

La verdad de Sancho Panza, “traductor” del Quijote

Adriana Crolla

Universidad Nacional del Litoral

Universidad Autónoma de Entre Ríos

Afirma Vargas Llosa en el prólogo a la edición por el IV Centenario de la aparición del Quijote:

70 71

El gran tema de “Don Quijote de la Mancha” es la ficción, su razón de ser, la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va modelando, transformando. Así, lo que parece a muchos lectores modernos el tema “borgiano” por antonomasia —el de “Tlon, Uqbar, Orbis, Tertius”— es en verdad, un tema cervantino que, siglos después, Borges resucitó, imprimiéndole un sello personal.¹

El imperio de la ficción y los juegos de la metaficción en los andariveles de la lectura, y de la traducción como forma especialísima de leer, son temas relevantes de la teoría literaria actual, e insoslayables desde Borges. Y en las ecuaciones de la lectura, un dilema: ¿Cervantes “precursor” de Borges? ¿Borges invento del *Quijote*? ¿Sancho Panza autor del Quijote?

Los lectores postborgeanos, determinados por su paradigma cognoscitivo, “miramos”, leemos con nuevas lentes que nos obligan a cambiar definitivamente el modo y el ángulo de la operación interpretativa. Como en los experimentos gestálticos de las figuras “anómalas”, el conejo y el pato coexisten ahora ante nuestros ojos. La copa y los dos perfiles enfrentados no sólo se definen e intercambian alternativamente sino que somos ya fatalmente conscientes (y esto es lo nuevo) del pasaje que nuestra mirada recorre y construye y de las consecuencias del entramado (*entredós* o *in between*) que se teje en el proceso.

Por ello Vargas Llosa lee al *Quijote* desde la teoría borgeana del universo como una biblioteca total y de la ficción como única realidad proyectada *ad infinitum*. Idea precursora a su vez de teorías lingüísticas y literarias contemporáneas que el paradigma borgeano hizo visible, pero que, como bien lo reconoce Milan Kundera, es un fenómeno cuyo inicio es datable históricamente y gracias al salto paradigmático operado por una novela.

En el preciso instante en que Dios abandonó su lugar de regidor entre el bien y el mal y cada cosa dejó de tener un sentido absoluto en relación con esa taxonomía, dice Kundera, Don Quijote (el hombre) salió al mundo y ya no tuvo capacidad para reconocerlo. Cervantes certificó con su obra el comienzo de la “sabiduría de lo incierto” y el imperio de lo ficcional, acompañando al Quijote en el trazado de una nueva cartografía: la de la novela moderna. Mapa de una aventura que todavía hoy nos interpela y representa.

El camino de la novela se dibuja como una historia paralela de la Edad Moderna. Si me giro para abarcarlo con la mirada, se me antoja extrañamente corto y cerrado. ¿No es el propio don Quijote quien, después de tres siglos de viaje, vuelve a su aldea transformado en agrimensur?²

Es nuestra intención ofrecer un breve y personal mapa de lecturas comparadas entre la obra cervantina y dos de sus más excelsos *leedores* del s. XX quienes, con

relevancia, han cifrado en su apellido la sensibilidad que define las formas cognitivas de pensar la contemporaneidad: kafkiano-borgeano. Y su relación con la traducción como metáfora actual de los juegos que se espejan en el binomio escritura-lectura en la *mise en abyme* que instauro la realidad de la ficción de la ficción.

Borges, en “Magias parciales del Quijote” publicado en *Otras Inquisiciones* en 1952, destaca el procedimiento de *mise en abyme* utilizado por Cervantes y Shakespeare, como la clave para comprender el problema metafísico de lo real y la imposibilidad de encontrar verdades cognoscibles más que en los intersticios de la ficción:

¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*?

Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben. (ob. cit. p. 669)

Del mismo modo podemos pensar a la traducción, desde Babel a nuestros días, como un libro infinito de *imposibles posibilidades* de contacto y *trans-fusiones* entre lenguas, textos, contextos, semiosis y sentidos. Inconmensurable y lúdico laberinto donde, desde los orígenes, los hombres nos *di-vertimos* y *con-fundimos* mientras escribimos-leemos y nos leen-escriben.

Uno de los más maravillosos inventos cervantinos fue el de construir un juego de espejos y de reminiscencias textuales basado en la operación traductiva como trasvasamiento de lecturas. En especial en una época en que todavía era imperceptible el lento viraje que el concepto de traducción (y en particular el de la traducción literaria) estaba sufriendo. Desde una idea clásica, con fuerte predominio de las lenguas griega y latina, basada en la *imitatio* de la retórica clásica o como recurso pedagógico, hacia modernas operaciones de subversión de las relaciones de dependencia y jerarquía entre autor(ía) y traductor(-ción), original y versiones.

Escuchemos las palabras de Quijote cuando dialoga con un traductor del toscano en la imprenta de la ciudad de Don Antonio Moreno:

...me parece que el traductor de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen y no se ven con la lisura y la tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel en otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen. Fuera de esta cuenta van los dos famosos traductores: el uno el doctor Cristóbal de Figueroa, en su “Pastor Fido” y el otro don Juan de Jáuregui, en su “Aminta”. Donde *felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original*³

En este contexto, y por influencia del paradigma “manierista” de fuerte tensionalidad filosófico-lingüística, la misma entidad de autor y la presencia omnímoda de un “original” empiezan a ser puestas en tela de juicio; y los procedimientos palimpsesticos de las voces narrantes que habitan el *Quijote* y los trasvasamientos de roles de los personaje a críticos de sus propias instancias ficcionales (cf. el inicio de la segunda parte y el episodio de los Condes) son su ejemplo más notable.

George Steiner, en su canónico ensayo sobre Babel, afirma que el texto de Borges sobre la “traducción” del Quijote hecha por Menard es el más agudo “*comentario sobre la traducción*”. Y agrega que las lecturas, ensayos, borradores y traducciones de Menard, por exacta duplicación “demuestran que era consciente (y Borges con él) del parentesco que hay entre la preocupación del s. XVII por encontrar una inter-lingua o lengua común para el discurso filosófico y el “universalismo” de las lógicas modernas...” (p. 92).

Visión universalista que se corresponde con el sentido omnímodo, si no de *ars*

universalis al menos de experiencia *universalis* que los estudios sobre la traducción otorgan hoy al término.

Volviendo al texto cervantino, es necesario destacar que la remisión a otros textos anteriores era también un recurso tradicional en el género parodiado por Cervantes: las novelas de caballería. Comúnmente se partía de un relato más o menos ficticio como copia o versión de un manuscrito hasta ese momento desconocido y recientemente encontrado o descubierto, escrito en una lengua extraña y exótica que remitía a los mundos y circunstancias de la materia épica que sirvió de hipotexto a esas producciones.

Pero Cervantes lo dispone explícitamente bajo el dispositivo de la traducción y de sucesivas reminiscencias de voces narrantes: del árabe al español de un comentarista-editor (*alter ego* de Cervantes) que hace traducir por un morisco bilingüe (quien en muchos casos sub-vierte u omite el original de acuerdo a sus propias intenciones y criterios escriturales) un presunto original árabe encontrado por partes (lo que provoca golpes de efecto de lectura que colaboran en la generación del *suspense*) de una historia escrita por un misterioso moro llamado Cide Hamete Benengeli (traducido por Sancho como *berenjena*).

72 73

Dispositivo que se manifiesta como una de las estrategias de escritura más genialmente concebidas de la literatura mundial. Y en este sentido, declarado precursor de Borges.

Lectura a lo Borges que nos permite descubrir una escritura fatalmente diferente a la original (si es que existe) de un “otro” que se nombra “historiador arábigo” Benengeli-Berenjena. Misterioso “étranger” (extranjero y extraño a un tiempo y por ello di-vertido ya en el nombre), a causa no sólo de la traducción real del árabe al español sino de la extensa cadena de remisiones “original” y “versiones”, en la que también juegan un papel esencial la “traducción o interpretación” de la traducción. Instancia de extrañamiento que permite a Cervantes reconocer lo otro (la presencia del mundo moro en España) y, en ese juego de espejos enfrentados, mirar mejor lo propio escudado en la distancia de la voz autoral y en la del traductor morisco que la intermedia.

Veamos el caso en la digresión metatextual con que se inicia el cap. XLIV de la II parte en la que el traductor pelea con un autor que, desdoblándose, discute también con su propia escritura y con las decisiones compositivas asumidas en la I y II parte, y donde, además, en el juego abismático de voces ficticias y apócrifas, el lector se pierde en un laberinto de remisiones autorales:

“Dicen que en el propio *original* de esta historia se lee que llegando *Cide Hamete* a escribir este capítulo no le tradujo su *intérprete* como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo *el moro (el autor)* de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y limitada como esta de don Quijote...” (p. 877, las cursivas son nuestras)

Pero si el paradigma borgeano brinda estrategias para el análisis de la escritura y sus múltiples determinaciones, por lógica reduplicación también nos provee claves de lectura para descubrir las operaciones de recepción que debemos realizar.

Dis-locando tropológicamente la sintaxis textual, Cervantes está ya delineando un tipo moderno de lector modelo: activo, inteligente y colaborador, que no puede ni debe extraviarse entre las bromas y parodias que el texto le propone por doquier, pero que debe aprender a transitar las digresiones, a llenar vacíos y a asumir posturas decididamente críticas.

Un claro ejemplo es el inicio del cap. XXIV de la II parte. El traductor abandona el universo de la ficción para consignar las opiniones que Cide Hamete escribió en los márgenes del manuscrito pretendiendo defenderse de futuras críticas por la veracidad de la historia. La apelación al lector no deja margen de escapatoria ante

una *mise en abyme* de identidades ficcionales, metaficcionales y contraficcionales, disparada al absurdo:

...y si esta aventura parece apócrifa yo no tengo la culpa, y, así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere que yo no debo ni puedo más, puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retractó de ella y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias. (ob. cit. p. 734)

Borges y Kafka, en una época tan afín a la de Cervantes en cuanto a experiencias disolutorias y crisis de la identidad, así como en la búsqueda de una lógica que pueda, si no explicar, al menos “decirse”, también jugarán a di-vertir a sus lectores para convertirlos, extrañándolos, en sagaces pesquisas de la materia conjetural de lo real.

Proponiendo un hilo de Ariadna, definitivamente perdido para recorrer el laberinto de la vida como afirmará Borges,⁴ pero quizás alcanzable en las ilusorias y parciales utopías verbales. Un espacio que propone como única certeza su propia hermeneusis y los modos plurales y privilegiados de su recepción pero sin dejar de subrayar la imposible posibilidad de la escritura.

Ahora bien, aunque cada obra contiene y organiza su propia poética, algunos de esos hilos salvadores deben esperar siglos para ser finalmente activados por “lectores privilegiados” (en la mayor parte de los casos, escritores enamorados de sus lecturas) que los reinventan como precursores de su propia escritura.⁵

Y es lo que Borges hace inventando un Pierre Menard que “lee” un nuevo Quijote reescribiéndolo: es decir escribiendo su traducción desde el paradigma de sus lecturas. Inventando este tipo particular de lectura-traducción, Borges nos ayuda a hacer visible la similitud que existe con la postura del “lector” editor y comentarista que en la obra cervantina “traduce” la traducción del texto de Cide Hamete.

Por exacta correspondencia, el editor-comentarista del Quijote, que descubrimos en el capítulo IX de la Primera Parte, luego de leer a Borges, se nos define como un invento de la “traducción” Menard-Borges⁶ en la que no se pretende traducir todo el *Quijote* sino unas cuantas páginas que coincidieran palabra por palabras y línea por línea con las de Miguel de Cervantes. Sabemos que Menard elige el capítulo noveno y trigésimo octavo de la Primera parte y un fragmento del capítulo veintidós. ¿Qué sustenta esa selección? El que el capítulo IX relata las circunstancias de la traducción, que el capítulo XXXVIII contiene un laberinto y el capítulo XXII juega con la Cábala. Temas basilares de la poética borgeana.

Impulsados a la relectura del capítulo noveno, nos topamos con un narrador-comentador-lector, muy entusiasta, que no sólo se afana por encontrar los manuscritos perdidos para seguir la historia, sino incluso por comprender en qué forma se entrama la historia con su propia contemporaneidad. Y con la memoria colectiva donde se cincelan y atesoran las lábiles imágenes de la historia:

Por otra parte me parecía que, pues entre sus libros se habían hallado tan modernos como “Desengaño de celos” y “Ninfas y pastores de Henares”, que también su historia debía de ser moderna y que, ya que no estuviese escrita, estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las de ellas circunvecinas. (ob. cit. p. 85)

Habiendo encontrado por casualidad los cartapacios, y sabedor también de los peligros de la intermediación, recurre a un traductor al que mantiene encerrado en su casa durante el mes y medio que dura la faena para evitar cualquier contaminación. El “morisco aljamiado” que elige es tan avezado que lo primero que “lee” son las anotaciones marginales donde se “descubre” la relación que existe entre Dulcinea y los puercos de la Mancha:

Preguntéle yo de qué se reía y respondiome que de una cosa que tenía aquél libro escrita en el margen por anotación. Díjeme que me la dijese y él, sin dejar la risa dijo:

Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: “Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha” (p. 86)

La contundencia del nombre se impone pero la relación realidad-ficción se nos complica pues la ecuación *Dulcinea-puercos-mujer* (en vez del nombre de Aldonza Lorenzo) no es la que se espera, aunque el sujeto narrante no se sorprende ante tamaña vulgarización, movido por el contento de poder continuar con la lectura de su Quijote.

La incongruencia, sin embargo, nos habilita a asociar esta afirmación con el nombre de Sancho, palabra que en Aragón y la Mancha significa *chancho* o *puerco*. Y en nuestra personal cadena de reminiscencias, vamos en busca de la sorpresa del traductor ante la sorpresiva sabiduría y competencia verbal que manifiesta Sancho en el cap. V de la II parte, lo que hasta le hace dudar de la misma entidad autoral:

Llegando a escribir el traductor de esta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se puede prometer a su corto ingenio y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía y así prosiguió diciendo. (p. 581)

Y de allí a preguntarse sobre el autor de esa inclusión apócrifa hay un paso.

Luego de tantos traslados interpretativos y desde nuestro propio paradigma, por qué no imaginar que la burda fachada del escudero es una máscara autoral más que esconde, o “ilumina”, la última y más verdadera de las verdades: la de Cervantes soñado por sus propios personajes. Cervantes como un invento más de Sancho Panza. Sancho Panza, traductor-autor, di-virtiéndose como cualquier lector que se precie, con su personal Quijote, su magistral y fatal demonio.

Kafka, así nos lo “traduce” en este magnífico microrelato:

Sancho Panza –que por lo demás, nunca se jactó de ello– en el transcurso de los años logró, componiendo una gran cantidad de novelas de caballería y de bandoleros, en horas del atardecer y de la noche, apartar de tal manera de sí a su demonio (al que después dio el nombre de Don Quijote) que entonces éste, incontenible, llevó a cabo las más grandes locuras, las cuales, empero, por falta de un objeto predeterminado, que debía precisamente ser Sancho Panza, no perjudicaron a nadie.

Sancho Panza, un hombre libre, quizá por un sentido de cierta responsabilidad, siguió a ese Don Quijote en sus andanzas, de lo cual obtuvo un grande y útil esparcimiento hasta su fin.⁷

Notas

¹ CERVANTES SAAVEDRA, M. DE: (2004) *Don Quijote de la Mancha*. Real Academia Española, Madrid, p.XV. Toda mención a la obra se relaciona con esta edición.

² Remito al magnífico ensayo del escritor checoslovaco: *El arte de la novela* Tusquets, 1986, en donde, asumiendo la *confesión de un practicante*, realiza un riquísimo análisis de la idea de la novela que ha forjado desde sus lecturas y en las que la novela de Cervantes ocupa el rol inaugural.

³ Ob. cit. cap. L XII, II, p. 1032. El subrayado es nuestro.

⁴ Cf. BORGES, J.L. *El hilo de la fábula*. Texto consignado como epígrafe permanente de esta revista, p.9.

⁵ Me remito a Borges y su revelador ensayo: “Kafka y sus precursores”.

⁶ No olvidemos la clave autobiográficamente borgeana en la caligrafía que el narrador recuerda haber visto en los papeles voluntariamente borrados por Menard.

⁷ KAFKA, F.: “La verdad de Sancho Panza” en *Relatos completos*, vol. II. Losada, Buenos Aires, p.149.