

Sobre el arte de escoger las palabras indicadas

GREGORY RABASSA

Traducción: Margarita Valencia



D E los libros que he traducido, *Cien años de soledad* y *Rayuela* son los que han tenido más ediciones y reimpressiones. Mientras escribía este libro, la edición en rústica de *Cien años de soledad* apareció repentinamente en la lista de los más vendidos del *New York Times* y de *Los Angeles Times*, cosa que no sucedió cuando se publicó por primera vez. Es algo que me entusiasma como amante de la buena literatura, pero me entristece como traductor. Hace algunos años la traducción era un trabajo que se hacía por encargo, como abonar el césped en un antejardín en los suburbios, y se pagaba una sola vez. El tema de las regalías ni se discutía, a menos de que se tratara de Homero o de Virgilio, o de autores de esa índole. Así que resulta doloroso ver que una vieja traducción circula y prospera mientras yo calculo aquí sentado lo que cobraría si la hubiera hecho el año pasado. Cass Canfield Jr. logró que me pagaran regalías por la primera edición en rústica, pero esa se agotó hace años. A veces me llega algo del Club del Libro, pero por lo general, en lo que a mí respecta, el libro podría ser de dominio público. Pero ya basta de quejarme. Es lo que siempre hacemos los traductores mientras devoramos como langostas hambrientas los entremeses en los eventos literarios. Nos queda el consuelo de saber que hacemos una tarea honorable en un mundo de farsantes, impostores y tenderos burgueses, como lo explica con tanta precisión el viejo príncipe François en *Perseguido* (*The Fallen Sparrow*).

Cuando García Márquez empezó a buscar un traductor para su novela yo estaba ocupado; pero, como ya lo mencioné, Julio Cortázar le dijo que me esperara. El resultado fue beneficioso para todos, incluidos los críticos, aunque no han faltado las pedradas del profesor Horrendo. Como en el caso de Clarice Lispector, ya había leído la novela sin pensar en la traducción. En ambas instancias supe que lo que leía era de lo mejor. A quienes conocían la novela en español esta les suscitaba comentarios inteligentes, y a veces no tan inteligentes, pero nunca exentos de asombro. Supongo que eso debió de haberme espantado, pero en cuestiones de traducción, y en unas pocas cosas más, no me asusto fácilmente, y me dispuse a abordarlo. Como dije, ya había leído el libro, y me di cuenta de que si me hubiera atendido a mis métodos usuales de trabajo, el resultado habría sido un poco diferente. No sé si mejor o peor. Me pregunto si la traducción saldría beneficiada si la hiciera hoy, después de haber trajinado tanto con la novela en mis cursos y de haber leído lo que otros dijeron. Lo que trato de decir, por supuesto, es que cada vez que leemos un libro este se transforma. Por eso podemos sopesar, examinar y tolerar una versión tras otra de *La divina comedia*: ninguna nos deja completamente satisfechos pero las disfrutamos todas porque sabemos que el toscano acecha tras las palabras en otra lengua.

El primer problema que tuve que enfrentar fue el título. Uno siempre tiene la esperanza de que el título del libro que va a traducir sea una palabra fácil, a lo mejor el nombre del protagonista. En algunos casos el título es imposible en otra lengua; en ese caso hay que buscar una solución que conserve el espíritu del original. Si me permiten una metáfora coja, cuando no se acierta en la diana hay que agitar el pañuelo. Uno podría pensar que no hay problemas con un título

Estados Unidos. Profesor universitario y laureado traductor literario del español/portugués al inglés. Se le considera uno de los grandes traductores de literatura hispanoamericana en el mundo por su trabajo con los grandes novelistas latinoamericanos como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez (quien llegó a afirmar que la versión inglesa que Rabassa realizó de *Cien años de soledad* superaba el original y que Rabassa era "The best Latin American writer in the English language"), Mario Vargas Llosa y Jorge Amado, entre otros. Obtuvo en 1967 el premio literario National Book Award en la categoría Traducción por Hopscotch, por su versión en inglés de la novela *Rayuela* de Julio Cortázar. En 2005 publicó su libro de memorias *If This Be Treason. Translation and Its Dyscontents. A Memoir*, muy bien acogido por la crítica.

<
En las oficinas de Prensa
Latina. Bogotá, 1959.
Fotografía de Hernán Díaz.
Colección Biblioteca Luis Ángel
Arango.

Este texto es una traducción de
"Gabriel García Márquez" de
Gregory Rabassa, tomado de
If This Be Treason, copyright
© 2005 de Gregory Rabassa.
Reproducido con la autorización
de New Directions Publishing
Corporation.

Obras de Gabriel García Márquez traducidas por Gregory Rabassa: *One Hundred Years of Solitude* (*Cien años de soledad*, 1967), Nueva York, Harper & Row, 1970; *Leaf Storm and Other Stories* (*La hojarasca*, 1969), Nueva York, Harper & Row, 1972; *The Autumn of the Patriarch* (*El otoño del patriarca*, 1975), Nueva York, Harper & Row, 1976; *Innocent Eréndira and Other Stories* (*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, 1972), Nueva York, Harper & Row, 1978; *In Evil Hour* (*La mala hora*, 1968), Nueva York, Harper & Row, 1979; *Chronicle of a Death Foretold* (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981), Nueva York, Knopf, 1983.

Con León de Greiff.
Bogotá, c. 1970.
Archivo fotográfico de Nereo López.



enunciativo sencillo como *Cien años de soledad*, pero los hay. “De” y “años” no tienen inconveniente, aunque habría que prescindir de “años” si optáramos por “siglo”. Descarté rápidamente esa posibilidad y enfrenté el siguiente escollo: “cien”. En español, “cien” no exige artículo pero en inglés es indispensable decidir entre el adjetivo numeral (“one”) y el artículo indefinido (“a”). El título en español no da ninguna indicación sobre cuál debe ser. El dilema es el mismo que el del traductor de la *Eneida* cuando se enfrenta al primer verso: *Arma virumque cano*. ¿Es un hombre o el hombre? En latín, puede ser cualquiera de los dos. Virgilio no tenía que decidir, pero el traductor, sí. Pensé que los años en cuestión se referían a un periodo específico, como el de una profecía, un periodo definido, como el de una cuenta regresiva. No eran cien años cualesquiera. Pero no se puede pasar por alto el hecho de que el lector hispanoparlante conjuga ambas interpretaciones inconscientemente, como lo harían los romanos en el ejemplo en latín que acabo de citar. Por su parte, cuando un angloparlante lee el texto en español, debe decidir inconscientemente sobre el significado. En su mente no se mezclarían. Yo estaba convencido (y sigo estándolo) de que Gabo se refería a un periodo específico, así que opte por “one”: *One Hundred Years of Solitude*. Sentía que esta interpretación estaba más de acuerdo con el espíritu de la novela. No hubo ningún reparo por parte del autor.

La palabra “soledad” nos enfrenta a una cierta ambigüedad –aunque no está claro si es uno de los tipos de ambigüedad planteados por Empson–. La palabra en español tiene el mismo significado que su pariente inglesa, pero también significa “*loneliness*”, con las cargas positiva y negativa implícitas en estar solo. Opté por “*solitude*”, que contiene el germen de “*loneliness*” pero abarca un poco más (como lo demostró con tanta elocuencia Billie Holiday). Gabo parece haber aprobado la decisión; de otra manera no se explica su comentario, tan extravagante pero tan bienvenido, sobre su preferencia por la versión inglesa del título. Hay un comentario suyo, sin embargo, que me sigue dejando pensativo. En alguna parte aseguró que mi técnica había consistido en leer el libro de cabo a rabo y reescribirlo en inglés. Hubiera sido un logro maravilloso; es lo que sucede cuando alguien lee una historia o una leyenda, le da vueltas y se apropia de ella para crear una segunda obra maestra. Fue lo que hizo mi nieta Jennifer cuando maquinó una versión magníficamente pírrónica del cuento de “Hansel

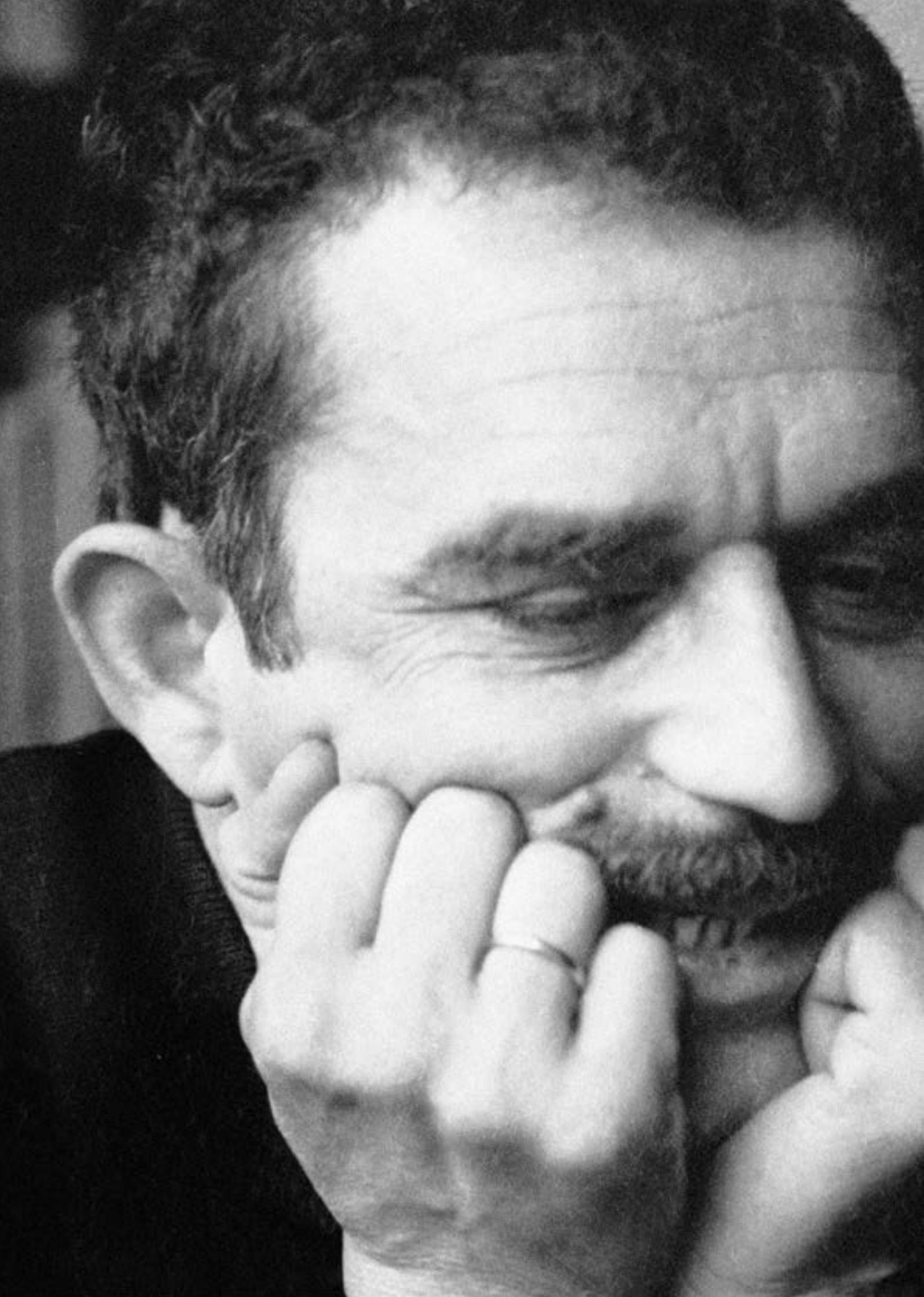


Gabriel García Márquez
con Germán Vargas Cantillo
y Álvaro Cepeda Samudio.
Bogotá, 1976.

Archivo fotográfico de Nereo López.

y Gretel” en la cual la bruja sale indemne. Pero la técnica imaginada por Gabo es exactamente opuesta a la que yo usé. No obstante, hay algo de verdad en su afirmación porque sí leí la novela primero. Nunca he escrito una novela y no sé cómo se hace, pero imagino que la trama, el tema, los personajes, el paquete entero está en la mente del escritor y solo se necesita papel, lápiz y tiempo. De hecho García Márquez dice que así fue como la escribió, que la imaginó entera y se sentó a engarzar una tras otra las palabras necesarias para expresarla. Quizá mi manera de traducir acabó pareciéndose un poco a su forma de escribir.

Con frecuencia lo que más se cita de una historia es la primera frase: “Longtemps, je me suis couché de bonne heure”, de Proust; “En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme”, de Cervantes; “Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte”, de Kafka; “It was the best of times, it was the worst of times”, de Dickens. Así sucedió con este libro: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”. Es una frase muy popular en inglés, y espero que gracias a mi traducción quienes la citen estén expresando exactamente lo que significa: “Many years later, as he faced the firing squad, Colonel Aureliano Buendía was to remember that distant afternoon when his father took him to discover ice”. Hay variantes posibles. En el ejército británico el pelotón de fusilamiento se llama “*firing party*”, expresión que prefiero, pero estaba traduciendo para lectores estadounidenses. Hubiera podido usar “*would*” en vez de “había de”, pero “*was to*” me suena mejor. Preferí “*remember*” a “*recall*” porque creo que está asociada a recuerdos más profundos. Se me ocurrió que “*remote*” suscitaría en el lector asociaciones con robots o controles remotos. Además me gustaba usar “*distant*” asociado con tiempo. El doctor Einstein lo habría aprobado. El verdadero problema fue el verbo “conocer”, y sé de buena fuente que “*discover*” ha inquietado a muchos profesores Horrendo. Fue tal el revuelo que en un seminario mi esposa Clem tuvo que defender mi escogencia (también suya) ante un comité de estos profesores. La primera acepción de la palabra “conocer” se refiere a conocer algo o a alguien por primera vez, o familiarizarse con algo. Lo que sucede en esta oración es un primer encuentro, un aprendizaje. “Conocer” se usa también cuando se sabe algo con más profundidad. García Márquez utilizó el verbo con





Gabriel García Márquez.

Bogotá, c. 1970.

Archivo fotográfico de Nereo López.

todas sus connotaciones, pero traducirlo al inglés como “*know*” (“*know ice*”) no funciona. Implicaría, por ejemplo, un saludo de presentación: “Mucho gusto, hielo”. Se podría usar “*experience ice*”, pero si aquella versión es tonta, esta es simple. Cuando se conoce algo por vez primera, ya lo hemos descubierto. Solo después lo llegamos a conocer completamente. Hubiese podido escribir “*make the acquaintance of ice*” (“familiarizarse con el hielo”), pero eso también suena a broma porque la expresión trae implícito un apretón de manos, o quitarse el sombrero. Sigo creyendo que las palabras que escogí para esta primera frase, tan importante, fueron las adecuadas.



En compañía de su esposa Mercedes Barcha durante el homenaje celebrado por la colonia colombiana al nobel en Estocolmo, 12 de diciembre de 1982.

Álbum fotográfico de Nereo López, Biblioteca Nacional de Colombia.

> En la Casa del Pueblo durante la celebración por el Nobel. Estocolmo, 1982.

Álbum fotográfico de Nereo López, Biblioteca Nacional de Colombia.

Además no hay que olvidar la musicalidad. Las palabras de García Márquez en español suelen sonar como poesía en prosa. Siempre son las palabras correctas porque su sonido y el ritmo con el que fueron engarzadas amplía el significado. Estas palabras/notas provenientes de otra lengua pueden ser interpretadas de la misma forma como se puede interpretar una melodía en uno u otro instrumento con un tono diferente pero sin modificar su esencia. Mi trabajo aquí fue transportar más que traducir, y me gusta lo que logré. No he echado un vistazo a otras versiones de *Cien años de soledad* para averiguar qué hicieron mis pares en otras lenguas, aunque sí hojeé la versión brasileña al portugués. La mezcla de sonidos en el portugués brasileño es semejante a la de un cuarteto de cuerdas y resulta inevitable que el solemne español suene diferente. Quiero aprovechar este último adjetivo para señalar que Gabo heredó directamente de Cervantes su utilización instintiva de la lengua. Su castellano, como el del maestro, no envejecerá, y espero que a mi traducción le suceda otro tanto.

Fui muy cuidadoso con los nombres por deferencia hacia los lectores. Para evitar la confusión entre padre e hijo (aunque a lo largo de la novela se la estimula sutilmente) me cercioré de que siempre que se hablara del viejo patriarca se usara la versión completa de su nombre, José Arcadio Buendía; así se nombra siempre a Charlie Brown, por ejemplo. Es fundamental preservar cierta esencia personal cuando manipulamos los nombres; a medida que la novela avanza esta esencia se hace evidente y los nombres permanecen incambiables y se posesionan de esta esencia, al tiempo que adquieren nuevas características. Los nombres propios se

resisten al cambio. Cuando era niño el presidente era Franklin Delano Roosevelt, como se refería a sí mismo, o Franklin D. Roosevelt, o FDR. Me irrita sobremedera que se refieran a él como Franklin Roosevelt: parte de su esencia se pierde y acaba formando parte de la misma estirpe que Franklin Pierce, ¡Dios nos libre! ¿Qué pasaría si anduviéramos por ahí hablando de John Whittier, Henry Longfellow u Oliver Holmes? Gabo tiene una buena razón para mantener intacto el nombre de José Arcadio Buendía, pues así lo diferencia de su hijo José Arcadio, cuyo apellido jamás se menciona, o de su tataranieto José Arcadio Segundo. En este caso opté por no traducir “Segundo”, que interpreté como un nombre en



vez de traducirlo como José Arcadio II, que sonaba demasiado pomposo, como de la realeza.

Los editores añadieron un árbol genealógico que me pidieron que armara cuando hacía la traducción, y en ese momento me pareció una buena idea, algo que ayudaría a los lectores a no enredarse con los personajes y a entender la complejidad de sus relaciones. Pero cuando el libro salió publicado, me asaltaron las dudas. Si García Márquez hubiese querido esa tabla la hubiera incluido en la edición en español. Llegué a pensar que quizá la confusión (y la fusión) formaba parte de la novela, y que contribuía a demostrar que todos los miembros de la especie se inclinan hacia los monos o hacia los caballos, que no distinguirían entre un yahoo y otro. Esta idea también se relaciona con la repetición de los nombres en la familia, que hace que la distinción entre uno y otro personaje pierda relevancia después de cien años y seis o siete generaciones, cuando la memoria se borra y todos los que vinieron antes se vuelven “gente gris”, para usar la expresión de Turguénev. Es curioso (o quizá no lo es tanto) que la edición de Cátedra, minuciosamente anotada por académicos, también tenga el árbol genealógico al comienzo.

Ante la maravillosa y previsible recepción de *Cien años de soledad* entre el público y los críticos, la editorial compró más libros de Gabo. Se me pidió que tradujera su primera novela y un puñado de cuentos. Esta primera novela corta se llama *La hojarasca*, palabra que en español se refiere a las hojas muertas y caídas, pero

Cantando vallenatos, después del homenaje por parte de los latinos (colombianos) residentes en Estocolmo. De izquierda a derecha: Pablo López, Poncho Zuleta, Rafael Escalona, Gabriel García Márquez y Emiliano Zuleta (con el acordeón), 12 de diciembre de 1982. Álbum fotográfico de Nereo López, Biblioteca Nacional de Colombia.

también a algo inútil, a la basura. No fue nada fácil encontrar una palabra en inglés que combinara todas esas virtudes, y pasé mucho tiempo meditándolo. Por último, decidí arriesgarme con una invención y la llamé *Leaf Storm*, pensando en la tormenta que barrió Macondo en *Cien años de soledad* y cómo en este libro, en el que Macondo aparece por primera vez, había un cataclismo similar que convertía el pueblo en ruinas. No estaba seguro de haber hecho lo correcto hasta que Alexander Coleman me dio su imprimátur al calificar el invento de “magnífico”. Para mí, eso bastó.

Pensé muchas veces que era un error traducir *La hojarasca* después de haber traducido su obra maestra. El orden se había invertido y yo temía que la perfección de *Cien años* se filtrara en *La hojarasca* haciéndola parecer más grande de lo que era. Pero el caso aquí era como el del vestido de seda de la mona, aunque *La hojarasca* dista mucho de ser una mona. Creo que una vez más me salvé porque me dejé guiar por las palabras de García Márquez tal como él las dispuso, y el resultado tuvo tanto éxito como puede tenerlo una traducción.

Los cuentos eran variados, pero todos se reconocían como de su autoría. El hecho de que algunos fueran publicados en revistas como *Esquire* y *Playboy* demuestra que Gabo ya no era un desconocido en los Estados Unidos. En *The New Yorker* se publicó un extracto de su siguiente novela, *El otoño del patriarca*, que dio origen a una bonita anécdota sobre el apocamiento y la ortodoxia editoriales. Esta novela ofrece una visión íntima y minuciosa de la forma de pensar repugnante y perversa de los dictadores. Fue escrita con la mínima puntuación necesaria, y sin párrafos. García Márquez pretendía mantener de esta manera el impulso de los acontecimientos, la velocidad inexorable de la acción que hace que el tiempo transcurra como si lo viéramos desde el asiento de un tren en movimiento que atraviesa pantanos y barrios de invasión. Intenté mantener ese ritmo en la traducción. La tarea era difícil solo en apariencia, porque las largas oraciones sin puntuación, sin pausa, no eran las oraciones barrocas o bizantinas con las que tuve que lidiar durante la traducción de *Paradiso*, de Lezama Lima. Pero el resultado chocaba con el estilo de la revista, donde se quiso dividir el texto en párrafos y añadir signos de puntuación aquí y allá. Como la novela saldría publicada muy poco después sin modificaciones y los lectores podrían comparar, y como el fragmento en la revista invitaría a los lectores a leer el libro, Cass Canfield y yo decidimos someternos siempre y cuando no se usara ni un solo punto y coma (pensábamos en Gabo).

Pero esta es solo una parte de la historia. Gabo usa mucho la palabra “mierda”, como interjección pero también como un término descriptivo. Siempre que la palabra aparecía, en una u otra circunstancia, yo la traduje usando la palabra de una sola sílaba común en inglés. Es una de las palabras favoritas del patriarca sin nombre de la novela, y por tanto era fundamental que apareciera en inglés en la traducción correcta, más terrenal y expresiva. Así lo hice, causando un profundo malestar en *The New Yorker*. Parece que en varios comités editoriales se discutió qué hacer con la palabra, que nunca había aparecido en la revista. Pero eran editores inteligentes que se daban cuenta de que “mierda” tenía que ser traducida como “shit” para conservar la esencia del texto. Desde entonces cuento con bombos y platillos que García Márquez logró una victoria más significativa que la del premio Nobel al romper la barrera de la mierda en la afamada revista.

Después de *El otoño* traduje cuentos y dos novelas, una vieja y una nueva. El volumen de cuentos estaba encabezado por una novela corta, *La increíble y*



En la primera fila, de izquierda a derecha: Juan García Hortelano, Gabriel García Márquez, Salvador Clotas y José María Castellet; Mario Vargas Llosa (detrás de García Márquez) e Isabel Mirete, miembros del jurado del Premio Biblioteca Breve de Novela de 1970. Barcelona, 3 de marzo de 1970. Cortesía Agencia EFE/Newscom/EFEVISUAL.



Con la escritora
Elena Poniatowska,
junio de 1986.
Fotografía de Pedro Valtierra.
Cortesía Agencia EFE.



Con Carmen Balcells
(su agente literario)
durante la escala que
realizó el nobel en el
aeropuerto de Barajas
(Madrid), antes de
dirigirse a Estocolmo para
recibir el Premio Nobel de
Literatura, 7 de diciembre
de 1982.
Cortesía Agencia EFE/
MONDELO/EFE/Newscom/
EFEVISUAL.

triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada (“The incredible and sad tale of innocent Eréndira and her heartless grandmother”). El título se redujo a “Innocent Eréndira and Her Heartless Grandmother”, pero esta versión también era demasiado larga para la cubierta del libro, que decía simplemente *Innocent Eréndira*. La trama de la obra de García Márquez está sostenida por los hilos de sus obras anteriores y el tema y el tenor de la actual, además del “estilo”. Esto ayuda al traductor. Cuando leo sus obras reunidas en español reconozco su impronta, y me gusta pensar que lo mismo se puede decir de su obra en inglés (aunque no soy imparcial). Su inimitable estilo cinético salta por todas partes, y se adapta hábilmente a las circunstancias variables de la narración, incluso en mundos tan disímiles como el de *Cien años de soledad* y el de *El otoño del patriarca*. Me complace ver que este estilo se mantiene en mis traducciones, aunque no he tenido ocasión de constatar si su esencia estilística se encuentra en las traducciones de otros.

El problema de *The New Yorker* se presentó de nuevo, aunque indirectamente, con la traducción de una de las primeras novelas de Gabo. El título de la novela era *La mala hora* (The bad time), pero mientras la escribía García Márquez había querido llamarla *Este pueblo de mierda* (This shitty town). Sobra decir que ningún editor que se respete hubiera publicado la novela con ese título. Hay quienes dicen que el pueblo se parece a Macondo, pero no creo que Gabo albergara esos sentimientos hacia su creación mágica. Quizá nos estaba mostrando el lado oscuro del paraíso en términos más estridentes. La traducción del título definitivo también fue problemática, así no incluyera la famosa palabra. Ni hablar de “The bad time”: era plano como una tortita. Pensé en “evil” (maligno) para reemplazar “bad”, y me acerqué un poco. El título traducido sería paralelo al español si conservaba “hour”. Finalmente Milton vino a mi ayuda: recordé el ingreso de Satanás al Edén en *Paraíso perdido* y de ahí salió *In Evil Hour*, versión con la cual creo haber añadido la dosis indispensable de pecado e infierno.

La última novela que hice para García Márquez, antes de que se fuera a buscar ayuda a otra parte porque yo estaba ocupado, fue *Crónica de una muerte anunciada*. El título que escogí para la versión inglesa, *Chronicle of a Death Foretold*, inmediatamente se convirtió en el blanco de los picoteos pedantes de los comentaristas presuntuosos. Se señaló que la forma correcta era “Chronicle of an Announced Death”: ¡qué cacofonía! Me hacía pensar en Penn Station y en una voz resonante anunciando la partida de un alma en pena al otro mundo. Era tan absurdo, que aumentó mi satisfacción con el título escogido; y me divierte pensar que va camino de convertirse en un cliché: “Chronicle of a ___ foretold”. Si hubiera optado por “announced” en vez de “foretold”, eso no hubiera sucedido jamás.

Resultó extraño, casi mágico, empezar a traducir a Jorge Amado después de García Márquez, porque de pronto tuve la sensación de que Macondo estaba en alguna parte en Bahía, en las tierras cacaoteras del sur, o más probablemente en el *Recôncavo*, como se llama a la zona alrededor de la bahía. Fue un cambio interesante, y como empecé a ver a Sonia Braga caminando por las calles de Macondo, intenté buscarle un lugar en el árbol genealógico de la familia Buendía. ■