

**Ponencia presentada en el Primer Foro Internacional sobre Traducción
Especializada “Julio Cortázar y la traducción”**

Ilinca Ilian

PUENTES ENTRE LOS PUENTES DE RAYUELA

„Aprender a hablar es aprender a traducir; cuando el niño pregunta a su madre el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido. La traducción dentro de una lengua no es, en este sentido, esencialmente distinta a la traducción entre las lenguas y la historia de todos los pueblos repite la experiencia infantil”

(Octavio Paz, *Literatura y literalidad*)

Si Sartre tuviera razón al ver la literatura como acción de segundo grado, entonces la traducción ¿qué sería?: acción tercera, acción terciadora, pseudoacción que vuelve terciado el texto original, el cual a su vez es producto vicario de una acción no cumplida. El oficio al que nos dedicamos los que traducimos literatura, a diferencia de los que se ocupan con cosas serias como versiones de actas oficiales, palabras de magnates y documentos financieros, sería entonces mero pasatiempo y autodisfrute con los vastos conocimientos lingüísticos que poseemos y nos complacemos en exhibir.

Uno de los impulsos que llevaron a escribir a Cortázar fue precisamente desmentir la opinión de Sartre. Uno de sus anhelos fue poner de relieve que la literatura es – en la medida en que alcanza aquellas cualidades ópticas que son propias de la poesía, de las incantaciones mágicas, de los apólogos místicos –

“forma de acción” en el más alto sentido del término, esto es acción (auto)creadora. Bajo su perspectiva, nuestra ocupación predilecta cobra una dignidad incomparable. Porque, ciertamente, el esplendor del oficio al que nos dedicamos como traductores consiste en el sentimiento de actuar directamente, de tomar decisiones con cada palabra y con cada signo de ortografía, de estar en la postura del que elige en total certidumbre de que su elección es la única y la mejor. Si todo fuera tan simple, nada más eufórico que la traducción. *Hélas*, todos sabemos por Cortázar que „el mismo hecho de elegir vicia y enturbia lo elegible” (*R*, 73) y es por esto mismo que el esplendor se transforma en esplendor y miseria, la libertad en libertad y coacción, el júbilo en júbilo y tormento, es decir en „tura” y „tura”. El que inicialmente gozaba con el sentimiento de amplísima libertad y, al leer el texto original, sentía que éste le hablaba directa y personalmente, en aquel lenguaje que tal vez sólo antes de conocer una lengua compartida socialmente sentía que era *su* lengua, se ve en una segunda etapa enfrentándose con un sistema bien limitado y no poco rígido. A la euforia sigue sin falta la depresión, al entusiasmo total la caída en las más sombrías e irresolubles dudas: „esto *no es* lo otro”, es decir „no *suena* como lo sentía yo *sonar* – según mi propio sistema (pre)lingüístico”.

No hay sin embargo salvación posible otra que el principio del *Parsifal* wagneriano: „Sólo la lanza que te ha herido te va a curar”. Sentirse atacado por la duda y el descontento radical no puede ser restañado, parece, sino por la duda y el descontento radical en cuanto al sistema lingüístico preconstruido colectivamente y, a partir de aquí, por el humilde empeño en alcanzar aquella resonancia *personal* que uno ha captado inicialmente. En otras palabras, cortazarianas, „nuestra única libertad posible es la invención”. Inventamos, al traducir, una lengua para comunicar este terremoto íntimo, este desajuste eufóricamente percibido que se crea entre la lengua de todos y nuestra lengua anterior, aquella que el texto original nos ha hecho reescuchar. Uno no puede traducir cualquier texto literario, porque no toda literatura nos da este

sentimiento de oír nuestro propio idioma, traducido al lenguaje comunicable; o bien, frente a algunos textos que admiramos, sabemos que no podemos re-sonar, que al menos le podríamos imponer (ya que no por nada somos traductores experimentados) una sonoridad distinta, que es nuestra, la aprendida después de decenas de versiones ya publicadas – y que muchas veces tienen el mismo timbre, aquel timbre por el cual, en los casos más felices, hemos incluso obtenido prestigiosos premios de traducción.

Se eligen los textos, así como éstos tal vez nos crean la sensación de estar elegidos para comunicar propiamente *su* voz por *nuestra* voz. Cortázar mismo ha elegido a los autores que ha traducido, porque, estoy convencida, sentía que sólo con algunos de sus preferidos podía entablar este diálogo, que es, de hecho, una doble traducción. Porque en su texto el autor traduce a una lengua comunicable *su* lengua única; el trujumán traduce a otra lengua comunicable una lengua única, la que ha sentido redescubrir al leer el texto original. La fidelidad de la traducción, tema que ha dado lugar a tantos estudios teóricos, es prácticamente una consecuencia de la capacidad de dialogar en dos lenguas distintas, que no son sólo las lenguas de la tribu, sino las lenguas de los orígenes.

Intentando ser más metódicos, podríamos recordar que la fidelidad en la traducción es una fidelidad al sentido, cuyos tres principios necesarios e indisolubles son función de *la intención del autor*, de *los medios propios de una lengua-meta* y de *del destinatario de la traducción*. Para ser fiel al texto, el traductor debe interpretar con honestidad el querer decir del autor; luego, en su reexpresión, debe ser fiel a los medios que le ofrece la lengua-meta para hacer pasar este querer decir; al mismo tiempo, en este proceso, debe pensar en el destinatario y en lo que éste puede comprender, esforzándose en hacerle capaz de captar el mismo sentido que el destinatario del texto original [Hurtado Albir, 1990: 79; Israel, 1990: 89]. Un estudio teórico deslinda estas tres etapas, pero los que nos ocupamos de la traducción sabemos que todo esto pasa en la

simultaneidad, porque se trata de un proceso de creación; y la creación es juego (agon, alea, mimicry, ilinx [Caillois, 1958]) y es salida del tiempo rutinario y es abandono del yo cotidiano para abrirse hacia la resonancia de lo otro, que en este caso es la voz del texto captado en *su* interioridad y en *nuestra* interioridad.

No queremos sugerir que se trata de algún estado de trance, de inspiración mediúmnica, de ventrilocuismo fantástico. Al contrario, lo que ocurre en los buenos momentos de los buenos traductores es el alcance una tal hiperlucidez que los tres objetivos subrayados anteriormente se presentan al mismo tiempo como imperativos (coacciones) y desencadenantes del proceso de comunicación creativa (libertad): la traducción es creación en forma fija. Es un enfrentarse a una forma pre-elaborada (y no otra cosa subrayaba Valéry hablando de los metros clásicos) para adquirir aquella energía capaz de liberar una voz *propia* que es también voz *del otro*. Sólo que este otro es al mismo tiempo la voz íntima del texto y la voz íntima del destinatario.

El anhelo supremo de Cortázar – y en esto él coincidía con inmensos faros de la modernidad, como Hermann Broch, Marcel Proust, Virginia Woolf o Robert Musil – era cortocircuitar esta transmisión de una intimidad a otra intimidad. La diferencia para con ellos es que en estos gigantes novelistas el acento estaba puesto en la intimidad propia, mientras que en Cortázar, quien mucho más que ellos se ahínca en iniciar este diálogo, se da valor igual a la interioridad ajena que a la propia. Su ideal es dar un texto que, como decía él, “sirva de catalizador de nociones confusas y mal entendidas” (R, 79) y, dejando de ser pretexto para transmisión del mensaje (el mensaje del autor), se vuelva *revelación*, cristalización brusca, imagen del mundo “personal” – porque el texto cortazariano no aspira sino a “poner en contacto [el lector] con un mundo *personal*, con una vivencia y una meditación personales” (R, 97).

Pero este cortocircuito es una utopía; y en esto de nuevo coincide Cortázar con sus inmensos y admirados antecesores, quienes, igual que él

menospreciaban el utensilio del cual se servían y empleaban la lengua y la “literatura” que habían heredado como meros *ersatz* de unos medios de comunicación menos engañosos. Si entre una interioridad y otra se abre un abismo y si de hecho el concepto mismo de interioridad carece de los contornos estables que le asignaba la ontología tradicional, entonces casi se podría pensar (y allí llegaban Proust y Virginia Woolf) que la comunicación *real*, la que cuenta de veras, la comunicación de profundidad a profundidad, es imposible. “En el fondo no hay *otherness*, apenas la agradable *togetherness*. [...] sin poseerse no había posesión de la otredad ¿y quién se poseía de veras?”: así condensa Cortázar gran parte de la meditación moderna acerca del solipsismo forzoso, que es la tormenta luciferina de las grandes figuras del *high modernism*.

Si la simultaneización por un cortocircuito resulta imposible (“un *satori* es instantáneo y todo lo resuelve [...] Trop tard pour moi” (R, 61)), entonces, lo único que se puede hacer es *construir*, aunque esta ocupación tan propia del *homo faber* no merece ninguna de las grandiosas loas que le ha dirigido la larguísima edad pragmática. Se construye entonces *un puente* que es la novela, y este puente está hecho del material que más desprecia su propio constructor: la lengua de todos los días, la lengua de todos, la faz demótica de la comunicación. Parecería que es un compromiso, que confrontado con el *selflessness* y el *otherlessness*, se apuesta, aunque desganada, amarga y autoirónicamente, por el nimio e inútilmente vicario *togetherness*. De todo el oleaje interior no ha quedado sino “un dibujo en la pared [...], una caña de pescar [...] un trio para mandolinas” (R, 97). El *imago mundi* se ha reducido, con una diabólica propensión al humor negro, a un “living room de estilo provenzal, o concierto de tías tomando té con galletitas Bagley” (R, 109).

“Con tal nihilismo, *harakiri*” (R, 99), diría Etienne, el más cínico personaje de *Rayuela*. Si esto fuera todo, no valdría sino pronunciar el rimbaldiano *exeunt* o bien decir, con Malone (que, de todos modos, se muere) “plus la peine de faire leur procès aux mots. Ils ne sont plus creux que ce qu’ils

charrient” [Beckett, 1951 : 145]. Cortázar no agarra esta vía cínica. Él construye un puente de palabras (perras negras) para, *de un lado*, revelar el campo prelingüístico propio y, *del otro lado*, despertar el campo prelingüístico ajeno. Si uno se niega a repetir el final silencioso del *Tractatus Logico-Philosophicus*, no puede hablar de lo que no se puede hablar sin recurrir a las palabras, pero claro, empleándolas como una escalera que se arroja cuando se ha terminado la ascensión. Cortázar sigue empeñándose en traducir su propio idioma originario (de su lado – del lado de allá) para poder suscitar en su “camarada de camino” que es su lector el sentimiento de tomar contacto con su propio idioma originario (de su lado – del lado de acá). El proceso es, pues, una traducción de un lenguaje visceral y balbuciente, prelingüístico, al lenguaje de la tribu, para que, *por medio de esta traducción*, se alcance una *re-traducción* al lenguaje íntimo y cuasi olvidado del lector.

Creemos que en este momento podemos sintetizar nuestras observaciones expuestas arriba. El traductor es principalmente un lector, y apenas luego un intérprete (en los dos sentidos). Si hemos aceptado que el proceso que impone Cortázar es el de traducción-retraducción y el proceso al que se dedica el traductor es el de retraducción-traducción, también debemos admitir que el puente creado por uno y por otro es el del lenguaje de la tribu, empleado como mero medio de comunicación, pero apuntando a una significación más allá de él. La diferencia consiste en que este “puente” está hecho de materiales distintos en un caso y en otro. No nos referimos sólo al hecho de que los ladrillos o lo que sirva para la construcción del puente lingüístico se reciben fábricas distintas (francesas, inglesas, españolas...) y llevan un sello específico en función de su procedencia. Nos referimos también a la tradición “arquitectónica” de cada uno de los constructores de puentes (*pontifices*), que sean ellos escritores o traductores. A veces, sus materiales están refinados, pulidos y tan armónicamente imbricados que uno se queda únicamente con el sentimiento de

admiración ante esta maravilla arquitectónica (lo que se llama *Belles-Lettres*). Otras veces, los bloques de piedra, las dovelas y demás sillares parece mampostería y, por dar la impresión de que se va a desmoronar nada más que uno se anime a pisar en ella, la obra está abandonada como medio de comunicación (lo que se llama bodrio).

La dificultad de la traducción de *Rayuela* consiste sobre todo en guardar la doble intención de Cortázar de construir un puente servible para el lector, a fin que éste pueda pasar del otro lado (*su propio* lado) y sugerir al mismo tiempo que el puente en sí, como obra acabada, no es la suprema finalidad de su proyecto. El *pontifex maximus* que es Cortázar requeriría al mismo tiempo rigor en la construcción y suma atención en cuanto a la tendencia casi fatal al embellecimiento superfluo, a la añadidura de capiteles, mosaicos y cornisas hechas sólo por el placer del artesano ansioso de demostrar su virtuosismo. Las exigencias que se imponía Cortázar en su escritura repercuten, tal vez duplicándose, en su traductor, quien en ningún caso se puede dejar arrastrar por la improvisación fácil, ilusionándose con la idea de que todo Cortázar es *swing* (de hecho, se sabe que en el jazz la improvisación surge cuando los medios técnicos están ya superados, y no cuando se está debajo de ellos). Al mismo tiempo, está sancionada toda intención de “hermosear” – y en el caso del traductor, esto significa antes que nada llevar el texto al territorio de la bellísima lengua literaria, donde las repeticiones pasan por inelegantes, las cacofonías por vulgares, las obscenidades por inconcebibles. Lo que pretende Cortázar de su traductor es antes que nada volverse lector activo, esto es capaz de (re)inventarse, (re)inventando desde la lengua que emplea hasta el beso que da, y concediéndose como continuo proyecto de sí mismo. Esto necesita al mismo tiempo rigor (autenticidad) y libertad (humor, ironía, imaginación al servicio de nadie): el perpetuo huir de lo repetitivo y de “lo plastificado por la superestructura social” (*R*, 74) es lo contrario de la caída en lo fácil.

“Rigor” es palabra de doble filo. Empleándola, no se quiere en absoluto sugerir que la actitud de Cortázar hacia sus traductores se caracterice por una inclemencia de ceño fruncido en cuanto a la libertad creadora de éstos. Al contrario, el texto cortazariano dispone a los máximos juegos lingüísticos, a las creaciones de las más inimaginables asociaciones: pensemos un poco en el capítulo 68. ¿Quién podría pretender que es capaz de traducirlo fielmente, ya que el texto mismo es una interpretación (musical) de un acto amoroso? Lo único que puede hacer el traductor es interpretar a su vez esta partitura de *free jazz*, esta transcripción del ritmo puro apenas marcada aquí o allá, entre líneas parecidas a isóbaras, por un do o un sol de la clave fá. Sería, por ejemplo, insensato reprochar a Françoise Rosset que ha traducido *agopausa*¹ por *pâmeraie*, que ha plantado una huerta de desfallecimientos (un desfallezal)² en esta tregua (agón pausado igualmente) “sobrehumítica”. Tampoco es injustificada totalmente la elección para lo mismo de una palabra del lenguaje común (*culme – ápice*) por Tudora Şandru-Mehedinţi, aunque en su versión este procedimiento es un poco repetitivo, y muchas palabras en glíglico se visten de trajes rigurosamente rumanos, tanto más que toda referencia a “orgumio” o “mipasmo” está (detalle significativo) evitada cuidadosamente. Nuestra elección por guardar la palabra como tal, con sólo efectuar las trasposiciones fonéticas específicas (*agopauză*) no es tal vez ni peor ni mejor que las otras dos soluciones señaladas, porque está claro aquí que las palabras en sí son sólo pretextos para fusiones amorosas y música desdeñosa de pentagramas.

Otro ejemplo para sugerir la invitación al juego que propone Cortázar a sus traductores lo ofrece el capítulo ulterior de *De todos los lados*: 69. Ya nos habíamos enterado del *Renovigo* y de la lengua ispamerikana en el capítulo 49, donde Talita remedaba con excelente acento el fruto de tan ardua locura

¹ *R*, 68: “los espromios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa”; *M*: “les éprouances du merpasme dans une surhumitique pâmeraie”; *Ş (R)*: „o filfire uriană, lăsindu-i fără suflare, elenați pe o culme sobreumitică”; *Ş*: „înflorințele mipasmului, într-o supraumitică agopauză”

² *Se pâmer*: desfallecer (por amor, por admiración); *-eraie*: sufijo de palabras que designan huertos (*palmeraie, peupleraie, roseraie*).

mexicana; aparece aquí un fragmento del número 5 de la fabulosa revista. Sabemos bien que el ispanoamerikano es transcripción puramente ortográfica del español en su variante americana. Saber esto es saber como traducirlo al francés, porque no en vano escribió Queneau *Zazie dans le métro*. Nos asombra entonces que las traductoras francesas no se hayan aprovechado de esta oportunidad excelente para jugar, y prefirieron simplemente reemplazar el texto del capítulo con otro de igual humor, eso sí, pero encaminado a una finalidad muy distinta de la de Cortázar. El texto del capítulo 69 en la versión francesa es un nuevo ataque a la compulsión computadora del *homo logicus occidentalis*, cuyo representante es cierto *franc-penseur* belga llamado Thein que se dedica a demostrar la inexistencia del infierno por abstrusos cálculos matemáticos de medidas, peso y número de muertos. En nuestra opinión, el capítulo francés es una repetición innecesaria de la magnífica exposición de brillantez chiflada de Ceferino Piriz y no trasmite en absoluto la intención del autor, que intentamos exponer brevemente: Cortázar está movido desde su juventud hasta su muerte por el anhelo de dar una lengua propia a Latinoamérica, una lengua que no sea una de las “momias de vendaje hispánico”, sino, liberada del “*jurnalese* y *traslataese*”, “lleve algún día a una estilo nacido de una lenta y ardua meditación de nuestra realidad y nuestra palabra” (*VDMO*: 157-8). El “ispanoamerikano” del capítulo 69 es precisamente un antilenguaje hispanoamericano, un intento descabellado, inútil y risible de quedarse en el nivel formal para señalar una distinción respecto al español peninsular. No por nada, de hecho, el fragmento reproducido se llama “Otro suisida”, esto es otro callejón sin salida y otra vía ineficaz para salir del atolladero creado por la reivindicación de una lengua propia del *americano* de habla *español*. Claro, esta intención es casi intraductible, porque otras culturas, como la francesa o rumana, no se confrontan con una situación análoga. Además, el rumano se caracteriza por una grafía estrictamente fonética, que se ha impuesto en el siglo XIX tras un período (corto) de polémicas y propuestas etimologistas igual de inanes que las de los

mexicanos del *Renovigo*; este elemento complica todavía más el problema, ya intrincado, de la traducción al rumano de dicho capítulo. Tudora Șandru-Mehedinți opta por simplemente reemplazar las *c* con *k* e introducir aquí y allá unas que otras *b* en vez del *v* – lo que en rumano no tiene ninguna relevancia. En nuestro caso, nos propusimos tomar el capítulo como un estímulo para jugar y volcamos la grafía estricta y rígidamente fonética de *Renovigo* en una grafía igual de destatinada y peregrina, una grafía falsamente etimológica, donde abundan las *y*, las *č*, las consonantes dobles, los grupos *ph*, *th*, *sh* – inexistentes, por supuesto, de todo vocabulario escrito en el rumano actual, y que apenas los lectores más cultos pueden asociar, en una segunda instancia, con las polémicas de los intelectuales rumanos en los albores de la cultura nacional.

Claro que estos dos ejemplos que discutimos son los más evidentes en cuanto a la ocasión que da Cortázar a la traducción fundada en la interpretación creativa e ilumina sólo unos aspectos técnicos de lo que al principio de nuestra ponencia señalábamos como invención por parte del traductor de una lengua propia que no deje de ser transimitible, a fin de poder volverse “puente” firme, rigurosamente construido, hacia el lector. Si hablamos de rigor, nos referimos entre otras cosas a la integralidad del texto por traducir. Nos asombra por supuesto que en la edición francesa no encontramos una frase-clave, y sumamente definitoria para el protagonista de la novela: “sabiendo que como siempre me costaba mucho menos pensar que ser, que en mi caso el *ergo* de la frasecita no era tan *ergo* ni cosa parecida” (*R*, 2). Nos parece una lástima igualmente que las referencias directas a las realidades argentinas están por regla casi general omitidas o bien cepilladas por las traductoras francesas³, que

³ Capítulo 3: *R*: “La soledad rencorosa del que se pone a estudiar los isótopos radioactivos o la presidencia de Bartolomé Mitre”; *M*: “la solitude rancunière de celui qui se consacre à l’étude des isotopes radio-actifs ou de la présidence de Lincoln”. En el mismo capítulo: *R*: “negro o blanco, radical o conservador, homosexual o heterosexual, figurativo o abstracto, San Lorenzo o Boca Junior”; *M*: “noir ou blanc, libéral ou conservateur, homosexuel ou hétérosexuel, le Sporting ou le Racing Club”. Capítulo 41: “Argentina visible e invisible [...] que poco tenía que ver con la versión áulica de las embajadas y del contenido del rotograbado dominical y digestivo de los Gainza Mitre Paz y todavía menos con los altibajos de Boca Juniors y los cultos necrofilicos de la baguala y del barrio de Boedo”; *M*: “l’Argentine visible et invisible [...] qui avait peu de chose en commun avec la version académique que donnaient les ambassades ou les suppléments littéraires des journaux dominicaux et bien

parecen proponerse allanar cuidadosamente el camino del lector, a fin que éste no tope por casualidad con “significaciones” que no sean “designaciones” fácilmente ubicables [Coseriu, 1977: 123: la significación es el contenido dado por una lengua determinada y sólo por aquella; la designación es la referencia a “cosas”, “hechos” extralingüísticos]. Claro, no se trata al resaltar estas peculiaridades de la versión francesa de exceso de pedantería, pero consideramos que una de las funciones de la traducción es precisamente diversificar el área de nociones sobre la realidad, de ampliar la visión del mundo y revelar aspectos invisibles desde una obcecada circunscripción en cierto territorio lingüístico y extra-lingüístico. Sentirse el traductor fiel obligado ante el lector no significa tomarlo de la mano; no con indicarle profesoralmente como se debe cruzar el puente éste lo va a cruzar de veras. Ya para las traductoras francesas resulta como una relativa pérdida el hecho de que las numerosas citas en francés de *Rayuela* se leen en *Marelle* de la forma más natural posible, lo que no ocurre en el caso del lector de lengua castellana. Entonces, la “internacionalización” operada en los detalles que subrayamos contribuye a la “naturalización” excesiva del lector en la obra, mientras que Cortázar intenta por todos los medios, incluso por estos pormenores, “a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (R, 97).

No queremos llegar hasta sugerir que la omisión y la adaptación constante, tan obvias en la versión francesa, son función de una visión occidentalocentrista, para la cual lo que no se puede comprender directa y fácilmente en Francia, Inglaterra o Alemania es tildado de menudencia y puede ser callado sin pérdidas considerables, pero es sugestivo subrayar que en las dos traducciones rumanas estas alusiones a la realidad argentina están rigurosamente conservadas (en nuestra versión hemos acudido incluso a caudalosas notas de pie). Tal vez entre las “culturas (supuestamente) marginales” se haya hecho un

pensants”. Capítulo 47: R: „El manual dice grabador, los de Casa de América deben saber. Misterio: Por qué Manú compra todo, hasta los zapatos, en Casa de América. Una fijación, una idiotéz”; M: „Le manuel dit appareil enregistrateur, ceux du magasin doivent savoir. REWIND”. Etcétera.

pacto tácito en respetar con escurpulosidad las particularidades y las “diferencias” ajenas porque se conoce por propia experiencia que lo que aparece desde “el centro” como secundario, “marginal”, no lo es tanto... Sin embargo, en estas culturas, hay otro error en que se puede incurrir y que se debe a la inseguridad acerca de los límites de lo decible literariamente. Como se trata de literaturas jóvenes (respecto a las “culturas mayores”), interesadas principalmente, en una primera etapa, en edificar una lengua literaria limpia, fija y con esplendor, muchas zonas de la realidad quedan inexploradas, o encubiertas hipócritamente bajo pundorosos cendales de eufemismos. La censura y la autocensura extreman la vigilancia a fin de no dejar pasar ni una putadita de vez en cuando, o al menos permitirle el paso tras despojarlas de toda agresividad: “joder” es “qué diablos”, “pija” es “penis” o “sexo”, “orgasmio” o “mepasmo” desaparecen por completo. En la versión de Tudora Şandru-Mehedinţi el comiquísimo juego del cementerio hecho a partir de “joder” (convertida en el infantil y anacrónico *drace* – diablos) (R, 41) está suprimido completamente, y la conclusión ulterior de Oliveira – “Es realmente la necrópolis. No entiendo cómo a esta porquería le dura la encuadernación” entra en contradicción con el hecho de que Oliveira (en la versión rumana) no había encontrado la palabra “*drace*” en el diccionario. En nuestra versión renunciamos a estos reparos tan áulico y a partir del equivalente rumano a la palabra castellana nos entregamos a una jugosa transposición.

Lejos de nosotros la idea de que la versión que hemos dada a *Rayuela* es perfecta. En muchos casos, las ocurrencias de Laure Guille, Françoise Rosset y Tudora Şandru-Mehedinţi son insuperables⁴. De hecho, esperamos que hemos dado a entender desde el principio que nuestra intervención a este Foro no es una *pro domo* respecto a nuestra versión al rumano de *Rayuela*. Lo que hemos intentado destacar ha sido la obligación de obedecer creativamente las

⁴ Durante nuestro trabajo (en 1996-1997), pudimos cotejar la versión francesa, pero no conocimos sino tiempo después la versión rumana (aparecida en 1998).

exigencias que impone Cortázar primero para con su propia escritura y, a partir de aquí, para con la escritura de sus traductores. Negarse a la escucha del lenguaje anterior, del “balbuceo” originario y de los ritmos que se imponen por debajo de la piel, a fin de quedar con el júbilo provinciano de ofrecer a los lectores una versión correcta y depurada, no es construir el “puente” que preconiza el escritor. Dejarse arrastrar por el subjetivismo extremo y tomar orgullosamente el texto cortazariano como mero pretexto de una reelaboración total del libro tampoco es garantía del éxito en este transporte del lector del lado de allá al lado de acá.

El honor del oficio del traductor proviene del propio hecho de ser un oficio, es decir *officium*. El castellano no ha guardado totalmente la riqueza semántica de esta bella palabra, cuyos principales sentidos se relacionaban con el deber (sentimiento del deber y cumplimiento del mismo), con el respeto y la digna humildad del que rinde un homenaje, con la función, el papel y la profesión, con el bienhacer y el apoyo generosamente ofrecido, con el cargo de oficial por fin. Los que traducen literatura aspiran a volverse de oficiales oficiantes, de funcionarios de la lengua intercesores ante tres instancias igual de significativas: *la intención del autor, los medios de la lengua y el destinatario*. Con esta trinidad se relaciona el traductor, a ella se religa. Y es en función de ella que los límites de la fidelidad y de la interpretación en la traducción se establecen. Lo principal es que haya puente, que por el *togetherness* se llegue alguna vez, quien sabe por que trasmutaciones y bajo qué conjunciones astrales, al *selfness*.

Bibliografía:

Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Ed. Cátedra, 1992 (abreviación *R*)

Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, decimosexta edición, 1990 (abreviación *VDMO*)

Julio Cortázar, *Marelle*, traducción al francés de Laure Guille (partie roman) y Françoise Rosset (partie essai), Paris, Ed. Gallimard, 1966 (abreviación *M*)

Julio Cortázar, *Şotron (Rayuela)*, traducción al rumano de Tudora Şandru-Mehedinţi, Bucureşti, Ed. Litera, 1998 (abreviación *Ş (R)*)

Julio Cortázar, *Şotron*, traducción al rumano por Ilinca Ilian, Chişinău, Ed. Litera, 2004

Octavio Paz, *Literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets Ed., 1971

Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Ed. Minuit, 1951

Amparo Hurtado Albir, *La notion de fidélité dans la traduction*, Paris, Didier-Erudition, “Traductologie”, 1990

Eugenio Coseriu, *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Ed. Gredos, 1977

Fortunato Israel, *Traduction littéraire et théorie du sens*, in “Études traductologiques”, textes réunis par Marianne Lederer, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1990

Roger Caillois, *Teoría de los juegos*, Barcelona, Ed. Ariel, 1958