

«La savia política de la traducción está en su atención a la lengua»

Entrevista a Marcelo Cohen
por Santiago Venturini

S.V.: Tradujiste a muchísimos autores para diferentes editoriales, especialmente argentinas y españolas. Hace algunos años hiciste un diagnóstico sobre el estado de la traducción en nuestro país y sobre las condiciones de trabajo de los traductores: afirmaste que «la traducción en Argentina está muy mal», que «los traductores no tienen posibilidades de formarse» y que «las editoriales tienen muy poco presupuesto para la compra de libros extranjeros, y la traducción ocupa el último lugar en las preocupaciones». ¿El diagnóstico sigue siendo el mismo?

128 129

M.C.: No, el diagnóstico no es el mismo, la situación ha mejorado mucho. Creo que todavía hay bastante impericia, pero ese es un problema del estado general de la lengua que repercute en la traducción. No obstante, hay varios factores que han hecho que la situación cambiara, tanto en Latinoamérica como en el resto del mundo. No podría hacer una lista exhaustiva de esos factores ni tampoco puedo nombrarlos por orden de importancia. Una de las cosas que sucedieron a nivel local es la aparición del «Club de Traductores literarios de Buenos Aires», impulsado por Jorge Fondebrider y con el apoyo de un grupo que se interesa por la traducción, que asiste constantemente a las reuniones y que participa en el blog del club, desde donde se establece un diálogo, algunas veces polémico, con otros sitios como *El Trujamán*, la revista diaria del Centro Virtual Cervantes. La aparición del Club de Traductores Literarios ha creado un clima de conciencia: los traductores pueden y deben encontrarse y darse apoyo mutuo en todo tipo de cuestiones, desde dudas de traducción hasta cuestiones gremiales. El oficio de traductor ha sido menospreciado. Durante años los traductores argentinos no discutían sus tarifas porque sabían que era una batalla perdida y necesitaban el trabajo. Te doy un ejemplo. Soy un traductor de 62 años, estoy un poco cansado y traduzco más despacio por una cuestión de capacidad. No puedo trabajar más de cinco o seis horas por día porque empiezo a hacerlo mal, y en esas cinco o seis horas traduzco menos páginas que hace 10 ó 15 años. Si un traductor como yo tuviera que ganarse la vida traduciendo sólo para Argentina, con las tarifas actuales no llegaría a fin de mes. Creo que a muchos traductores les pasa lo mismo. Por eso hay poca dedicación exclusiva al oficio, salvo algunas personas inmensamente capaces que tienen una vocación total por la traducción (como Horacio Pons, que ha traducido enorme cantidad de ensayos para tres o cuatro de las editoriales de ensayo más importantes). No obstante, hay una conciencia gremial y actualmente está en marcha un proyecto que debería salir cuanto antes y que en España salió hace más de veinte años: elevar por ley la categoría de traductor a la de autor de

la traducción, de manera de mejorar los contratos de los traductores. También es necesario decir que han surgido muchos buenos traductores en Argentina durante los últimos años, como es el caso de Martín Schifino. Procuero que esta afirmación no suene soberbia: es una alegría ver, como lector, la aparición de buenos traductores argentinos. Otros de los factores que provocaron un cambio importante son las editoriales, las nuevas editoriales independientes fundadas por gente joven que lee mucho. Estas editoriales son muy diversas. Yo creo que hay demasiadas: en algunos casos la gente quiere editar por *hobbie*, a la par de otras actividades. En otros casos, estas editoriales están dirigidas por personas que se van formando a medida que editan y tienen el entusiasmo del hallazgo pero no hacen catálogo, que es lo que deben hacer las editoriales, por su propio bien. No tiene mucho sentido que una editorial edite un libro de Jacques Vaché al lado de un libro de un escritor norteamericano actual y de tres libros de escritores argentinos. Hay algunas editoriales que tienen un criterio editorial muy bueno como Entropía, pero Entropía no traduce, se dedica a un arco de estéticas de la literatura reciente argentina. Caja Negra se dedica solamente al ensayo de libre pensamiento de todas las épocas: libres pensadores, anarcoides, pensadores rebeldes del arte y la política. Creo, sin embargo, que aún se nota en algunas traducciones un, por así decir, defecto de inexperiencia y cierto contagio de los doblajes televisivos. Por otra parte, hay además un entusiasmo en todo el mundo por la traducción. La traducción como objeto teórico está de moda, por múltiples razones: entre ellas, las migraciones o el hecho de que las artes visuales y audiovisuales hayan tomado a la traducción como tema fecundo, como motivo artístico. Hoy la traducción es políticamente correcta, es necesaria en un mundo con tales flujos de migración. Todas estas cuestiones hicieron que la traducción haya pasado a ser un valor del libro. Recién ahora se empieza a tener en cuenta al traductor, se pone el nombre del traductor en la primera página, etcétera. Todavía tenemos que lograr que el lector común, si existe —creo que no existe demasiado, lo que antes era el lector común ahora es el lector que va a las librerías a elegir sus libros, que tiene cierto grado de independencia y de curiosidad—, tenga conciencia de que está leyendo una traducción. Para eso se necesita que todos los medios de prensa pongan el nombre de los traductores en las fichas. Es una vergüenza que *Página 12* no ponga los nombre de los traductores. Clarín creo que empezó a hacerlo hace poco tiempo. No puedo entender por qué.

S.V.: No sólo no figura el traductor sino que no suele haber ni una mínima referencia a la traducción misma...

M.C.: No hay crítica de la traducción, porque el estado de indigencia del mundo cultural se padece en todos los niveles. Los críticos ganan muy poco dinero por una reseña y también ahí se trabaja a tiempo muy parcial y casi como *hobbie*. Lo que tendría que pagársele a los buenos reseñadores que hay en Argentina nadie lo paga, sencillamente porque no interesa.

S.V.: Al comienzo de tu respuesta anterior hiciste referencia a cierta impericia en la traducción, resultado de una impericia con la lengua...

M.C.: Hay apresuramiento. No siempre el traductor está a la altura del texto que quiere traducir. Esto se debe a un problema mayor: necesitamos más conocimientos sobre nuestra lengua. En las universidades, por ejemplo, se escribe muy mal. Los *papers* universitarios están mal escritos, están escritos con solipsismos y con jergas teóricas aplicadas indiscriminadamente a cualquier objeto, lo cual crea una compulsión al lugar común. Y el vocabulario en general es pobre. Una vez que ha entrado en la universidad, la mayoría de la gente no vuelve a leer grandes prosas. Vamos a lo cercano: desde César Aira, Alan Pauls, Daniel Guebel, por nombrar sólo a tres. Pero Walsh tenía una prosa extraordinaria. ¿Por qué no se lee a Walsh como un escritor extraordinario? Vayamos un poco más allá: Leopoldo Marechal. Hay que ver cómo escribía Marechal, no todo se termina con Borges. Y más atrás: Eduardo Wilde, Lucio Mansilla. Y si nos vamos afuera: José Martí o la gran prosa española. Todo eso no se tiene en cuenta. La rebeldía contra la gramática, que fue distintiva de muchas escrituras de vanguardia y estéticas experimentales, ha sido tomada demasiado al pie de la letra y absorbida indiscriminadamente por buena cantidad de escritores, que no se hacen cargo de la tarea de buscar un equilibrio en una época en que el desbarajuste sintáctico es lo que domina la supuesta comunicación (al punto que estamos aislados por lo que debería comunicarnos). Llama la atención cuántos escritores hay que ya no utilizan el pluscuamperfecto. Y esto es una pena para la literatura, porque se pierden los diferentes estratos del pasado. Por ejemplo: «El año pasado, cuando Helena fue a Formosa se reencontró con Pablo. Lo había conocido tres años atrás y habían tenido una relación. Salieron durante un tiempo...». No, «habían salido durante un tiempo». Eso sigue pasando antes del pasado. Esa complejidad temporal está perdida. También hay problemas con el armado de las frases —una de las razones de esto es la pérdida de la enseñanza del latín, que dejó una marca muy profunda en el arte de composición de la frase— y con el léxico. Hoy en día, las personas dicen «aguarde un momento»: ¿Desde cuándo se dice «aguarde» en Argentina? ¿Desde cuando se dice «esperando por» o, como dijo un amigo sobre otra persona, «tiene una condición»? ¿Qué quiere decir «tiene una condición»? «Tiene una enfermedad», en todo caso. «*Condition*» es una palabra del inglés. ¿De dónde vienen estos usos? Vienen de los doblajes puertorriqueños, de la ignorancia de ciertos periodistas que leen en inglés y traducen instantáneamente. Todas esas cosas le suceden a la lengua. Hay además un interregno largo de traducciones malhechas o bisoñas en Argentina —cosa que se está empezando a solucionar— que incidió no poco en que los escritores que tienden a leer o literatura extranjera o escritores argentinos solamente, perdieran arco de visión de la lengua. Entonces uno nota cierta impotencia en muchas traducciones. Y lee muchas traducciones a través de las cuales ve el original, es decir, es un grado de transparencia que una traducción no merece (si yo leo «condición» por «*condition*», en vez de «enfermedad» estoy leyendo el original a través de un error). Esas cosas pasan y, como te dije antes, los escritores también incurren en este tipo de errores y de pobreza. Algo que no vendría mal son los grupos de ayuda, no los talleres literarios, sino la consulta: todo traductor y todo escritor debería tener tres o cuatro verdugos implacables de su prosa. Hay que aguantarse que alguien te diga: «Flaco, ¿qué hiciste acá?». Ningún traductor se puede permitir —salvo que sean sus primeras traducciones y se esté jugando su futuro— darle una traducción a alguien para que se la lea, porque quiere entregarla y cobrar, eso está de más. Pero lo que sí puede hacer es consultar sus dudas. Algo

que los escritores deberían hacer con todo lo que escriben. Y si no, el traductor debe, al menos, no desconfiar totalmente del corrector de estilo. A menudo el corrector de estilo se gana la vida encontrando errores donde no los hay, porque tiene que justificar su trabajo. Pero en las editoriales también hay gente que lee muy bien, con atención y respetuosamente. Hay que escuchar, eso tiene que hacer el traductor. Las editoriales deben trabajar con gente que lee bien y respetuosamente. El problema es, de entrada, institucional.

S.V.: Es muy interesante una de las cuestiones que marcás: el modo en que se vinculan la lengua de los escritores con la lengua de las traducciones...

M.C.: Es una relación fundamental. Hay varios ejemplos con respecto a eso, te puedo dar uno. En un momento en que su industria editorial entró en auge con los grandes grupos y las nuevas editoriales independientes exitosas —como Anagrama o Tusquets—, los españoles empezaron a pedirle a los traductores, algunos descaradamente y otros casi inconscientemente, que el texto fuera reconocible para el hablante común, independientemente de los idiolectos de los escritores. Entonces, muchas traducciones empezaron a sonar igual. ¿Cómo sonaban? Como los doblajes. El cine en España era en un 99 % doblado (estoy hablando de mediados de los años 80). Los dobladores españoles eran muy buenos, como los mexicanos. Uno veía a Robert Mitchum y se lo imaginaba hablando en español. Pero los doblajes forzaban a una economía de la lengua, porque la lengua debía adaptarse a la gesticulación. Había una lengua de los doblajes. Muchas traducciones se escribieron en esa lengua, que era un mixto de buena voluntad, de saber de algunos traductores —que los había, y buenísimos— de oído, al cual el traductor respondía, entre otras cosas, porque podía hacer más rápido su traducción. Muchos traductores no lo hacían: Miguel Sáenz no lo hacía, porque Saenz creó una lengua para el castellano (yo no sé cómo es Thomas Bernhard en alemán, pero las traducciones son buenísimas y la influencia de Bernhard fue arrasadora, te puedo dar diez nombres de escritores castellanos que empezaron a escribir como Bernhard). ¿Qué pasó? Como muchos escritores no sabían lenguas, y leían esas traducciones que además se hacían muy rápido, muchos escritores empezaron a escribir en la lengua de las traducciones. Era un híbrido en el que influía mucho el idioma periodístico español, que tenía una penetración muy grande, como pasa acá actualmente. De la misma manera, aquí también sucede que muchos escritores se han formado leyendo literatura extranjera en traducciones españolas que no les gustan y con las cuales tienen que llegar a un confuso acuerdo mental, pero si les gusta el libro inevitablemente la escucha, la resonancia interior de esa lengua les deja algo.

S.V.: Más de una vez hablaste sobre la inconformidad de los lectores argentinos y latinoamericanos con las traducciones hechas en España...

M.C.: Muchos críticos que no saben lenguas y no conocen demasiado bien la relación de las culturas castellano parlantes con sus respectivas lenguas se han quejado de las traducciones españolas. Es inevitable que un traductor español ponga «chaval» en vez de «pibe», si estamos leyendo una novela policial donde el autor

dice «kid» o «guy». No se puede traducir como «joven», «niño» o «muchacho». No se puede traducir «fuck» por «coger», porque en España, como todos sabemos, «coger» significa otra cosa. Ese no es el problema, el problema es otro, es más largo. Todo traductor está obligado a traducir dentro de la lengua, y está obligado a traducir dentro de la tradición de la traducción. Una traducción nunca debe sonar enteramente fuera de la tradición de lo traducido: no se puede, de golpe, pasar a la prosa coloquial porque el nivel de la representación queda traicionado. Aunque incidan también otras cuestiones, como el grado de parataxis del escritor que uno traduce. A veces uno tiene miedo de respetarlo, porque queda mal en castellano y uno dice: me van a echar la culpa a mí.

S.V.: En relación con esa queja dirigida hacia las traducciones españolas, hacia el final de tu artículo «Nuevas batallas sobre la propiedad de la lengua», hablaste sobre la posibilidad de una «estética política de la traducción para estos tiempos» ¿Crees que es posible e incluso importante elaborar esa estética? ¿O tenemos que quedarnos con lo que tenemos hasta ahora: cuestiones de gusto, resistencias, objeciones?

132 133

M.C.: Es una pregunta muy peliaguda. La savia de lo político. Vamos a decir lo político copiando un poco a Rancière, quien afirma que está, por un lado, «lo político» y, por otro, «la política». La política sería la discusión de la política tal como la hemos heredado desde Platón, pasando por Maquiavelo, y que deriva en esto que hay hoy: parlamentarismo, representación, elecciones. Y está «lo político», que es la conjunción de esas instituciones con la vida política del espacio público. Entonces en ese nivel es donde veo que la savia o el aporte de la traducción es posible y está en un modo de atención a la lengua. Mucho depende de la traducción en ese sentido, porque es el campo de trabajo con la lengua en donde la práctica cotidiana y lo laboral están indisolublemente ligados en la atención a cada elemento de la lengua y al extranjero de la lengua con la que se trabaja. Algo muy importante y muy político en un país que tiene tan poco interés por lo que pasa fuera de sus fronteras, como lo demuestra la lectura de cualquier diario. La información internacional es pobrísima, a nadie le interesa y no hablemos de los noticieros: no dicen nada del mundo, salvo que Obama se quiebre un tobillo o que tiren una bomba; si tiran una bomba puede llegar a aparecer Madagascar, pero si no, no. Esa es otra de las vías que hace de la traducción algo político. La otra es la duda permanente. En un artículo que escribí para *Otra Parte*, «Pormenores de la mañana de un traductor», digo que mientras todo el mundo habla con demasiada seguridad y demasiada soltura, el traductor duda. Ahora pasa en todos lados: todo el mundo cree que es posible expresarse al pie de la letra. Cree que existe el «pie de la letra». No, no existe: existen las variedades de la significancia —que no es exactamente la significación—, existe la postergación del sentido y todo eso que la filosofía ya descubrió hace tiempo...

S.V.: Algo que señalaste más de una vez en tus artículos: el lenguaje, desde el vamos, es malentendido...

M.C.: Claro. Yo soy muy wittgensteniano. Sé, como el primer Wittgenstein, que los límites del lenguaje son los límites de mi mundo pero también sé que existen

los juegos de lenguaje. Si un tipo viene y me dice «me temo que tu casa se está quemando», no quiere decir que tenga miedo de que se esté quemando la casa, quiere decir «debo darte la mala noticia de que tu casa se está quemando». Entonces el traductor duda. Y me parece que en esa duda permanente y en la atención a las posibilidades que ofrece cada frase, hay un futuro político porque la lengua está en un estado tal que se ha convertido en una viscosa forma de condicionamiento; no se advierte cuánto limita la existencia el pobre repertorio de relatos. Ya dejemos de lado las teorías: ya sabemos la teoría de Burroughs sobre que la palabra es un virus y que el lenguaje es el principal elemento de control y de represión; sólo que en el mundo de hoy, se suma el lenguaje reductor que aparece en internet y en las redes sociales, y la práctica generalizada del *cut and paste* que para Burroughs era un arma de subversión. Cortar y pegar es un nuevo paradigma. De modo que habría que cambiar el programa de rebeldía, o de ética estética. Hace tiempo escribí un artículo, «Defensa del argumento», donde defendía el arte de la argumentación en la imaginación y en la retórica. Un nuevo arte de la argumentación, no persuasivo, sino en el sentido de una lógica que permite la búsqueda de algo desconocido. Y ahí digo mucho que en la medida en que el lenguaje se reduce y se reducen las palabras, el uso de las subordinadas, la riqueza de la sintaxis, la plasticidad de la frase, no se pueden expresar pensamientos complejos. Y si no hay pensamientos complejos no hay sentimientos complejos. El pensamiento subordinado, sometido, determina sentimientos sometidos.

S.V.: Ya te referiste en más de una ocasión a tu desconfianza y tu resistencia al culto del yo, del ego, del *self*, tanto en la escritura como más allá: un rechazo que va desde tu intención de evitar eventos públicos en los que «se privilegia el show del escritor por sobre el ejercicio de la lectura» —hace poco criticaste, en ocasión de la visita de Paul Auster y Coetzee a la Feria del Libro de Buenos Aires, ese «régimen de captura de la atención que estimula la adquisición del fetiche mientras reemplaza la lectura en bien de la utilidad, de la acción por el reflejo y el deseo cambiadizo por la pulsión bruta»— hasta, incluso, la decisión de no ordenar cronológicamente tus «Relatos reunidos», que acaban de publicarse en Alfaguara, para no exponer un derrotero personal. ¿Cómo pensás esa intervención del yo en tu trabajo como traductor, considerando eso que señalaste una vez: que tu «ilusión no es el ya descartado, imposible idioma neutro, sino una mezcla de variedades léxicas y entonaciones...»?

M.C.: Hay muchas maneras de responder a esto, y ninguna será totalmente sincera porque no puedo medirlo. Sé que hay un grado muy considerable de intromisión del «yo» que tenemos todos, el quiste de la identidad. Uno puede tener la ilusión y la voluntad del desapego de sí, lo puede cultivar de diferentes maneras: hay personas que lo hacen con una compasión muy sensible, hay otras que lo hacen a través de la entrega absoluta a una actividad, a un dispositivo, a la meditación o la mística. Todas esas formas son muy trabajosas pero no hay que preocuparse porque, en definitiva, no es una meta, no es un objetivo a alcanzar, es una promesa; lo que se obtendría es el fin de la ansiedad. Como Wittgenstein, que siempre había

sido un torturado y cuando le dijeron que tenía cáncer, después de un tiempo se puso contento y dijo: me di cuenta de que no tengo nada que temer. Esa sería la promesa de la erradicación. Por mi parte, estoy lejísimos de eso. Uno tiene sus egoísmos. Y una prueba continua es el rumor constante de una voz: qué es esto que dice continuamente, en silencio dentro de la cabeza de uno, quién es ese que habla. Borges se acercó mucho a esto, con «Borges y yo». Pero no es exactamente eso, lo de las dos caras que ofrece uno al mundo. Hay un rumor interior, no podemos darnos cuenta de que uno está diciendo permanentemente lo que va hacer, lo que le está pasando, lo que está pensando, cualquier cosa... esa voz, que no suena en ningún otro lado, no para nunca. Y esa voz se entromete en la traducción y distorsiona, evidentemente, la capacidad analítica de decir «lo que hay que hacer con esta frase es esto». Me pasa ahora con algo que estoy traduciendo: es una prosa inglesa de los años 40 ó 50, que utiliza mucho el «y», como la de Hemingway. «Comió y bebió, y conversó con él y cuando salió caminó un rato y se dio cuenta de que empezaba a llover...». Algo en mí se niega a dejar la frase así y pone a veces una aposición, porque me parece que el castellano no lo resiste. Pero eso ya es una opinión, porque el inglés tampoco lo resiste. Entonces me pongo a discutir a nivel de la literalidad. Ahora bien, esto puede entenderse como una intromisión, una deformación, una imposición, pero también como producto de una escucha mutua. Porque si se admite tanto, ahora, que el texto también tiene una voz, esa voz interior mía cuajará en una voz mutua. Es lo que dice Barthes: el psicoanálisis nos hizo conscientes de que escuchar es un hablar, de que escuchar es algo activo. Entonces uno puede decir que el texto tiene, como se dice, una voz. Ese espacio intermedio de la escucha es el espacio de resolución. Uno puede estar dispuesto y no poner absolutamente ningún marco hermenéutico y teórico y dejar que simplemente el texto hable, dejarse llevar. En principio con la superficie del texto: sus sonidos, recurrencias, usos determinados, prosodias —cuántas veces se repite esta palabra, cuáles son las palabras más significantes—; uno escucha todo eso pero no puede eliminar totalmente el aparato con que llega. Ningún lector, ni el más inocente, llega nunca a ningún texto desnudo. Y el traductor menos. Y si lo niega va a traducir mal. Pero entiendo eso como un hecho político más, porque ese tipo de escucha, salvo en algunos escenarios de la cultura contemporánea, es muy infrecuente. Esa escucha activa sucede mucho en la música, sobre todo en la música contemporánea posterior a los años 50, con John Cage, y en la música de improvisación, para la cual el oyente ya no es el que debe comprender cómo está armada una pieza sino el que tiene que percibir un sonido tras otro y dejarse llevar; no es un desciframiento lo que se entrega, se entrega un simple recorrido sin meta. Esa escucha está también en el psicoanálisis y en otros campos —la antropología y la sociología también escuchan—, y me parece que hay una virtud política en esa escucha, sencillamente porque hoy el oído está muy obturado. Pero al mismo tiempo está perdida la noción de que escuchar no es solamente ponerse a disposición, es una forma de hablar y el otro, el texto original, si estamos dialogando está escuchando lo que yo digo, y la zona donde esa escucha mutua cuaja es la traducción.

S.V.: Sin ponernos a cuestionar esa distinción demasiado escolar y tranquilizadora entre los géneros, podría decirse que sos principalmente un traductor de narrativa, aunque también tradujiste

a poetas: Giacomo Leopardi, Fernando Pessoa, Philip Larkin, entre otros. Recientemente se publicó en España la poesía reunida de Larkin, que incluye tu traducción de *Ventanas altas*, el último libro del poeta (una traducción que habías hecho en España hace varios años y que se reeditó en Argentina en 2010). De Larkin, al que definiste como un posmoderno y un autor difícil de traducir, dijiste que fue, junto con J.G. Ballard, uno de los autores que te permitieron encontrar «un pivote desde el cual mirar el mundo». ¿Qué te aportó Philip Larkin? Y teniendo en cuenta que la poesía no es lo que más te dedicaste a traducir, ¿la elección de cada uno de los poetas que tradujiste fue, en cierta forma, «estratégica»?

M.C.: Creo que está muy ligada al azar, no es estratégica. Las cosas más importantes en la vida suceden espontáneamente. Y uno aprende con los años a prestar más atención a lo que la vida ofrece espontáneamente. La mayoría de las lecturas importantes que no son canónicas —como Kafka, Borges o Thomas Mann— me llegaron a mí por atención a lo que estaba pasando, por escuchar y hacer los deberes, o porque tenía la suerte de tener amigos que eran buenos lectores. Amigos a los que me unía el afecto y la confianza intelectual me decían: Marcelo, no te pierdas *Berlin Alexanderplatz*, la novela de Alfred Döblin que acaba de salir en Brujhera. Esto fue allá por los años 82 u 83. Pocas veces lo digo, pero yo escribí *El testamento de O'Jarial* bajo la influencia brutal de esa novela. No sé si *El testamento de O'Jarial* es una buena novela o no, pero quiero decir que *Berlin Alexanderplatz* me ayudó a escribirla. En el caso de Larkin fue Paco Porrúa quien me abrió el camino. Yo trabajaba para él y muy a menudo iba a su casa a charlar. Un día me dijo: «hoy salió un poema de Larkin». Me dio una antología. Los ingleses suelen hacer, cada diez años, una antología que retoma los últimos 50 ó 60, 80 años de la poesía inglesa. En los años 80 había una antología muy famosa, que iba desde Yeats hasta Porter. El tipo de la antología se llamaba MacBeth y en su antología había poemas de Larkin. Otro día, Paco me puso una grabación que había comprado en Inglaterra, en la que Larkin recitaba poemas. ¿Qué pasó? Encontré un poeta que, como lo dije varias veces, unía una enorme perfección formal, un clasicismo del verso, una gran variedad de verso —en la línea de Auden: manejo de distintos metros, riqueza de la rima, cadencia, ritmo— con una soltura respecto a lo que en ese momento era para él la prosa coloquial. Larkin era un poeta de una gran perfección que podía escribir «*They fuck you up, your mum and dad*» («Te joden, tu papá y tu mamá»). Todo eso era notable. Después estaba la negrura. Era inmisericordia en el sentido en que uno leía Larkin y comprendía que era muy fácil engañarse. Sucedió como con Onetti. Y si uno ve de lejos una foto de Larkin, se parecía mucho a Onetti: los anteojos negros, la calva, es muy curioso. Pero su literatura no tenía nada que ver con la de Onetti. Lo más importante de Larkin es la mirada privada de fundamentos previos, la cosa tal como es. No está en el libro que yo traduje, pero hay un poema que se llama «*Suny Prestatyn*» («Prestatyn soleado»), que es la descripción de un cartel de un lugar de vacaciones, de una especie de *spa*, en el que aparece una chica preciosa. Lo que hace Larkin es describir lo que va pasando con ese cartel a medida que pasa el tiempo: alguien le pone bigotes, otro le pone una pija («*a cock*»), bien larkiniano, después llueve y la imagen se va deteriorando: «*She was too good for this life*» («Era demasiado buena para esta vida»), y el último verso dice: «*Now Fight Cancer is there*» («Ahora está ahí: Luche contra el cáncer»).¹

En otro poema describe los carteles de publicidades en los edificios y dice, en un giro verbal extraordinario: «A silver knife sinks into golden butter» («un cuchillo de plata se hunde en dorada manteca»): empieza con las vocales agudas y termina con otras y la imagen es extraordinaria, la imagen de una publicidad de margarina. Larkin sólo pone esa imagen y no dice nada más. No es como Wallace Stevens, otro poeta extraordinario, o como Elliot, donde hay filosofía y una trascendencia de todo lo que se dice. En Larkin no hay trascendencia, eso me interesaba muchísimo, porque yo estaba intentando, en ese momento, lograr una descripción en la prosa, un estado de descripción en el que los hechos se contarán a sí mismos, con todos sus elementos: con el personaje, la situación y demás. En mi traducción de *Ventanas altas* intenté estar atento a todos esos rasgos de la poesía de Larkin. No sé si lo hice, aunque creo que los traductores, algunas veces, logramos traslucir algo del espíritu de una escritura. Es una idea poco audaz, pero creo que sucede.

136 137

S.V.: Una idea que aparece, aunque formulada de manera inversa, en una afirmación de Auden: «la perspectiva única del mundo que posee todo poeta genuino sobrevive a la traducción».

M.C.: Lo mismo que sostiene Borges en el prólogo de su magnífica traducción de *Hojas de hierba* de Whitman. Al final de ese prólogo, Borges habla sobre su traducción y dice: hace unos años asistí a un montaje de *Macbeth*. La escenografía era ridícula, los actores eran espantosos y la traducción dejaba mucho que desear, pero salí imbuido de pasión trágica; misteriosamente Shakespeare se había abierto paso.² Yo creo que eso pasa si el traductor captó algo de ese espíritu, un centelleo, un no sé qué. Si tuviéramos tiempo tal vez podría definirlo con más exactitud.

Notas

¹ Incluimos una traducción del poema de Larkin, realizada por Miguel Ángel Montezanti: «*Vení a Prestatyn soleado/* reía la chica del póster,/ arrodillada en la arena/ en blanco y tieso satén./ Detrás de ella, un buen pedazo/ de costa; un hotel con palmeras/ parecía expandirse desde sus muslos/ y brazos abiertos que alzaban sus pechos.// Fue golpeada un día de marzo./ Hace unas semanas, y su cara/ quedó desdentada y bizca;/ enormes tetas y una entrepierna fisurada/ fueron buenos blancos, y el espacio/ entre sus piernas contuvo garabatos/ que la ponían limpiamente a horcajadas/ de una verga tuberosa y un par de huevos// autografiados *Titch Thomas*. Mientras/ que alguien había usado un cuchillo/ o algo para tajar justo a través/ de los labios y los bigotes de su sonrisa./ Era demasiado buena para esta vida./ Muy pronto, un gran desgarró atravesado/ dejó sólo una mano y algo de azul./ Ahora se lee: *Luchemos contra el cáncer*».

² Es el último párrafo de la introducción de Borges: «Un hecho me conforta. Recuerdo haber asistido hace muchos años a una representación de *Macbeth*; la traducción era no menos deleznable que los actores y que el pintarrajeado escenario, pero salí a la calle deshecho de pasión trágica. Shakespeare se había abierto camino; Whitman también lo hará».

Venturini, Santiago

«Entrevista a Marcelo Cohen: "La savia política de la traducción está en su atención a la lengua"». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 129–138.