

Narración, exilio, y el traductor translingüístico: Navegando lo traducible y lo intraducible en «Las babas del diablo» de Julio Cortázar

Cuadernos CANELA, 30, pp. 121-134
Recibido: 31-VIII-2018
Aceptado: 05-II-2019
Publicado, versión impresa: 18-V-2019
ISSN 1344-9109
Publicado, versión electrónica: 18-V-2019
ISSN 2189-9568
© El autor 2019
canela.org.es

Manuel Azuaje-Alamo

Universidad de Harvard, Estados Unidos

Resumen

Este artículo examina el discurso sobre el arte y la práctica de la traducción en el corpus del escritor argentino Julio Cortázar. En el campo de la literatura comparada contemporánea, la importancia de la traducción en todos sus ámbitos es un tema que ha sido retomado con fuerza a partir del comienzo del siglo XXI, cuando diversos trabajos —por ejemplo, los de Damrosch, Casanova, o Moretti— dieron un enfoque nuevo a la noción de «literatura mundial» (*world literature*, siguiendo la predecesora propuesta de Goethe, *Weltliteratur*). Emily Apter (2013) hace una crítica a este nuevo enfoque, mencionando cómo un enfoque ecuilizador *a priori* hacia la literatura de diferentes ámbitos elimina diferencias claves de cultura y lenguaje. Otra vertiente, representada por Steven G. Kellman (2000) ha puesto énfasis en la necesidad de reconocer la presencia e influencia de una lengua no materna en los trabajos de autores exiliados. Cortázar se presta perfectamente para reflexionar sobre estos problemas desde la perspectiva de la literatura latinoamericana del siglo XX. El cuento analizado en este artículo, «Las babas del diablo» (publicado originalmente en 1959), es un texto en el cual no solamente el protagonista principal es un traductor, sino también en el cual el clímax y desdoblamiento de la narración gira en torno a las diferentes traducciones que se le puede dar a la realidad representada en una fotografía y codificada por la dupla de términos «babas del diablo/hilos de la Virgen».

Palabras clave

Cortázar, traducción, intraducibles, literatura mundial, translingüismo.

Introducción

Ocho años después de la muerte del escritor argentino Julio Cortázar, en el prólogo a la colección completa de sus cuentos, publicada en 1994 por la prestigiosa editorial española Alfaguara, el escritor peruano Mario Vargas Llosa (Cortázar, 1994) describió lo mejor de la obra de Cortázar como algo que se origina en el diálogo complejo entre el autor y los lectores de sus historias. «En los libros de Cortázar juega el autor, juega el narrador, juegan los personajes y juega el lector, obligado a ello por las endiabladas trampas que lo acechan a la vuelta de la página menos pensada» (Cortázar, 1994, p.16). Esta frase de Vargas Llosa sugiere la navegación constante de identidades e idiomas inherentes a la vida cosmopolita en el exilio; al fin y al cabo, muchas de las «trampas» mencionadas aquí por Vargas Llosa se relacionan con cuestiones de lenguaje y comunicación en el corpus creado por Cortázar, hombre trilingüe (hablaba, por lo menos, español, francés e inglés, los idiomas entre los cuales traducía e interpretaba como profesional para la

UNESCO y la ONU) cuya literatura abundaba en referencias a la cultura contemporánea de los Estados Unidos (el jazz, sin ir más lejos) o francesa (incontables menciones de literatura y lengua francesa en sus obras).

Como cualquier lector alerta de Cortázar es capaz de ver, en sus cuentos y novelas hay un diálogo constante entre las diferentes capas del lenguaje que componen el texto. El poder detrás de muchos de los cuentos de Cortázar proviene de un narrador que no solo narra, sino que también es muy consciente del proceso de lectura y busca activamente subvertir el rol pasivo del lector.

Mucho se puede ganar si miramos el asunto del rol del lector enfocándonos en el tema del lenguaje narrativo como un medio que está influenciado por el proceso de traducción. Esto es porque la práctica de la traducción fue un aspecto importante no solo de la «persona artística» de Cortázar, por llamar de alguna manera a su identidad como autor y artista poseedor de un público, sino también de haber sido su «persona profesional», por llamar de alguna manera a su lado profesional que con traje y corbata trabajaba como interprete y traductor para la ONU, UNESCO, y otras entidades no gubernamentales, una vida profesional dentro de la cual fue precisamente la traducción la que le otorgó sustento económico por gran parte de su vida.

En paralelo a esto, la primera esposa de Cortázar, Aurora Bernárdez, fue, como él, traductora e intérprete. Su siguiente pareja, la escritora lituana Ugnė Karvelis, fue también traductora de literatura y llevó al francés muchos autores lituanos. La última pareja de Cortázar, la estadounidense después nacionalizada canadiense, Carol Dunlop, fue asimismo traductora. Todo esto indica que, en el ámbito íntimo del autor, la presencia de las lenguas extranjeras, de la traducción y la interpretación, fueron presencias constates en su hogar multilingüe.

Cortázar dejó la Argentina tras el ascenso al poder del aún controvertido líder Juan Perón, y en 1951 se estableció en Francia, haciendo de París su hogar hasta su muerte en 1986. El contacto de Cortázar con el francés, no obstante, antecede este exilio y da otra razón para colocarlo firmemente en la categoría que Steve G. Kellman (2000) ha llamado «escritores translingüísticos». Cortázar no sólo nace en la Bélgica francófona, sino que en sus primeros años habla con su madre, su abuela, y sus criadas en francés (Dalmau, 2015, p.37). Posteriormente, estudia inglés en una Argentina en que la presencia británica era muy fuerte, y eventualmente en el año 1948, a los 34 años, se acredita oficialmente en este país como traductor de este idioma y del francés. Además de su trabajo como traductor técnico, Cortázar dejó muchas notables traducciones. Por ejemplo, del inglés tradujo una edición de los cuentos completos del escritor estadounidense Edgar Allan Poe, publicada en 1956 por la Universidad de Puerto Rico; y del francés, hizo una traducción de la novela *Memorias de Adriano* de la escritora Marguerite Yourcenar en 1955 (Aparicio, 1991, p.149).

Un aspecto importante de la relación de Cortázar con la traducción es su condición de exiliado. En el año 1981 Cortázar se convertiría en un ciudadano francés, en una ceremonia especial organizada por el ministro de cultura francés, en la misma ocasión en la que el novelista checo Milan Kundera obtuviera también esa nacionalidad (Institut National de l'Audiovisuel, 13 de junio de 2012). Sin embargo, esto no significó un rechazo de su identidad latinoamericana; en su discurso en la ceremonia, Cortázar se declaró totalmente ligado a América Latina, y esperaba que la naturalización sirviera para paliar la vergonzosa y humillante («*pénible et humiliant*» en el francés de Cortázar)

condición de sentirse incapaz de comentar negativamente sobre problemas políticos de Francia mientras al mismo tiempo vivía como un extranjero exiliado en el país. Esta tensión entre el país y la lengua natal y la cultura y lengua del país adaptado esta presente tanto en la temática de sus obras como en su estilo literario. Recordemos que la novela más famosa de Cortázar, *Rayuela*, es una novela de narraciones dispersas e inconexas, representativa de la vida en el exilio y entre lenguas, cuyas dos partes —«Del lado de allá» y «Del lado de acá»— demarcan el eje de esta historia que se desarrolla entre Argentina y Francia.

Este modo de ser, un tanto desarticulado y exílico no es exclusivo de sus obras más largas, sino que se puede ver también claramente, en muchos de sus cuentos, como en el representativo «Las babas del diablo» (Cortázar, 2003), donde el revelado de una imagen fotográfica guía al protagonista a varias posibles traducciones o interpretaciones de la realidad ficticia.

Este artículo analizará este cuento y las referencias que este hace hacia el proceso de traducción, teniendo en cuenta los desarrollos del estudio de la traducción en la academia de los últimos años. Argumentaré que en «Las babas del diablo» no solo se pueden identificar procesos de traducción intralingüística y traducción intersemiótica ya analizados por el lingüista Roman Jakobson (2012) —procesos llevados a cabo por el protagonista en su calidad de traductor profesional y de interprete de la realidad de la fotografía que él tomó—, sino que también se puede identificar en el nivel del narrador de la obra una tensión proveniente de aquello que la comparativista Emily Apter (2013) ha llamado lo intraducible (*untranslatable* en inglés), y que, por ende, es la tensión narrativa y la inversión de la trama que ocurre en la última sección del cuento se debe precisamente a la confluencia de estos tres conceptos.

1. Cortázar y la creación de una realidad que traduce y es traducida

Antes de proceder a la lectura detallada del texto, necesito definir algunas nociones a las que me referiré en mi análisis. En su famoso ensayo, *On Linguist Aspects of Translation* [Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción], el lingüista formalista Roman Jakobson (2012) propuso un conjunto de categorías muy útiles para pensar las diferentes formas que toma la práctica de la traducción. Haré uso de dos de estas definiciones. La primera es la de «traducción intralingüística», «*an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language*» [una interpretación de los signos verbales por medio de otros signos del mismo idioma] (Jakobson, 2012, p.127). La otra noción es la de «traducción intersemiótica», definida por Jakobson como «*an interpretation of verbals signs by means of signs of nonverbal sign system*» [una interpretación de signos verbales mediante signos del sistema de signos no verbales] (Jakobson, 2012, p.127). Utilizo estos términos porque en «Las babas del diablo» se encuentran ejemplos precisamente de estos dos tipos de traducciones. En la primera instancia, el protagonista traduce intralingüísticamente el término «los hilos de la Virgen» por «las babas del diablo» (Cortázar, 2003, p.303), traducción que ocurre cerca del final del cuento y que actúa como el catalizador que conduce a la inversión y desdoblamiento final y al clímax del cuento. En segunda instancia, la traducción intersemiótica toma lugar cada vez que en el cuento una misma fotografía, tomada en un parque de París, es traducida a diversas narrativas creadas por la imaginación del personaje Michel al ver la foto.

Aparte de estos dos términos provenientes del estudio tradicional de la traducción, en los últimos años el término «*untranslatables*» [lo intraducible] ha sido reclamado por la estudiosa literaria estadounidense Emily Apter (2013) como una de las razones para tomar una postura crítica y politizada contra el nuevo auge del estudio de la literatura mundial. Ella afirma que «lo intraducible» es importante porque marca un contraste contra la accesibilidad —putativa, en su interpretación— a la que la noción de una «literatura mundial» quiere aspirar. Es decir, una literatura traducible y disfrutable por lectores de todo el mundo ignora las características únicas de cada cultura y lengua y, por tanto, es problemática. Apter ve en la noción de la «literatura mundial» otro síntoma del creciente dominio que la globalización tiene sobre las culturas periféricas y su consiguiente rol en la destrucción de lo local.

Dejando a un lado el lado político de su crítica, el tema de lo intraducible tiene como factor importante la noción esencialista de la primacía del texto «original» sobre su traducción. Este tema es importante cuando se discute la práctica de la traducción en la literatura latinoamericana y especialmente en relación a Cortázar, porque la intraducibilidad, como la entiende Apter, se opone a la opinión de Jorge Luis Borges —ampliamente recogida en el trabajo de Kristal (2002, pp.9-11)— de que la noción del texto «original» es espuria, y que la noción idealista (en el sentido platónico) de «la intención del artista» es, a la larga, mucho más importante que cualquier noción de intraducibles locales específicos que pueda haber en cualquier otro idioma específico en que, casi por casualidad, se haya escrito esa obra. No es de extrañar que Borges haya también dicho que un original puede no serle fiel a su traducción. También es famosa la anécdota que Borges, después de haber leído a Cervantes por primera vez en inglés, pensó al leer el Don Quijote en su español original que se leía como si fuera una mala traducción de la versión «original» en inglés (Kristal, 2002, p.11).

Borges es importante para esta discusión, porque su visión de la traducción tiene vínculos tanto estéticos como cronológicos con aquella de Cortázar. Durante sus años de residencia en Argentina, Cortázar estaba ligado al círculo de Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges, que editaban y escribían, respectivamente, en la revista literaria argentina *Sur*. Por lo tanto, es probable que sus puntos de vista sobre cuestiones tales como el contraste entre el original y el traductor hayan sido influenciados por los de Borges. Esta es, por decir lo menos, la evidencia cronológica que apunta a una interpretación amplia de la traducción por Cortázar.

Hay también evidencias estéticas de esta interpretación un tanto creativa de la relación de una traducción con su original y de la relación de ambas con el idioma a lo largo de todos los escritos de Cortázar, pero quizás uno de los más marcados es aquel que aparece en uno de los capítulos de su libro *Un tal Lucas* publicado en 1979 (Cortázar, 1994). El libro es una serie de capítulos que describen diferentes facetas de «un tal Lucas», que en el proceso de lectura el lector va intuyendo es una especie de alter ego o sustituto del propio Cortázar. Es por esto que es interesante observar cómo en uno de los capítulos de los libros (Cortázar, 1994, Vol.2, pp.313-316) relata cómo un día Lucas compone un poema que titula *Zipper Sonnet* [Soneto cremallera], cuyo título está escrito en inglés en la versión original en español, y se puede leer tanto de arriba para abajo como de abajo para arriba, o en palabras del narrador: «este soneto debe leerse como quien sube y baja un “zipper”» (Cortázar, 1994, Vol.2 p.313). Este poema debería ser un intraducible por la peculiaridad de su forma y del juego que propone, con especificidad de la rima y la

estructura de doble legibilidad del poema. Sin embargo, el poema ocupa un capítulo de *Un tal Lucas*, precisamente porque el poema «no» es intraducible, sino altamente traducible. En la narración del capítulo aparece de repente la figura del poeta brasileño Haroldo de Campos, quien le envía a Cortázar una versión portuguesa del soneto escrito por él. Después de leerlo, Lucas termina considerando esta versión en portugués brasileño como un poema «considerablemente mejorado» (Cortázar, 1994, Vol.2, p.314) a su original en español. De esta manera, Lucas descubre que uno de los beneficios de una traducción creativa, que ignora adrede los elementos intraducibles, permite el descubrimiento de diversas potencialidades inmersas dentro del texto original. Este cuento, escrito como ficción, es verídico. Cortázar había conocido al poeta brasileño durante una estadía en Sao Paulo (Brasil) por el año 1973 (Dalmau, 2015, p.476). Efectivamente, el brasileño publicó una traducción del soneto de Cortázar ya en 1978, un año antes de que saliera *Un tal Lucas*, y la sorpresa de Cortázar fue genuina y plasmada en su libro (Wrobel, 2015, p.220). Esta apreciación de la potencialidad de un texto, en lugar de la premiación de la palabra o expresión literal que aparece en la página original del idioma original, está muy cerca de la visión de la traducción de Borges. Como ha argumentado el estudioso de literatura latinoamericana Efraín Krystal (2002), «*Borges would agree with George Steiner's contention that a translation can tap into potentialities unrealized in the original*» [Borges estaría de acuerdo con la afirmación de George Steiner de que una traducción puede aprovechar las potencialidades no realizadas en el original] (Krystal, 2002, p.7).

Son precisamente estas «potencialidades no realizadas en el original», el eje del cual gira la trama de muchas obras de Cortázar, especialmente entre ellas «Las babas del diablo», cuyo análisis empezaremos en la próxima sección.

2. «Las babas del diablo» y el desdoblamiento mediante la traducción

En el segmento anterior he desarrollado este contraste entre lo intraducible y lo traducible (en sus variantes intralingüísticas e intersemiótica) porque es precisamente este problema con el cual abre «Las babas del diablo», el problema de traducir la experiencia vivida ambigua a una narración establecida: «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán para nada» (Cortázar, 2003, p.295). De esta manera «Las babas del diablo» comienza con una admisión de la imposibilidad de contar su propia historia. El comienzo de «Las babas del diablo», de forma similar al comienzo de *Rayuela*, empieza con la admisión de una terrible falta de claridad del texto que está a punto de ser narrado.

En esta sección se analizará «Las babas del diablo» desde dos perspectivas: 1) desde la estructura interior del cuento, tomando como enfoque al protagonista del cuento, Michel, traductor de francés y fotógrafo; y 2) desde el paratexto del cuento, tomando como enfoque el uso que Cortázar hacía de múltiples idiomas para encontrar la inspiración para sus ficciones.

2.1. El narrador traductor de las «Las babas del diablo» y su dimensión translingüística

El comienzo de «Las babas del diablo» (Cortázar, 2003) nos presenta al narrador/protagonista estableciendo el tiempo y el modo de la historia: «Si se pudiera decir: yo

vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros» (Cortázar, 2003, p.295). La presencia de este narrador translingüístico, que duda del lenguaje hasta el punto de mostrar aquí una variedad de conjugaciones y tiempos verbales no ortodoxos, es palpable no solo al comienzo del cuento, sino también a lo largo de toda la narración, no solo en las características textuales sino también en pasajes incrustados entre paréntesis y con verbos conjugados en tiempo presente con una narración toda conjugada en tiempo pretérito. Estos comentarios en paréntesis que siguen a la trama son un recordatorio constante del hecho de que alguien es responsable de escribir el texto, y que alguien está escribiendo en un momento designado como «ahora», un momento cuya propia referencialidad ambivalente es subrayada por el autor como algo sospechoso: «Ahora mismo (que palabra, *ahora*, que estúpida mentira)» (Cortázar, 2003, p.298).

El narrador reaparece de esta manera en diversos momentos en los que comenta explícitamente sobre las características textuales del texto. Cerca del comienzo de la narrativa propiamente dicha el narrador inmediatamente interrumpe con un comentario entre paréntesis «(ahora pasan dos más pequeñas, con los bordes plateados)» (Cortázar, 2003, p. 297). Pero más importante, hay muchas instancias en las cuales el narrador interrumpe la narración para poner en entredicho la veracidad de aquello narrado: «en tanto que oler, o (pero Michel se bifurca fácilmente, no hay que dejarlo que declame a gusto)» (Cortázar, 2003, p.299). Por ende, el narrador es una presencia muy palpable en este texto.

El monólogo del narrador ocupa tres párrafos completos antes de comenzar la historia propiamente dicha con su invitación narrativa: «bajemos por la escalera de esta casa hasta el domingo (...)» (Cortázar, 2003, p.296). ¿Quién está siendo implicado por la forma plural de este? ¿Se refiere al autor y al lector ideal? ¿O está el narrador invitando a todas las demás entidades ficticias del cuento (a la rubia, al niño, al hombre y a las nubes) a convocarse en el escenario para recrear los acontecimientos del cuento? El narrador puede estar refiriéndose a estos elementos, pero también se puede leer esta invitación a la personalidad múltiple de una sola persona, Michel, el protagonista y narrador implícito de la historia.

Él es, a final de cuentas, un exiliado, y en su vida en Francia siempre hay dos Michels: el chileno hispanohablante y el habitante francófono de París. De hecho, es esta dualidad la característica con la cual es introducido al cuento, desde el principio se le ubica como alguien con una identidad compuesta: «franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado a sus horas» (Cortázar, 2003, p.296). De esta manera, el personaje principal/narrador del cuento de Cortázar es representado como alguien intrínsecamente conectado a la idea de la identidad dual, tanto en el plano de la nacionalidad («franco-chileno») como en el plano profesional, al ser a la vez traductor y fotógrafo. Es sobre la traducción entre estos dos pares de identidades, nacionales y profesionales, que el cuento va a ir desarrollando su narrativa.

Se podría argumentar que la introducción del cuento funciona como una narración de encuadre. En ella, la voz íntima y en primera persona que narra las dos primeras páginas enmarca la realidad del cuento y da paso a la primera entrada en escena de Michel, el protagonista de la historia. Sin embargo, en «Las babas del diablo» existe la complicación de que el narrador toma la voz del personaje principal, creando así un

problema al describir el mundo ficticio. Como el narrador remarca al principio del relato: «Va a ser difícil porque nadie sabe bien quién es que verdaderamente está contando, si yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes y a veces una paloma)» (Cortázar, 2003, p.296). Por lo tanto, el acto narrativo está, desde el principio, incrustado en la imposibilidad de traducir la experiencia real a una narrativa, no solo a nivel narratológico (la división axial clásica de la trama/historia; *plot/story* en inglés o *siuzhet* y *fabula* en ruso), sino al nivel del lenguaje mismo, la elección de qué verbos o conjugaciones serán usados.

He aquí uno de los intraducibles del cuento, el juego de palabras de Cortázar de la introducción, que solo es posible en idiomas que tienen un acuerdo sujeto-verbo, un efecto que es de difícil recreación en idiomas que carecen de esta característica. Un buen ejemplo de esto es la introducción del protagonista/narrador en el texto.

El narrador introduce a Michel en el texto usando la tercera persona (él), pero antes de que termine el párrafo hay un cambio a la tercera persona («[él] salió del número 11»), seguido de otro a la primera persona («nada me impediría [a mí] dar una vuelta»). Entre estos dos verbos hay una frase interesantemente ambivalente que actúa como puente entre la primera y tercera persona: («[yo/él] que llevaba tres semanas») (Cortázar, 2003, pp.296-297). Esta frase, al poder tomar como sujeto tanto la primera como tercera persona marca un uso particular, es en su ambivalencia intraducible y específica al español y otros lenguajes y dialectos cercanos a este.

La voz prominente en el texto es la primera persona, pero la tercera persona aun cuando aparece con menos frecuencia, cumple la importante tarea de describir, ubicar, e identificar al protagonista, Michel. Es la tercera voz la que introduce a Michel en el texto, «Roberto Michel, franco-chileno (...)» (Cortázar, 2003, p.296); la que describe las creencias de Michel, «Michel sabía que el fotógrafo ópera siempre (...)» (Cortázar, 2003, p.297); y, lo más importante, la que describe a Michel como un observador muy inventivo, «Michel es culpable de literatura, de fabricaciones irreales» (Cortázar, 2003, p. 302). De esta manera el texto se muestra inestable entre la objetividad de la tercera persona y la subjetividad de la primera, presentando una dualidad en la que una realidad va traduciendo o anotando a la otra. «Creo que sé mirar, si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad» (Cortázar, 2003, p.299).

Enmarcada en estas tensiones, el único hecho cierto en el cuento es que una foto fue tomada en una mañana de noviembre en uno de los parques de París. La persona que tomó esa foto es Roberto Michel, descrito por el narrador como un traductor y fotógrafo a tiempo parcial, cuya voz, en un monólogo literario, narra ciertas partes de los eventos relacionados con el evento de tomar esta fotografía y su siguiente interpretación.

Entonces, no es de extrañar que lo que activa el cambio de percepción en el narrador es anticipado precisamente por el acto de traducción. Cerca del desenlace del cuento, Michel está trabajando en la traducción del español *al* francés de un trabajo del escritor José Alberto Allende, acto que lo impulsa a hacer a su vez una nueva traducción de la fotografía que tomó y crear para ella una nueva interpretación. Pongo énfasis en la frase de arriba en la dirección de la traducción *al* francés porque precisamente apunta al alto nivel de francés que Michel debe tener para que se haya encargado esa traducción. Michel no está traduciendo a su lengua materna, sino a la lengua de su exilio, y en la que vive, traduciendo y traducido, sus días.

De esta manera, la traducción intralingüística es lo que lleva a Michel al descubrimiento

sobre el que gira la historia: «Cada tantos minutos, por ejemplo, cuando no encontraba la manera de decir en buen francés lo que José Alberto Allende decía en tan buen español, alzaba los ojos y miraba la foto; a veces me atraía la mujer, a veces el chico» (Cortázar, 2003, p.305).

Es en este momento de traducción en el que ocurre el desdoblamiento clave del cuento. El *blow-up* o la amplificación que Michel había pegado a la pared se torna en un *trompe-l'oeil* (esas pinturas de ambivalente factura que dan cabida a dos interpretaciones dependiendo de qué elementos sean enfocados) y revela otra posible traducción de la imagen que Michel había tomado ingenuamente con su cámara en aquel parque de París. La narración prosigue: «Acababa de escribir: *Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés*—y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo» (Cortázar, 2003, p.306).

Parte del juego aquí está precisamente en ese guiño que hace Cortázar en un francés que le podría ser no familiar al lector latinoamericano pero que era, sin lugar a dudas, el lenguaje de día a día del escritor argentino. «Entonces, la segunda clave reside en la naturaleza intrínseca de las dificultades que las sociedades» es lo que dice la frase en francés que Michel traducía en ese momento, y es difícil no encontrar una conexión entre esa «segunda clave» mencionada en el texto francés y esa segunda clave que abre una nueva traducción verbal del ámbito visual de la foto, una traducción que guía hacia una nueva interpretación de la situación representada en la fotografía. Anterior a esta escena, el narrador/Michel ya había advertido sobre la falsedad de ver. Aquí este pasaje en francés enmarcado en un texto en español, es como un guiño del Cortázar transcultural y translingüístico que lo escribió; «*la seconde clé réside dans la nature intrinsèque*», la segunda clave reside en la naturaleza intrínseca de la visión, del lenguaje, de la traducción. Nótese que incluso aún si la frase que Michel estaba traduciendo al francés se considera literalmente, la mención de diferentes «sociedades» apunta precisamente hacia existencia de otras sociedades de habla extranjera. No es casualidad que es precisamente en este punto que la oración francesa se interrumpe, «una frase en francés que jamás habrá de terminarse» (Cortázar, 2003, p.306), y que da paso a una interpretación más abierta y sugerente por parte del lector hacia sus otras interpretaciones.

Gracias a la intervención de la traducción intralingüística del francés al español, la traducción intersemiótica que Michel hace cambia su interpretación de los hechos representados en esa fotografía de una interpretación positiva (el chico siendo seducido por una mujer, una historia de seducción que lleva al niño a la madurez sexual en un enmarque machista), a una interpretación negativa. En la nueva traducción intersemiótica, el muchacho está siendo seducido por una mujer para que su chulo drogue al niño y lo viole. La fotografía es la misma, lo que ha cambiado es la forma en que Michel la ha leído y «traducido» a una narración. Gracias a este giro, al final del cuento emerge un mundo mucho más sombrío, transitorio y fugaz, características todas que hacen eco de la frase «las babas del diablo» que da el título al cuento.

Es precisamente en ese momento que Michel imagina otra posible traducción intersemiótica para la imagen: «un orden (...) que no había pasado, pero ahora iba a pasar, ahora se iba a cumplir» (Cortázar, 2003, p. 307). Este «ahora» no es el pasado dentro del cual ocurrieron los eventos «reales», sino más bien una narración creada por la propia imaginación activa de Michel. En esta narración la tercera entidad de la imagen, el hombre en el automóvil, adquiere una intención que aquel no tenía en la

primera interpretación hecha por Michel. Michel ahora considera que ese hombre es un potencial abusador de infantes que está utilizando a la mujer rubia como simple carnada. La realización de esta *posibilidad* impacta tanto a Michel que inmediatamente lo toma como la *realidad* de lo ocurrido en el mundo que habita.

La tragedia en el centro del cuento es la ironía constituida por el hecho de que Michel sea, al mismo tiempo, el poderoso creador de esta interpretación y su impotente observador: «De pronto el orden se invertirá, quedarán vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo, de este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención» (Cortázar, 2003, p.307). Las figuras en el plano bidimensional de la fotografía obtienen así agencia e independencia, y el narrador, en el lado de la supuesta realidad, se fija en cambio en una atemporalidad paralizante.

Al final del cuento, Michel se convierte así en un ser pasivo, un «prisionero» (Cortázar, 2003, p.308). Pero, por supuesto, el narrador ha informado previamente al lector que en este texto ver algo implica una falsificación del sujeto observado, «todo mirar rezuma falsedad» (Cortázar, 2003, p.299). Michel está lejos de ser pasivo, ya que fue él que no solo observó la fotografía, sino el que también creó roles e historias para los personajes retratados en la imagen ampliada. La pasividad de Michel en este pasaje nos hace recordar, más bien, a la engañosa pasividad del traductor frente a la obra que él acaba de traducir. Después de todo, una vez que las letras y palabras en que la traducción queda fijada, la obra será leída y distribuida como obra no del traductor, sino del autor original. Este tipo de invisibilidad del traductor es justamente lo que el crítico americano Lawrence Venuti (1995) describió en su importante libro *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Cabe decir, además, que en este libro Venuti también escribe sobre el traductor al inglés de las obras de Cortázar, el poeta estadounidense Paul Blackburn y sobre su traducción al inglés de «Las babas de diablo».

2.2. El desdoblamiento de los cuentos de Cortázar y su relación con sus idiomas

Una carta firmada el 18 de febrero de 1966, que Cortázar (2010) escribió para su amigo Eduardo Jonquière, nos ofrece una versión, de su puño y letra, mucho más personal, casi juguetona, pero no del todo carente de seriedad, de los tres idiomas en juego dentro de la personalidad creativa del argentino universal. Las líneas iniciales de la carta, escritas en inglés, español, y francés, componen un párrafo un tanto largo, pero que cito aquí casi íntegro por lo bien que nos ilustra cómo la compaginación y juego entre el trabajo de día a día como traductor de Cortázar y la conexión translingüística de idiomas en su mente creativa ayudaba a la «musa» que lo inspiraba para su trabajo narrativo.

As Richard III once said, thank you very much for the polishing up you gave to my humble French efforts. Por qué te escribo en inglés, misterio; probablemente un efecto retardado de una no menos retardada comunicación de la UNCTAD a la BIRF, o algo así que tuve que revisar esta mañana. *Moi, ce que j'aime c'est de t'écrire en français, rien que pour te voir râler d'ici. Tous les verbes mal conjugués, aucun accent à sa place, un flottement inépuisable de la pensée qui voudrait exprimer une chose et en exprime une autre : mais, ne serait-ce pas cela la Poëêêésie, petit père? Car il est connu que quand on écrit dans une langue qu'on ne possède pas à fond, la Muse en profite pour glisser ses oracles* (Cortázar, 2010, p. 448).

[Como dijo una vez Richard III, mucho te agradezco que hayas pulido mis humildes esfuerzos franceses. Por qué te escribo en inglés, misterio; probablemente un efecto retardado de una no menos retardada comunicación de la UNCTAD al BIRF o algo así que tuve que revisar esta mañana. A mí lo que me gusta es escribirte en francés sólo para desde aquí verte rabiarse. Todos los verbos mal conjugados, ni un acento en su lugar una vacilación inacabable del pensamiento que quisiera expresar una cosa y expresa otra, pero ¿no sería eso la Poeeesía, viejito? Porque está escrito que cuando se escribe en una lengua que no se posee a fondo, la Musa aprovecha para deslizar sus oráculos] (Cortázar, 2010, p.450).

Después de que en 1951 Cortázar se mudara a Francia, vivió principalmente en este país, alternando de vez en cuando con temporadas de estadía en países del continente americano. Por esta razón el contacto con la lengua francesa dejó una huella indeleble en su estilo. Igualmente, ya inclusive antes de su salida de Argentina en 1951, Cortázar había logrado ser un traductor certificado no sólo del francés, sino también del inglés. Su contacto con la lengua inglesa fue cercano, y de hecho durante lo que él llamaba como su primera juventud llegó a escribir un libro sobre el poeta británico John Keats, un trabajo que es la reflexión crítica más larga que Cortázar dedicó a otro escritor. Como el mismo Cortázar le refirió en otra carta a Jonquièr, aunque él vivía en Francia, la literatura que más le gustaba era la inglesa. Existen múltiples referencias a esta preferencia. Una de las más marcadas, por hacer explícita comparación entre la literatura inglesa y francesa, se encuentra en una carta de 1964 a Eduardo Jonquièr, donde Cortázar escribe: «Leo Tristram Shady, un gran libro. Al final de cuentas, la literatura inglesa me sigue pareciendo la más hermosa de todas. Y lo digo desde París, que ya es decir algo (...)» (Cortázar, 2010, p.423).

De esta manera, Cortázar escribía en español, pero vivía y leía en idiomas múltiples. Esta multiplicidad de idiomas no solamente asomaba la cabeza en un alto número de sus escritos, sino que forma parte de la clave narrativa que abre las puertas del desdoblamiento en muchos de sus mejores trabajos. El desdoblamiento *cortazariano* está frecuentemente ligado a un juego de palabras, y este artificio está marcado por un uso frecuentemente translingüístico del español que refleja tanto el carácter exílico de Cortázar como los múltiples lenguajes en que se mueve el universo ficticio del autor.

La lectura habitual de «Las babas del diablo» es que es un texto que demuestra la famosa habilidad narrativa de Cortázar mediante la cual es capaz de transformar episodios de la vida cotidiana y habitual en momentos llenos de lo fantástico. De esa manera, en los cuentos de Cortázar conviven dos mundos ficticios que interactúan, uno aquel de la vida «normal» y otro de eventos «fantásticos». Sin embargo, una lectura de Cortázar que toma en cuenta la dimensión del lenguaje en relación a la traducción y a lo translingüístico saca a relucir los problemas de lenguaje, mutabilidad y exilio que son componentes centrales de muchos de los desdoblamientos dentro de los cuentos de Cortázar. En «Las babas del diablo» el protagonista es, por admisión del narrador, alguien ya de por sí inclinado a pensar ficciones, pero es el acto de traducir entre idiomas y medios artísticos lo que desencadena el desenlace del cuento.

El desdoblamiento narrativo es prefigurado por un par de instancias de traducción. La primera de estas instancias es la traducción intralingüística de la expresión «las babas del diablo» por «los hilos de la Virgen». Este par de palabras apuntan hacia el mismo signo (el rocío de la mañana), pero para este fin usan símbolos diametralmente opuestos en su expresar (la pareja contrastante diablo/virgen que claramente recurre al imaginario

católico de Latinoamérica). Por eso, traducir las «babas del diablo» por «los hilos de la virgen» no es solamente un proceso neutralmente semántico, sino una traducción intralingüística que encarna en sí las dos posibilidades de interpretación de la foto. La frase que introduce esta dualidad al cuento, «[el chico se perdió] como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana. Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo» (Cortázar, 2003, p.303), aparece justo después de que Michel toma la foto, pero es solamente al culminar el cuento que el lector se da cuenta de que la imagen satánica de «las babas del diablo» apunta precisamente hacia esa traducción horrible y espantosa que, al final del cuento, Michel hace de la fotografía que había tomado. Además, el hecho de que el título del cuento mismo sea «Las babas del diablo», elegido sobre cualquier otra cantidad de títulos diferentes que Cortázar hubiera podido elegir, insinúa el hecho de que el autor construyó la estructura de esta historia alrededor de esta dupla axial que recorre la obra.

Una dupla axial que, es clave decirlo, es intraducible y es específica a los dos polos, rioplatenses y francófonos, en los que se movió Cortázar durante su vida. Los «hilos de la Virgen» no es una expresión establecida en español, y es, en cambio una expresión establecida en el idioma francés: «*les fils de la Vierge*». Pero Cortázar, como narrador translingüístico que es, la traduce al español para emparejarla con el término equivalente en español, «las babas del diablo». Como Kellman (2000) ha remarcado, «*It does not require preternatural perspicacity to spot occasional clues in the writings of some of the most respected translinguals, instances in which the author is thinking in one language but employing the locutions of the other*» (Kellman, 2000, p.10) [No se requiere una perspicacia sobrenatural para detectar pistas ocasionales en las escrituras de algunos de los translingüistas más respetados, instancias en los que el autor está pensando en un idioma pero empleando las locuciones del otro]. Esto precisamente se retrata en esta escena del cuento, y también es lo que debió ocurrir durante el chispazo de inspiración de ver esta dupla de términos en español y francés que posteriormente germinó en forma de este cuento. Este proceso de traducción del francés al español que introduce esta dupla de expresiones claves para el cuento es un proceso del cual un lector hispanohablante sin conocimiento de francés no sería capaz de darse cuenta y, no obstante, es la pieza central, clave, del relato de Cortázar.

Como muestra de esto, nótese lo mucho que pierde estéticamente el cuento en la traducción al inglés de Blackburn (Cortázar, 1971). Tanto la versión inglesa del título del cuento como la dupla axial de términos matizadas anteriormente pierden notablemente su potente y múltiple referencialidad. El término «*blow-up*» [ampliación fotográfica] que se usa como título del cuento en inglés es un título muchísimo menos macabro que «Las babas del diablo», y mientras el título en español evoca visiones horribles, satánicas, y fantásticas, el título en inglés se vuelve una simple referencia directa a técnicas de fotografía moderna. Se puede decir lo mismo de la traducción de Blackburn al inglés de la dupla axial «los hilos de virgen/las babas del diablo», que él traduce como «*angel spit*» [escupir de ángel] y «*devil spit*» [escupir de demonio] (Cortázar, 1971, p.109). Se pierde así en inglés esa elegante simetría de contraste que se encuentra en el español, en donde hay una dualidad contrastante de imaginarios («Virgen/diablo») y de géneros masculino y femenino (*la Virgen/el diablo; los hilos, las babas*). Se puede notar que en la traducción en inglés estas expresiones muestran la saliva de un ángel o demonio cualquiera, mientras que en español los personajes en juego son de una jerarquía más

alta: la Virgen y el diablo. Mucho más importante, se pierde en la traducción al inglés toda referencia que el texto original hacía a la expresión original en francés («*les fils de la Vierge*»), la expresión que sirve de clave secreta para entrever la mente translingüística de Michel en pleno acto de interpretación y traducción de realidades.

La segunda instancia importante de la traducción en el cuento es la traducción que Michel hace, ahora en dirección inversa del español al francés, del tratado del escritor José Alberto Allende, y su importancia queda matizada por la aparición de aquella frase en francés que apunta hacia una «segunda clave para entender a la naturaleza de las sociedades». Esa «segunda clave» es, precisamente, el segundo mirar del traductor.

3. Conclusión

Los restos mortales de Cortázar descansan ahora en el cementerio de Montparnasse, en París. Como describimos en la primera sección de este trabajo, Cortázar se nacionalizó francés, pero siguió escribiendo en español y considerándose latinoamericano. En su faceta como traductor e interprete profesional en Europa, tuvo un contacto constante con idiomas extranjeros. Roberto Michel, el protagonista de «Las babas del diablo», proveniente de una nación del Cono Sur que trabaja como traductor y que es además fanático de la fotografía, se puede considerar como un doble ficticio del mismo Cortázar. El desdoblamiento del cuento, como hemos explicado en las secciones anteriores, refleja ese segundo mirar del traductor que vive entre idiomas.

En resumen, esos momentos de traducción que ocurren en «Las babas del diablo» apuntan tanto a la posición de exilio translingüístico del narrador/protagonista como a las mismas características poseídas por el mismo Cortázar. El lugar de enunciación de Cortázar —argentino nacido en Bélgica y después radicado y nacionalizado en Francia— siempre estuvo en un delicado balance entre lo local y lo cosmopolita, y las dislocaciones provocadas por esta tensión están representadas en toda su obra. Un ejemplo perfecto de esta tensión entre lo local y lo cosmopolita en la concepción de la literatura de Cortázar fue su polémica con el escritor peruano José María Arguedas en torno a los usos y abusos de «lo local» en la literatura latinoamericana (Dalmau, 2015, pp.436-440), debate en el cual Cortázar defendió una literatura que dibujara no solamente la nación propia sino cualquier espacio físico que le interesara al escritor. Producto de esta tensión, la dimensión de la traducción y el translingüismo deben ser considerados inescapables compañeros de viaje de la trayectoria creativa del autor. Conectado a esto está la idea del punto de vista particular en los cuentos de Cortázar, en los que la realidad se desdobra gracias a los usos creativos que Cortázar hace de expresiones, verbos, o dichos del lenguaje. Como ya hemos dicho, en muchos de sus cuentos lo fantástico aparece precisamente mediante este desdoblamiento.

Es precisamente la naturaleza translingüística de este desdoblamiento lo que diferencia a Cortázar de la gran mayoría de otros autores exílicos o translingüísticos de la tradición hispanoamericana, descontando a notables excepciones, como por ejemplo la del novelista cubano Guillermo Cabrera Infante. Usualmente, en la mayoría de estos autores, la presencia translingüística queda a la vista a nivel de estilo, como en el estilo anglosajón de la prosa de Borges, o a nivel estructural de la ficción, como en el uso que Gabriel García Márquez hace del universo de Faulkner para construir el espacio ficticio de Aracataca. En los cuentos de Cortázar, sin embargo, el lenguaje mismo juega un papel primordial en crear el desdoblamiento que conduce al desenlace del cuento. «Las babas

del diablo» es precisamente el cuento en que este mecanismo queda más visible, razón que lo hace idóneo para este tipo de análisis. También es un cuento en que el narrador y el protagonista presentan fuertes similitudes con el mismo Cortázar en términos de su situación, profesión, y pasatiempo.

Dentro del marco de la nueva atención que en el campo de la literatura comparada en el siglo XXI se le ha venido dando a diversos temas que tocan en la traducción y su relación con el estudio de las nuevas teorías sobre la literatura mundial, enfocar a Cortázar como un autor de relieve en este tema es pertinente y abre puertas para nuevos acercamientos a la interpretación de su obra. El enfoque en lo intraducible y la atención a cómo Cortázar utiliza este elemento para crear momentos claves en su narrativa, es igualmente interesante, especialmente considerando un ámbito mayor que abarque a los otros idiomas que Cortázar usó en su vida.

Financiación

Este trabajo fue posible gracias al generoso apoyo de la «Beca Suntory para la Investigación» proveniente de la Fundación Suntory, Japón.

Referencias bibliográficas

- Aparicio, F. R. (1991). *Versiones, interpretaciones, creaciones: Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*. Gaithersburg, MD: Editorial Hispamérica.
- Apter, E. S. (2013). *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London; New York: Verso.
- Casanova, P. (2004). *The world republic of letters*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Cortázar, J. (1971). *Blow-up and other stories* (Trad. P. Blackburn). (3rd. ed.). New York: Collier Books.
- Cortázar, J. (1994). *Cuentos completos*. (Colección Unesco de obras representativas. Serie Iberoamericana.) (Vols. 1-2). Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2003). Las babas del diablo. En Yurkiévich, S. & G. Anchieri (Eds.), *Cuentos. Obras completas*: I. (pp.295-308). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cortázar, J. (2010). *Cartas a los Jonquières*. Bernárdez, A., & Alvarez Garriga, C. (Eds.), Madrid: Alfaguara.
- Dalmau, M. (2015). *Julio Cortázar: el cronopio fugitivo*. Barcelona : Edhasa.
- Damrosch, D. (2003). *What is world literature?* Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Institut National de l'Audiovisuel (INA Politique). (13 de junio de 2012) *Naturalisation française des écrivains Julio Cortázar et Milan Kundera* [Entrevista]. Recuperado de <https://youtu.be/fj90zCZyN5A>
- Jakobson, R. (2012). On Linguistic Aspects of Translation. En Venuti, L. (Ed.) *The Translation Studies Reader*. 3rd ed. New York: Routledge.
- Kellman, S. G. (2000). *The Translingual Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kristal, E. (2002). *Invisible Work: Borges and Translation* (1st ed.). Nashville: Vanderbilt University Press.
- Moretti, F. (2013). *Distant reading*. London: Verso.
- Vargas Llosa, M. (1994). Introducción. En J. Cortázar. *Cuentos completos*. (Colección Unesco de obras representativas. Serie Iberoamericana.) (Vols. 1-2). Madrid: Alfaguara.
- Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation*. New York: Routledge.
- Wrobel, J. (2015). Signos em rotação: Desde “Transblanco” até “Un tal Lucas”; Três exemplos dos frutíferos diálogos inter-americanos de Haroldo de Campos. *Cadernos De Literatura Comparada*, (32). Recuperado de <http://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/261>

Perfil del autor

Manuel Azuaje-Alamo es licenciado en Estudios Asiáticos y Literatura Comparada por la Universidad de Alberta. Realizó después una maestría en la Universidad de Tokio, y otra en la Universidad de Harvard, en donde actualmente es también candidato al doctorado. Su tesis de doctorado se centra en explorar las traducciones de la literatura japonesa hechas por literatos hispanoamericanos durante el siglo XX. Se especializa en estudios de la traducción, estudios de literatura mundial, y en la narrativa latinoamericana moderna. Actualmente se desempeña como docente de lengua y literatura en la Universidad de Tsukuba y en la Universidad de Kanagawa.

English title

Narration, Exile, and the Translingual Writer: Navigating the Translatable and Untranslatable in Julio Cortázar's "Las babas del diablo"

Abstract

This article examines the discourse on the art and practice of translation in the corpus of Argentine writer Julio Cortázar. Within the field of contemporary comparative literature, the importance of translation in all its variables is a theme that has been taken up strongly since the beginning of the 21st century, when various monographs—for example, those by Damrosch, Casanova, or Moretti—put a renewed focus on the notion of world literature (which follows from the term proposed by Goethe, *Weltliteratur*). Emily Apter (2013) has critiqued this new focus, pointing out how an *a priori* equalizing approach to international literature can iron out key cultural and linguistic differences. Another aspect of literary studies, exemplified by Kellman (2000), has emphasized the need to recognize the presence and influence of non-native languages in the works of exiled authors. An author like Cortázar is a perfect fit in order to reflect on these issues of translation from the perspective of 20th century Latin American literature.

The short story discussed in this article, "Blow-up" ("Las babas del diablo," originally published in 1959) is a text in which not only is the protagonist a translator, but also it is a text in which the climax of the narrative revolves around the different translations that can be given to the reality represented in a photo, a difference coded by the pair of terms "Devil's spittle/Virgin's threads."

Keywords

Cortázar, translation, untranslatables, world literature, translingualism.

要旨

本稿は、フリオ・コルタサル の作品群における翻訳行為をめぐる言説を考察するものである。現代比較文学の研究分野では21世紀以降、あらゆる側面における翻訳の重要性が再評価され、例えばダムロッシュやカサノヴァ、モレッティに代表される様々な論考が、ゲーテの *Weltliteratur* の流れを汲む「世界文学」の概念に対する新たなアプローチを提起した。一方、アプター (2013) は、世界各国の文学の平等化を図るこの新しい傾向が文化や言語による差異を消してしまう可能性があるとして辛辣に批判している。また、ケルマン (2000) に代表されるもう一つのアプローチでは、亡命作家や国外滞在作家の創作における非母国語の存在とその影響を主張している。

コルタサルのような作家はまさに、20世紀ラテンアメリカ文学における翻訳と言語横断性をめぐる諸問題を考えるに相応しい研究対象である。例えば、本稿で取り上げる短編小説『悪魔の涎』*Las babas del diablo* (1959) では、主人公が翻訳家であるのみならず、物語のクライマックスと語りの解釈が、「悪魔の涎」と「聖母の糸」という語によって体系化され、写真に表された現実と与えられうる様々な翻訳において展開されている。

キーワード

コルタサル、翻訳、翻訳不可能、世界文学、トランスリンガリズム