

RODOLFO WALSH, TRADUCTOR

Leonel Livchits

Originalmente, esta exposición no iba a llevar por título «Rodolfo Walsh, traductor» sino «Rodolfo Walsh, teórico de la traducción». Hubiera sido un título más arriesgado porque, como sabemos, Walsh fue traductor, o trabajó como traductor, pero no escribió específicamente nada que pudiera denominarse «teoría de la traducción», al menos tal como entendemos hoy una «teoría» en el ámbito de los estudios de traducción. El título que la ponencia no tuvo era un eco o una variación de un artículo de Saer, recopilado en *El concepto de ficción*, que lleva por título «Borges, novelista». Borges, como sabemos, no escribió novelas. En este caso la contradicción del título, o la ausencia de un referente empírico para la predicación, la falta en la «realidad» de las novelas de Borges, permite pensar, al menos por un instante, para evitar el vacío, que no es necesario escribir novelas para ser novelista, o que hay formas de ser «novelista» que no implican escribir o publicar lo que hoy entendemos por «novelas»; formas no convencionales o excéntricas, como la invención de novelas inexistentes, la reescritura parcial o la traducción de novelas. De un modo en parte similar, cuando temí por el efecto que el título ausente y más arriesgado podía producir sobre el comité de selección, entendí que hay formas no convencionales o excéntricas de formular «teorías de la traducción», y que desde esa perspectiva Walsh bien podía haber sido, excéntricamente, un «teórico». El ejemplo clásico en la literatura argentina es el de Borges: es necesario un alto grado de elasticidad, o en todo caso un importante desarrollo de contextualización y apropiación, para concebir que un texto de ficción (por ejemplo, «Pierre Menard, autor del Quijote») permite elaborar una concepción o teoría de la traducción. Bueno, esto efectivamente ocurrió. Alcanza con señalar algunos ejemplos: George Steiner, Rosemary Arrojo, o Sergio Waisman, desde distintas perspectivas, encuentran en la lectura de ese cuento en particular una concepción de la traducción que tiene

tanto un carácter explicativo para el análisis de traducciones como una serie de premisas para el abordaje de la práctica de la traducción.

«Pierre Menard...» es un cuento que tiene un personaje que traduce, o cuya escritura en parte es escritura de traducciones. En la literatura argentina de ficción del siglo XX hay un amplio conjunto de cuentos y novelas con personajes que traducen. Podríamos decir que no siempre el hecho de que el personaje o el protagonista se ocupe de traducir, o sea traductor, implica necesariamente que haya en esos textos una teoría subyacente de la traducción, o que esa teoría sea interesante. A veces se trata meramente de una referencia al pasar, una pincelada o un detalle de un conjunto mayor de elementos, pero también encontramos textos donde la traducción es tan importante, o debería ser tan importante, que llega a dar título a la novela (como en *El traductor* de Salvador Benesdra o *La traducción* de Pablo de Santis). Mi hipótesis de trabajo es que los traductores ficticios permiten a los autores, o a nosotros como lectores, reflexionar sobre la práctica de la traducción de una forma que estaría vedada para el analista que tome por objeto la traducción como producto, o incluso la traducción como proceso en términos sociológicos o cognitivos. Ante todo por el hecho de que la existencia de una mediación, que en muchos casos toma en cuenta y problematiza la propia práctica de la traducción, agrega un estrato de significados ausente en otros casos, si bien de una forma hermética o dramatizada que exige para su lectura una mirada que se concentre en las correspondencias entre problemas específicos de la traducción y su representación.

Esta exposición construye su objeto en torno a dos textos disímiles: uno es un cuento de Rodolfo Walsh protagonizado por un traductor, «Nota al pie», publicado en el libro *Un kilo de oro* de 1967; el otro es una traducción realizada por Walsh, para ser más precisos la última traducción que publicó antes de abandonar la literatura o, para utilizar una expresión de la época, la literatura «burguesa», es decir, antes de que la escisión en su escritura entre literatura y política tomara una dirección o un camino sin retorno. La novela es *Johnny fue a la guerra* de Dalton Trumbo. La intención que subyace al cruce intencional de estos textos es la búsqueda de correspondencias entre la descripción y los problemas de la traducción que surgen de la lectura del cuento y las estrategias de traducción (entendidas en un sentido amplio, es decir,

incluyendo las estrategias editoriales) presentes en la traducción de la novela.

La elección de Walsh no es azarosa, o no es exclusivamente azarosa, sino que responde al menos a dos motivos. Uno es que, a diferencia de lo que ocurre con otros autores, no existe aún ningún estudio parcial ni sistemático de sus traducciones, a pesar de que su producción como traductor se extienda por un período de más o menos 30 años. Este quizás no sea un motivo suficiente, ya que el estudio de la traducción en la Argentina es incipiente, y en este sentido se trataría apenas de *otro* autor cuyas traducciones o reflexiones sobre la traducción no son comentadas ni analizadas, dentro de una larga lista. Por eso creo que, si su análisis es pertinente, en parte se debe a otro motivo: Walsh representa en la historia de la traducción en la Argentina el surgimiento de un nuevo tipo de traductor, producto de la ampliación del público que acompañó el desarrollo de la industria editorial en las décadas del '40 y el '50 y el ascenso de la cultura de masas. Se trata de un traductor especializado en un contexto de producción editorial industrial. Las diferencias entre este traductor de nuevo cuño y encarnaciones previas saltan a la vista si se compara la lista de sus traducciones, o lo que podríamos denominar el «mito de origen» del traductor, con las de autores o traductores previos como el de aquellos que formaron parte del grupo *Sur*. Tomemos el caso de Borges, Bianco y Victoria Ocampo, analizados por Patricia Willson en *La constelación del Sur*, aunque, en este caso, sin atender a sus estrategias específicas como traductores. La siguiente enumeración, por supuesto, no es exhaustiva sino orientadora. Borges traduce a Faulkner, a Joyce, a Virginia Woolf; Bianco traduce a James, a Beckett, a Genet; Victoria Ocampo a Camus, a T.E. Lawrence, a Graham Greene... En términos de Pascale Casanova, se trata claramente de casos de «acumulación de capital literario». Veamos, en cambio, a los autores que traduce Walsh en la misma época: Evelyn Piper, Norman Berrow, Ellery Queen. Algo similar ocurre en torno a lo que podríamos denominar el «mito de origen» del traductor: en el caso de Borges o de Victoria Ocampo, se trata de una *familiaridad* con la lengua extranjera, representada en uno de los casos por la biblioteca paterna (y ejemplificada por la anécdota de la lectura del *Quijote* en inglés) y en el otro por un «saber

natural» que la lleva a escribir su primer libro o a leer a los autores rusos en francés.

No vamos a cometer en este caso la barbaridad de homologar al traductor que protagoniza «Nota al pie» con su autor —si bien, como en muchos casos de personajes/traductores, comparten una serie de experiencias con sus autores— pero podemos observar la forma en que se presenta en el cuento la relación con la lengua extranjera, y el grado de especificidad que se atribuye a la práctica de la traducción, en tanto difiere del conocimiento o la familiaridad con la otra lengua. En «Nota al pie», el traductor es un aprendiz de mecánico que trabajaba en una gomería, tomó clases de inglés en la academia Pitman, y pasó del oficio «manual» del chapista al oficio «intelectual» del traductor porque se cruzó por casualidad con un editor. Su primera traducción, evocada en el cuento, se caracteriza por el anacoluto y la falta de fluidez. En parte dice así: «Estaba en el asiento delantero de cualquier clase de auto en que estuviera, alguien del asiento trasero le pegó un tiro en la nuca y lo empujaron a Morningside Park». Un repaso por la fauna y la flora de las novelas que tradujo lo lleva a reflexionar: «Uno llegaba a saber cómo se dice una cosa en dos idiomas, y aun de distintos modos en cada idioma, pero no sabía qué era la cosa». Se podría pensar que su problema no es estrictamente lingüístico, ya que la lingüística, o al menos la lingüística estructural dominante en el siglo XX, no se ocupa de lo real.

En la bibliografía incluida al final de *Textos de y sobre Rodolfo Walsh* hay una observación de su compilador, Jorge Lafforgue. Antes de incluir el listado de las traducciones realizadas por Walsh dice que como éste «trascendió a menudo los marcos de la rutina» su «ejercicio de la traducción merece ser considerado en relación directa con su escritura». Esta afirmación es interesante porque revela el estatuto inestable de la traducción en la obra de un escritor. ¿A quién pertenece la función-autor en una traducción? La pregunta por el límite de la obra que Michel Foucault hacía irónicamente cuando preguntaba cuál era el estatuto de una lista de compras de un escritor, se pone en evidencia en el caso particular de Walsh, no sólo porque no tuvo la oportunidad de «organizar» sus obras completas, sino porque constantemente parece haber puesto en cuestión sus límites en la creación de textos híbridos, valiéndose de recursos «literarios» en

artículos periodísticos, textos personales o de denuncia y llevando a sus textos literarios discursos sociales que parecían serle ajenos.

En el listado de los libros traducidos por Walsh puede establecerse una división paralela a la que él mismo demarca para su producción literaria: un primer período, de 1946 a 1957, en el que traduce exclusivamente novelas policiales de enigma, y otro, de 1958 a 1976, en el que, aunque con una frecuencia mucho menor, traduce investigaciones periodísticas y policiales negros.

En la primera etapa trabaja para la editorial Hachette, donde fue corrector de pruebas, lector, antólogo y donde publica su primer libro de cuentos, *Variaciones en rojo* (1953). Entre otros autores, traduce a William Irish, Ellery Queen y John Dickson Carr para las colecciones Serie Naranja y Evasión; también traduce cuentos, que se publican en la revista *Leoplán*. En ambos casos se trata, en su mayoría, de policiales de enigma de autores ingleses. En estas historias, construidas sobre el modelo clásico de Edgar Allan Poe, un hecho delictivo, generalmente una muerte, dispara una investigación policial. En palabras de Jaime Rest, en este tipo de relatos «la construcción de la historia en su totalidad tiende a ser concebida como un mero juego que se completa con el desenlace revelador». Como en un juego de ajedrez.

Según el propio Walsh, en 1957, cuando se publica *Operación Masacre*, se produce un cambio en su vida. Esta transformación tiene efectos que se pueden observar en su producción literaria, en su trabajo periodístico y en su práctica de la traducción. Desaparecen las novelas de enigma, cambia el periodismo cultural por el de denuncia, empieza a traducir de otros idiomas y más selectivamente. En 1958 se publica su traducción de *La historia del FBI* de Don Whitehead; en 1965, *La crisis brasileña* de Maia Netto y Joao Candido; en 1971, *Los tupamaros. Guerrilla urbana en el Uruguay* de Alain Labrousse. Las traducciones de literatura en este período se reducen al *Diccionario del Diablo* de Ambrose Bierce (1965) y policiales para la colección Serie Negra dirigida por Ricardo Piglia: *Luces de Hollywood* de Horace McCoy y el relato «Viento Rojo» de Raymond Chandler, hasta llegar a la novela de Dalton Trumbo. El pasaje del policial clásico a la serie negra parece reproducir la transformación de su propia obra literaria. Como señala Ricardo Piglia, «en estos relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a

cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen».

Esta idea de la sociedad vista desde el crimen puede ayudar a leer «Nota al pie», un cuento donde reaparecen los elementos del policial, la investigación y la muerte, pero descentrados y atravesados por la traducción. A este fin creo que puede resultar útil mencionar, aunque sea rápidamente, a otros personajes/traductores previos de la literatura argentina, donde se pueden observar ciertos tópicos recurrentes que circulan en torno a la figura del traductor en el imaginario literario. Los tópicos son en su mayoría, por no decir en su totalidad, negativos: el fracaso, la alienación, el suicidio, la pobreza, la fantasmagoría, la muerte.

En *Sombras suele vestir* (1941) de José Bianco, Jacinta Vélez se prostituye para servir de sostén a su familia, formada por una madre enferma y un hermano idiota. Como aspira a un cambio, trabaja temporariamente como traductora de un libro científico del inglés con una máquina de escribir comprada en un remate. Un día, sin que precise la causa, abandona sus aspiraciones de progreso. «Fue a la agencia de traducciones, devolvió los últimos capítulos, no aceptó otros. Le pidió a doña Carmen que vendiera la máquina de escribir». Es posible que se suicide o que nunca haya existido, según se elija la interpretación sobrenatural o realista de la *nouvelle* de Bianco. En «La busca de Averroes» (1949) de Borges, no el único de sus cuentos donde se tematiza la traducción pero acaso uno donde ocupa un rol central, Averroes, el filósofo árabe del siglo XII, intenta traducir la *Poética* de Aristóteles para difundirla en la cultura árabe y se encuentra con una serie de dificultades: no conoce el griego, así que tiene que trabajar con la traducción de una traducción; y, lo que resulta aún más problemático, no tiene en su cultura coránica conceptos afines a la tragedia y la comedia. El fracaso del exégeta reproduce el del autor que intenta evocar, y hace que el mismo personaje se desvanezca antes del final del cuento: «Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios». En «Carta a una señorita en París» (1951) de Julio Cortázar, un traductor de André Gide y de Henri Troyat vive en una casa prestada donde su tarea se

ve interrumpida por la expulsión de conejos por la boca. Víctima de un proceso progresivo de alienación, se suicida en la última línea del cuento tirándose por el balcón del departamento. En «La aventura de las pruebas de imprenta» (1953) del propio Walsh, Raimundo Morel, un traductor de viejo cuño, «cuyos medios económicos lo dispensaban de la agria necesidad de trabajar», es asesinado por un complot entre su mujer y el amante de ésta. Inicialmente, antes de la intervención de Daniel Hernández, detective amateur que protagoniza las primeras ficciones de Walsh, la policía cree que Morel se había suicidado. Se señala, además, que tenía una enfermedad mortal. Se podría decir que estos relatos metaforizan un conflicto que roza al traductor pero no son capaces de poner de relieve la práctica en su historicidad.

A la hora de juzgarlos, o de señalar la importancia del cuento de Walsh, nos vamos a servir de un concepto del crítico literario Georg Lukács. Para Lukács, el arte busca representar la vida social en toda su complejidad, esto es, encuentra en la totalidad de lo social el principio organizador de sus desarrollos particulares. Su enfoque establece una relación de necesidad entre literatura y sociedad pero su visión no es «sociológica» en sentido estricto sino que se integra a un conjunto más amplio formado por una estética y una ontología marxistas. Desde su perspectiva, no encontraríamos en el mundo representado un «reflejo» del mundo, sino una dialéctica entre esencia y apariencia que muestra la historia como proceso dinámico. Esta visión encuentra un elemento clave en la idea de tipicidad. «El tipo —dice Lukács— se caracteriza por el hecho de que en él concurren todos los rasgos predominantes de la unidad dinámica en la cual la auténtica literatura refleja la vida, de que estas contradicciones, las más importantes contradicciones sociales, morales, y espirituales de una época, se conjugan en una unidad vital (...) En la representación del tipo, en el arte típico, se unen lo concreto y lo legal, lo eternamente humano y lo históricamente determinado, lo individual y lo socialmente general». Es desde esta perspectiva que consideramos al protagonista de «Nota al pie» el primer traductor *típico* de la narrativa argentina del siglo xx, aquel que, descrito a través de detalles histórico-sociales precisos, revela las contradicciones de una práctica en una época determinada.

«Nota al pie» comienza con un enigma, el epígrafe «In Memoriam Alfredo de León † *circa* 1954», que problematiza la vinculación

del texto ficcional con la realidad. Alfredo de León, cuyo nombre es sugestivamente parecido al del protagonista del relato, León de Sanctis, fue un traductor que trabajó, como Walsh, en la editorial Hachette. ¿Pero qué quiere decir que su muerte ocurrió *circa* 1954? ¿Qué circunstancia trágica impide conocer la fecha de la muerte de un contemporáneo? Esta similitud (o esta diferencia) entre los nombres generalmente es pasada por alto (en primer lugar, por los editores, ya que no todas las ediciones del cuento consignan la dedicatoria). David Viñas, en el ensayo que le dedica a Walsh en *Literatura argentina y política* llama al protagonista Alfredo de León. Esto que podría parecer una errata o un descuido en realidad es un efecto de lectura. Hay un muerto en el cuento, el traductor. Paradójicamente, es un muerto que habla, porque se reproduce una carta donde explica o cree explicar la motivación de su suicidio; y hay un muerto por fuera del cuento, un muerto silencioso. La expresión «circa», de origen latino, asociada a la muerte de una persona, se suele utilizar para referirse a quienes vivieron en épocas remotas, y de quienes por tanto se desconoce la fecha exacta de la muerte, o a quienes mueren en hechos violentos en períodos de guerra o dictadura. ¿Qué quiere decir, entonces, en este caso, que una muerte ocurrió «circa» 1954? En realidad, no sabemos quién fue Alfredo de León. Es el nombre con el que aparecen firmadas una serie de traducciones de novelas policíacas publicadas en la Serie Naranja de editorial Hachette —la misma en la que trabajó Walsh— en la primera mitad de la década del cuarenta. Por la fecha en que se tradujeron estos libros, antes de la primera traducción policial de Walsh, Alfredo de León pudo haber sido un compañero de trabajo de Walsh, una persona real; pero también pudo haber sido un seudónimo del propio Walsh. En todo caso, se trate o no de una ironía, el efecto que produce esta dedicatoria en el lector es el de contaminación entre realidad y ficción, estableciendo desde el comienzo del relato el vínculo entre una muerte real y una muerte imaginaria.

Este vínculo con lo real reaparece en las referencias constantes al dinero a lo largo del cuento. «Ciento treinta carillas a cien pesos la carilla son trece mil pesos». «Diez mil pesos cubren mi pensión hasta fin de mes». «Usted firmó la orden de pago: 220 carillas a dos pesos», «Cinco ejemplares me constaron 15 pesos con el descuento». Por primera vez aparece representado en la literatura el problema

del dinero para el traductor, pero no sólo como un problema de remuneración, sino vinculado a la asociación que se establece entre el traductor y el trabajo manual. Para Lawrence Venuti, que se ocupó en sus análisis del vínculo entre materialidad y concepción de la práctica de la traducción, hay una relación estrecha entre estrategias de traducción, imagen de sí del traductor y ausencia de derechos o regalías. En el prefacio a *Rethinking Translation* afirma que la presentación que suelen hacer de sí mismos los traductores como «artesanos» o «aficionados»:

«No sólo perpetúa la idea cuestionable de que la traducción es ante todo una actividad práctica, diferente de la especulación teórica, de la reflexión sobre las repercusiones culturales y sociales de la metodología utilizada, sino que además comparte el elitismo cultural fomentado por la división de clases dentro de las sociedades capitalistas avanzadas, que estigmatiza la traducción asociándola con la labor manual en contraposición a la labor intelectual».

Esta contraposición es uno de los ejes que articula el cuento. Viñas señala lo *inverosímil* que resulta el hecho de que un «obrero proveniente de una gomería se convierta en traductor» y creo que en esa «inverosimilitud» hay una suerte de excedente de sentido sobre la que vale la pena detenerse. Partamos de algunas características de la labor del traductor en «Nota al pie». El protagonista, al cambiar de actividad, ve invadido su espacio privado, que se convierte en su lugar de trabajo. Como sus ingresos como traductor son reducidos, tiene que compartir su habitación de pensión con otras tres personas. Se ve obligado a pagar su herramienta de trabajo, la máquina de escribir Remington, con lo que gana por su primera traducción. En su carta revela: «Todas mis potencias entraban en esa tarea, que era más que una simple traducción, era —lo vi mucho después— el cambio de un hombre por otro hombre». Vayamos el momento en que se describe el pasaje del obrero al traductor: es un pasaje que está dado por una mirada, en el momento en que Otero adivina un «potencial traductor» en «aquel muchacho salido de una estación de servicio». Ese momento que es en este sentido el punto de origen de lo inverosímil, que se pueda percibir o adivinar en otro la capacidad de traducir,

equipara en términos de «fuerza de trabajo» las capacidades físicas e intelectuales. Debido a la diferencia de jerarquías en el vínculo de trabajo que sostienen, Otero y León establecen una relación desigual. Para León, la traducción como actividad intelectual tiene un prestigio del que carece el trabajo mecánico. Los anteojos que adquiere y el hecho de que trabaje con una máquina de escribir son mirados con recelo por sus compañeros de pensión, porque repiten esta relación de desigualdad entre el obrero y el intelectual. Sin embargo, a los ojos de Otero, León es «un hombre de una cultura mediana, hecha a los tumbos». Ante la dificultad para establecer los límites que definen la actividad intelectual, Gramsci plantea el límite máximo que admitiría el término. «Todos los hombres —dice— son intelectuales, pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales». Desde este punto de vista, no existirían los no-intelectuales, ya que todo trabajo está compuesto por una combinación entre lo que denomina elaboración intelectual-cerebral y esfuerzo nervioso-muscular. Para delimitarlo, sugiere, en lugar de basarse en un criterio de distinción intrínseco, atender al conjunto del sistema de relaciones en que se halla una actividad en el complejo de las relaciones sociales. El cuento pone en cuestión esta oposición binaria: no hay un trabajo físico o intelectual en sí, sino relaciones sociales que determinan la naturaleza de un trabajo.

Hay un elemento que llama la atención en el cuento y es el uso no convencional del espacio de la página, que aparece fracturado en dos partes. La división de la primera página establece una relación de poder entre texto dominante y texto dominado que en el final será revertida. Esta escisión marca dos ámbitos diferenciados para los personajes principales, una línea divisoria entre personajes que nunca se comprendieron, porque pertenecen a clases sociales distintas. León es el personaje que no tiene voz, el obrero devenido traductor, y el relato de su carta es el de su alienación y el de su incapacidad para tomar conciencia de su situación. León tiene su opinión sobre Vietnam y sobre los negros del Sur pero no entiende el proceso de circulación del dinero ni la fuerza de los actores sociales o la historia que determinan su condición de pobreza material e intelectual («la Casa nunca cometió la menor injusticia conmigo», dice). A diferencia de Otero, es un personaje que despierta adhesión pero representa

la mala conciencia del ascenso social. León abandona su trabajo de mecánico con la ilusión de progreso que implica abocarse a una tarea intelectual (se lo puede imaginar con el perfil del lector de *Leoplán*), descubre que la tarea está mal paga, que si volviera a trabajar como mecánico ganaría más, pero lo obnubila encontrar sus iniciales impresas en el interior de un libro o su nombre en las fichas de la Biblioteca Nacional.

El cuento puede leerse como una denuncia: la explicación final en la que León acusa a su personalidad solitaria de su decisión de matarse, si bien domina el espacio de la página, no es una explicación convincente. Su mismo relato deja en el camino los rastros de una explicación no psicológica ni individual, y como lectores accedemos también al relato de Otero, a su sistema de pensamiento y a la descripción de la miseria de la vida de León de la que él mismo no es consciente. Lo que el texto denuncia, en el diálogo de su cuerpo con las nota al pie, es que la labor intelectual, por formar parte del mercado, está sujeta a los mismos condicionamientos y determinaciones que el trabajo de un obrero. Que el objetivo de la alfabetización de la clase trabajadora no es propiciar la libertad individual sino fabricar nuevas fuerzas de trabajo («hombres usados») aptos para ser explotadas dentro de un mundo letrado.

«No concibo hoy el arte si no está relacionado directamente con la política», decía Walsh en un reportaje de 1970 que sirvió de prólogo a *Un oscuro día de justicia*. Tal vez sea la frase indicada para hacer el pasaje que conecte «Nota al pie» con *Johnny fue a la guerra*, porque en ambos casos se trata de textos vinculados con «la situación del momento que se vive en un país dado», como continúa la cita. *Johnny fue a la guerra* es una novela leída como alegato antibélico, publicada por primera vez en 1939. Fue publicada en castellano por ediciones De la Flor en 1972, es decir, poco después del lanzamiento de la película que lleva el mismo nombre, dirigida por el mismo escritor, Dalton Trumbo, y después de una reedición estadounidense de 1970 que incluye un nuevo prólogo del autor, quien reinterpreta la novela en relación con la guerra de Vietnam. Dalton Trumbo fue escritor y guionista de cine. Fue un guionista muy prolífico y reconocido, al punto de que es probable que todos hayamos visto alguna vez, sin saberlo, alguna película escrita por él. Tristemente su renombre, que

de todos modos es limitado, se debe no sólo a esta novela, que fue un *best-seller* en los Estados Unidos, sino al hecho de haberse negado a contestar en un tribunal acerca de su vinculación con el comunismo durante la «caza de brujas» macartista en la década del 50. Esto lo llevó a la cárcel, a exiliarse en México y a trabajar con seudónimo durante décadas.

La primera asociación que produce el hecho de que Walsh haya traducido a Dalton Trumbo es que se trata de figuras afines: para decirlo en términos sintéticos, son escritores, son militantes, combinaron política y escritura en sus textos, se ganaban el pan con relativo éxito en la industria cultural. No sólo eso, la atención a los números del segundo prólogo de la novela parece anticipar la «Carta abierta a la Junta Militar». En *The Translator's Invisibility* Lawrence Venuti acuña el concepto «simpático» para describir este tipo de vínculo posible entre un traductor y un escritor. Se refiere no sólo a que autor y traductor congenien, sino a que su identidad llegue a confundirse en la traducción. Ahora bien, Venuti, que propugna una traducción «opositora» que haga frente a la homogeneidad y la fluidez que domina la tradición angloamericana de traducción, como parte de un proyecto más amplio de reconocimiento del lugar del traductor, encuentra en la noción de «empatía» una limitación para atender a las discontinuidades del texto fuente.

En la traducción de Walsh, sin embargo, y esto hay que atribuirlo a que la tradición angloamericana no es un modelo lícito en todos los casos, la «empatía» no se resuelve a través de la homogeneización. Por el contrario, la traducción es, como propone Venuti (y a diferencia de lo que ocurre en las traducciones argentinas actuales) una fuente de «desterritorialización» de la lengua (en el sentido de Deleuze y Guattari). Este efecto lo provoca, en primer lugar, una tensión inicial entre variantes dialectales del castellano. En las primeras dos páginas, pero sólo en las primeras dos páginas de una novela de doscientas, se lee «Joder, que mal se sentía» y «¿por qué coño nadie los aceitaba?» (el personaje hablaba de unos rodillos chirriantes). Son la traducción de «Boy was he sick» y «why the hell didn't somebody oil them?». Es decir, no habría ningún motivo, fuera de la intención de marcar esa diferencia, para usar «coño» y «joder», en un texto que de ahí en más va a utilizar el voseo y términos y expresiones coloquiales propias de la

Argentina. Entre otros: «A lo mejor no la sacaban tan barata», «Rudy le metía fierro», «Caramba pibe que macana» o «Se decían muchas pavadas sobre la gente...». A esta primera combinación irreconciliable de variantes dialectales se le agregan otros elementos que contribuyen a lo que podemos denominar «desterritorialización». Las medidas se indican en pies y pulgadas (para la altura de una persona), en millas y galones, que no tienen un referente concreto para el lector local. Hay expresiones que Walsh decide no traducir como *loop-the-loop*, que en inglés sirve para describir la vuelta que hace un avión verticalmente.

Uno de los recursos dominantes de estilo de la novela en inglés es el polisíndeton (a la manera de Hemingway); que en la traducción deviene asíndeton. Esto pone en evidencia de manera continua rasgos de irregularidad en el uso de la lengua. Hay fragmentos de canciones que aparecen intercaladas en inglés («It's a long way to Tipperary, it's a long way to go») pero otras son traducidas. El protagonista de la novela es un hombre que quedó sin brazos, sin piernas y sin rostro después de haber participado de la primera Guerra Mundial. En el capítulo XVII de la segunda parte, donde una enfermera se comunica con él escribiendo letras con el dedo sobre su pecho, las letras son las que corresponden al inglés «Merry Christmas» cuando la enfermera le desea feliz navidad al protagonista lisiado. En la página 166, en la única nota el pie de la traducción, dice «Las estrofas del original relatan la tournée navideña de Santa Claus en su pequeña carroza tirada por renos. Sus posibles valores residen más en la rima que en el sentido, lo que vuelve superflua su traducción». Esto implica cuatro estrofas de cuatro versos cada una que quedan en inglés. Obsérvese, de paso, la ironía de la nota.

Si bien no sería apropiado denominarla traducción de vanguardia, hay elementos heteróclitos en el discurso traducido que dan cuenta de la intervención del traductor, y del hecho de que se trata de una traducción, aunque este primer análisis de la novela de forma aislada quizá resulte insuficiente para aventurar una hipótesis más arriesgada. Fuera de las estrategias de traducción, podemos afirmar que lo determinante en este caso está dado por la elección del texto a traducir («un arte directamente relacionado con la política»), es decir, un texto significativo para el traductor y un público potencial de lectores que comparten con el autor una postura crítica sobre el poder imperial

estadounidense, y por tanto que aleja al traductor del sujeto alienado, o del «hombre usado», como se describía a sí mismo el personaje de «Nota al pie», al servicio de intereses ajenos, intermediario de la dominación de las masas. Quizás éste sea el principal punto de contacto entre este cuento sobre un traductor sin final feliz y la última novela traducida por un escritor. En palabras de Walsh, en ambos casos la máquina de escribir fue utilizada como una pistola, y no como un abanico.

Bibliografía citada

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (eds.), *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, CEAL, 1977.
- Arrojo, Rosemary, *Oficina de tradução. A teoria na prática*, Sao Paulo, Ática, 1997.
- Bassnett, Susan, *Translation Studies*, Nueva York, Routledge, 2002.
- Benesdra, Salvador, *El traductor*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998.
- Bianco, José, *Las ratas. Sombras Suele vestir*, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Casanova, Pascale, «Consécration et accumulation de capital littéraire» en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 144, septiembre de 2002.
- Cortázar, Julio, *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- De Santis, Pablo, *La traducción*, Buenos Aires, Planeta, 1998.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, traducción de Jorge Aguilar Mora, México, Era, 1978.
- Gramsci, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, traducción de Raúl Sciarreta, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.
- Lafforgue, Jorge (ed.), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, Alianza, 2000.
- Piglia, Ricardo (ed.), «Introducción» a *Cuentos de la serie negra*, Bs. As., CEAL, 1979
- Rest, Jaime, *Conceptos de literatura moderna*, Bs. As., CEAL, 1979
- Rivera, Jorge, *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 2000.
- Steiner, Geroge, *Después de Babel*, traducción de A. Castañón y A. Major, México D.F., FCE, 1995.
- Trumbo, Dalton, *Johnny fue a la guerra*, (trad. Rodolfo Walsh). Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1972.
- Trumbo, Dalton. *Johnny got his gun*. New Jersey, Lyle Stuart, 1970.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. Londres, Routledge, 1994.
- Venuti, Lawrence (ed.). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres, Routledge, 1992.
- Viñas, David. *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
- Waisman, Sergio, *Borges y la traducción*, traducción de Marcelo Cohen, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Walsh, Rodolfo, *Obra literaria completa*, México, Siglo XXI, 1981.
- Walsh, Rodolfo, *Un oscuro día de justicia. Zugzwang*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2006.
- Walsh, Rodolfo, *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, traducción de Pablo di Masso, Barcelona, Península, 1997.

Willson, Patricia, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo xx*, Bs. As., Siglo XXI, 2004.