



El drama de la traducción

Mariano López Seoane
Universidad de Buenos Aires
New York University

Resumen

Victoria Ocampo ha sido reconocida como una de las más grandes traductoras de nuestra historia intelectual. No tanto por su pericia técnica o su riqueza expresiva como por los resultados innegables de su empeño, por los efectos aún hoy palpables de sus emprendimientos en el área de las publicaciones y la industria editorial. Victoria Ocampo, entonces, es traductora pero también instigadora de traducciones. En este trabajo me propongo estudiar su conflictiva relación con la tarea que le dio sus mayores palmas. La directora de *Sur* no se sentía cómoda en las aguas de la traducción, tarea que por otro lado la definía como intelectual relevante. Esta incomodidad, lo que ella ha llamado su *drama*, reclama ser pensada y revisada. Para ello, nos detendremos en los numerosos textos que Ocampo dedicó a la traducción, y en aquellas páginas que destina a elaborar su relación con el francés. Las incisivas preguntas de Derrida en su "El monolingüismo del otro", abrirán este recorrido crítico textual a una consideración de la cultura argentina moderna.

Palabras clave: traducción – autoridad intelectual – Victoria Ocampo – bilingüismo – francofonía

En su imprescindible trabajo sobre traductores en la Argentina, Patricia Willson detecta problemas en las traducciones de Victoria Ocampo. Sus problemas provienen, sugerentemente, de su excesivo respeto por aquellos que firman los textos. Presa de una serie de reparos que Willson no duda en calificar de "románticos", Victoria Ocampo adhiere sus traducciones de manera *demasiado obediente* al original. En este trabajo quisiera explorar otras razones para las rigideces innegables en la prosa de Ocampo. Me refiero al respeto casi religioso que Ocampo siente por el francés como lengua y al rechazo igualmente intenso que le despierta el español. Ambas condiciones aparecen reunidas en "Palabras francesas", el artículo que da inicio a la serie de los *Testimonios* cuando esta empieza a publicarse en 1935. En él, Victoria Ocampo se sincera sobre las condiciones de producción de sus ensayos: escritos originalmente en francés, serán vertidos al español por personas cercanas, limitándose ella a chequear que el resultado sea de su gusto. "Palabras francesas", entonces, funciona como una suerte de advertencia al lector: sepan, parece decirnos, que lo que a continuación leen no es lo que yo he escrito, sino un texto segundo, producido a partir del original en mi lengua otra que es mi lengua madre. El francés aparece retratado como obstáculo. Y la traducción, que sería la forma convencional de vencerlo, se vive como un *drama sin solución*.

Conviene pararse a pensar esta declaración. ¿Por qué "escribir en francés y publicar en traducción española" sería un *drama*? Primera respuesta: porque Ocampo no piensa en español, sino en francés. Sus lectores estarían leyendo entonces una versión de su



pensamiento, y no su pensamiento en sí. Ahora bien, ¿cuál es el problema de esta traslación? Debemos en este punto reconstruir la teoría de la traducción que sostiene Ocampo; sólo así podremos entender cabalmente la hondura de su drama.

En su alocución "A los alumnos argentinos de la Asociación de Cultura Inglesa", se refiere a su institutriz británica, Miss Ellis, responsable de darles a Victoria y a su hermana Angélica el "regalo inestimable" del idioma inglés, "llave de un reino en el cual nunca hubiéramos podido penetrar de otra manera, y que nos permitía el acceso a él sin que tuviésemos que pedir permiso a nadie, como si poseyéndola poseyéramos un salvoconducto" (Ocampo 1946a: 81). La imagen del salvoconducto, la idea de la llave, nos pone en la pista de la fantasía que guía el trabajo de Ocampo: la fantasía del acceso directo a las culturas del más allá, de un contacto que no necesita pedir permiso, un contacto en el que el sujeto curioso o explorador es independiente de toda ayuda externa: él o ella leen los libros en su idioma original. Al regalarles el dominio del inglés, Miss Ellis les regala a las Ocampo a Shakespeare, a Milton, a Byron, a Shelley, a Hazlitt. De no ser por ella, "[n]o hubiera podido verlos sino a través de los vidrios transparentes, pero duros y fríos, de las traducciones" (Ocampo 1946a: 82). La traducción deja pasar la luz, deja ver la figura de los textos otros, pero no nos deja intimar con ellos: erige una valla traslúcida, pero dura y fría, que disuade del contacto (no nos deja tocarlos¹) e impide que el más allá se haga presente en nosotros. Esta diferencia de acceso, Ocampo en este punto es tajante, implica una *pérdida*. El lector de traducciones no se impregna del espíritu de las otras lenguas, y pierde la oportunidad de sumarse al espacio de simultaneidades y al juego de transportes que abre la literatura.

Hasta aquí tenemos un argumento conocido: la traducción traiciona, la traslación lingüística no puede ser perfecta, es mucho lo que se pierde en esta operación. Ocampo continúa en este punto una línea que se extiende por lo menos hasta el romanticismo. Su resistencia a la traducción no tendría nada de novedoso. Y sin embargo hay algo en sus escritos que alienta a considerar que lo que produce mayores alarmas y rechazos no es la práctica en general sino las condiciones en que ella se ve obligada a llevarla a cabo. Esto es: traducir desde el francés y para una audiencia de habla hispana.

Concentrémonos en primer lugar en la adherencia extrema al francés. En este punto, quisiera recordar las reflexiones de Derrida sobre el vínculo siempre complejo que mantenemos con nuestras lenguas maternas. En "El monolingüismo del otro", Derrida transforma su condición peculiar de marginal dentro de una sociedad colonial en la condición de todo hablante. Toda lengua materna no sería otra cosa que un sustituto para una lengua original que nos es siempre negada. En su caso, y en el de Ocampo, esta lengua materna se incorpora en el marco de relaciones de autoridad que le confieren su carácter peculiar y su aura.

En la reflexión de Derrida, el maestro de escuela le imparte al niño colonial la lengua, y con ella los paradigmas de distinción, la corrección, la elegancia, la lengua literaria (Derrida 1996). Esta figura pedagógica es una figura de autoridad: representa, y *dignamente*, al amo. Es decir que al incorporar la lengua francesa el niño colonial incorpora elementos de juicio, valores, y un respeto casi religioso (se habla de más allá) por la cultura metropolitana. Esta disposición se comprobará en Ocampo. Y lo que Derrida dice de los maestros de escuela resonará en lo que Ocampo tenga para decir sobre sus institutrices, figuras clave,

¹ En otro pasaje Ocampo hablará de las traducciones como "guantes", "que nos impiden tocar las palabras con las yemas desnudas de los dedos" (Ocampo 1961: 93).



representantes de la autoridad imperial. En lo que nos importa en este punto, el francés absorbido en relación con las institutrices será una lengua nimbada, casi sagrada, dotada de autoridad. Ocampo encontrará enormes dificultades para librarse de su influjo paralizante.

En lo que sigue, abordaremos la otra pata del *drama de la traducción*. Comprobaremos la incapacidad de Ocampo para relacionarse con el español en toda su riqueza, en lo que constituye una suerte de bloqueo cultural que tiene su origen en la biografía de la directora de *Sur* (es decir, en la cultura de su clase y en su condición de género, tal como se manifiestan en la Argentina de los años 30).

Genoveva ≠ Geneviève

"Palabras francesas" es un texto derrideano, en el que insiste una pregunta para la que Ocampo no tiene respuestas: ¿cuál sería mi propia lengua? El francés, nos dice Ocampo, se conecta con lo más tierno, con los miedos primarios, con las primeras palabras y los primeros juegos. Las palabras francesas, entonces, constituyen el material formativo de su interioridad. Tanto que Ocampo se ve obligada a preguntarse: "¿Cómo separarme de ellas sin separarme de esta infancia? ¿Cómo separarme de mi infancia sin cortar toda comunicación con la esencia misma de mi ser, sin empobrecerme absolutamente, definitivamente, de mi realidad, de su fuente?" (Ocampo 1935: 32). Separarse del francés es separarse de la niñez, que aparece además como fuente del *ser* (no casualmente el apelativo *niña* la perseguirá hasta bien entrada su vida adulta). La traducción, es evidente, produce esta separación, y deja a la *niña Ocampo* casi estéril (sin fuente), destituida, empobrecida. Ocampo presenta en el prólogo al ensayo que estamos considerando una escena autobiográfica que le da sustancia social concreta a la imagen del "empobrecimiento absoluto".

Acaba de nacer una prima. Una tía se acerca a Victoria y le pregunta qué nombre le pondría a la niña. Ocampo ni siquiera se para a pensarlo: *Geneviève*, como Geneviève de Brabant, el personaje de los libros de cuentos que leía. La tía, no se sabe bien por qué, le dice que se necesita un nombre en español. Y le pregunta qué piensa de *Genoveva*. A Ocampo no le gusta. A continuación, la tía detalla algunas de las condiciones de ese gusto en una lección breve que la niña aprende rápidamente: "¿Te acuerdas de aquella mucama tan fea que teníamos? Se llamaba Genoveva. No querrás que tu prima se llame así?" A lo que repliqué con indignación: "Yo no he dicho Genoveva, sino Geneviève" (Ocampo 1935: 21-22). La directora de *Sur* toma aquí conciencia de las enervaciones sociales de la lengua. *Genoveva* no es sólo un nombre en español. Es además el nombre de una mucama, para peor, una mucama fea. Entre esta cadena de asociaciones y la lírica condensación que propone el signifiante *Geneviève* la niña Victoria no tiene ni que "pararse a pensar". Estamos ante una resistencia estética y clasista al español (que manifiesta una sensibilidad de clase quiero decir) que tendrá consecuencias fuertes sobre el modo de escribir de la niña Ocampo. Y sobre su modo de traducir. En efecto, *el drama de la traducción* tiene determinaciones situadas más acá de la constitución general de la práctica. Quiero decir: si para Ocampo la traducción es un *drama* no se debe solamente a que *toda* traducción la enfrenta a lo inevitable de la pérdida (lo que se pierde de una versión a otra); también lo es porque en *su caso* la práctica la obliga a vérselas con el español, la lengua impropia que quiere escribir como lengua



madre pero hacia la cual siente resistencias innegables. Es el español, el español de la mucama, el que la pone en el lugar imposible de la infiel.

No casualmente la anécdota que marca las aristas particulares de un drama que se pretende universal involucra a Geneviève de Brabant. La leyenda medieval indica que Geneviève de Brabant es una doncella casta que es acusada de *infiel* por un intrigante al servicio de su marido. En algunas versiones, la doncella pierde la cabeza tras atravesar un juicio. En otras, se esconde en un bosque donde sobrevive con la ayuda de un ciervo. Cabe preguntarse por las resonancias que tiene para Ocampo esta historia, en la que alguien paga por una infidelidad que no ha cometido. ¿Infidelidad a qué? En el caso de Ocampo es bien claro: infidelidad a la lengua francesa. Usar el nombre *Genoveva* implicaría, para la niña, una traición a lo más tierno que tiene, las palabras francesas que articulan su pensamiento y le enseñan que hay expresión más allá del grito.

Tardes de infancia, imborrables, en que, después de haber chapaleado en el barro, del que mis uñas guardaban las huellas, cargada de sol como un acumulador, corría a mis libros, ávida de volver a encontrar su atmósfera, en la que mi pensamiento se articulaba de pronto. ¡Palabras, queridas palabras francesas! Ellas me enseñaban que se puede escapar del silencio de otro modo que por el grito (Ocampo 1935: 35).

La niña que sigue siendo, cargada de sol como un acumulador, chapaleaba en el barro. Allí, al parecer, las huellas del juego y la acumulación de sol no daban lugar al pensamiento articulado: las opciones, si seguimos al pie de la letra las sugerencias del párrafo, eran el silencio o el grito. Atrapada en ese puro cuerpo, la niña Ocampo corría a sus libros. En esa nueva atmósfera su pensamiento se articulaba. Las palabras francesas le probaban a la niña que podía hablar, decir, pensar, expresarse. Usar el nombre *Genoveva*, entonces, no sólo la acercaría a la mucama fea, sino también al barro original en el que chapoteaba sin expresarse. *Genoveva*, es claro, pasa a ser un nombre imposible. Lo interesante es que en ese movimiento también el español pasa a ser una lengua imposible, de acuerdo con una causalidad evidente que apenas hemos esbozado: la lengua pasa a estar proscrita porque es más propia de sirvientes que de niñas.

Ocampo es víctima del bloqueo que sobre la lengua de su tierra ejerce la cultura de su medio. Como niña de la élite, Ocampo no tiene por qué dominar el español escrito. Su medio no la piensa involucrada en ninguna de las tareas prácticas que requerirían de esa destreza básica. El francés, lengua que se pretendía decorativa, debe bastarle y sobrarle para saciar sus inquietudes literarias. Se sabe que Ocampo desobedece el mandato de su medio en este punto (Sarlo 1988). Toma la lengua de consumo y distracción que su clase le ha otorgado y la usa como lengua literaria, lengua productiva. El resultado está a la vista: escribirá y dará conferencias en francés. Lo que nunca podrá revertir es la colocación que esa misma educación de clase le ha dado al español. El argumento de Ocampo no sólo confirma esa colocación; la refuerza y le añade las tonalidades sociales que estamos considerando.

Lengua condenada a la oralidad, medio lisiada a la hora de brindarle capacidad de expresión, cercana al barro y al sol, el español se opone a las palabras francesas, palabras encofradas en los libros, *escritas*, y que le permiten articular su pensamiento y salir del grito. La oposición español/francés se superpone entonces a la oposición oral/escrito, y a la vez a una díada que apenas se sugiere: expresión salvaje/argumentación civilizada. Pero la



coloración de las lenguas no se detiene allí: el español es, en términos estéticos, el idioma del *mal gusto*. “Alguien me hizo leer en aquellos años a Rubén Darío. Sus poesías me parecieron de un mal gusto intolerable: una parodia de Verlaine” (Ocampo 1935: 36). El mal gusto viene acompañado de la figura social que le es consustancial: la del advenedizo, el que llega tarde y por imitación a la cultura que otros cultivan desde hace generaciones. Y es esta figura social la que ofrece la clave de su relación problemática con el español. Préstese atención a la siguiente cadena de argumentos:

nada de esto habría ocurrido si yo no hubiera sido americana. Si yo no hubiera sido esencialmente americana yo no habría hablado un español empobrecido, impropio para expresar todo matiz, y no me habría negado al español de ultramar. Si no hubiera sido esencialmente americana, el francés no habría, quizá, llegado a ser el único refugio de mi pensamiento, y de haberlo sido, permanecería tranquilamente en él, en lugar de correr tras un español que ya no alcanzaré, ciertamente, y que si lo alcanzo no me será nunca dócil. Si no hubiese sido esencialmente americana, no me habría debatido en este drama, y este drama hubiera resultado una comedia (Ocampo 1935: 40).

Sin sensibilidad para los matices, Ocampo identifica su singular situación de clase con la “condición americana” o, al menos, con la condición de las americanas. Ahora bien, si el drama que aqueja a Ocampo pudiera achacarse exclusivamente al ser “americana” no habríamos tenido Alfonsina Storni, ni Norah Lange, ni Delmira Agustini, por citar sólo algunos nombres. Victoria soslaya precisamente aquellos aspectos que habrían explicado mejor su encierro en el francés. Es en la (in)cultura de su medio donde se cuece su drama (y su papel en él) y no en el mero hecho de ser “americana”.

Veamos. En el artículo Ocampo revive una serie de recuerdos de infancia, casi todos asociados con el campo y sus olores, sus habitantes y sus ruidos. Es decir, con lo que previamente ha llamado “mi tierra”. Casi todos los recuerdos implican la presencia de otro que está a su servicio o al de su familia. Son recuerdos en los que el trabajo (del otro) aparece diferenciado justamente porque se expresa en español:

Palabras francesas, entonces y siempre. Helas aquí confundidas con el olor del alquitrán, de la lana, el ruido de la tijera, los gritos de los peones. Esas exclamaciones sólo las percibía como un género especial de mugidos. No eran las palabras con que se piensa. Y mi habla, mi español —la expresión verbal me fue siempre difícil— era, en otro plano, casi tan primitiva y salvaje (Ocampo 1935: 19).

La lengua de los peones, los habitantes de *su* tierra, los acerca a los bovinos. El español no es una lengua para pensar: es la lengua de las vacas. Vacas y peones son, en el mundo de una niña terrateniente, las figuras más visibles del trabajo invisibilizado. Y el español aparece ligado al mundo del trabajo y es primitivo, impropio para expresar lo que no está del lado puramente material, práctico, de la vida; un idioma en el que estaba prohibido el matiz y el rebusque, elaboraciones que no le sientan a su carácter plebeyo.

Ocampo recuerda que en su medio se rechazaba la riqueza del español como una cursilería. Expresarse en español resultaba ostentoso, como el lujo hecho de relumbrón y



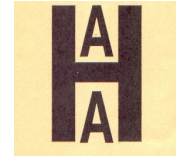
joyas falsas. Sólo en francés "podía expresarse todo sin parecer un advenedizo" (Ocampo 1935: 22). Los presupuestos de esta concepción son clarísimos: el español, un idioma de plebeyos, cuando no de salvajes y animales, no puede usarse para la expresión de lo elevado, ni para producir belleza. Cuando el español apunta a lo bello queda como un nuevo rico de la lengua. Por supuesto, la pobreza que acecha al español replica la pobreza de aquellos que lo usan: los peones, sirvientes, cocineros y jardineros que trabajan para los Ocampo. De esa gente no se espera otra cosa que un uso práctico del lenguaje. Y Ocampo transfiere esta presunción a su lengua: como ellos no la utilizan sino para lo práctico, la lengua no debe ser apta para otros usos. El bloqueo al español resulta irreversible:

Yo ignoraba entonces que esta historia iba a repetirse indefinidamente para mí. Que las traducciones iban a atormentarme como mi tía cuando se empeñaba en querer un nombre español. Que dirigiéndome de preferencia a un público de lengua española, no tendría más remedio que pasar por ello. Que el pecado de haber vivido mi infancia y mi adolescencia en francés no tendría remisión: que para expiarlo tendría que ver la palabra *Genoveva* allí donde yo había escrito Geneviève: Geneviève, como Geneviève de Brabant (Ocampo 1935: 22).

La teoría ocampiana de la traducción, con su énfasis en lo que se sacrifica en el transporte, encuentra una de sus determinaciones en un bloqueo clasista del español como lengua baja. Nótese en los fragmentos que acabamos de considerar la proliferación del adjetivo *impropio*. El español es *impropio para expresar lo que no es material*. También: es *impropio para el matiz*. El mensaje es claro: al no ser la lengua adecuada no puede nunca ser *su* lengua. La lengua *propia*, por el contrario, es el francés, que permite hablar de doncellas (no de mucamas) y pensar de manera articulada (y no chapalearse en el barro indiferenciado del grito).

Pero ni siquiera esta determinación de clase podría considerarse absoluta. Junto a Ocampo tenemos a Silvina, su hermana menor, que transforma sus dificultades lingüísticas en fuente de riqueza en su escritura. Hay un plus en Victoria que la mueve a acentuar su rechazo al español, y a vivir la traducción como drama, en primer lugar como drama económico (ella no cesa de hablar de *pérdidas*). La insistencia en la pérdida puede de hecho guiarnos en la dirección indicada para terminar de entender sus resistencias. Porque considero que todo este drama, y sus implicancias de que existirían elementos *intraducibles*, esconden una fuerte ganancia en términos de capital cultural.

En verdad, el valor que Ocampo le adjudica a lo intraducible es tan definitorio que se transforma en sus textos en medida de la calidad de la escritura. El artículo acuña un concepto que sintetiza las alternativas de este argumento: habla de textos "intraduciblemente bien escritos" (Ocampo 1946b: 102), anudando la belleza y la eficacia de los escritos a su grado de opacidad idiomática. Se trata de un límite a los transportes múltiples que permitiría la literatura. Desconocer la lengua original es equivalente a ser un ciudadano sin pasaporte: nos están vedados los viajes espirituales, las simultaneidades. Evidentemente, es mucho lo que se pierde. Y Ocampo está perseguida por esta pérdida. En un artículo que escribe por esos años intenta precisar la naturaleza de aquello que se nos escapa en toda traducción:



Es difícil explicar lo que nos ha sido comunicado no exactamente por las palabras empleadas sino por el halo que las rodea, como si esas palabras, al no tener suficiente capacidad para su contenido, se aureolasen con lo que de ellas se desborda. Cuesta menos describir ademanes, aunque la fuente del poder que ejercen y hace que nos sintamos por ellos apaciguados, encantados, *soothed* (la palabra inglesa es intraducible) permanezca tan misteriosa como la de la belleza (Ocampo 1936: 33).

Las palabras están rodeadas de un halo, de un *je ne sais quoi* que las desborda. Es ese *más allá de las palabras en las palabras* lo que se pierde en la traducción, algo que confirma la inclusión de la voz inglesa *soothed*, que no sería traducible. Por supuesto, ese halo intraducible es lo más valioso que tiene una lengua. Lo que se pierde en las traducciones, entonces, es inmenso. Ahora bien, el paréntesis aclaratorio (que no traductor) sirve para comprobar que allí donde se pierde la riqueza de una lengua se produce una ganancia de otro orden. *Alguien* dictamina que hay elementos intraducibles, *alguien* está situado tan cerca o tan dentro de la lengua otra que puede indicarnos qué términos no pueden cruzar el cerco de la traducción. El paréntesis es la voz de ese alguien, en este caso la de Ocampo. Y la persistencia de elementos intraducibles, intrasladables, autoriza la voz de aquellos que habitan el idioma otro y lo viven como lengua madre. Dicho de otro modo, la inmensidad de lo que se pierde en las traducciones implica una inmensa ganancia para una Ocampo que tiene en el francés (y en el inglés) sus lenguas primeras. En efecto, ese resabio inefable le añade un brillo peculiar a su figura. Ocampo tiene prestigio no sólo como traductora sino también como mujer que ha entrado en contacto directo con el más allá y retorna para contar su experiencia. Y su prestigio en este punto será tanto más potente cuanto más opaco sea el corazón de la lengua otra. Por eso no es raro detectar en los escritos de Ocampo una cierta ambigüedad vis a vis la traducción: si por un lado parece alentar todas las formas de esta empresa, por el otro refuerza y subraya que la tarea es inútil y que el conocimiento de los originales es irremplazable. El drama de la traducción, entonces, demuestra ser el espectáculo indicado para el brillo de su actriz protagónica, Victoria Ocampo.

Bibliografía

- Derrida, Jacques (1996). *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée [Todas las traducciones son mías].
- Ocampo, Victoria (1935). "Palabras Francesas". *Testimonios*. Madrid, Revista de Occidente.
- (1936). "El esbozo de una vida". *La mujer y su expresión*. Buenos Aires, Sur.
- (1946a). "A los alumnos argentinos de la Asociación de Cultura Inglesa". *Testimonios. Tercera Serie*. Buenos Aires, Sur.
- (1946b). "Moral y literatura". *Testimonios. Tercera Serie*. Buenos Aires, Sur.
- (1957). "Lecturas de infancia". *Testimonios. Quinta Serie*. Buenos Aires, Sur.
- (1961). *Tagore en las Barrancas de San Isidro*, Buenos Aires, Sur.
- Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Willson, Patricia (2004). *La constelación del sur*, Buenos Aires, Siglo XXI.