

Monterroso y la traducción: un traductor-creador en busca de una poética de la traducción

Monterroso and Translation: A Translator-creator in Search of a Poetics of Translation

An Van Hecke  0000-0001-7025-7758

KU Leuven

RESUMEN

Este artículo analiza las principales ideas de Augusto Monterroso sobre la traducción tal como las ha expresado en ensayos, entrevistas, fragmentos de diario y obras de ficción. Al igual que Borges, Monterroso parece situar la traducción literaria en un nivel más alto que la obra original. Organizamos los comentarios dispersos según el idioma fuente y también examinamos sus comentarios sobre traducciones del español a otros idiomas. Monterroso se manifiesta como precursor en los estudios de la traducción por la profundidad de sus reflexiones por más contradictorias que sean. Desarrolla diversos tópicos conocidos: los conceptos de originalidad y de fidelidad, lo intraducible, el lugar del traductor, la falta de traducciones de obras importantes, la historia de las traducciones y las traducciones erróneas. Monterroso señala los «peligros» del oficio del traductor, pero con humor e ironía percibe la traducción como un juego que le permite hacer asociaciones inesperadas entre diversos textos literarios.

Palabras clave: Augusto Monterroso, traducción literaria, intertextualidad, intraducibilidad, humor, poética de la traducción, historia de la traducción

ABSTRACT

This article analyses Augusto Monterroso's main ideas on translation as expressed in essays, interviews, diary fragments and works of fiction. Like Borges, Monterroso seems to place literary translation on a higher level than the original work. We organize all these comments according to the source language and also examine his comments on translations from Spanish into other languages. Monterroso seems to have been ahead of his time regarding translation studies because of the depth of his reflections however contradictory they may be. He develops several well-known topics: the ambiguous concepts of originality and fidelity, the untranslatable, the place of the translator in the publishing world, the lack of translations of important works, the history of translations and translation errors. Monterroso refers to the “dangers” of the translator’s profession, but with humour and irony, he perceives translation as a game which allows him to make unexpected associations between multiple literary texts.

Keywords: Augusto Monterroso, literary translation, intertextuality, untranslatability, humour, poetic of translation, history of translation

Información

Correspondencia:

An Van Hecke

an.vanhecke@kuleuven.be

Fechas:

Recibido: 29.10.2020

Revisado: 30.03.2021

Aceptado: 3.05.2021

Conflicto de intereses:

Ninguno.

Financiación:

Esta investigación no ha recibido ayuda o financiación alguna.

Cómo citar:

Van Hecke, A. (2021). Monterroso y la traducción: un traductor-creador en busca de una poética de la traducción. *Sendebar*, 32, 30-47.

<https://doi.org/10.30827/sendebars.v32.16439>

1. Monterroso, traductor-creador

Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, quienes en el portal «Biblioteca de Traducciones Hispanoamericanas» han reunido una gran cantidad de traducciones difícilmente recuperables por otros medios, explican en su «Presentación» que todos estos traductores «obviamente, contribuyeron a una dinamización de la actividad traductora, llevando a sus países ideas políticas y modelos literarios desde otros espacios culturales» (Lafarga y Pegenaute s.f.). Augusto Monterroso, en sus múltiples comentarios sobre traductores y traducciones y desde su posición como traductor y autor, a su vez contribuyó a reflejar una parte sustancial de esta dinámica de la traducción en Hispanoamérica en el siglo XX. Monterroso, autor de nacionalidad guatemalteca, nació en Honduras en 1921 y vivió exiliado en México más de cuarenta años hasta su muerte en 2003. Como autodidacta siempre mostraba un gran interés por el estudio de otras lenguas y por el mundo de traductores y traducciones. Tenía un buen conocimiento del inglés y del francés, pero dijo haber «fracasado» en el estudio del latín y del italiano (LV 20)¹. Empezó a estudiar idiomas, según él, por su obsesión de que uno siempre tendría que leer a los autores en su idioma original (LV 19). Pronto se dio cuenta de que era un ideal imposible, lo que puede ser una de las razones por la que empezó a interesarse en traducciones y que incluso decidió trabajar como traductor él mismo.

Monterroso siempre decía que era más lector que escritor (VC 20). Su lectura de la literatura universal ha sido fundamental para la creación de su propia obra, que está repleta de referencias intertextuales. Son textos originalmente escritos en inglés, francés, italiano, alemán, ruso u otro idioma: su mundo literario era multilingüe. La traducción puede ser vista como otra forma más de desplazamiento, un concepto que podemos interpretar tanto a nivel espacial como intertextual. El movimiento perpetuo es clave en toda su obra. Como exiliado, mudó de un lugar a otro y estos movimientos se reflejan en su obra. Para Monterroso, quien mudó de un país hispanohablante a otro, la lengua no constituyó ningún problema. Su interés por las traducciones vino mucho antes que su exilio.

Juan Villoro en su ensayo *El traductor* escribe: «Sin la incómoda voz de los otros, no existiría la literatura. La agónica y fecunda tarea del traductor consiste en develar las oscuras palabras de otra lengua en favor de la suya» (Villoro 2001: 126). «Agónica y fecunda» son dos adjetivos que tal vez mejor se aplican a la imagen del traductor que Monterroso nos ofrecerá. Además, la incomodidad de la voz del otro y la oscuridad de las palabras pueden ser algunos de los motivos que le han llevado a Monterroso a descifrar obsesivamente textos extranjeros y traducciones, y a traducir él mismo. Este artículo consistirá, pues, en un análisis de la visión de Monterroso sobre la traducción tal como la ha expresado a través de toda su obra. Nuestra hipótesis es que las ideas del autor sobre «el arte de la traducción», que son muchas y a menudo sorprendentes, nos ayudan a entender mejor su visión sobre la literatura en general.

Antes de abordar este análisis cabe detenerse en algunos aspectos fundamentales de Monterroso como traductor o, mejor dicho, «traductor-creador», ya que es imposible separar ambas actividades, la traducción y la creación. Los críticos hasta ahora casi no han prestado atención a su trabajo como traductor literario, por lo que es preciso investigarlo. La siguiente lista probablemente no es exhaustiva, pero logramos localizar las siguientes traducciones²:

Libros:

- Cohen, J. M. (1963). *Poesía de nuestro tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
 Mehta, V. (1976). *La mosca y el frasco. Encuentros con intelectuales británicos*. Fondo de Cultura Económica.

Ensayo:

- Swift, J. (1977). *Modesta proposición*. *Ciencia y Desarrollo* 13, marzo-abril.

Textos incluidos en su propia obra creativa:

- Lamb, C. «Autobiografía» (*PM* 38-44).
 Aubrey, J. «William Shakespeare» (*PM* 103-105).
 Aubrey, J. «Desiderio Erasmo» (*LV* 35-38).
 Aubrey, J. «Tomás Moro» (*LV* 39-42).

No es el objetivo hacer un estudio comparativo de estas traducciones con los textos originales, pero la lista nos enseña mucho. Son solo traducciones del inglés y en particular se revela un interés por la literatura inglesa de los siglos xvii y xviii (Aubrey, Lamb y Swift) y también por el trabajo de intelectuales contemporáneos de Gran Bretaña (Mehta).

Lo interesante es que Monterroso incluyó las traducciones de Lamb y Aubrey en sus propios libros, *La palabra mágica* y *La vaca*, que reúnen ensayos y cuentos. Cabe aclarar también el caso de *La letra E*. Además de las múltiples citas de traducciones existentes en español, este diario está lleno de fragmentos traducidos por Monterroso, por lo general muy breves o, como en el caso del discurso de Bartolomeo Vanzetti, algo más largo (*LE* 249-252). Casi siempre anuncia que se trata de una traducción propia: «Traduzco». Monterroso selecciona y traduce cuidadosamente los fragmentos para comentarlos o insertarlos en su diario como eslabón necesario en su argumentación. Aunque en estos tres libros menciona el nombre del autor original arriba de cada fragmento, dejando claro que se trata de una traducción, es interesante el hecho de que inserte estos fragmentos en su propia obra. Así, el texto traducido recibe el mismo valor de originalidad que sus propios textos, con los que comparte el mismo espacio. En la cubierta de estos tres libros solo aparece un nombre: Augusto Monterroso. Además, en el caso de *La palabra mágica* y *La vaca*, los índices solo mencionan los títulos en español de los textos traducidos. Antes de leer el libro y, solo basándose en los paratextos de la portada y del índice, el lector no espera encontrar traducciones de otros autores. Monterroso no hace ninguna distinción entre sus propios textos y las traducciones. Todos están presentados en el mismo nivel y mezclados. Es más, parece que el autor considera las traducciones como más importantes que sus propios textos. Así lo dice explícitamente en el prólogo de *La vaca* que citamos aquí en su forma completa:

Varios amigos me preguntaban: ¿cuándo publicas otro libro? Pacientemente he reunido los textos aquí incluidos. Si a estos amigos no les gustan, pueden culparse únicamente a sí mismos, pues yo siempre les decía: ¿para qué? Solo quiero que me agradezcan las biografías de Erasmo y de Tomás Moro, de John Aubrey, que traduje para ellos (*LV* 11).

Puede ser irónico, pero también es posible interpretar este prólogo en el sentido en que Monterroso efectivamente minimiza sus propios textos respecto a otros. Esta interpretación es plausible conociendo su actitud humilde a la hora de evaluar su propia obra, su gran sentido de relativización y su miedo a entregar sus textos para publicación—publicó su primer libro,

Obras completas (y otros cuentos), después de haberlo trabajado durante más de diez años, y tardó otros diez años más antes de publicar su segundo libro. Según el prólogo de *La Vaca* publicó este libro solo porque sus amigos se lo pidieron. Monterroso establece una jerarquía en la que las traducciones literarias tienen un valor más alto que las obras originales. También para Borges el traductor está en la cima de la cadena de la producción literaria. Desde la perspectiva borgiana, traducir es más difícil, un «arte civilizado», una etapa más avanzada que escribir libremente (Olea Franco 2006: 75). En este prólogo, Monterroso también pone en entredicho el concepto de «originalidad», al igual que Borges quien «había redefinido las categorías de original y traducción al situar ambos tipos de texto en un plano equivalente en tanto que “borradores”» (Levine 2012: 12). Sergio Waisman, en su libro *Borges y la traducción*, habla en este contexto del «poder de la traducción» ya que Borges «desplaza el acento» al sugerir que no hay «textos definitivos»; solo «borradores y versiones» (Waisman 2005: 47).

La razón por la que Monterroso tradujo relativamente pocos textos puede ser porque tomó muy en serio la profesión del traductor y le causó a menudo un conflicto interior. Esta hipótesis está basada en dos sucesos. Primero, por lo que relata en «Llorar orillas del río Mapocho» (PM 15-21). El narrador, que como lo ha revelado el propio autor es Monterroso mismo, llegó a Chile como exiliado. Desesperado para ganar un poco de dinero aceptó un pequeño trabajo como traductor para una revista de crimen popular, *Ellery Queen*. Alguien le había sugerido que por qué no traducía algo, como si fuera algo tan sencillo, a lo que Monterroso añade con ironía: «Todos creemos saber poco o mucho de inglés o francés (el latín quedaba descartado)» (PM 17). Al hacer la prueba para obtener el puesto de trabajo, siendo joven y sin experiencia, su estado de ánimo pronto cambió de entusiasmo a frustración:

Traducir puede ser muy fácil, muy difícil o imposible, según lo que te propongas y el tiempo y el hambre que tengas; y uno nace o, si se deja, se va convirtiendo en traductor y enamorándose de la idea de que eso le servirá para su propio oficio de escritor, y sin sentirlo uno puede llegar a no saber si cada frase que logra dejar perfecta es suya o de quién; pero lo que importa es que la frase esté bien y fluida y suene en español y, por momentos, al poner el punto en cada párrafo y tomar el papel y verlo a cierta altura uno puede hasta sentirse con gusto Bertrand Russell o Molière, ¿pero Ellery Queen? (PM 18)

El narrador sigue luchando con el texto, pero decide devolver la revista a la editorial «resuelto a morir[se] de hambre antes que seguir traduciendo aquello» (PM 21). Monterroso era pues muy selectivo en cuanto al tipo de texto y reconocía que el trabajo del traductor es a veces «imposible». El segundo suceso que confirma la hipótesis de que Monterroso tomó el trabajo de traductor en serio me fue revelado por Bárbara Jacobs, la viuda del autor. Monterroso solicitó una beca al Guggenheim para traducir las obras completas de *Brief Lives* de John Aubrey. Sin embargo, cuando los Estados Unidos empezaron la guerra (probablemente la guerra del Golfo en 1990), Monterroso renunció a la beca. Así que no solo el tipo de texto era importante, sino también la institución que pagaba al traductor. Si no estaba de acuerdo con uno de estos, no aceptaba el trabajo.

Finalmente, Monterroso se manifiesta como traductor-creador bien particular cuando inserta en sus textos muchos proverbios y expresiones en latín, como por ejemplo la cita *Nulla dies sine linea*, que se atribuye al pintor Apeles, pero que se utiliza también para hablar de la escritura (LDS 165, nota 135). La «traducción» de Eduardo Torres en *Lo demás es silencio* es la siguiente: «Anula una línea cada día» (LDS 165). Al nivel del contenido, esta «traducción»

alude a dos características fundamentales en Monterroso: la brevedad y el humor. Sin embargo, en el contexto de la presente investigación, esta traducción se vuelve aún más interesante porque contiene en sí toda una filosofía de la traducción muy al estilo monterrosiano. Abre algunas pistas de discusión sobre temas recurrentes en los actuales estudios de traducción: en primer lugar, el fascinante terreno de los falsos amigos (*nula/anula*); en segundo lugar, la cuestión de los supuestos «errores» de traducción y, en tercer lugar, el tema de la libertad del traductor y las infinitas interpretaciones. Son algunos de los temas que se discutirán en el análisis a continuación.

2. La visión de Monterroso sobre el arte de la traducción

Los innumerables comentarios sobre traducciones y traductores están dispersos a través de toda la obra de Monterroso, no solo en sus ensayos, su diario y entrevistas, sino también en su obra de ficción. Por un lado, comenta traducciones específicas, lo que podríamos llamar el micronivel, en el que hace análisis detallados y comparaciones entre el original y la traducción. Por otro lado, expresa su opinión sobre el trabajo de los traductores profesionales, el mundo de editoriales, revistas y agencias, lo que coincidiría entonces con el macronivel. Es el nivel de los actores institucionales, de la producción y circulación internacional de los bienes culturales (Bourdieu 1971), de las relaciones de poder entre las lenguas del centro y de las periferias. Monterroso se mueve imperceptiblemente y con una fluidez de un nivel a otro. Así como Waisman lo ha destacado en su análisis sobre Borges, «la traducción se vincula con la independencia cultural y la fundación de una literatura nacional; por consiguiente, con temas de identidad y representación» (Waisman 2005: 23). Este estudio sobre Monterroso revelará el mismo vínculo entre la traducción y la cuestión de la identidad nacional desde su posición como autor guatemalteco perteneciente a una región periférica.

Monterroso ha dedicado algunos ensayos completos al tema de la traducción, pero en muchos textos muestra esporádicamente su interés por las traducciones y el trabajo de los traductores. El análisis detallado de estos comentarios a través de todos sus libros llevará a una visión panorámica y reveladora de lo que puede haber sido su percepción del arte de la traducción. Con el fin de crear claridad en estos comentarios aparentemente arbitrarios, los ordenamos según idioma fuente. Las principales lenguas a las que se refiere Monterroso son el griego, el latín, las lenguas prehispánicas (náhuatl y maya/quiché), el inglés, el italiano, el alemán y el francés. También examinaremos sus comentarios sobre traducciones del español a otros idiomas. No sorprende que muchos de los autores extranjeros citados sean precisamente los que él consideraba sus «modelos» que fuertemente influyeron en su propia obra.

2.1. La traducción del griego, latín y neolatín: de Aristófanes a Landívar

Monterroso abandonó la escuela a la edad de quince años y empezó a trabajar en una carnicería hasta los veintidós. Durante su tiempo libre aprendió latín con textos de Horacio y Fedro (VC 20). Su interés por aprender el latín se debió a una antigua traducción de las comedias de Aristófanes, que despertó su curiosidad:

en notas a pie de página se ponían en latín y en caracteres minúsculas frases que en el español del texto sonaban inocuas, pero que en griego debían de ser muy fuertes y significativas de

algo tal vez prohibido. Así que en latín—pensé—por lo menos podían disfrutarlas los *happy few* que lo sabían, es decir, los mayores o los licenciados, bien pertrechados para oír o leer cualquier cosa sin mayor peligro de sus almas (LV 83-84).

Para empezar, está el descubrimiento de que en un texto traducido puede haber omisiones hechas a propósito por el traductor porque refieren a algo «prohibido». No sorprende que Monterroso quiera conocer los secretos que se perdieron en el paso de un idioma a otro, y de querer pertenecer al grupo de los *happy few*. Una palabra fuerte es traducida por una palabra inocua. Por este cambio de connotación hay pérdida de información. En segundo lugar, para Monterroso, bien conocido por su humor, son fundamentales estas notas a pie de página, porque ahí se esconde, en el latín, la esencia de un chiste. Las decisiones de un traductor tienen consecuencias: lo que era divertido para el público griego ya no lo es para el público español; desapareció el humor, clave para una «comedia».

Uno de los traductores de literatura griega y latina más mencionados por Monterroso es Rubén Bonifaz Nuño. Monterroso se fija en la *Eneida*, el poema épico de Virgilio, y opone una traducción en prosa del siglo diecinueve de Eugenio de Ochoa a una traducción en verso de Bonifaz Nuño de finales del siglo veinte. Monterroso parece tener una preferencia por la traducción de este último porque es más sencilla y sin muchos adjetivos, pero al mismo tiempo reconoce el valor del trabajo de Ochoa: «A mediados del siglo diecinueve Ochoa necesitaba ese ritmo y ese ritmo requería esos adjetivos, pero, con todo, su trabajo ya era una ganancia, en cuanto a fidelidad, sobre las bien trufadas traducciones en octavas reales del Siglo de Oro» (LE 242). Aunque el concepto de «fidelidad» ha sido discutido por varios teóricos de la traducción por no ser claro si se refiere a la palabra o al significado (Munday 2001: 24), muchos traductores lo siguen utilizando. Es un término antiguo (*fidus interpres*) y también para Monterroso tiene su importancia. Monterroso presta aquí atención a la cronología y al hecho de que las normas sobre las traducciones suelen ser diferentes según la época. La poética de los poetas de cada período define los ideales de la traducción que van evolucionando (Silva-Santisteban 2012: 249). Las dos traducciones de Virgilio examinadas por Monterroso coinciden con la oposición del eje «naturalización» (Ochoa) frente a «exotización» (Bonifaz) (Holmes 1988).

En otro fragmento, «Todo es construir» (LE 102-103), Monterroso relata cómo ayudó a su amigo guatemalteco René Acuña a conseguir trabajo de traductor de latín. Al llegar a México como exiliado Acuña no tenía dinero. Monterroso reproduce su diálogo: «“Bueno, puedo traducir latín, o colocar ladrillos, pero de esto último ya me aburrí” —me respondió mostrándome las manos sangrantes, con un gesto de Macbeth» (LE 103). Monterroso visualiza el diálogo como una escena de Shakespeare en la que Macbeth, con las manos sangrantes por el regicidio de Duncan, lanza un grito de desesperación. Otro elemento interesante es el juego con los ladrillos de los que habla Acuña, quien dice tener solo dos talentos: «traducir latín, o colocar ladrillos». Monterroso sugiere que «traducir latín» es como colocar ladrillos, es construir algo.

Del latín antiguo pasamos al neolatín del siglo XVIII del jesuita Rafael Landívar. Monterroso considera su *Rusticatio Mexicana* el «último gran poema en hexámetros latinos, en la línea de Virgilio» (LYV 138). La gran atracción que ejerce la *Rusticatio Mexicana* sobre Monterroso se revela en las citas de los famosos versos que evocan la ciudad de Guatemala, destruida por el terremoto de 1773. El primer verso reza así: «Salve cara parens, dulcis Guatemala, salve» (Landívar citado en LV 86). Monterroso dice que trató de traducir el poema (LV 86), pero no

da ninguna traducción. Existe una traducción de Domingo Diéguez (Berdúo Samayoa 2000: 131-133). Landívar es un autor fundamental para Monterroso, en particular por haber escrito en latín, hecho no muy frecuente entre los autores coloniales del siglo xviii en América Latina. A diferencia de Cardoza y Aragón, quien lamenta que Landívar «no haya escrito en español» (1968: 205), a Monterroso precisamente le atrae el latín del jesuita con «esas maravillosas vocales acentuadas» (LV 86). Además, el latín y, en particular, el hexámetro propio de la poesía épica le permite a Monterroso asociar a Landívar con Virgilio, un procedimiento muy monterrosiano que consiste en relacionar siempre a un autor con otro.

2.2. La traducción de idiomas prehispánicos: náhuatl y quiché

Es nuevamente con Bonifaz Nuño con quien Monterroso comparte el interés por traducciones problemáticas. Un día Bonifaz le muestra dos estrofas del rey y poeta azteca Nezahualcóyotl, originalmente escritas en náhuatl y traducidas a «formas líricas tradicionales españolas» (PM 87). Monterroso no menciona el nombre del traductor, pero la versión que nos da es casi idéntica a la de José Joaquín Pesado, del siglo xix (Martínez 1990: 265). Citamos el inicio:

No bien hube nacido
y entrado en la morada de dolores,
cuando sentí mi corazón herido
del pesar por los dardos punzadores.
(Nezahualcóyotl citado en PM 87)

Monterroso comenta con ironía: «Uno puede imaginar a Nezahualcóyotl buscando con aflicción en su *Diccionario de la rima* estas difíciles consonancias en *ido* en *ijo* en *abio* y en *ores*» (PM 87). El autor destaca la gran distancia entre el original en náhuatl y la traducción en español, incluso sin mostrarnos el original en náhuatl. Parece poner en tela de juicio la traducción al español y preguntar implícitamente: ¿Cómo puede ser este poema español, con rimas complejas, un buen reflejo del poema original?

Otro traductor particular al que Monterroso dedica un párrafo en su diario es el autor búlgaro, Rumen Stoyanov, quien va de una biblioteca a otra con el objetivo de hacer una traducción de la versión castellana del *Popol Vuh* al búlgaro (LE 132). A Monterroso le sorprende el gran interés de Stoyanov por la cultura maya. Así el libro sagrado de los mayas, esencial para Monterroso, cruza fronteras gracias a las traducciones, no solo del quiché al español, sino hacia idiomas tan ajenos como el búlgaro, un idioma desconocido para Monterroso. El mundo de las traducciones es para Monterroso un lugar de diversión. Traducir y comentar traducciones es para él una manera de jugar con las lenguas, en un movimiento sin fin, desde el primer momento en que dos idiomas y dos culturas entran en contacto.

2.3. La traducción del inglés: de Shakespeare a Borges

El ensayo *Onís es asesino* (MP 81-89) está dedicado completamente a los juegos de palabras, en particular, los palíndromas³. Antes de jugar con los palíndromas, Monterroso comenta ampliamente sobre la dificultad de traducir a Shakespeare por los juegos de palabras que aterran a los traductores, y explica por qué no se traduce *Finnegan's Wake*⁴ (MP 82). Este carácter intraducible de James Joyce ya fue señalado por Borges: «A priori, una versión cabal del *Ulises* me parece imposible» (citado en Olea Franco 2006: 89). Monterroso trata de descubrir por qué

precisamente algunos textos de la literatura inglesa no son traducidos al español y por qué son considerados como intraducibles, como *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (MP 121).⁵ Otro autor inglés del que Monterroso lamenta la falta de interés por parte de traductores y/o editores es Samuel Johnson (VC 33-34). Del siglo XVIII también destaca al autor John Donne. Aquí se nota que Monterroso siempre tiene un doble interés. Con su ensayo quiere traer a cuento una alusión a John Donne, y «honrar a la vez la memoria de un ilustre hombre de letras mexicano que lo tradujo, en parte, Octavio G. Barreda» (LYV 19). La palabra «honrar» refleja el gran respeto que siempre tenía por los traductores. También en el ensayo, «Luis Maneiro, traductor de Lord Chesterfield» (LYV 129-132), Monterroso le da todo el mérito al traductor.

Monterroso también se ha interesado por la traducción de los títulos de las obras literarias y hasta ha dedicado un ensayo entero al tópico: *Sobre la traducción de algunos títulos* (PM 89-96). Analiza cuatro títulos ingleses publicados con traducciones extrañas, como por ejemplo *The Sound and the Fury* de Faulkner, traducido como *El sonido y la furia*, una «distracción» que empieza a tener su propia vida y que ni siquiera Borges notó (PM 96). La introducción del ensayo es curiosa. Monterroso dice que no hablará sobre «las divertidas equivocaciones» cometidas por los traductores, puesto que se ha escrito ya tanto sobre el asunto y que es «inútil» volver sobre el tema: «Cada dos generaciones se plantearán y discutirán los mismos problemas y teorías, y siempre habrá tontos que traduzcan bien y sabios que de vez en cuando metan la pata» (PM 90). Aunque Monterroso dice que no hablará sobre errores de traducción, es precisamente lo que hará. La aparente contradicción en esta paralipsis revela un conflicto más profundo en el autor: por un lado, hay temas terriblemente banales sobre los cuales todos han hablado y escrito ya mil veces (como las «divertidas equivocaciones» de los traductores); por otro lado, es un tema que le inquieta profundamente. Sigue argumentando:

Hay errores de traducción que enriquecen momentáneamente una obra mala. Es casi imposible encontrar los que puedan empobrecer una de genio: ni el más torpe traductor logrará estropear del todo una página de Cervantes, de Dante o de Montaigne (PM 90).

Concluye que es mejor leer a un autor importante mal traducido que no leerlo en absoluto (PM 91). En otro fragmento Monterroso hace un comentario sobre una de sus propias traducciones. Se trata de una justificación que precede la traducción poética del «Último discurso ante la corte» de Bartolomeo Vanzetti, incluida en *La letra e*:

En español introduje unas cuantas variantes en la estructura de los versos, pero no estoy muy seguro de que en nuestro idioma la teoría quede tan demostrada. En todo caso, el texto permanece aquí como muestra del espíritu de dos hombres y, según sus resultados, del espíritu de los hombres (LE 249).

Aunque Gideon Toury advierte que los comentarios de traductores literarios tienen que ser tratados con precaución, estos pueden ser un indicio significativo del proceso de trabajo (Toury en Munday 2007: 152). Monterroso se revela aquí como un traductor cuidadoso, quien humildemente reconoce no estar seguro.

Un traductor de inglés-español por el que Monterroso expresa una gran admiración es José Emilio Pacheco (1939-2014). Pacheco tradujo *Two English Poems* de Borges, originalmente escritos en inglés y que Borges mismo nunca tradujo al español. Pacheco añade una justificación de su propia traducción: «Hay que poner la afrenta y osadía de traducir al castellano a un clásico de nuestra lengua. Valga como atenuante el hecho de que la tentativa se ha extendido a

lo largo de casi veinticinco años» (Pacheco citado en Monterroso, *LE* 218). Monterroso luego responde a esta nota: «En lo personal, creo que se trata de excesiva modestia y/o reverencia a quien después de todo conoce bien este oficio y sus peligros» (*LE* 218).

Finalmente, es en el contexto de las traducciones del inglés donde descubrimos otro comentario de Monterroso, bien diferente, sobre la responsabilidad del traductor. Se trata de la obra *El loro de Flaubert* de Julian Barnes y al inicio del ensayo vemos a un Monterroso sumamente comprensivo e indulgente con los traductores entre los que se incluye a sí mismo: «por supuesto en la traducción uno tropieza con muchos errores; pero los errores de traducción son pan de todos los días, y no me detendré para nada en ellos habida cuenta de que, cuando nos toca traducir, todos los cometemos» (*LV* 122). Sin embargo, a continuación, se fija en «un posible error del propio Barnes» (*LV* 122), es decir, un error de contenido en el texto fuente. Se trata de la frase: «*Madame Bovary c'est moi*» es una alusión a la respuesta que dio Cervantes cuando en su lecho de muerte le preguntaron por el origen de su famoso personaje» (*LV* 122-123). Según Monterroso, en el lecho de muerte de Cervantes no hubo nadie quien le interrogara sobre el origen de su personaje. Monterroso comenta que los lectores en inglés entendieron así la frase, también los lectores en español, a lo que añade: «Comenzando por el traductor» (*LV* 123). Implícitamente Monterroso le concede al traductor la responsabilidad de ver también posibles errores en un texto fuente. Sin embargo, en este comentario percibimos un gran respeto por la figura del traductor quien debe tener una gran capacidad de observación. Al tener una imagen tan idealizada de la figura del traductor, a Monterroso le sorprende que, en este caso específico, el traductor no viera el error original. El objetivo final de este ensayo consiste en revelar este error sobre Cervantes en *El loro de Flaubert*, un libro que contiene precisamente un capítulo «dedicado a señalar ciertos errores cometidos por novelistas y poetas» (*LV* 120). Vaya ironía.

2.4. La traducción del italiano: Dante

En *La letra e*, Monterroso habla de un encuentro con el poeta argentino Hugo Gola en el que conversaban sobre diferentes traducciones al español de la *Divina Comedia*. El tema de la traducción parece ser para ambos un pretexto para hablar sutilmente de su exilio (*LE* 96). Monterroso se refiere al *Paraíso perdido* de John Milton y al *Infierno* de Dante, del que luego analiza tres fragmentos oscuros. La primera cita del *Infierno*, en la traducción de Ángel Crespo (*Infierno* II, 101-102) es la siguiente:

Lucía, que al dolor sus armas quita,
fuese al lugar en el que yo me era
junto a Raquel sentada, la israelita (Dante citado en *LE* 97)

En el texto original, en italiano leemos: «*Che mi sedea con l'antica Rachele*» (*LE* 97). Monterroso se asombra del hecho de que la antigua Raquel se haya convertido en israelita, debido a la traducción del italiano al español: «con Crespo la antigua Raquel, símbolo de la vida contemplativa, se vuelve una mujer con su buena nacionalidad israelita, y uno puede imaginarla contemplando algo en su kibutz» (*LE* 99-100). Raquel obtiene su nueva nacionalidad en el transcurso de un idioma a otro, por lo que puede ser considerada como un prototipo literario del ser exiliado por razones ajenas a su voluntad, a saber, un cambio por la traducción. La segunda cita de Dante es la oración indescifrable e intraducible pronunciada por Plutón, el

dios del Infierno (*Infierno* VII, 1): «Papé Satán, papé Satán alepe» (LE 99). Monterroso cita esta expresión misteriosa en varios textos. Es una frase diabólica—la única palabra existente es «Satán»—lo demás puede ser una lengua desconocida o un código secreto.

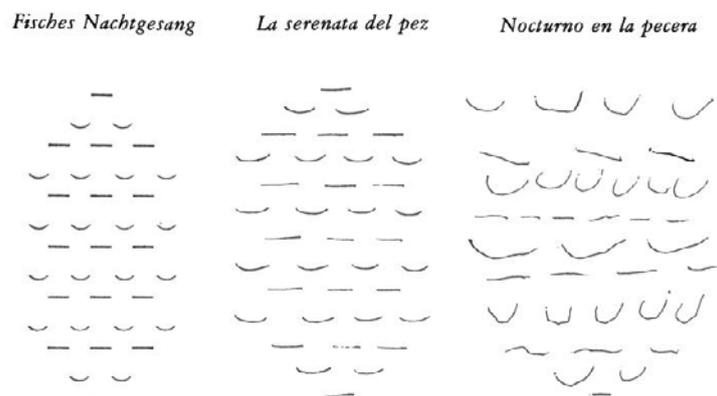
La tercera frase del *Infierno* comentada por Monterroso es la siguiente: «Apiádate —yo le grité— de mí, ya seas sombra o seas hombre cierto» (LE 97). En el original leemos: «Qual che tu sei, od ombra od omo certo» (*Infierno*, I, 65, citado en LE 100). Dante dice esta frase a la sombra de Virgilio, su guía, antes de entrar al Infierno. Aquí viene la interpretación monterrosiana:

Yo había estado, desde hacía un buen rato, comparando el verso de Dante “Ya seas sombra o seas hombre cierto (qual che tu sei, od ombra od omo certo)” con la inmortal imprecación que el gran don Ramón del Valle Inclán le lanzó cierta tétrica media noche a unas sombras, cerca de un cementerio: “¿Sois almas en pena o sois hijos de puta?”, que viene a ser, ahora lo descubro, el mismo verso de Dante traducido en prosa por quien mejor sabía (LE 100).

Las tres citas de Dante no son tan inocentes como parecen. El destierro de Raquel, el grito de Plutón y las almas en pena son el reflejo del hombre roto y errante que se encuentra al arbitrio de las fuerzas del infierno. Estas citas surgen en una conversación entre dos exiliados, por lo que podemos suponer que están hablando de sus propias almas, que vagabundean como sombras en la tierra. La traducción de Crespo presenta una alternativa clara: si no son «sombras», son «hombres ciertos». En cambio, la supuesta «traducción» de Valle Inclán confunde y causa angustia: ya ni siquiera hay «hombres ciertos», solo «hijos de puta».

2.5. La traducción del alemán: Morgenstern y Thomas Mann

En la novela *Lo demás es silencio*, en el fragmento «Traductores y traidores» (LDS 127-131) el protagonista, Eduardo Torres, *alter ego* de Monterroso, esboza su propia teoría sobre el dicho italiano *traduttore traditore*. Según Torres, solo se puede hablar de «traición» si es deliberada, mientras que por lo general estas supuestas «traiciones» se dan por descuido. Entonces se hace la pregunta: «¿Traducir la letra o el espíritu?». Aunque se ha calificado el dilema «literal/libre» como anticuado (Munday 2007: 152), muchos traductores lo siguen usando como referencia. Torres concluye que ninguna posición es buena, porque en el primer caso se traslada «mecánicamente» y, en el segundo caso, sugiere que la traducción destruye la obra original, lo que formula por medio de una pregunta retórica: «¿No estará atribuyendo las insidias de un alma abyecta o mediocre al estro sublime del inmortal autor?» (LDS 128). Así que se pregunta: «¿Es preferible evitar a toda costa la traducción?», a lo que responde: «No seré yo quien resuelva este problema que viene desde Cervantes»⁶. Torres, quien también se ha dedicado a la traducción, la considera un «divertimento» (LDS 129). Según él, ambas traducciones, de la letra y del espíritu tienen su mérito, lo que ilustra a través de dos posibles traducciones del poema *Fisches Nachtgesang* de Christian Morgenstern:

Figura 1. Fisches Nachtgesang de Christian Morgenstern (LDS 130-131)

Excepto por el título, el poema original es un diseño gráfico hecho de líneas geométricas. Son los símbolos métricos de la prosodia griega y latina, que se utilizan para las vocales breves y largas. Puede ser también una pieza musical. Torres da primero una traducción literal, «La serenata del pez», y luego una traducción espiritual, «Nocturno en la pecera». Debajo de estos títulos aparecen las respectivas «traducciones». Bárbara Jacobs me aclaró que en realidad la traducción literal, «La serenata del pez», es suya. Resulta pues que no solo Monterroso está detrás de este personaje curioso de Eduardo Torres, sino también Bárbara.

En cuanto a la traducción literal cabe destacar que esta también se aleja de lo que estrictamente suele considerarse como «literal». Visualmente se sugiere que la traducción «literal» en poesía no existe, es utópica. Siempre habrá un cambio o una adaptación, y esto se refleja tanto en el título (*gesang* → *canción* → *serenata*) como en los dibujos (todas las líneas en la traducción son más largas). La traducción «espiritual» se aleja aún más del texto original y da para muchas interpretaciones. Las líneas del «Nocturno en la pecera» sugieren que los peces en la pecera se están divirtiendo mucho más, o que están borrachos o dormidos. Esta traducción evoca otros sentimientos que el poema original, que parece ser mucho más estricto y rígido.

Monterroso visualiza en «Fisches Nachtgesang» el trabajo preparatorio de cada traductor al establecer «una poética de la traducción poética», tal como lo define Ricardo Silva-Santisteban (2012: 242). Según Eduardo Torres, las versiones literal y espiritual son como «el buen y el mal ladrón de la leyenda» (LDS 130). El acto de traducir se percibe como un robo de ideas, de temas, de imágenes. La pregunta sobre quién sería entonces el bueno y quién el malo, también es discutible. Ambas traducciones, la literal y la espiritual, representan los dos polos que sustentan toda la obra de Monterroso, tanto a nivel temático como estilístico: simetría y asimetría, orden y caos, leyes y libertad, descanso y movimiento, estabilidad e inestabilidad. Es una oposición que vuelve en dos imágenes frecuentes en Monterroso: el palindroma (orden y simetría) y la mosca (movimiento y caos) (Van Hecke 2010: 58).

Al defender la intraducibilidad de la poesía se cuestiona la posibilidad de que se puedan realizar este tipo de traducciones (Íñiguez Rodríguez 2015: 201). Tal vez más que en otras transcripciones, se percibe en la traducción de poesía una pérdida inevitable del texto fuente (Venuti 2011: 128). Cees Koster habla de un proceso que implica siempre una de- y una re-contextualización del texto fuente (Koster 2000: 59). Siguiendo la categorización de Francis Jones respecto a la traducción de poesía, con «Fisches Nachtgesang» Monterroso se acercaría a las categorías de la adaptación y la traducción recreativa (Jones 2011: 2).

En el contexto de las traducciones del alemán, hay un fragmento que nos hace ver todavía a otro Monterroso. En una reunión con el embajador mexicano, Juan José Bremer, este le preguntó por una buena traducción al español de *La montaña mágica* de Thomas Mann, y Monterroso le remitió a una del Círculo de Lectores, pero en la misma reunión estaba también Monsiváis, quien intervino diciendo que prefería leer el *Doktor Faustus* en la traducción inglesa. Monterroso ya no logró contestar por la gran cantidad de voces que había en la mesa, pero en su texto aclara: «Desde hace ya largo tiempo me resigné a leer traducciones en nuestro idioma, sin ponerme a averiguar si son mejores o peores» (LV 52). Esta afirmación de Monterroso sorprende, sobre todo después del análisis anterior que nos ha revelado a un autor obsesionado con las traducciones. Puede ser irónico, pero también puede ser cierto. Durante toda su vida Monterroso se ha confrontado con innumerables traducciones, buenas y malas. Es posible que después de tantos años llegara a la resignación y que se fijara otra prioridad: conocer una obra literaria a través de cualquier traducción. Por otra parte, conociendo a Monterroso, también puede ser un engaño. *La vaca* (el libro en el que escribió esta frase) fue publicado en 1998. En *Literatura y vida*, de 2004, nuevamente encontramos muchos comentarios y juicios sobre buenas y malas traducciones y, en el fondo, estos no sorprenden.

2.6. La traducción del francés: Montaigne y Rimbaud

A diferencia de los otros idiomas arriba mencionados, Monterroso no analiza en detalle traducciones del francés. Esto no quiere decir que la literatura francesa no forme parte de su mundo literario. Al llegar a México en 1944, el único equipaje que llevaba era «un suéter y los *Ensayos* de Montaigne», y no en cualquier edición, porque añade: «En los dos tomos de la primera traducción completa al español hecha por Constantino Román y Salamero, que todavía conservo» (LYV 27). Llamen la atención los detalles: la primera traducción y el nombre del traductor.

El impacto de la poesía francesa se observa en un fragmento de *Los buscadores de oro*. De la casa de Tegucigalpa donde vivió de niño, le queda un recuerdo importante: la imprenta de su padre, con el olor de la tinta, el tamaño, la forma y el color de las letras. Este recuerdo evoca enseguida a Gutenberg y a Rimbaud. Monterroso entonces cita el poema *Voyelles* de Rimbaud, en francés sin traducción: «*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles*». El autor explica que de niño pensaba que el poeta aludía al color de las vocales de «sus cubos» (BO 36). Al final de sus reflexiones sobre estos «días de inocencia», vuelve sobre el verso y, esta vez, lo cita en español y lo integra en su propia argumentación: «Los cubos de madera desparramados al pie de mi cama, con la A negra, la E blanca, la I roja, la U verde y la O azul de la poesía o de los sueños» (BO 36). Es un ejemplo sugestivo de un verso poético que hizo suyo, que asimiló e integró en su forma traducida, en su propio texto. Lo que hace Monterroso aquí con *Voyelles* de Rimbaud coincide con lo que Marco Antonio Campos llama «la traducción como obra personal», uno de los siete tipos diferentes de traducir poesía, según Campos: «Es tanta la afinidad que siente el autor con los poemas traducidos, que ya acaban siendo parte de su sensibilidad, de su imaginación, de su recuerdo, de su misma sangre» (Campos 1996: 57). Se incorpora el poema traducido en la propia obra.

En el contexto de la poesía francesa hay un fragmento que enseña aún otro aspecto del trabajo del traductor, a saber, su función en la distribución de ciertos textos de literatura ex-

tranjera, lo que hemos llamado el macronivel. En *Los buscadores de oro*, Monterroso repasa diferentes textos de la escuela primaria en Tegucigalpa. A veces solo recuerda los títulos o algún trozo de texto, pero es impresionante el impacto de algunos poemas, en particular los de Leconte de Lisle y Albert Samain, que de niño aprendió de memoria (BO 60). Más adelante revela: «Muchos años después, ya en México, vine a descubrir que la traducción del poema de Albert Samain había sido hecha por el polígrafo español Enrique Díez-Canedo» (BO 60). Al mencionar el nombre del traductor, Monterroso expresa su respeto y su agradecimiento. Si no fuera por Díez-Canedo, Monterroso no habría conocido estos poemas que «leía una y otra vez y los repetía y memorizaba en secreto». Ahí fue donde descubrió «la sensualidad de las palabras, el ritmo de los versos y la sonoridad de las rimas» (BO 61).

En la historia de las traducciones literarias, son bien conocidos los casos de traducciones intermedias. El francés ha jugado un papel intermediario en muchas de estas traducciones. Así, por ejemplo, Monterroso menciona *Las mil y una noches* que leyó de niño en una traducción de la versión francesa (BO 89), y *La guerra y la paz*, que también leía en una versión basada en la traducción francesa.

2.7. La traducción del español a otros idiomas

Monterroso estaba fascinado por la traducción de proverbios, fábulas u odas del latín al español, pero también se divertía en traducir frases del español al latín, muy ocasionalmente y en broma. Entre los buenos recuerdos de su juventud en la Ciudad de Guatemala, está la anécdota de sus visitas a un pequeño restaurante con un compañero. Ambos «alardeaban de latinistas» y pedían siempre en voz alta en latín su bocadillo y una cerveza: «*Ego volo manducare panem cum caseo et potare cereviciam frigidam* y, el mesero, que ya nos había oído aquello muchas veces, nos traía resignado el humilde pan con queso y la cerveza frígida que deseábamos» (LV 86).

En su diario, Monterroso cuenta que en Moscú quería comprar un *Quijote* en ruso, lo que no sorprende ya que sabemos que tenía *El Quijote* en muchas ediciones y lenguas diferentes (cf. catálogo de la Universidad de Oviedo). Lamentablemente, no lo tenían en la librería y, su acompañante y traductor, que primero no quería hacer el esfuerzo de preguntarlo, dijo: «¿Lo ve? Siempre que lo tienen hay cola para comprarlo» (LE 27). Una respuesta dudosa y divertida. Lo mismo sucede en Nueva York al querer comprar un *Quijote* en inglés, e igual termina en una situación cómica:

O encontrarse, decía, con que el empleado, probablemente muy joven para estas cosas no sabía qué cosa fuera *Don Quijote*, por lo que, dudando de mi inglés y de su oído hecho a otros requerimientos, pronuncié en todas las formas posibles la palabra Quijote: Quixote, Quishote, Quicsote, Cuishote (todo por negarme a llamarlo Man of la Mancha), *by Cervantes, you know*, pero él *didn't know* (LE 116-117).

Ha de ser la única frase que Monterroso escribió en una especie de *spanglish*. Además, el juego de palabras, las cuatro formas inglesas, supuestas traducciones de *Quijote* le dan la oportunidad de mencionar hasta cuatro veces la obra más importante para él.

Monterroso se refiere también a autores latinoamericanos que fueron traducidos a otros idiomas, subrayando la importancia de estas traducciones para la literatura latinoamericana en general. La traducción al francés de *Leyendas de Guatemala* de Asturias fue clave para la

carrera literaria del autor (*PM* 47) y, una vez más, se refiere a un traductor conocido, Claude Couffon, quien tradujo también a Fuentes y Bryce-Echenique (*LE* 48-49). También en su obra de ficción encontramos una referencia fundamental sobre traducciones del español a otros idiomas. En la fábula «El Zorro es más sabio», que se ha interpretado como un homenaje a Rulfo, el narrador elogia al Zorro: «Su primer libro resultó muy bueno, un éxito; todo el mundo lo aplaudió, y pronto fue traducido (a veces no muy bien) a los más diversos idiomas» (*ON* 101). El escepticismo de Monterroso respecto a las traducciones aparece aquí dicho muy de paso, entre paréntesis. Si aceptamos la versión de que el Zorro es Rulfo, efectivamente es cierto que es uno de los autores latinoamericanos más traducidos y a los idiomas más diversos.

No sorprende que Monterroso también hable de traducciones de sus propias obras. En una entrevista de 1975 reconoció ser afortunado de haber visto traducciones de su obra «sin necesidad de agentes literarios», pero la realidad era que en aquel momento solo había «cuatro o cinco autores latinoamericanos que sí se venden en el extranjero» a lo que añadió con ironía: «Algunos debemos de ser meros objetos de curiosidad exótica» (*VC* 52). En *La letra e* menciona muchas traducciones de su obra y, cuando en 1993 recibe el premio IILA en Roma, señala varias traducciones al italiano. Es su manera de reconocer y agradecer la divulgación de su obra en Italia. Sin embargo, también en *La letra e* expresa la duda y hasta la indiferencia hacia las traducciones de su obra: «Hace ya algún tiempo dejé de interesarme por el fantasma de las traducciones, y en la medida en que me di cuenta de que mi meta es un público local, tocable, tan reducido o tan amplio como puede serlo, pero en todo caso de nuestra lengua, el español» (*LE* 212). El español es para él «intraducible sobre todo a estas lenguas en que dos y dos son irremediamente cuatro y las circunferencias tienen siempre un solo centro» (*LE* 212). ¿Percepciones contradictorias de Monterroso? Tal vez, pero tampoco sorprende esta distancia hacia «el fantasma» de las traducciones.

Está el tema de lo intraducible, pero la importancia de las traducciones para Monterroso surge de nuevo cuando su segundo libro, *La Oveja Negra y demás fábulas*, es traducido al latín. Fue publicado en una edición bilingüe en 1988 con el título *Ovis nigra atque caeterae fabulae* y traducido por Tarsicio Herrera Zapién. Es bien irónico que un texto de literatura contemporánea sea traducido a una lengua extinta, pero que es la lengua en la que Ovidio y otros escribieron sus fábulas y que sirvieron como modelos para Monterroso. Monterroso expresa su asombro (*LV* 87), pero hay aún otra razón por la que estaba muy orgulloso de esta traducción. En su diario menciona de paso que Herrera Zapién también tradujo «al latín, igualmente en verso, a Sor Juana Inés de la Cruz, a Neruda, a López Velarde» (*LE* 31). Parece solo información adicional, pero no podemos evitar la impresión de que sutilmente, al mencionar estos grandes nombres, expresa el honor de encontrarse en compañía muy prestigiosa con Sor Juana, Neruda y López Velarde y, esto, gracias a la intermediación de un traductor.

3. Conclusiones

Para Monterroso la traducción es mucho más que solo la búsqueda de la palabra perfecta o de las semejanzas entre lenguas. Lo que busca Monterroso tal vez se acerca más al «compromiso ético» del traductor puesto que la palabra perfecta «muchas veces simplemente no existe» (Dos Santos y Alvarado 2013: 7). Entonces surge la pregunta: ¿Es Monterroso un teórico de los estudios de traducción? No sería correcto calificarlo así, ni él mismo tuvo esta intención

y, además, dentro de la academia, los estudios de traducción son una disciplina relativamente reciente. Aunque su obra no contiene referencias a teóricos de la traducción, Monterroso sí leía textos sobre el tema. En la Sala Monterroso de la Universidad de Oviedo hay un libro de Reuben A. Brower (ed.), *On Translation* (1966) que leyó, al ver los subrayados. Otra referencia en su biblioteca personal es el «Prefacio» en una edición de *La Divina Comedia*, de cuatro páginas con el título: «Teoría del traductor», escrito por Mitre en Buenos Aires en 1889. A este traductor sí se refiere Monterroso (LE 135-136).

Quizá podamos llamarlo un filósofo *avant la lettre* de los estudios de traducción, no solo por la gran cantidad de observaciones, sino por la profundidad de sus reflexiones. Sus observaciones son tantas y tan detalladas que es posible destilar una especie de teoría o, mejor dicho, poética monterrosiana. Muchos de los grandes tópicos elaborados en los estudios de la traducción están presentes: los conceptos ambiguos de originalidad y de fidelidad, lo intraducible, el lugar del traductor en el mundo editorial, la falta de traducciones de obras importantes, la historia de las traducciones de una misma obra. También comenta las traducciones indirectas o intermedias: el *Popol Vuh* (maya-español-búlgaro), *Las mil y una noches* (árabe-francés-español) y *La guerra y la paz* (ruso-francés-español). Cabe recordar también el comentario sobre su propia traducción en el que aclara la estrategia adoptada (LE 249). También se ha adentrado de una manera original en el dilema entre la traducción literal y libre, que considera como «el buen y el mal ladrón de la leyenda» (LDS 130). La traducción siempre es un robo. Igualmente vimos el dilema entre la traducción exotizante versus natural—aunque no utiliza estos términos—en las traducciones de la *Eneida* (LE 242). Detrás de las aparentes contradicciones se esconde un mundo rico en el que el autor siempre va sopesando varias opiniones. Algunas de estas ambigüedades se explican sin duda por la ironía, pero no siempre es así. Vimos cierta contradicción en su obsesión por analizar traducciones y señalar supuestos errores, como si estuviera buscando todas las moscas posibles en los textos, para luego mostrar de repente una gran tolerancia para con los traductores (LV 122). Sin embargo, después vuelve a fijarse en los errores e, incluso de una manera aún más exigente, al sugerir que el traductor tiene el deber de detectar también errores de contenido en el texto original (LV 123). Esta misma contradicción se manifiesta a nivel estilístico, de manera paralíptica, en *La palabra mágica* cuando dice que no hablará sobre las divertidas equivocaciones y, sin embargo, después elabora todo un razonamiento sobre el tema (PM 90).

¿Por qué esta obsesión con los errores? Monterroso nunca los señala en tono negativo, ni los analiza por criticar a un traductor o rechazar una traducción. Ni mucho menos. Se fija en estos errores, no por el error en sí, sino por lo que está detrás del error, ya que intuye que el desliz esconde otro problema más profundo. Waisman, en su estudio sobre Borges, usa en este contexto el término de «maltraducir» y sitúa ahí incluso el fundamento de las literaturas periféricas, como las de América Latina:

Desplazamiento en marcha: tal una de las claves de que a Borges le interese tanto la traducción. La otra es la irreverencia, la de la infidelidad creadora y la apropiación cultural, la de situar el maltraducir como fundamento y fuerza renovadora de las literaturas periféricas (Waisman 2005: 230).

Monterroso se detiene en los errores de traducción por las consecuencias que pueden tener. De los títulos erróneos, como *El sonido y la furia*, lo que le fascina es que estos empiezan a

tener una vida propia, se repiten de un texto a otro, hasta que estén tan integrados en el mundo literario de la cultura meta que ya nadie los cuestiona. Luego, el error de traducción que llevó a que la Raquele de Dante obtuviera de repente la nacionalidad israelita, sin duda le habrá encantado a Monterroso: lo que en la vida real suele ser complicado—cambiar de nacionalidad—en la literatura se vuelve posible gracias a un error de traducción.

También vimos un cambio en su actitud respecto a las traducciones de su propia obra. En *La letra e* menciona a muchos traductores de su obra, a varios idiomas. Estas traducciones no le dejaban indiferente. Sin embargo, en cierto momento admite que ya no le interesa este «fantasma de las traducciones» (LE 212). De todos modos, nunca colaboró con traductores de su obra, hasta donde sepamos, así que ahí también se observa cierta distancia.

Otra ambigüedad se distingue en sus visiones sobre la lectura en lengua original o en traducción. De joven se obsesionaba por leer solo en lengua original para descubrir luego que es un ideal imposible. En cierto momento se resignó «a leer traducciones en nuestro idioma, sin poner[se] a averiguar si son mejores o peores» (LV 52). Sin embargo, Monterroso siguió analizando con escepticismo traducciones a través de toda su obra.

Todas las críticas que expresa sobre traducciones específicas no impiden en absoluto que tenga una gran admiración por la figura del traductor y, en particular, por Borges, Barreda, Bonifaz Nuño, Pacheco, Couffon y hasta traductores menos conocidos como Román y Salamero y Stoyanov. Al traductor Luis Maneiro le dedica un ensayo entero (LYV 129). El concepto del «traductor invisible» parece no funcionar en la visión traductológica de Monterroso. La «invisibilidad» fue un término acuñado y al mismo tiempo criticado por Venuti en los años noventa, ya que en el contexto angloamericano se insistía mucho en la «fluidez» del texto meta (Venuti en Munday 2007: 146). Si el traductor es invisible, significa que está bien hecho su trabajo, que el lector puede disfrutar de la obra sin notar el esfuerzo de lectura, sin notar que se trata de una traducción, teniendo la impresión de que puede ser una obra original. Además, los traductores mismos a menudo prefieren quedarse en segundo plano. No quieren ser visibles, sus nombres apenas se mencionan o se mencionan en pequeñas letras. No así en Monterroso: él no pierde una ocasión para mencionar explícitamente nombres de muchos traductores, para «honrarlos» o para destacar la importancia de una obra. Los *Ensayos* de Montaigne han sido tan fundamentales en su vida, que para él es imprescindible dar el nombre del traductor. No es evidente este destacado interés por los traductores, sobre todo si se compara con las prácticas en otras culturas, como la anglosajona, donde en las reseñas literarias de obras traducidas al inglés a menudo ni se menciona al traductor ni se reseña la obra como traducción, sino que se reseña como si fuera una obra original en inglés (Munday 2007: 158). Monterroso, al contrario, siempre es muy consciente de que está leyendo una traducción y, casi siempre, lo dice.

Monterroso conocía bien por dentro el mundo de escritores, traductores y editores, pero al mismo tiempo lo observaba con distancia y escepticismo. En su fragmento con el título significativo «Subcomedia» concluye que es un mundo triste; a veces un pequeño infierno (LE 58-59). Sabemos que, en esta red compleja de prácticas sociales y culturales, un mundo de contratos y juegos de poder, el traductor suele ocupar un lugar «débil» (Munday 2007: 153). Monterroso sin duda era consciente de esto, pero al mencionar tantos nombres de traductores, justamente fortalece su posición, les da el lugar que merecen y hasta expresa su gratitud hacia ellos. Si no fuera por la traducción de Díez-Canedo, tal vez nunca habría conocido la poesía de

Albert Samain, que tanto le encantó de niño (BO 60). Resulta que Monterroso, sin proponérselo, ha contribuido a reflejar el estado de la traducción literaria en el mundo hispanohablante de su época y que nos ofrece así una imagen del «alcance de las transacciones editoriales, culturales —en suma, económicas—, entre varios sistemas que se perciben como autónomos, pero cuyas interacciones no pueden ignorarse» (Calabrese Steimberg 2003: 205).

Si queremos situar a Monterroso en el mapa de los estudios de traducción de Holmes (Munday 2007: 10), podemos concluir que hacía todos estos comentarios en función de sus propias actividades como traductor. Monterroso se dedicaba a hacer análisis descriptivos y críticos de textos literarios, pero lo hacía casi siempre en plan de juego. En uno de sus comentarios sobre traducciones se refería implícitamente a sí mismo como un «espíritu malicioso» (LV 51). Es una palabra muy apropiada para definir a Monterroso: malicioso en el sentido inocente de pícaro o astuto; pero, paradójicamente, en estos juegos a primera vista ingenuos, de pura diversión, se esconden también los temas centrales de la vida humana que, según Monterroso, es triste. En la cita de las sombras en Dante, para la que Monterroso «descubrió» una traducción perfecta en un texto existente de Valle Inclán (LE 100), está jugando con las lenguas, el italiano y el español, pero en el fondo nos está hablando del hombre roto y errante, de los «hijos de puta» que están vagando por este mundo infernal. Tal como sugerimos al inicio, Monterroso es definitivamente un traductor-creador, y uno muy original que sentía una gran atracción por este oficio que, según él, tiene muchos «peligros» (LE 218). Un traductor-creador que tenía una fascinación por la palabra «oscura», en términos de Villoro, por la palabra poética, por la palabra ininteligible, como el «Papé Satán» de Dante o el «Alumbra lumbre de alumbre» de Asturias, por la palabra mágica como el título de uno de sus libros, en fin, por la palabra intraducible.

Bibliografía

- Berdúo Samayoa, C. E. (Ed.) (2000). *La Antigua Guatemala en la poesía. Antología*. Comité Coordinador de Entidades Culturales de La Antigua Guatemala.
- Bourdieu, P. (1971). Le marché des biens symboliques, *L'année sociologique*, 22, 49-126.
- Brower, R. A. (Ed.) (1966). *On Translation*. Oxford University Press.
- Calabrese Steimberg, L. (2003). Lengua y mercado en el mundo hispanohablante: un acercamiento al estado de la traducción literaria, *Linguística Antverpiensia*, 2, 205-17.
- Campos, M. A. (1996). Poesía y traducción, *Hieronymus Complutensis*, 3, 51-60.
- Cardoza y Aragón, L. (1968). *Guatemala, las líneas de su mano*. Casa de las Américas.
- Cervantes, M. de (1998). *Don Quijote de la Mancha*, F. Rico (Ed.). Instituto Cervantes, Crítica.
- Dos Santos, F. E. y Alvarado, E. (2013). “Lengua e identidad”: La traducción literaria y el compromiso ético del traductor. *Mutatis Mutandis*, 6, 1, 4-21.
- Holmes, J. S. (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Rodopi.
- Íñiguez Rodríguez, E. (2015). Un modelo de evaluación de la calidad para la traducción de poesía: Cavafis en español. *Sendebars. Revista de Traducción e Interpretación*, 26, 195-212.
- Jones, F. R. (2011). Poetry Translation. *Handbook of Translation Studies*, 117-122.
- Koster, C. (2000). *From World to World: An Armamentarium for The Study of Poetic Discourse in Translation*. Rodopi.
- Lafarga, F. y Pegenaute, L. (Eds.). *Biblioteca de Traducciones Hispanoamericanas*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/traduccion_hispanoamericanas> [Consulta: 1 mayo 2021]

- Levine, S. J. (2012). Borges sobre la traducción. *TESI, Teoría de la Educación*, 13(1), 9-39.
- Martínez, J. L. (1990). *Nezahualcóyotl, vida y obra*. Fondo de Cultura Económica.
- Monterroso, A. (1990, 1959). *Obras completas (y otros cuentos)*. Era.
- Monterroso, A. (1991, 1969). *La oveja negra y demás fábulas*. Anagrama.
- Monterroso, A. (1999, 1972). *Movimiento perpetuo*. Alfaguara Bolsillo.
- Monterroso, A. (1986, 1978). *Lo demás es silencio*. Cátedra.
- Monterroso, A. (1989, 1981). *Viaje al centro de la fábula*. Era.
- Monterroso, A. (1985, 1983). *La palabra mágica*. Muchnik.
- Monterroso, A. (1998, 1987). *La letra e (Fragmentos de un diario)*. Alfaguara.
- Monterroso, A. (1993). *Los buscadores de oro*. Anagrama.
- Monterroso, A. (1998). *La vaca*. Alfaguara.
- Monterroso, A. (2004). *Literatura y vida*. Alfaguara.
- Munday, J. (2007). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Routledge.
- Olea Franco, R. (2006). *Los dones literarios de Borges*. Iberoamericana, Vervuert.
- Silva-Santisteban, R. (2012). De los ideales de la traducción a la traducción ideal. En F. Lafarga y Pegenaute, L. (Eds). *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica* (pp. 241-253). Academia del Hispanismo.
- Van Hecke, A. (2010). *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*. Colección Cuadernos 55. Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias.
- Venuti, L. (2011). Introduction: Poetry and Translation. *Translation Studies*, 4, 2, 127-132.
- Villoro, J. (2001). El traductor. *Efectos personales* (pp. 116-126). Anagrama.
- Waisman, S. G. (2005). *Borges y la traducción: la irreverencia de la periferia*. Adriana Hidalgo.

Notas

1. Se utilizan las siguientes abreviaciones para los libros de Monterroso: BO: *Los buscadores de oro*; LDS: *Lo demás es silencio*; LE: *La letra e*; LV: *La vaca*; LYV: *Literatura y vida*; MP: *Movimiento perpetuo*; OC: *Obras completas (y otros cuentos)*; ON: *La oveja negra y demás fábulas*; PM: *La palabra mágica*; VC: *Viaje al centro de la fábula*.
2. Agradezco a Bárbara Jacobs su ayuda en buscar y proveerme algunas de estas traducciones.
3. La Real Academia da el término «palíndromo (m)»; Monterroso tiene una preferencia por la variante «palindroma (m)».
4. Monterroso escribió esta nota en 1972. En 1993 *Finnegan's Wake* fue traducido al español por Víctor Pozanco. Fue una traducción parcial, más bien un experimento, publicada por Lumen.
5. Parece que aún no había una traducción al español de Tristram Shandy en el momento en que Monterroso publicó su libro en 1972. Desde entonces ha habido varias traducciones.
6. Jorge Ruffinelli, en la edición crítica de *Lo demás es silencio*, refiere aquí al capítulo en el que Don Quijote da su opinión sobre la traducción: Quijote, II, LXII (Cervantes 1998: 1143-1144).