

Dar (la) verdad. Mendacidad e in-traducción.¹

Pablo Oyarzun R.

No hay un mito del traductor. El hecho es explicable: solo hay mito de los orígenes y el traductor y la traducción están excluidos de esa prístina región. Naturalmente, se podría preguntar por qué habría de haber un mito de la traducción, si no lo hay de tantas cosas, de tantas labores humanas. Sin embargo, de la escultura lo hay, hermosamente consignado por Plinio el Viejo en forma de anécdota: “Butades de Sición, alfarero, fue el primero en inventar, en Corinto, el arte de hacer retratos de arcilla (*[f]ingere ex argilla similitudines*), gracias a la obra de su hija, que, enamorada de un joven que partía a un largo viaje, circunscribió entre líneas la sombra de su perfil (*umbram ex facie eius [...] lineis circumscrisit*) proyectado sobre la pared por la luz de una lámpara, y su padre, aplicando arcilla al trazado, hizo un modelo y lo puso al fuego con sus otras alfarerías [...]”. La anécdota indica a la vez los comienzos de la pintura, que Plinio reconoce ser una cuestión oscura (*incerta [...] quaestio*), y que los egipcios remontan a 6.000 años antes de que pasara a los griegos, mientras estos alegan que fue iniciada en Sición o en Corinto, conviniendo todos en que su primicia fue la circunscripción de la sombra de un hombre con una línea (*umbra hominis lineis circumducta*, XXXV, 5). De ahí a la pintura monocroma, sin olvidar de mencionar la invención del dibujo propiamente dicho. La lección fundamental de esta pequeña fábula remite a la sombra, y remite al amor y a la ausencia. La sombra vuelve a ser factor esencial en la historia de la pintura que relata Plinio, y que tiene como héroe a Apolodoro, que brilló, dice aquel, en la nonagésimo tercera Olimpiada (segunda mitad del s. V a. C.), dando todo su resplandor a las luces del arte (*lumina artis*). Se lo reputa creador de la *skiagraphía*, que literalmente significa “pintura (o escritura) de sombras”, y que posibilita la representación pictórica realista de las apariencias (*species exprimere*) de volúmenes y cuerpos sólidos. ¿Por qué habría de haber un mito de las artes plásticas y no de la traducción, siendo traslaticias las operaciones de ambos órdenes? Acaso porque en las primeras ocurre una versión y conversión y el amor de lo amado ausente se torna en amor de la ausencia de lo amado: en ese momento,

¹ Ponencia en el *Coloquio Internacional Entrelugar y Traducción*, co-organizado por el Programa de Indagaciones en Escrituras Americanas del Depto. de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias Pedagógicas (UMCE), el Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile y la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago de Chile (USACH), entre el 5 y el 9 de agosto de 2013. La ponencia se inscribe en el proyecto FONDECYT 1130609 “El frágil ordenamiento del mundo”. Kleist y la crisis (de) Kant”, del que el autor es investigador responsable.

que es inmemorial y que por eso ha ocurrido desde siempre, hay origen para la escultura y la pintura (y el dibujo). Y hay obra, *opus est*.

Es lo que parece no haber para la traducción, supeditada como está a un antecedente que obra en ella como dictado, como imposición. Voy a intentar averiguar esta condición por interposición relato.

Kleist, el insondable Heinrich von Kleist, que en no más de ocho años produjo una obra portentosa que anticipa mucho de lo que, como corriente profunda, ha movido a la literatura de cien y más años después, hasta hoy mismo (me atrevería a decir), es reputado como el autor de la mayor comedia en lengua alemana, *El cántaro roto*. Hay en ella un momento que se diría crucial, no sólo porque habla de lo que da título a la obra, sino porque lo hace cumpliendo el gesto literario de una ecfrasis que yo llamaría ejemplar. Mirando a la tradición de este esquema, en que destellan Homero, Virgilio, Ovidio, Dante, Shakespeare, Keats y Ashbery, esta ecfrasis de Kleist juega su juego aparte. Si en los modelos fundamentales, comenzando por el deslumbrante "Escudo de Aquiles" en la *Ilíada*, celebra el lenguaje la apoteosis de su poder manifiesto, pues por obra de la mera palabra se despliega la cosa ante los ojos, aquí, en esta, que yo separo, ese mismo poder está enteramente invertido en la exposición de la impotencia más radical del lenguaje: su irremediable incapacidad para restituir la verdad. Se me ocurre, acaso muy arbitrariamente, que esto podría decirnos algo acerca de la traducción.

[Escena Séptima]²

SEÑORA MARTA:

¿Veis el cántaro, estimadísimos señores?

¿Veis el cántaro?

ADÁN:

Pues sí que lo vemos.

SEÑORA MARTA:

Que no veis nada, permitidme, las trizas veis.

El más bello de los cántaros ha sido hecho añicos.

Aquí mismo en el hueco, donde ahora hay nada,

Todas las provincias holandesas

Fuéronle cedidas a Felipe de España.

Aquí en galas regias estaba el Emperador Carlos Quinto:

De él ya sólo veis las piernas.

Aquí se arrodillaba Felipe, y recibía la corona:

Está en el cántaro, hasta la parte de atrás,

E incluso él recibió su golpe.

Allá los ojos se enjugaban

Sus dos tíetas, las reinas de los francos

Y de los húngaros; si a una se la ve

Alzar la mano con el pañuelo,

Es como si llorase por sí misma.

Aquí en el cortejo todavía Filiberto,

Porque el rey, interpuesto, amortiguó el golpe,

Se apoya en la espada; mas ya tendría que caer

Lo mismo que Maximiliano, ¡el bribón!

² *Der zerbrochne Krug*, en: H. v. Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*. Herausgegeben von Helmut Sembdner. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001, vv. 646-678, p. 200 s. Mi traducción.

Abajo, las espadas han desaparecido.
Aquí en la mitad, con la tiara sagrada,
Se veía erigirse al Arzobispo de Arrás;
A él se lo llevó enterito el diablo,
Sólo su sombra se alarga aún sobre el empedrado.
Aquí estaban en corro, en la base, adláteres
Con alabardas, apretujados, y con picas,
Casas aquí, ved, del gran mercado de Bruselas,
Aquí todavía se asoma a la ventana un curioso:
Mas qué sea lo que ve ahora, eso no lo sé.

En cierto sentido, se podría pensar que la traducción es similar a la ecfasis, quiero decir, a *esta* ecfasis, o bien a la ecfasis en general: descripción de un objeto o de un hecho que impresiona como si asistiésemos al despliegue presencial y corpóreo de lo descrito; usualmente se aplica el concepto al homólogo verbal de una obra plástica, escultura o pintura. O, para decirlo de otro modo, esta ecfasis sugiere lo que podría haber sido el mito del traductor: sobre su ménsula yacen dispersas las trizas de un recipiente que contuvo una vez una esencia preciosa (pienso en ese otro monumento que es *Las vasijas quebradas*, de Andrés Claro: nadie, en ninguna parte, conoce tanto como él acerca de la traducción); una esencia, digo, como se dice del aroma; es su tarea restaurar el recipiente a partir de los fragmentos, porque sabe —o quisiera saber y solo barrunta o solo anhela— que la esencia volvería mágicamente a habitar allí, por la evocación que de ella permanece adherida a las caras internas de las trizas. Pero el traductor carece del secreto y de la magia: no tiene acceso a la cara interna, sólo la astillada superficie está a su alcance y sólo puede prometerse que sus tientas sean caricias apenas, para que no se agrave el estropicio; y tampoco tiene certeza de hacer que las trizas calcen perfectamente, y secretamente se rinde a la evidencia: lo por siempre perdido es aquella esencia, lo perdido para siempre es, no el sentido, sino la certeza del sentido.

Es, acaso, la diferencia entre sombra y aroma. A este último, parece, no hay cómo darle cuerpo. Solo cabría construir un nuevo cuerpo y esperar a que despida su fragancia. Y esta es la magia que el traductor no posee.

Sería ese el mito del traductor, mito aciago, pero acaso no menos aciago que el mito de la obra, según el cual el sentido que esta alberga es de inmediato la verdad. Este es un mito, porque el solo hecho de que la obra y toda obra sea traducible (aunque sea en ecfasis) compromete y ya anula esta otra magia, y revela en la superficie aparentemente tersa de aquella la huella evasiva pero cierta de la fractura. La pérdida que rige para el traductor rige también, aunque de otro modo, para la obra, pero ambas son rompimiento con el origen, con la fuente. Sin ese rompimiento (del cual el mito es cicatriz) no habría, en primer lugar, la obra. Pérdida de la certeza del sentido que, para el traductor, es rompimiento con el autor del sentido, pérdida primaria de la autoría, crisis desde siempre acontecida de la autoridad. Y esta es quizá la única ventaja que le lleva el traductor al autor, porque él sabe lo que el otro no, aunque está bajo la misma condición: su propia posibilidad, así como su autoridad pasajera, que se debe borrar en el instante mismo en que es ejercida, radica en esta pérdida. Sabe que si puede recuperar sentido, no por ello dará la verdad.

Hago un alto para entregar mínimas referencias de la obra a que me refiero.

El cántaro roto es la comedia clásica de la lengua alemana. Escrita por Kleist a lo largo de cuatro años, a comienzos del siglo XIX, expresa la densidad de las preocupaciones intelectuales, artísticas,

históricas y sociales del autor con un giro notoriamente distinto al de sus dramas y tragedias (*Pentesilea* es la pieza más celebrada) y con cierta proximidad a su narrativa (por ejemplo, “La marquesa de O”, “El terremoto en Chile”, “La mendiga de Locarno”, etc.) y a su escritura ensayística y crítica (“El teatro de marionetas”, “La elaboración paulatina de los pensamientos al hablar”, etc.). Tramando mañosamente un cruce entre la historia de Adán y Eva y la fábula de Edipo, la comedia despliega un mundo en estado de caída (el tema es explotado temática y semánticamente a lo largo de toda la obra, con efectos que son a la vez cómicos y trágicos), cuyo sello es una mendacidad que difunde el equívoco como única regla de formación del sentido en la comunidad humana, franqueando todos los ámbitos de la realidad y la existencia a un poder meramente arbitrario y perverso, que acentúa el abuso social. Se asiste aquí a un destroz que afecta a toda inocencia, intimidad y veracidad, y que por eso mismo ya no puede ofrecer orientación alguna para la reconstrucción de lo que una vez pareció íntegro (el cántaro es, naturalmente, su signo y su emblema) y para la apertura de horizontes de vida, aun allí donde éstos parecieran poder recuperarse. Se asiste a la descomposición de las relaciones de palabra, imagen y cosa³, de modo tal que esa suerte de espacio de post-historia que caracteriza a la precaria acción de la comedia acaba por hacernos cómplices conscientes del hundimiento y habitantes irreparables de algo que podríamos llamar el *in-mundo*. Pero todo esto, que parece grave y penoso, es tratado aquí con una notable destreza cómica, sin que dejen de trasparecer, a través de la superficie variopinta de los incidentes, las cuestiones de fondo. De hecho, la forma cómica sanciona la impenetrabilidad de lo real, inaccesible a un conocimiento cierto y no restituible a través de la fuerza del lenguaje, que aquí se demuestra —ya lo decía— impotente o inevitablemente ambigua.

En una pequeña aldea, el juez Adán amanece con serias magulladuras, causadas por una prohibida incursión de la noche anterior, que le provocó también la pérdida de su peluca ceremonial. Explica los daños de la mejor manera que puede al escribano Lucio que lo interroga y que viene a avisarle el inminente arribo de una autoridad judicial, en visita de inspección de los tribunales pueblerinos. Llegado este, se presenta ante el juzgado una indignada madre, acompañada de su hija, y el novio de esta junto a su padre. La madre viene a entablar querrela contra el joven, al que descubrió en el cuarto de la muchacha la noche anterior, por el doble hallazgo hecho, esa misma noche, del destroz de un cántaro de loza que ella valoraba muy en alto, y de la presencia inopinada de su novio en el dormitorio de la niña, que ha dejado gravemente en entredicho el buen nombre de su hija. Naturalmente, la señora acusa al muchachón del estrago. La averiguación del caso, que debe conducir el juez, se desarrolla en presencia del ministro visitador Walter. La joven se ve forzada a guardar silencio o dar respuestas inconducentes debido a la aviesa mentira de que la ha hecho víctima el juez: su amado ha sido convocado a la milicia para partir a las Indias Orientales, donde lo espera una muerte casi segura; para librarlo, le ha ofrecido pergeñar un falso certificado médico, y con este pretexto la ha visitado en su casa y su recámara la noche anterior, buscando a cambio una retribución sexual. Las increpaciones cruzadas entre los litigantes suben de tono, el compromiso de los jóvenes parece inevitablemente condenado al rompimiento, debido a las sospechas que rodean al incidente. Las confusiones se suceden, mientras el juez se esfuerza denodadamente por desviar u ocultar toda evidencia que pudiese inculparlo, buscando cerrar el caso de la manera más expedita y menos regular. Pero la declaración de un testigo, que según la madre debiera aportar la prueba decisiva en contra del novio, da por resultado la identificación del miserable hechor y su consiguiente y vergonzosa fuga.

Pues bien: por propia elección he padecido y gozado —ambas cosas a la vez— la tarea de verter esta

3 Retomo aquí algunos elementos de mi ensayo “Ecfrasis: Homero, Kleist”, en: Heinrich von Kleist, *El cántaro roto*. Traducción de P. Oyarzún R. Adaptación de Manuela Oyarzún G., Francisco Pérez Bannen y P. Oyarzún R. Santiago: Sangría Editoriales, 2013.

comedia. Asumo que la labor de traducirla tiene que hacerse cargo de la condición bajo la cual comparece y opera el lenguaje en ella misma. Esta condición redobla la dificultad inmediata que propone *El cántaro roto*: un texto que entremezcla expresiones dialectales, refranes e intercambios atropellados que no alcanzan a constituir un diálogo. La fractura lo recorre de punta a cabo. Hay registro amplio de las observaciones que al respecto de esas características se han hecho, en la historia de recepción de la comedia, insistiendo en las peculiaridades del “lenguaje de Kleist”, que no sólo echa mano de un vasto acervo de locuciones y frases hechas del habla popular de fines del XVIII y comienzos del XIX en diversas regiones y enclaves de Alemania (y quizá también de Holanda, donde tiene lugar la acción, en un pueblucho ficticio al este de Utrecht), no solo reproduce, digo, multitud de giros, sino que introduce, inventa cantidad de otros. He tenido que darme paciente trabajo con el *Diccionario* de los hermanos Grimm (felizmente está en línea⁴), saltando de una entrada a la otra a la busca de los significados a menudo esquivos de esas locuciones: pude descubrir de a poco lo que ya se sabía desde hace mucho, que el mentado diccionario se nutrió abundantemente de la efusiva creatividad lingüística de Kleist, y que consigna, pues, cantidad de sus acuñaciones, cuya porción mayor viene, justamente, de *El cántaro roto*. Pero es un hecho de experiencia —para mí, quiero decir— que la factura abrupta y zanandada de la comedia es reminiscente de lo que llamaba el mito del traductor. La evidencia de las trizas dispersas, de la pérdida que la mentira, aquí, trata infructuosa pero también pérfidamente de camuflar con un simulacro de presencia, la evidencia de la imposible reparación es abrumadora.

Lo que llamaba la impotencia que grava al lenguaje, su incapacidad para restituir la verdad, es en verdad el divorcio de la verdad consigo misma. Por eso, no hay aquí más sitio para esta que el doblez terrible entre una verdad que consta hasta el fulgor de la evidencia y la imposibilidad radical de acceder a ella, la imposibilidad de reconocerla.

La variante principal de la obra presenta complejamente, hacia el final (duodécima y penúltima escena), este desdichado estatuto de la verdad. El ministro Walter, una vez puesta al descubierto la maligna mentira del juez Adán, ofrece a Eva una bolsa con veinte *gulden* para rescatar a su novio del reclutamiento, a fin de aquietar a la joven que ya no puede creer en una ley sin equívoco ni en una autoridad sin dobles intenciones. Todo el intercambio tiene en su centro la crisis total del crédito que ha provocado precisamente esa mentira, el imperio de mendacidad y equívoco que ha instalado, y que sigue prevaleciendo allí donde Walter y Eva dicen creerse uno al otro, confiar en las respectivas palabras. Los *gulden* son una garantía: si Ruperto debe partir a Asia, serán tesoro de Eva; si permanece en el país, como Walter ha asegurado, deberá la joven restituirselos al ministro con pesados intereses a manera de castigo por su desconfianza. Irrumpe Ruperto:

RUPERTO. ¡Za! ¡No es verdad! ¡No es palabra verdadera!

WALTER. ¿Qué no es verdad?

EVA. ¡Tómela! ¡Tómela! ¡Tómela!

WALTER. ¿Cómo?

EVA. ¡Tómela, se lo ruego, misericordioso señor, tómela, tómela!

WALTER. ¿La bolsa?

EVA. ¡Oh, Dios mío!

WALTER. ¿El dinero? ¿Y por qué?

Genuinos *gulden* son, recién acuñados,

4 *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, <http://dwb.uni-trier.de/de/>

Mira aquí la efigie del rey de España:
¿Crees tú que el rey te engañará?
EVA. ¡Oh, querido, noble y buen señor, perdóneme!
— ¡Oh, ese juez maldito!
RUPERTO. ¡Ay, ese bribón!
WALTER. ¿Y entonces, crees ahora que te di verdad?
So glaubst du jetzt, daß ich dir Wahrheit gab?

¿Se escucha lo que dice este parlamento, lo que pregunta, lo que pide con intimación encarecida y con giro inaudito: dar verdad?

EVA. ¿Si usted me dio verdad? Oh, diáfananamente acuñada,
Y el resplandeciente rostro de Dios en ella. ¡Oh, Jesús!
¡Que ya no pueda reconocer esa moneda!⁵

Daß ich nicht solche Münze mehr erkenne! Esta es decisión de traductor. Pues bien podría leerse la exclamación, y quizá más inmediatamente, así: “¡Cómo no reconocer semejante moneda!” El pasaje, creo, es ambiguo, y obliga a una decisión que, en este caso, debe dirimir la diferencia entre comedia y tragedia, que esta obra, constitutivamente, vuelve problemática. Como toda decisión de traductor, esta es una hipérbole, es el instante volado en que el traductor cree poder dar (la) verdad. Es el instante, acaso, en que el traductor in-traduce su traducción y confía soñadoramente en coincidir consigo mismo.

Entonces: la exclamación de Eva es sobrecogedora: aunque la evidencia reluzca ante ella como el don divino de la verdad, y sea ese don, y se reciba como don, su (re)conocimiento queda en falta. No se tienen ojos para ella en el mundo que ha sido invadido y tramado en todos sus momentos por la mendacidad, y que tiene a esta, ahora, como el imperio que desordena todos los sentidos. Kleist ofrece con ello la razón de la comedia, de esta comedia y acaso de la comedia en general, como obra del arte cuya verdad consiste ahora solo en evidenciar la pérdida indefectible de la verdad. Así, en la conclusión, como si nada hubiese podido ser zanjado con la verificación de lo ocurrido, la madre anuncia su peregrinación al tribunal de Utrecht para entablar allí la demanda que habría de hacerle justicia al cántaro roto.

El traductor emprende parecida peregrinación, sin garantía de que haya sesión regular o siquiera tribunal, de camino a un Utrecht improbable. No obstante, su vocación, si es genuina —y si es genuina, no podría ser de otra manera—, es la justicia.

⁵ *Op. cit.*, vv. 2366-77, p. 854.