguramente de fines de los años 60, que habla de los jóvenes escritores latinoamericanos:

Algunos somos muy pobres; otros, muy feos, otros tenemos vicios secretos, debilidades; somos incultos; son pocos los que leen más de su propio idioma, y a veces deben contentarse con malas traducciones y hasta con ediciones piratas de libros que, leídos en una lengua que no sea la original, no pueden, no solo no gustarse, sino ni siquiera entenderse.<sup>8</sup>

En esta declaración de juventud que Saer nunca publicó, la sospecha hacia la traducción aparece como un estigma más de la desposesión del escritor latinoamericano.

Saer conocía algunas lenguas extranjeras: además del francés, el inglés y el italiano.<sup>9</sup> En una entrevista recuerda haber comprado en las librerías de Santa Fe libros en lengua extranjera.<sup>10</sup> Pero más allá del dato accesorio de la cantidad de lenguas conocidas, y de su grado de conocimiento, Saer fue un lector de traducciones y mencionó, más de una vez, la importancia que tuvieron en su formación. Entre ellas, su encuentro con los libros de Aguilar, específicamente un volumen de la colección de premios Nobel: *Mientras agonizo*, de Faulkner,<sup>11</sup> que lo puso en “estado de euforia total”, y lo llevó a otros autores como Joyce, Proust, Kafka. Es más que frecuente, además, la referencia a escritores extranjeros a lo largo de sus ensayos y entrevistas, así como también en los poemas de *El arte de narrar*.

Sin embargo, esta presencia casi constante de nombres de autor extranjero se contrapone a la poca atención que Saer le concedió a la traducción a lo largo de sus libros de ensayo, o incluso en los volúmenes recientes de sus borradores. Saer no tenía demasiado interés en escribir sobre la traducción. Alan Pauls señala algo similar en relación con las lenguas extranjeras: “la cuestión de vivir hace casi veinte años en una lengua extranjera, el francés, no parece despertar en Saer mayores especulaciones”, apenas una preocupación: la entrada de galicismos en su obra.<sup>12</sup> El relieve de la operación de traducción, entonces, no aparece como tema o dimensión de análisis en sus lecturas de autores extranjeros; está ausente, por ejemplo, en su ensayo sobre Katherine Anne Porter,<sup>13</sup> que fue escrito originalmente como prólogo a una traducción de *Pálido caballo, pálido jinete* publicada en Barcelona; tampoco aparece en el breve ensayo que Saer le dedica a la edición y traducción brasileña de *La mesa* de Francis Ponge,<sup>14</sup> donde comienza destacando la necesidad de ediciones críticas y en formato bilingüe como la que tiene entre manos, pero no hace ninguna referencia al trabajo del traductor.

Esta falta de interés por la traducción se debe, a que a Saer le interesa leer otra cosa en los autores extranjeros que elige, le interesa leerlos literariamente, a través de procedimientos, operaciones, coordinadas estéticas. Y aun si es muy consciente de la lengua extranjera y de la traducción, Saer lee como si esas obras estuvieran escritas en su lengua materna. Lejos de ser una actitud ingenua, aparece allí una actitud ideológica frente a la literatura mundial, que expresa un parentesco y una continuidad de escritura con esos nombres; parentesco que Saer también expresó más de una vez adscribiendo, por ejemplo, a la ya transitada idea borgeana de “El escritor argentino y la tradición”, a

la que no obstante le impone una corrección: “La idea central de Borges es que nosotros pertenecemos a la tradición de Occidente. En eso estoy totalmente de acuerdo. Pero lo que a mi juicio Borges no señala lo suficiente es que esa tradición es modificada por nuestras prácticas”.<sup>15</sup>

El ensayo que promete una reflexión saeriana sobre la traducción es, por supuesto, el dedicado a José Salas Subirat, el primer traductor de *Ulises* de Joyce (uno de los nombres más recurrentes en Saer). En ese breve ensayo, hay un pasaje donde Saer afirma que el objetivo de una traducción es “incorporar un texto viviente a la lengua de llegada”. Esa idea le sirve para defender la traducción de Salas Subirat, a la que define a través de una frase de ironía borgeana: “De su obra literaria, probablemente la traducción de *Ulises* sea la más perdurable realización”.<sup>16</sup>

A Saer no le interesa lo que podría llamarse, en términos generales, una teoría de la traducción, no le interesa la traducción como problema. Pero, no obstante, creo que en esa idea mínima del ensayo sobre Salas Subirat aparece su pequeña y, tal vez, involuntaria *teoría*. Saer es como los teóricos descriptivos de la traducción, a los que les interesa menos la lengua extranjera que sus efectos en la lengua traductora, menos la fidelidad que la transformación de la lengua que traduce; para Saer todo el peso de la traducción está en el polo de la lengua de llegada. Por eso no duda en afirmar que muchos escritores argentinos de la generación del 50 y 60 aprendieron sus recursos y técnicas narrativas de la traducción argentina de Salas Subirat, que al enfrentarse al “turbulento río de la prosa joyceana”, terminó arrastrando “la materia viviente del habla”. Esto es así, porque como lo afirma Saer años antes: “Solo a partir del propio idioma se puede producir una lengua literaria”.<sup>17</sup>

Hay una anécdota que ilustra esta definición de la traducción. Saer la relata al menos dos veces. Una, en el inicio de ese mismo ensayo sobre Salas Subirat. Borges llega a Santa Fe y cuenta en un bar, frente a una tribuna de jóvenes, que en los años 40 lo habían invitado a integrar una comisión para traducir el *Ulises*. Un día, uno de los integrantes de esa comisión llega con la noticia de que se ha publicado una traducción, la de Salas Subirat. “Y la traducción era muy mala”, dice Borges. A lo que Saer agrega: “A lo cual uno de los jóvenes que lo estaba escuchando replicó: ‘Puede ser, pero si es así, entonces el señor Salas Subirat es el más grande escritor de lengua española’”.<sup>18</sup> Lo curioso es que en una entrevista de 1987, varios años antes de la publicación del ensayo, Saer relató la misma anécdota, pero con una variación: el joven que increpa a Borges es

él mismo.<sup>19</sup> En el ensayo sobre Salas Subirat, Saer niega su autoría de esa réplica provocadora, aunque esa perspectiva sobre la traducción sigue intacta.

### **Saer traductor**

Las traducciones que Saer publicó se cuentan con los dedos de una mano: “La playa”, un cuento de Robbe-Grillet publicado en el N° 10 de la revista rosarina *Setescientos monos*, en 1967; *Tropismos*, de Nathalie Sarraute, publicado por Galerna en 1968; *El derecho a la pereza*, de Paul Lafargue, editado por el sello parisino Belibaste en 1974 y firmado con el seudónimo “Washington Noriega”.<sup>20</sup> Más de dos décadas después, en 1997, aparece una selección de poemas traducidos con el título “De mi flor”, en la revista *Poesía y poética* dirigida por Hugo Gola, y años más tarde, en 2002, una selección de 140 haikus —o *haikús*, como Saer elige llamarlos— fue publicada con el título “Un choix de cento e forty haikus”, en la revista *El poeta y su trabajo*, también dirigida por Gola.

Las dos últimas traducciones publicadas de Saer provienen del cuaderno 56. Al revisar ese cuaderno, se extrae una conclusión casi inmediata, por lo evidente: Saer ejercita la traducción con la poesía, traduce poemas mientras escribe relatos o novelas. No creo que sea necesario extenderse ahora sobre el alcance de la poesía en el proyecto narrativo saereano; una cuestión que ya ha sido sistemáticamente explorada por la crítica y por el mismo Saer, quien no solo relativizó la diferencia entre prosa y poesía en una serie de ensayos y entrevistas, sino que construyó sus novelas y poemas a través del cruce de los supuestos rasgos formales de ambos géneros.

Saer, ya lo hemos señalado, se refirió más de una vez a la traducción como un ejercicio. En sus obras hay personajes que escriben dentro de la ficción: *Unidad de lugar*, por ejemplo, se abre con la escena de escritura de “Sombras sobre vidrio esmerilado” y se cierra con la de “Fresco de mano”. También hay personajes saereanos que traducen, como Washington Noriega, que en “A medio borrar” le dicta a Pichón un pasaje de su traducción: justamente, la de *El derecho a la pereza* de Paul Lafargue. Aunque pienso, sobre todo, en las descripciones de la traducción como un trabajo físico que se leen en *Cicatrices*, cada vez que el juez Ernesto López Garay se pone a traducir *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde —de paso, como lo señala Jorge Panesi, hay en la elección de la obra una “preciosa imagen de nuestra oligarquía”, preocupada “por el juego de traducir modelos y códigos ajenos”—.<sup>21</sup> ¿Qué se ve de la traducción en *Cicatrices*? Ningún tipo de reflexión filosófica, sino el ejercicio: las marcas, los círculos

que encierran palabras desconocidas, el libro subrayado con biromes de diferente color, la traducción como una rutina. Por eso cuando Ángel le pregunta al juez cómo va su traducción, López Garay le responde:

Importa poco (...) Ya ha sido traducido tantas veces que no importa si avanzo o no. No hago más que recorrer un camino que ya han recorrido otros. No descubro nada. Fragmentos enteros salen exactamente igual que las versiones de los traductores profesionales.<sup>22</sup>

Como si la traducción fuese solo un ejercicio intransitivo de contraposición entre lenguas. Precisamente porque su interés es, sobre todo, el ejercicio, a Saer no le molesta lo que algunos escritores considerarían una práctica sospechosa: la traducción indirecta. El cuaderno 56 se abre con poemas chinos traducidos del inglés, de la antología *Poems of the Late T'ang*, preparada por A.C. Graham (1965). A Saer no le importan las capas de lenguas que se agregan de un idioma al otro, no solo porque la traducción se mide en la lengua de llegada, sino porque le interesa la práctica misma, como si fuera un deporte, un hobby. La antología de *haikús* que publica en una de las revistas de Gola, tiene un título “macarrónico” —“Un choix de cento e forty haikus”— para marcar las tres lenguas de las que proceden las traducciones.

Que la traducción sea un ejercicio no implica que se la practique de forma negligente, y la calidad de las traducciones que forman parte del cuaderno 56, aun cuando algunas sean incompletas, lo demuestran. Vale para ellas la advertencia que Saer antepone a sus haikus: “Mi intención no era ni pedagógica ni erudita sino poética”,<sup>23</sup> una de las intenciones más difícil de alcanzar.

En traducción, las elecciones nunca son del todo azarosas o contingentes, aun cuando su fin sea solo el ejercicio intransitivo de traducir. En la elección de un autor o un texto intervienen diferentes razones, pero no la indiferencia. Y para los escritores que traducen (al menos para aquellos que lo hacen por elección propia), la traducción tiene indefectiblemente algún tipo de valor. ¿Qué traduce Saer en su cuaderno 56?<sup>24</sup> Hay a primera vista, una recurrencia evidente: la poesía en lengua inglesa, los nombres de poetas norteamericanos: Wallace Stevens y William Carlos Williams a la cabeza. Esto habla no solo de una preferencia personal sino también de una constante: la importancia de la poesía y de la literatura norteamericana del siglo XX en la formación de los escritores argentinos. Michaux aparece traducido en otro tomo de los borradores, pero constituye casi una excepción.

Dentro de la preferencia anglosajona hay otra, que Daniel Balderston describió: Saer elige poemas que funcionan casi como arte poética, poemas que elaboran una proposición, aunque sea implícita, no solo sobre la escritura sino sobre el estatuto de lo real, como “El poema”, de William Carlos Williams, o “Del mero ser” de Wallace Stevens.<sup>25</sup> A lo que se puede agregar algo más: poemas, algunos de ellos, que apuntalan el proyecto narrativo saereano o le son demasiado afines, porque exponen de forma más condensada lo que se dilata —aunque también bajo la forma de la condensación— en sus novelas. Es lo que sucede por ejemplo, con el poema de Stevens “La realidad es una actividad de la más augusta imaginación”, que se presenta como el recuerdo de un viaje en auto. El parentesco del poema de Stevens con la literatura de Saer no está solo en la complejización de una acción banal, o en el extrañamiento de la percepción de lo convencional, ni siquiera en la descripción; en ese poema aparece un verso clave “Era la agitación no sólida de lo sólido” que es la síntesis perfecta de muchas páginas de Saer, como las descripciones minuciosas del río o el paisaje en *Nadie nada nunca* o los cielos tormentosos en *El río sin orillas*.

Algo similar ocurre con los haikus que predominan en las páginas del Cuaderno 56 y que Saer sí decidió publicar. Si Saer tiene predilección por el haiku, es porque en ese mínimo dispositivo formal aparece cifrado uno de los procedimientos decisivos de su escritura: la descripción. Beatriz Sarlo lo resumió en estos términos: “Traducidos por Saer estos haikus son miniaturas de lo que él ampliará en tiempo extendido de sus descripciones (...) pero del haiku conserva el valor del detalle preciso que es poético. Sin esa precisión no hay haiku. Tampoco hay descripción saeriana”.<sup>26</sup>

Hay para terminar, aunque este podría ser el comienzo, una pregunta inevitable pero de difícil respuesta: ¿cómo traduce Saer? O ¿qué tipo de traductor es? En un libro reciente, Martín Gaspar propuso una clasificación de las figuras del traductor latinoamericano: el verosímil, como Sarmiento; el aclimatador, como Darío; el excéntrico, como Borges.<sup>27</sup> Saer no encaja en ninguno de esos tipos, y se ubica, incluso, en las antípodas de la excentricidad borgeana. Ninguna traducción puede ni pretende aspirar a la transparencia, toda traducción muestra, al mínimo cotejo con lo que traduce, variaciones léxicas, caprichos de estilo, reinventiones y reformulaciones mínimas o no tan mínimas que pueden deberse de igual manera a la negligencia que a la virtud, según el caso. Las traducciones saereanas no son una excepción, en ellas hay virtud —para tener un punto de comparación, es posible cotejar la traducción del poema de Stevens que mencioné antes, con la que el traductor Enrique Luis Revol incluyó en su antología

*Poesía norteamericana contemporánea* publicada por Ediciones Librerías Fausto en los 70)—. Pero Saer es un traductor modesto, no se muestra demasiado en lo que traduce, no hace de la traducción un acto de exhibición propia. Si en los poemas chinos sus intervenciones cobran más relieve, es porque está obligado a expandir las elipsis de algunos versos escritos en un inglés oriental. Pero en otros textos es un traductor no invisible —el traductor invisible es un oxímoron—, pero sí un traductor discreto. Como en “La playa”, el cuento de Robbe-Grillet, o incluso en *Tropismos*, Saer no cede al exceso proliferante de la escritura. Para eso están sus novelas.

---

<sup>1</sup> En Martín Prieto, *Una forma más real que la del mundo*. Buenos Aires, Mansalva, 2016, p.19.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 39.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 212.

<sup>4</sup> Juan José Saer, *Poemas. Borradores inéditos 3*. Buenos Aires, Seix Barral, 2014, p.28.

<sup>5</sup> Natalie Sarraute, *Tropismos*, Buenos Aires. Galerna, 1968, p.7.

<sup>6</sup> Friedrich Schleiermacher, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Madrid, Gredos, 2000.

<sup>7</sup> Juan José Saer, *Poemas. Borradores inéditos 3*. op. cit. p. 358.

<sup>8</sup> Juan José Saer, *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*. Buenos Aires, Seix Barral, 2013, p.47.

<sup>9</sup> En Martín Prieto, op. cit. p.72.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p.152.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 154.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p.71.

<sup>13</sup> Juan José Saer, *La narración-objeto*. Buenos Aires, Seix Barral, 1999, pp.. 85-93.

<sup>14</sup> Juan José Saer, *Trabajos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, pp. 83-87.

<sup>15</sup> En Martín Prieto, op. cit. p.138.

<sup>16</sup> Juan José Saer, *Trabajos*, op. cit., p.93.

<sup>17</sup> En Martín Prieto, op. cit., p.97.

<sup>18</sup> Juan José Saer, *Trabajos*, op. cit., p.89.

<sup>19</sup> En Martín Prieto, op. cit., p. 72.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 212.

<sup>21</sup> Jorge Panesi, “Cicatrices de Juan José Saer: el peligroso juego de la literatura”, *Boletín*, 16, 2011.

<sup>22</sup> Juan José Saer, *Cicatrices*. Buenos Aires, Seix Barral, 1969, pp. 197-198.

<sup>23</sup> Juan José Saer, *Poemas. Borradores inéditos 3*, op. cit., p.316.

<sup>24</sup> Es importante aclarar que hago referencia al “Cuaderno 56” tal como aparece publicado en *Poemas. Borradores inéditos 3*, volumen que no incluye la totalidad de las traducciones realizadas por Saer. No incluye, por ejemplo, las diferentes versiones de un mismo poema.

<sup>25</sup> Daniel Balderston, “‘Una abstracción argétea’: las traducciones de Saer de poesía norteamericana”.

*Cuadernos LIRICO*, 6, 2011. En: <http://lirico.revues.org/194>

<sup>26</sup> Beatriz Sarlo, *Zona Saer*. Santiago de Chile, Ediciones Diego Portales, 2016, p.44.

<sup>27</sup> Martín Gaspar, *La condición traductora. Sobre los nuevos protagonistas de la literatura latinoamericana*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2014, págs. 45-75.