

## Las traducciones utilitarias de Juan José Saer

Martín Gaspar

Bryn Mawr College

*A Emilio Gaspar*

Hay un generalizado consenso en que las novelas de Saer, ambientadas en la célebre “zona” en su Santa Fe natal, son antirregionalistas y antirrealistas y están escritas en un estilo que evoca los de Faulkner, Pavese, y Joyce (tres autores cuyas respectivas “zonas” –Yoknapatawpha/ Mississipi, Piamonte y Dublín– son, como la Santa Fe saeriana, sitios puntuales con tramas universales). Los críticos (desde María Teresa Gramuglio hasta Hugo Gola, desde Martín Prieto hasta Beatriz Sarlo), han acordado en definir su prosa como “poética” y no solo por su musicalidad y ritmo, sino porque se percibe en ella una escritura abocada a explorar las posibilidades del lenguaje. Esto no resulta llamativo en la trayectoria de un escritor que ingresó a la literatura frecuentando más la poesía que la prosa. Gola recuerda que antes de publicar *En la zona* (1960), su primer libro de cuentos, Saer “[s]e ejercitaba constantemente en las formas clásicas de la poesía española” y dijo haber escrito “toneladas de poemas” (43). Que en la escritura de esta ficción hay una simbiosis con la poesía puede verse en el título de la colección de poemas de Saer de 1988, *El arte de narrar*, y en el hecho de que en más de una ocasión expresó su deseo de escribir una “novela en verso” (Piglia 12). La poesía, y en particular la poesía como *ejercicio* previo e íntimamente compatible con la prosa, acompañaría al novelista durante toda su trayectoria.

Un aspecto particularmente interesante de esta imbricación entre poesía y prosa son las traducciones de poemas que Saer hizo, probablemente en los años 70 y ciertamente sin la finalidad de publicarlas, y que forman el llamado cuaderno 56 del Archivo Saer que reside en la biblioteca de Princeton.<sup>1</sup> Este cuaderno cuyo contenido sería publicado en el volumen

<sup>1</sup> Agradezco a María Julia Rossi y Daniel Balderston la idea y oportunidad de examinar estos manuscritos.

*Poemas: Borradores inéditos 3* nos muestra, en su forma manuscrita, a un Saer traductor que tacha, aclara, debate y produce versiones para vérselas con una serie ecléctica de originales. Varios ensayos de especialistas (Patruno, Sarlo, Gueguen) mencionan este material, que fue tratado con más especificidad por Daniel Balderston en “Una abstracción argétea: las traducciones de Saer de poesía norteamericana”, un estudio que coteja originales contra traducciones. En esta nota, me propongo volver sobre estos borradores de traducción para indagar la posible relación entre la traducción como “ejercicio” y la producción novelística de Saer. Las preguntas que guían esta indagación son dos: ¿Con qué finalidad traduce Saer estos poemas? ¿Qué puede revelar una lectura genética del *proceso* de traducción de estos ejercicios de escritura no visibles sobre la obra visible de Saer, sus novelas? Mi argumento central es que Saer buscó en estas traducciones utilitarias una manera de expresar y pulir su propio proyecto literario en adyacencia a originales escogidos particularmente por *anunciar una poética* y que encontró, como resto del proceso de traducir del inglés al español, una serie de palabras clave que aparecen exploradas en su novelística. En otras palabras, que al examinar el proceso de traducción en estos manuscritos se delinea una búsqueda “teórica” de definir una poética que redunde en un resto “práctico” (hecho de la práctica de la traducción) de cómo ejecutarla.

Sobre la razón de ser de estas traducciones, conviene empezar con las palabras del propio Saer, quien en una entrevista de 2005 comenta lo siguiente: “Otra cosa que yo hacía mucho antes de empezar a trabajar era traducir, traducir algún poema, algún texto breve, para ponerme un poco digamos en el ejercicio” (“Entrevista” 925). Según explica, el comienzo de la novela puede ser “fallido” (como una “falsa partida” de una carrera de cuadreras) y estas traducciones permiten volver atrás y volver a arrancar hasta encontrar el “tono”. La escritura como “trabajo” y la traducción como “ejercicio” para una “carrera”: este mapa metafórico permite pensar que verter un texto al español era para Saer una tarea relacionada con la búsqueda estilística. Esto parece particularmente cierto para las traducciones publicadas<sup>2</sup> pero lo es

<sup>2</sup> Las traducciones publicadas de Saer fueron *Tropismes*, de Nathalie Sarraute, en 1970; *El derecho a la pereza*, panfleto político de Paul Lafargue (1883) que Saer tradujo bajo el seudónimo de Washington Noriega, y una serie de haikus (traducidos del francés e italiano al español) que fue publicada con el jugueteón título *Un Choix de cento e Forty Haikus* y se publicó en una revista mexicana en 2002. Estas traducciones son funciona-

de una manera diferente en este ejercicio íntimo o, como las llama Luigi Patruno, “intransitivo”, que leemos en el cuaderno 56, y esto está claro en la selección de traducciones que aparece en él y en particular en la presencia de traducciones de poesía china clásica.

Repasemos ahora sí el corpus de traducciones del cuaderno 56, todas del inglés: un párrafo y una serie de poemas de la colección *Poems of the Late T'Ang* de 1965, creada por Angus Charles Graham's (es decir, traducciones de las traducciones que Graham hizo de los originales chinos); poemas de William Carlos Williams, Wallace Stevens, Ezra Pound, D. H. Lawrence, un poema de Allen Ginsberg y otro de Walt Whitman. Es decir, con la excepción de Withman, D.H. Lawrence, y la selección de poesía china, figuras fundacionales de la poesía estadounidense modernista de la primera mitad del siglo XX.

En su análisis, Balderston encuentra que Saer pudo haber elegido estos poemas porque todos constituyen “reflexiones sobre el quehacer poético”. Por ejemplo, Saer traduce “A Sort of a Song” (“Una especie de canto”, en la versión de Saer), un poema de William Carlos Williams que contiene la famosa declaración “No ideas but in things” (“Las ideas, únicamente en las cosas” en versión de Saer) y algunas estrofas del poema filosófico de Stevens titulado “Notes toward a Supreme Fiction”, específicamente la sección titulada “It must be abstract” (“Deber ser abstracta”). Lo mismo podemos decir de sus traducciones de Pound, Lawrence y Ginsberg: estos poemas ponen en práctica y expresan una manera de escribir poesía. Mi interés puntual en los poemas de origen chino, que no analiza Balderston en su ensayo, se debe a que considero que ellos permitieron a Saer salir de los contemporáneos en busca de interlocutores y a que revelan materiales que aparecen en su ficción.

---

les al proyecto literario saeriano: *Tropismes* es una novela de 1939 considerada como precursora del *nouveau roman* y los haikus son, según Barthes señala en *La preparación de la novela*, una suerte de semillas narrativas: si se les da espacio y amplitud, se vuelven novelísticas. (Beatriz Sarlo, en *Zona Saer*, toma un pasaje de *Nadie nada nunca* 1980 y lo condensa a un haiku: este ejercicio puede hacerse con gran parte de la obra de Saer.)

## El manifiesto

Antes de pasar a las traducciones de Graham, entonces, podemos reformular la afirmación de Saer en la entrevista: sus traducciones son para “ponerse en ejercicio” pero no necesariamente en términos estilísticos (para “dar el tono” según Saer). Parecen ser en cambio ejercicios de calentamiento intelectual —para el jinete, para continuar con la analogía, no para el caballo; es decir, para aclarar cuál puede ser la meta más que para alcanzarla—. Saer no era tímido a la hora de expresar sus opiniones, pero escribió lo siguiente: “Una literatura que necesita una poética para explicarse es una contradicción” (“Nota” 121). Aunque se pronuncia en contra de los manifiestos, estas traducciones parecen haberlo ayudado a dar sustancia a un manifiesto literario íntimo.

Esto trae a cuento el libro de Graham, una selección de poemas chinos de la dinastía T’ang: el libro comienza justamente con una traducción de un manifiesto del poeta Wei T’ai. La traducción de Graham dice:

Poetry presents the thing in order to convey the feeling. It should be precise about the thing and reticent about the feeling [...] If the poet presents directly feelings which overwhelm him, and keeps nothing back to linger as an aftertaste, he stirs us superficially [...]

Saer lo traduce de este modo:

La poesía expone la cosa con el fin de transmitir el sentimiento. Debe ser precisa en cuanto a la cosa y reticente en cuanto al sentimiento [...] Si el poeta nos presenta directamente los sentimientos que lo dominan, sin que haya detrás de ellos un resabio indefinible (*an aftertaste*), solo nos conmueve de un modo superficial [...]

Este párrafo expresa un ímpetu antilírico que Saer aprobaba (ser “reticente en cuanto al sentimiento” es fundamental en su obra) y que es similar al del imagismo y la doctrina del “correlativo objetivo” que popularizara T. S. Eliot (en cuanto al imagismo, el interés en el chino había llevado a su principal referente, Ezra Pound, a traducir poemas, ninguno de los cuales figura en el libro de Graham). Pero además de rubricar una manera de escribir, el proceso de traducción de este manifiesto dio a Saer lo que considero un término clave para su escritura, que aparece subrayado y en inglés en su manuscrito: *an aftertaste*. Volveré sobre este punto.

La poesía expone la cosa con el fin de transmitir el sentimiento. Debe ser precisa en cuanto a la cosa y reticente en cuanto al sentimiento, porque apenas la mente responde y se conecta con la cosa, el sentimiento aparece en las palabras; es de este modo que la poesía penetra profundamente en nosotros. Si el poeta nos presenta directamente <sup>los</sup> sentimientos por lo demás, sin que haya detrás de ellos un resaca indefinible (an aftertaste), <sup>solo</sup> ~~pero~~ concurre de un modo superficial; no es posible que al mismo tiempo que se pone a cascadas involuntariamente los ojos y los pies, sea capaz de enriquecer la auricular y la alta cultura, de poner en movimiento la tierra y el cielo y de conectar a los espíritus.

WEI T'AI (siglo XI)

Imagen 1: la palabra "aftertaste" aparece entre paréntesis, conservada en la traducción.

## Traducciones prosaicas

El libro de Graham, publicado inicialmente en 1965, contiene obras de siete poetas. Saer traduce solamente cinco de los ocho poemas de Tu Fu (o Du Fu) de esta antología: “At the Corner of the World” (al que traduce con el título “En el fin del mundo”), “Midnight” (“Medianoche”), “Stars and Moon on the Yangtse” (“Luna y estrellas sobre el Yang-Tse”), “To My Younger Brother” (“A mi hermano menor”) y “Yangtse and Han” (“El Yang-Tse y Han”). Leídos en conjunto, estos poemas dan una sensación generalizada (e inexpresada abiertamente) de soledad, que se concretiza en la contemplación de la luna y la Vía Láctea, templos, acantilados, una cadena montañosa y ríos que fluyen lentamente. La topografía y la nostalgia son centrales, y esto tiene sentido si consideramos el contexto histórico. Graham señala en su introducción que estos poemas tardíos en los que “la amargura del exilio y el fracaso de un Imperio arruinado se aliviana en los atisbos de Tu Fu de una serenidad ganada con esfuerzo” (40, mi traducción). Son poemas de una “zona” específica, subrayada por la presencia de nombres de lugares y referencias a monarcas, así como de algunas idiosincrasias culturales. Este lugar está en las inmediaciones de la actual Wuhan, la ciudad ubicada donde se unen los ríos Yang-Tsé y Han, pero en la poesía este espacio tiene aires universales. La voz poética es reticente, estoica, nunca muestra emociones de manera ostensible pero, tal como propone Wei Tai, deja que las observaciones cuenten la historia. Todo esto es, a su vez, muy saeriano.

Los poemas son bastante difíciles de traducir y si tuviéramos que describir el tipo de traductor que es Saer, lo llamaría “domesticador”, porque a cada paso acomoda ciertas desviaciones de la expresión habitual en un castellano estándar tanto en vocabulario como en gramática.<sup>3</sup> Por ejemplo, el poema “At the Corner of the World” se vuelve “En el fin del mundo” (y no “en el rincón/la esquina del mundo”); y en el poema “Stars and Moon on the Yangtse”, traduce “River of Heaven” como “Vía Láctea” cuando la traducción literal, más poética, sería “Río del Cielo”. En cuanto a la sintaxis, convierte “After sudden rain, a clear autumn night” en “Una noche de

<sup>3</sup> La noción de la traducción “domesticadora” (un modo de traducir que acerca el texto extranjero al lector local) proviene del ensayo de Schleiermacher “Sobre los diferentes métodos de traducir” que ha sido recuperado para los estudios contemporáneos de traducción por Lawrence Venuti.

otoño clara sucede/sigue a una lluvia repentina”, invirtiendo el orden de la oración para hacer más clara la secuencia de eventos. En “A mi hermano menor” el original dice: “My shadow sticks to the trees where gibbons scream, / But my spirit whirls by the towers sea-serpents breathe”. Saer lo traduce así: “Mi sombra se pega al árbol en que aúlla el mono, / pero mi mente gira entre las torres, donde alienta la serpiente marina”. En su versión, el espíritu (*spirit*) se torna “mente” y las torres, en lugar de ser exhaladas por serpientes marinas, son lugares donde las serpientes “alientan”. Asimismo, no hay restos de la tenue rima del original (*scream/breathe*) en la traducción al castellano de Saer.

En otras palabras, Saer hace estos poemas más *prosaicos*: ordena la sintaxis, la hace más “narrativa” y carga los versos ambiguos del original de causalidad y claridad. Sus traducciones son maneras de apropiarse de imágenes y escenas; las ideas están en las “cosas”, por así decirlo, y no en la forma que les otorga Graham. Puede advertirse que cuando hacía estas traducciones Saer ya estaba pensando en prosa, en su prosa. Otros elementos que sostienen esta afirmación son los varios momentos en que vemos el bolígrafo de Saer marcando un cambio en el orden de una frase: de “en la arena vacilan” a la más habitual “vacilan en la arena” (“Medianoche”), de “viejo caballo” a “caballo viejo” (“El Yang-Tze y Han”); y de “se acumulan las montañas” a “las montañas se acumulan”. Se percibe algo antipoético en cada una de estas decisiones: el adjetivo en “caballo viejo” es restrictivo (describe, identifica de qué caballo se está hablando) mientras que en “viejo caballo” hay un componente emotivo, sea de lamento o énfasis. Lo mismo puede decirse de las otras decisiones: “vacilan en la arena” y “las montañas se acumulan” ubican los componentes sintácticos donde es habitual en la expresión estándar del castellano, ya sea antes o después del verbo. El objetivo de todas estas modificaciones es borrar inversiones que llaman la atención sobre el decir en aras de que todo el peso recaiga en lo dicho. En otras palabras: “Las ideas, únicamente en las cosas”.

## Las paradojas de los sentidos

Lo más significativo es el modo en que Saer parece haberse detenido a explorar ciertas palabras del inglés al traducirlas. Mencioné *aftertaste*, una palabra subrayada que traduce como “un resabio indefinible”, pero también lo vemos prestar especial atención a *afterlight* (en “Luna y estrellas sobre Yang-Tse”, donde la traduce como “la luz que se marchita”) y a *flicker* (que traduce como “vacila” en “Medianoche”). Para estos términos, Saer dedica un espacio aparte: debajo del poema los escribe nuevamente, en inglés, como para indicar un resto o lección sacada en esta traducción. Es notable que *aftertaste*, *afterlight* y *flicker* –palabras difíciles de traducir en las que Saer se detiene, subraya y traduce con más de una opción– combinan el tiempo y la percepción sensorial. Porque esas palabras son, a mi entender, particularmente evocativas de la prosa de Saer.

En la obra saeriana a menudo nos topamos con *aftertastes*, *afterlights*, *aftertouching*, *afterhearing* (resabios, luces remanentes, sensaciones demoradas, sonidos vueltos a escuchar). Son momentos en que es difícil discernir la acción de la inacción, la inercia del impulso, los nuevos sonidos de los que se desvanecen. Esta es una breve lista de ejemplos tomados de una sola página de *El limonero real*, en que el narrador expresa la persistencia de aquello que está ausente:

Todos los ruidos forman un solo sonido que se repite monótono y que es siempre el mismo y diferente porque acaba y vuelve a recomenzar de un modo imperceptible. No se sabe qué es sonido y qué recuerdo de sonido, porque el sonido vuelve a recomenzar antes de que el recuerdo de los chirridos y los golpes apagados se disipe, superponiéndose a él.

Después se oye el primer trueno: va bajando de la oscuridad pareja, repitiéndose varias veces a sí mismo de un modo cada vez más nítido y cercano, como si paradójicamente primero se oyese los ecos sucesivos del trueno y después su explosión real.

El sol desaparece. En su lugar queda una luz oscura, una paradójica claridad difusa diseminada con tersa intensidad entre el cielo y la tierra. Nimba a la chata y a los caballos, que avanzan hacia la tormenta, contrastando nítidos con la luz. (55)



Ecos que anteceden a los sonidos, luces oscuras, claridades paradójicas, sonidos que son recuerdos parciales, sonidos que son el mismo pero diferente. Recordemos esa “zona de disgregación” acompañada de un “bloque imaginario de luz” que aparece al principio de *Cicatrices* (4); o el final de *Nadie nada nunca* en que un “lapso incalculable [...] se hunde, al mismo tiempo, paradójico, en el pasado y en el futuro” (135), o la “pulpa brumosa de lo indistinto” que cierra *El entenado* (155). Es útil pensar en estas zonas de indefinición de la experiencia sensorial desde la fenomenología de Husserl, quien afirma que “Toda percepción tiene su halo retencional y protencional” (14). Saer encuentra en sus traducciones del inglés una serie de términos que apuntan al “halo” de la percepción, en una zona ubicada inciertamente entre lo que se recuerda (lo retencional) y lo que se anticipa (lo protencional). Es arriesgado pensar aquí en una influencia directa (no sabemos a ciencia cierta la fecha en que fueron hechas las traducciones) pero no es descabellado suponer que en esta búsqueda de una poética por vía de la traducción Saer encontró un modo de explorar una zona de incertidumbres sensoriales que está presente en su obra.

## Bibliografía

- Balderston, D. “Una abstracción argénteo: las traducciones de Saer de poesía norteamericana”. *Cuadernos LIRICO*. 6 (2011):115-127.
- Barthes, R. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France*. Ed. Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005.
- Gola, H. *Las vueltas del río: Juan L. Ortiz y Juan José Saer*. Santa Fe: Mangos de Hacha, 2010.
- Guéguen, P. “L’œuvre de Juan José Saer sous le prisme de la génétique du texte”. *Journée des doctorants du Laboratoire d’Études Romanes*. “Dialoguer avec”, Oct 2017, Paris, Francia.
- Gramuglio, M. T. “Juan José Saer: el arte de narrar”. *Punto de vista*. 6 (1979): s/p.
- Graham, A. Ch.. *Poems of the Late T’ang*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1977.
- Husserl, E. *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Trad. Otto Langfelder. Editorial Nova: Buenos Aires, 1959.
- Saer, J. J. *Cicatrices*. Buenos Aires: Planeta, 2003.
- . *Cuaderno 56: traducciones poéticas*. Manuscrito inédito.
- . *El entenado*. Folios Ediciones: México, 1983.
- . *El limonero real*. Buenos Aires: Planeta, 2002.

- . *Poemas. Borradores inéditos 3*. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- . *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- Patruno, L. *Relatos de regreso: Lecturas de la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2015.
- Sarlo, B. *Zona Saer*. Santiago: Diego Portales, 2016.
- Piglia, R. y J. J. Saer. *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1990.
- Prieto, M. “En el aura del sauce en el centro de una historia de la poesía argentina”. *Juan L. Ortiz, Obra completa*. Universidad del Litoral: Santa Fe, 2020.
- Schleiermacher, F. “On the Different Methods of Translating.” *Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. Trad. Susan Bernofksy. New York: Routledge, 2004.