



MULTILINGÜISMO Y CREATIVIDAD
LITERARIA



mays L.

OLGA ANOKHINA
(DIR.)

MUTATIS MUTANDIS
EBOOKS

MULTILINGÜISMO Y CREATIVIDAD LITERARIA

Olga Anokhina (dir.)

MULTILINGÜISMO Y CREATIVIDAD LITERARIA

Traducción al español coordinada por
Martha Lucía Pulido Correa

MUTATIS MUTANDIS
EBOOKS

2019

Consejo Editorial:

Juan Guillermo Ramírez – Universidad de Antioquia, Colombia
Sergio Romanelli – Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil
Olga Anokhina – ITEM, ENS-CNRS, Francia.
Pedro Patiño – Universidad de Antioquia.

Anokhina, Olga; Arcila Guzmán, Manuela; Baena, David; Gil Quintero, Daniel; Pulido Correa, Martha Lucía; Restrepo López, Danny.

Multilingüismo y creatividad literaria / Olga Anokhina – 1ed. – Ciudad Medellín: Mutatis Mutandis Ebooks, 2019.

ISBN: 9789585526839

8. Literatura. I. Título

CDD 180

1ª ed. al español

Atribución – No comercial – Sin derivar: El material creado por usted puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial. No se pueden realizar obras derivadas.



© Olga Anokhina (dir.)

© Traducción al español coordinada por Martha Lucía Pulido Correa. Profesora Titular Universidad de Antioquia

Traductores:

Arcila Guzmán, Manuela (manu.94628@gmail.com)

Baena, David (david.baena1@udea.edu.co)

Gil, Daniel (dannielg950612@gmail.com)

Pulido Correa, Martha Lucía (martha.pulido@udea.edu.co)

Restrepo López, Danny (dannya.restrepo@udea.edu.co)

© 2019, de la presente edición:

Publicado bajo Mutatis Mutandis Ebooks

Universidad de Antioquia

<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/index>

Cubierta: Adelaida Lozano Forero

Diagramación y edición: Jhonny Alexander Calle Orozco

Revisión final de la traducción: Martha Pulido, Gustavo León Otálvaro Ocampo, Olga Anokhina.

TAMBIÉN EN
MUTATIS MUTANDIS
EBOOKS



Contos latino-americanos:
Contos hispano-americanos
traduzidos para o
português

-

Retratos de traductores
y traductoras

-

Filosofía e historia
en la práctica de
la traducción

-

La traductología
en Brasil

Consúltalos

[aquí](#)

Índice:

Prefacio a la presentación de la traducción al español.....	4
Multilingüismo y proceso de creación.....	7

Entre dos lenguas

El papel del multilingüismo en la actividad creativa de Vladimir Nabokov.....	16
Escritos franceses de Marina Tsvietáieva.....	30
Entre el latín y el italiano, entre la filología y la genética. El manuscrito <i>Vaticano latino 3196</i> de Petrarca.....	47
Estudio de los manuscritos malgaches bilingües de Jean Joseph Rabearivelo.....	62

Génesis polifónica

Léxicos de origen extranjero en las obras de Romain Gary.....	77
Plurilingüismo y génesis textual en <i>Diario filosófico</i> de Hannah Arendt.....	93
Finnegans Wake o la creatividad multilingüe.....	108
La lengua de los afectos: el caso Valéry.....	116

Traducir la propia escritura: creación doble

El papel del bilingüismo en el origen de *Mercier and Camier* de Samuel Beckett 131

La escritura y lo intraducible. El multilingüismo en la génesis del texto *Breviario de podredumbre* de Cioran. 155

La escritura teórica de Vasili Kandinsky y el problema del multilingüismo 170

Bibliografía: 195

PREFACIO



Prefacio a la presentación de la traducción al español

Martha Lucía Pulido Correa
Profesora Titular
Universidad de Antioquia

El proyecto de traducción al español del libro *Multilingüismo y creatividad literaria*, comenzó a hacerse realidad gracias a la generosidad de la editora académica del libro en francés, Olga Anokhina, quien desde que manifestamos el deseo de dar a conocer ese libro en Colombia y en los países de habla hispana, se mostró generosa y colaboradora en todos los aspectos que conciernen la traducción y publicación de un libro, estableciendo los contactos pertinentes con la Editorial y los autores, y leyendo y releendo las diferentes versiones que íbamos enviando a medida que avanzábamos en el trabajo.

La profesora Olga Anokhina participó en el seminario organizado por la Asociación de Investigadores en Crítica Genética (a la cual también pertenece Sergio Romanelli, profesor de UFSC) que tuvo lugar en Salvador de Bahia y cuyas actas fueron publicadas en 2017¹. Fue gracias a Sergio Romanelli que entré en contacto con la profesora Olga Anokhina, durante el período que pasé en la PGET-UFSC como Profesora Visitante entre el 2014 y el 2018. Conocí entonces su trabajo con autores de todo mi interés, entre ellos, Samuel Beckett, a quien está dedicado uno de los capítulos de este libro. La materialización del proyecto de traducción de este libro se dió a mi regreso a Colombia, dado que la traducción del libro se haría en español, y

¹ Cecilia Almeida Salles & Silvia Maria Guerra Anastácio (dir.). A diversidade dos estudos de processo no século XXI, Salvador, EDUFBA, 2017.

dato también que, al llegar a la Universidad de Antioquia, me fueron asignados cuatro estudiantes de Prácticas de Traducción Francesa, con quienes logramos llevar a cabo la traducción. El trabajo requirió múltiples revisiones, pero siempre estuvimos animados por el interés de Olga Anokhina en que el trabajo saliera adelante.

Un aspecto importante que debemos resaltar es, como lo dice el título, la calidad multilingüe de los autores tratados en el libro, hecho que llevo a que el trabajo fuese más lento, pues debíamos detenernos en cada lengua diferente del francés y del español que aparecía en los textos. Aún más inabordable cuando la lengua era, por ejemplo, el ruso. Con lenguas como el alemán y el italiano la tarea parecía posible. Para la lengua rusa contamos con la colaboración atenta del profesor Vladimir Pestov, matemático, antiguo colega de la UFSC también en calidad de profesor visitante, cuyo nombre es citado en los pasajes específicos en que intervino.

Cuando encontramos las traducciones al español de las obras referidas en el texto tomamos de ahí las citas. En caso contrario traducimos nosotros mismos. Muchos de los pasajes citados requieren del texto original para que el lector perciba las transformaciones efectuadas por los mismos autores cuando se autotraducen como es el caso de Samuel Beckett con inglés y francés o de Marina Tsvietáieva con ruso y francés. En esos casos aparecen los pasajes comentados por los autores de los artículos en tres lenguas. Otros autores, como Roman Gary, introducen diferentes lenguas en el fluir del texto en francés; cuando traducimos estos pasajes intentamos dejar aparecer este fluir del texto entre el español y las otras lenguas que interfieren, colocando entre paréntesis la traducción al español. En capítulos como el referido a Petrarca, donde se encuentran interferencias con el latín, en ocasiones, cuando la palabra era bastante clara para los hispanohablantes, evitamos entonces la traducción.

Por último, en la bibliografía al final del texto, sustituimos las obras citadas en el original, por las consultadas en español. Ya desde el título, el lector interesado en este libro, en su traducción al español, es consciente de que su lectura tendrá que ver con más de una lengua. Dado que se trata de un texto académico, no evitamos las notas de pie de página para hacer las aclaraciones pertinentes. Se trata de una lectura agradablemente plural, que esperamos lleve tanta satisfacción a los lectores, como la que tuvimos al hacer este trabajo de traducción.

Multilingüismo y proceso de creación

Olga Anokhina (ITEM, ENS-CNRS)

Traducción: Martha Lucia Pulido Correa

La palabra *multilingüismo* (así como *plurilingüismo*) describe el hecho de que una persona o una comunidad sea *multilingüe* (o *plurilingüe*), es decir, que sea capaz de expresarse en varias lenguas. El caso más frecuente es el bilingüismo, cuando dos lenguas son utilizadas por la misma persona o por la misma comunidad. Como lo muestra esta definición, existe un multilingüismo *individual* y un multilingüismo *colectivo*. Este último puede ser institucionalizado para convertirse en un multilingüismo de estado. Nuestro volumen se interesa en el caso del multilingüismo individual, el multilingüismo de escritores provenientes de diferentes esferas culturales y lingüísticas. Sin embargo, es importante recordar que el multilingüismo individual de esos escritores está, en la mayoría de los casos, ligado al multilingüismo de la comunidad lingüística a la cual pertenecen. De todas maneras, cada persona gestiona el multilingüismo de manera particular, pues en los seres humanos lo lingüístico, lo que tiene que ver con el lenguaje está íntimamente ligado a lo afectivo. Veremos, por ejemplo, cómo en Valéry, cuya maestría del italiano es inferior a la de su lengua de expresión, el francés, el apego afectivo al italiano, lengua que hablaba su madre, le confiere un papel importante que puede percibirse en sus manuscritos. A la inversa, Marina Tsvietáieva que tiene una maestría perfecta del francés y que está muy impregnada de la cultura francesa, en sus tentativas para expresar su creatividad en otras lenguas, se apoya en el ruso. El impacto afectivo de una lengua es mucho más fuerte en condiciones de emigración, sobre

todo si esta última es impuesta, como es el caso en la mayoría de las veces, por circunstancias geopolíticas.

El multilingüismo individual, objeto de este libro, no es fácil de discernir. Conviene entonces encontrar los criterios que permitan evaluar y comprender cómo funciona el multilingüismo en un individuo concreto. Para nuestra tarea utilizaremos tres criterios. El conocimiento de otra lengua implica primero la noción de *grado* de maestría del código, tanto en el plano fonológico como en el plano gráfico, gramatical, léxico, semántico y estilístico. Veremos que si en algunos escritores el nivel de conocimiento de dos o más lenguas es equivalente (Petrarca, Nabokov, Cioran...), en otros, este conocimiento difiere aun si constatamos rápidamente que las lenguas en las que tienen menos maestría juegan también un papel importante en un proceso creativo (Valéry, Gary, Arendt...).

El grado de conocimiento de una lengua está con frecuencia ligado a las condiciones de su aprendizaje y sobre todo a la edad de aprendizaje. Las investigaciones en este campo han permitido establecer la existencia de un umbral crítico situado hacia la edad de 10 – 12 años. Pasado este umbral, el *aprendizaje* de lenguas resulta más difícil y requiere más esfuerzos, contrario a la *adquisición* de una lengua a la edad infantil, sobre todo si esta se da en contacto con hablantes nativos, como ha sido el caso para la mayoría de los escritores de origen ruso del siglo XIX y comienzos del XX (Nabokov, Tsvietáieva, Gary y muchos otros). Además, el grado de competencia del individuo bilingüe depende de las *funciones*; es decir, del uso que un hablante hace de la lengua y de las condiciones en las cuales éste la utiliza (familia, escuela, trabajo, etc.). Finalmente, conviene considerar la facilidad con la cual el individuo pasa de una lengua a otra —lo que se ha llamado *alternancia* de lenguas— en función del tema del que habla, de la persona a la que se dirige y de la presión social que experimenta.

Todos esos factores determinan la capacidad del individuo para mantener dos códigos separados sin mezclarlos, sin que aparezca la *interferencia*. En un individuo “perfectamente” bilingüe las dos lenguas son, en principio, utilizadas de manera indiferente en cualquier situación y con la misma rapidez desde el momento de la activación de la memoria, con la misma calidad de expresión y con el mismo poder creador. En suma, se supone que el bilingüe “perfecto” utiliza dos códigos lingüísticos de manera diferenciada, sin mezcla ni “parasitismo” que venga de la otra lengua. Además, en la excelencia en la maestría de dos o más lenguas se da por sentado generalmente, su funcionamiento independiente y autónomo, donde la interferencia no tendrá lugar puesto que esta tiene que ver con un uso precario, lo que caracteriza la utilización de una nueva lengua en proceso de aprendizaje. Ahora bien, la realidad creativa de los escritores multilingües es diferente. Como lo muestran de manera notable todos los estudios de este volumen, en escritores multilingües con un conocimiento lingüístico sobresaliente, que con frecuencia aprendieron las lenguas extranjeras desde pequeños, el recurso a otra lengua y a otro código lingüístico, además de no estar excluido, es particularmente frecuente. Se podría decir que este recurso constituye una fuente importante para la creatividad lingüística de estos escritores hasta el punto de conferirles un estatus de excelencia estilística en el uso de las lenguas extranjeras elegidas para su escritura (es el caso de Nabokov, Cioran, Beckett, notables todos tres por su excelencia estilística en las lenguas de adopción).

En el estudio de los manuscritos de Vladimir Nabokov, Olga Anokhina muestra que las maneras de utilizar las diferentes lenguas en el proceso de escritura están determinadas por los soportes y finalidades que el escritor da a dicha escritura (que están, además, intrínsecamente ligados). Así, la mezcla de lenguas es omnipresente en la correspondencia y, especialmente, en numerosas cartas postales que, aunque bien escritas, poseen las características propias del lenguaje oral. En oposición, en los

manuscritos de ficción, la separación de las lenguas es mucho más respetada. Las interferencias, aunque existen, son bastante raras. Las prácticas de traducción de Nabokov dependen de la lengua de llegada. Así, Nabokov mismo traducía al ruso sus obras anglófonas, mientras que para la traducción de sus obras del inglés al ruso recurría sistemáticamente a colaboradores cuyo trabajo él mismo supervisaba. El análisis de algunos fenómenos multilingües observados en los manuscritos y en la correspondencia llevan al autor a interrogarse sobre el multilingüismo de geometría variable en la misma persona según las finalidades de comunicación. Así, el multilingüismo en forma oral y en las expresiones escritas del mismo tipo, como la correspondencia, se distinguen por una gran libertad y creatividad; mientras que las prácticas multilingües en la escritura de obras de ficción son generalmente sometidas a limitaciones.

Como lo señala el artículo de Maria Teresa Giaveri, la tradición de la conservación de manuscritos en Italia es cercana a la tradición rusa; han sido objeto de conservación después de Petrarca (1307–1374) y su valor patrimonial es muy fuerte. Los manuscritos del poeta conservados en El Vaticano muestran que la escritura poética de Petrarca implica el fenómeno de interacción entre el latín y el italiano. El estudio de los borradores del *Chanzonniere*, escrito en italiano, revela en particular que, durante la génesis de su obra poética, Petrarca recurría a la lengua latina: meta-comentarios en latín aparecen en numerosas páginas de los borradores. El autor insiste además en la importancia de la lengua de la nodriza del poeta, esta lengua, de un fuerte valor afectivo, influencia con frecuencia la elección de la lengua de escritura en la edad adulta.

Caroline Bérenger nos invita al misterioso mundo poético de una de las más grandes poetas rusas del siglo XX: Marina Tsvietáieva. A pesar de tener una profunda familiaridad con la cultura francesa, Tsvietáieva siempre experimentó un sentimiento de extrañeza con Francia: “En París, tan grande y tan alegre, una

tristeza secreta nunca me abandona”, escribía ella en ruso. Estas relaciones paradójicas explican el fracaso de Tsvietáieva de convertirse en escritora francesa, aun conociendo el francés a la perfección y habiendo escogido París para su exilio. ¿Por qué el poeta tan impregnado de la cultura francesa se ve impotente cuando se trata de colocarla al servicio de la creación? Las obras escritas en francés reflejan las tentativas de Tsvietáieva de transferir a la lengua francesa fenómenos lingüísticos que hacen la singularidad de su escritura poética rusa. Los manuscritos permiten identificar numerosas transposiciones léxicas. Ahora bien, las exigencias de la sintaxis francesa modifican inevitablemente los contornos de la frase tsvetaeviana. Para Tsvietáieva toda poesía es por esencia traducción; no obstante, su tarea de autotraducción fracasa pues no llega nunca a encarnarse en la lengua francesa; como si el abandono de la lengua “natal” la llevara a perder su universo creativo.

El desgarramiento del poeta Jean-Joseph Rabearivelo entre una fascinación por Francia y un apego profundo a una cultura malgache es puesto en epígrafe de manera fina y empática por Claire Riffard. El poeta malgache escribía sus poemas en las dos lenguas, pero solo una observación minuciosa de los manuscritos permite identificar el orden auténtico de escritura y la relación tan compleja de estimulación mutua entre las dos lenguas practicadas por el poeta. Las páginas de sus manuscritos están sistemáticamente separadas en dos partes, allí se observa el vaivén de las dos lenguas: la autotraducción se da tanto del malgache al francés como a la inversa. Claire Riffard propone al lector un estudio apasionante sobre el proceso creativo de la obra de Rabearivelo que representa un caso muy particular de la escritura multilingüe simultánea.

Antonietta Sanna describe igualmente un caso particular, el de Paul Valéry. Sin ser bilingüe, como otros escritores estudiados en este volumen, Valéry estuvo profundamente influenciado por la lengua materna, el italiano. En sus

manuscritos vemos que él se sirve de un ritmo sugerido por un verso italiano, o bien el título en italiano se impone sobre el texto francés. Solamente el abordaje genético y el análisis de los manuscritos permiten dar cuenta de las huellas secretas dejadas por esta lengua de los afectos en la obra del poeta.

Sylvie Courtine-Denamy se interesa en el paso forzado a una lengua extranjera estudiando el caso de Hannah Arendt, quien se ve obligada a inmigrar a los Estados Unidos y a aprender inglés. Sin manejarlo a la perfección recurre sistemáticamente a la ayuda de amigos anglófonos para releer sus escritos. Además, como lo muestra el *Diario filosófico*, escrito en alemán, Arendt siempre estuvo apegada a su lengua materna. Pero la realidad de creación y de pensamiento filosófico es mucho más compleja, pues el *Diario* está lleno de citas en griego, latín y francés, mientras que el inglés y el alemán se imbrican por momentos, lo que suscita la inquietud del traductor. Por medio de su estudio del “caso Arendt” y del complejo multilingüismo presente en el *Diario*, la autora ilustra el hecho que el diálogo de las lenguas revela de manera general, un verdadero diálogo entre culturas.

Durante su vida, Vasili Kandinsky escribió en tres lenguas: ruso, alemán y francés. El análisis de los manuscritos del artista que nos ofrece aquí N. Podzemskaia muestra que, durante sus viajes, Kandinsky tenía prácticas lingüísticas variadas. Sus primeros borradores teóricos fueron escritos en ruso y en alemán. En su instalación en Munich en 1904, escogió el alemán para su obra de fondo sobre la teoría de la pintura. A partir de 1910, Kandinsky vuelve a Rusia y comienza a escribir en ruso. Se trata de autotraducción de sus textos alemanes, lo que le permite retrabajar sus escritos. La elección de la lengua se da de suerte a inscribir la reflexión del artista en un debate propio a la cultura de un país en donde él se propone publicar su obra. Vemos aquí el paralelo evidente con Nabokov, que fue con frecuencia guiado en sus elecciones lingüísticas por una lógica editorial.

Chiara Montini hace una brillante demostración de cómo la autotraducción de un escritor como Beckett puede servir de motor de reescritura. Ella muestra particularmente cómo la práctica de la autotraducción se convierte en una práctica de su poética, que le permite al escritor reapropiarse del texto e instaurar una intertextualidad bien particular. Gracias al estudio de sus manuscritos seguimos la huella del proceso creativo de Beckett. En primer lugar, el escritor hace una traducción literal. Luego introduce modificaciones, para llegar al final a una reescritura casi completa. Los textos en las dos lenguas se vuelven complementarios, la traducción al inglés del texto francés funciona a veces como un verdadero comentario.

Nicolás Cavaillès nos lleva al mundo creativo de Cioran. Cioran nació en Transilvania donde se hablaba rumano, húngaro y alemán. Antes de llegar a París, escribió cinco obras en rumano. Una vez instalado en la ciudad de las luces, intentó primero la traducción del francés al rumano, para pasar luego a la escritura en rumano de dos libros abandonados. Los manuscritos rumanos revelan, de todas maneras, la existencia de un período intermediario donde encontramos algunos artículos o frases en francés, contemporáneos de la escritura “exclusiva” en lengua rumana. Finalmente, la escritura en francés, lengua de adopción, se impone como una evidencia, bien que los manuscritos del primer libro en francés muestran la interferencia de ciertas estructuras sintácticas rumanas, así como la presencia de frases traducidas del rumano al francés extraídas de capítulos rumanos. Observamos allí una nueva intertextualidad, nacida de la interacción lingüística y de la auto-traducción inevitable (¿?), como en el caso de Samuel Beckett.

En su estudio de *Finnegans Wake*, la obra multilingüe de Joyce, Daniel Ferrer se dedica a seguir la “huella de otra lengua bajo la lengua”. El caso de Joyce suscita un interés particular puesto que su lengua de expresión, el inglés, es para él a la vez una lengua materna y una lengua extranjera. Deteniéndose en

ejemplos concretos, Ferrer muestra cómo el escritor llega a deformar, transformar, modificar la lengua inglesa con el fin de hacerla “extranjera a sí misma”.

Valentina Chepiga se interesa en el plurilingüismo vistoso del escritor francés Romain Gary, quien habla tres lenguas: ruso, polaco y yidis. Al llegar a Francia aprende francés rápidamente. Más tarde aprenderá inglés. Si Romain Gary solo escribe en francés, sus manuscritos muestran que el hecho de ser plurilingüe juega un papel importante en su proceso de creación. Aun si escribe en francés, el escritor está siempre remitiéndose a otras culturas y a otras lenguas. En sus obras, se encuentran numerosas huellas de ruso, inglés, hebreo y polonés que pasan como documentos de trabajo en la obra publicada. Así, como su compatriota Nabokov, Roman Gary es un ser profundamente plurilingüe y pluricultural; para él, la expresión en varias lenguas es, no solamente motor de escritura, sino también una fuente inagotable de creatividad y una manera de ser.

ENTRE DOS LENGUAS



El papel del multilingüismo en la actividad creativa de Vladimir Nabokov²

Olga Anokhina (ITEM CNRS)

Traducción: Danny Restrepo López

Vladimir Nabokov representa un caso interesante para el estudio del multilingüismo³, pues forma parte de esos escasos escritores que fueron reconocidos por la producción escrita tanto en su lengua materna como en la lengua de su país de acogida. Así pues, Nabokov es considerado un célebre escritor ruso y, a la vez, uno de los escritores estadounidenses más extraordinarios. Al mismo tiempo que escribía las obras de ficción, Nabokov llevaba a cabo una intensa actividad traductora. Veremos mas adelante que la escritura y la traducción están ligadas profundamente en la actividad creativa del autor.

La elección de una lengua para escribir y traducir estaba ligada al lugar en que el escritor fuese trasladado por su destino. La vida de Nabokov, así como su actividad literaria, puede dividirse en grandes etapas según los lugares donde vivió, como lo vemos en el Esquema 1:

² Damos un muy caluroso agradecimiento a Dmitri Nabokov por amablemente autorizarnos a consultar la colección de Vladimir Nabokov del *Congress Library Manuscripts division*, Washington (EUA).

³ Sobre el multilingüismo literario, véase O. Anokhina y F. Rastier (dir.), *Écrire en langues : littératures et plurilinguisme*, París, Éditions des Archives Contemporaines, 2015 y Olga Anokhina y E. Sciarrino (dir.), *Entre les langues*, *Genesis*, 2018, n°46.

<https://journals.openedition.org/genesis/1824?lang=en>

Ruso: Principal lengua de trabajo**Período**

1899-1919

RUSIA (San Petersburgo)

1919-1939

EUROPA (Cambridge 1919-1922, Berlín 1922-1937, París 1937-1940)

Inglés: Principal lengua de trabajo**Período****1940-1959**

EUA (Wellesley 1941-1948, Ítaca 1948-1958)

1960-1977

SUIZA (Montreux)

I. Epopeya rusa

Nabokov creció en un entorno muy privilegiado, de padres anglófilos y se educó con tutores nativos del inglés y del francés, por lo que hablaba estas dos lenguas desde su más tierna edad. Además, fue en inglés que aprendió a leer y escribir, hasta que un día su padre vio que se le dificultaba expresarse en ruso y consideró útil contratar tutores rusos.

Tuvo que exiliarse en el extranjero. Tenía un buen conocimiento de varias lenguas, como la mayoría de sus contemporáneos del mismo medio, pero fue en ruso, la lengua de su país, en la que comenzó a escribir sus primeras obras. De inmediato lo notan y lo aclaman los más prestigiosos escritores rusos, como Ivan Bounine. Este, al leer las obras del joven escritor, exclama: “¡Un monstruo! ¡Pero qué escritor!”⁴. Así, nació la nueva estrella de la literatura rusa del siglo XX: Vladimir Nabokov.

⁴ Citado en Z. Shakhovskoi, “Le cas Nabokov ou la blessure de l’exil [El caso Nabokov o la herida del exilio]”, in *La revue des deux mondes*, París, 15 de agosto de 1959.

Durante sus estudios en Cambridge y su estadía en Berlín y luego en París, Nabokov continuó escribiendo en ruso. ¿Por qué no eligió el inglés o el francés, lenguas que practicaba? La explicación es simple. Tras la revolución rusa y el éxodo masivo de aristócratas, la diáspora rusa de Berlín y París era tan grande que los poetas y los escritores rusos no tenían problema alguno a la hora de publicar y ser leídos en su lengua de origen. Es precisamente en Berlín (casa editorial *Slovo*) y en París (*Sovremmenye zapiski*) que aparecen las obras que le dieron su gloria de escritor ruso de gran importancia: *Mashenka*, *La Defensa*, *Gloria*, *Don*.

Mientras escribe en ruso, hace el intento de traducir las obras de otros escritores conocidos. Como ya dijimos, la escritura y la traducción tienen una relación de dependencia, ya que la elección de una lengua para traducir suele preceder o, más bien, anunciar la elección de la futura lengua para escribir.

Una de las primeras traducciones de Nabokov fue el intraducible *Alicia en el país de las maravillas*, el cual tradujo del inglés al ruso mientras estaba en Cambridge. En los años 20, también tradujo del francés al ruso poemas de Alfred de Musset, de Rimbaud y *Colas Breugnon* (Nicolka Persik) de Romain Rolland. Todas las traducciones que realizó en los años 20 fueron al ruso. Estas traducciones a su lengua materna parecen ser una necesidad para un joven escritor, pues el ejercicio de traducción a su lengua de escritura sirve de ejercicio de estilo.

En los años 30 se establece una lógica inversa. Nabokov comienza a traducir autores rusos al francés. Se va a vivir a París, y su perfecto dominio del francés⁵ lo inspira a escribir una

⁵ Al igual que la excelencia de sus traducciones, la correspondencia de Nabokov demuestra su notable dominio del francés. Sobre este tema, ver O. Anokhina, “Vladimir Nabokov, un écrivain plurilingüe”, in E. Argaud, M.

novela: *Mademoiselle O*. Esta obra única, que Nabokov escribió directamente en francés, se publicó en París en 1936. Este fue un año de transición para el devenir literario de Nabokov. Sus muchas traducciones al francés y la escritura de *Mademoiselle O*, le permitieron ejercitarse en esta lengua, evaluar esta herramienta lingüística y medir su actitud y su deseo de usarla. De haberse quedado en Europa, Nabokov, sin duda, se habría convertido en un escritor francés, pero la vida tomó otra decisión. En 1940, en plena guerra, los Nabokov se exilian en los Estados Unidos.

II. Aventura estadounidense

Al llegar a los Estados Unidos, Nabokov se dedicará a escribir directamente en inglés. Conoce muy bien el inglés, la lengua de su infancia, de sus primeras lecturas y aquella de sus estudios superiores. Se encuentra en terreno parcialmente conquistado, puesto que, desde los años 30, algunas de sus obras en ruso fueron traducidas y publicadas en inglés. Las primeras publicaciones de Nabokov en inglés fueron traducciones de sus obras rusas⁶. Aunque dichas traducciones fueron en su mayoría realizadas por traductores nativos del inglés, casi todas fueron revisadas por el mismo Nabokov. En adelante, para las traducciones al inglés, el autor mantendrá el siguiente hábito de trabajo: la traducción es realizada por un colaborador y retrabajada luego por el mismo escritor.

Al-Zaum, E. da Silva Akborisova (dir.), *Le proche et le lointain : enseigner, apprendre et partager des cultures étrangères*, París, Éditions des Archives Contemporaines, 2017, pp. 1-7 y Olga Anokhina, “Vladimir Nabokov et la langue française”, in Olga Anokhina et A. Ausoni (dir.), *Vivre entre les langues, écrire en français*, París, Éditions des Archives Contemporaines, 2019.

⁶ Las primeras de sus obras en aparecer en inglés fueron traducciones independientes de *Chorbo's returning* y *The Passenger*, en 1932 y 1934 respectivamente, realizadas por Struve. En 1936 y 1939 se publicaron en Londres las traducciones de *Camera obscura* y *Despair*.

Desde el momento que Nabokov toma la decisión de escribir en inglés, comienza su ascenso al Olimpo de la literatura estadounidense. Abandona, entonces, la escritura en su lengua materna. Esto no es fácil para Nabokov y expresa el dolor y el desgarró que sintió por esa época:

Mi tragedia personal, que no le interesa a nadie, lo que es normal, es que tuve que abandonar mi habla natural, mi lengua rusa, sin confusiones, mi rica e indefinidamente dócil lengua rusa, por un inglés mediocre. (*post-scriptum* de *Lolita*).

Dicho inglés “mediocre”, que Nabokov juzga con tanta severidad, evoluciona mucho durante los veinte años que vive en los Estados Unidos, hasta el punto en que se le reconocerá como el más brillante estilista estadounidense. Más adelante veremos que, paradójicamente, fueron su conocimiento de la lengua rusa y, de forma más general, su multilingüismo, los que contribuyeron a esa fama tan merecida.

A partir del momento en que se instaló en Estados Unidos, Nabokov comenzó a escribir en inglés. ¿Significa eso que abandonó el ruso? Evidentemente no. En un principio, su actividad docente siempre estuvo en relación directa con la literatura y la lengua rusa. Luego, cuando Nabokov comenzó a escribir en inglés, su uso del ruso se volvió más pasivo... en la prosa, pero siguió escribiendo poesía en ruso. También escribió artículos en ruso para periódicos de emigrantes. Observamos, entonces, una evidente separación funcional de las lenguas que regían la actividad de escritura de Nabokov. El ruso, su lengua de creación, se ve relegado a un segundo plano dejándole al inglés el privilegio de escribir novelas. Gracias a este sacrificio, el inglés “mediocre” se hace cada vez más rico, cada vez más inventivo, aunque el ruso no desaparece por completo: parecido a un río subterráneo, este va a alimentar el tan personal estilo de Nabokov.

III. Traducciones

La publicación de *Lolita* en 1955 hizo famoso a Nabokov en los Estados Unidos⁷ y suscitó una fuerte demanda por sus obras. Aquí vemos como la exogénesis —es decir, la presión de la sociedad y del mercado editorial—, influyen la actividad creativa del escritor al incitarlo a presentarle al lector americano el máximo posible de obras propias. Nabokov inicia, entonces, la traducción de todas sus obras rusas, periodo que abarcará más de diez años (de 1959 a 1972).

Sus colaboradores debían proveerle una *traducción literal* y él se reservaba el derecho de añadir cambios⁸. ¿Por qué Nabokov no traducía sus obras él mismo? Cuando un autor se autotraduce, le resulta difícil resistirse a la tentación de cambiar, de reescribir. Nabokov reconocía que esa era una de las razones por las que prefería que lo tradujeran otras personas. Algunos traductores como Scammel, Glenny y Pertzoff guardaron con cuidado los manuscritos de su trabajo, de manera que hoy es posible observar las modificaciones que realizó el escritor⁹.

⁷ Las otras obras que contribuyeron a forjar su gloria son *The real life of Sébastian Knight*, *Bend Sinister*, *Conclusive evidence*, *Pnin*.

⁸ Sobre la práctica colaborativa de Nabokov, véase O. Anokhina, “Traductions vers l’anglais de Vladimir Nabokov: traduction ou auto-traduction ?”, in GLOTTOPOL, “L’autotraduction: une perspective sociolinguistique”, febrero 2015, n° 25, pp. 198-210 http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_25.html y Olga Anokhina, “Vladimir Nabokov and his translators: Collaboration or translating under duress?”, in A. Cordingley & C. Frigau Manning (eds.), *Collaborative translation: From the Renaissance to the Digital Age*, Londres, Bloomsbury, 2016, pp. 113-131.

⁹ J. Grayson es una de las raras especialistas en Nabokov que hizo uso de los manuscritos del escritor. Su trabajo fue muy valioso para nuestras investigaciones. Cf. J. Grayson, *Nabokov translated. A comparison of Nabokov’s Russian and English Prose*, Oxford University Press, 1977.

Como tal, el manuscrito de traducción de Pertzoff¹⁰, prácticamente reescrito por Nabokov, presenta un ejemplo significativo:

¹⁰ Olga Anokhina, “Vladimir Nabokov et Peter Pertzoff, en quête de traducteur idéal”, P. Hersant (dir.), *Traduire avec l’auteur : études et documents*, París, Sorbonne Université Presses, 2019.

Spring in Fialta

Spring in Fialta is cloudy and dull. Everything is ~~wet~~ ^{damp}
the piebald trunks of the plane trees, the juniper, ~~the fennel,~~ ^{the shrubs,} the ~~cones,~~ ^{cones,}
the gravel. ~~In the distance, in the pale gap, in the unroof~~ ^{Far away, in a watery vista between the jagged edges}
~~of pale bluish ~~houses which have~~ ~~fallen~~ ~~from~~~~ ^{of pale bluish ~~houses which have~~ ~~fallen~~ ~~from~~}
~~frame of bluish houses, which had with difficulty risen from~~ ^{to grope}
~~from~~ ^{from} their knees and were groping for support (~~a~~ ^{indicating}
~~the way~~ ^{the way} ~~to~~ ^{to} ~~the~~ ^{the} ~~graveyard cypress~~ ^{graveyard cypress}
~~stretching after them~~ ^{stretching after them}), the ~~indistinctly~~ ^{blurred} outlined Mount St.
(~~is more than ever remote from its likeness on the picture ~~colored~~ postcards~~)
George, ~~resembles less than ever its colored photographs, which~~ ^{is more than ever remote from its likeness on the picture ~~colored~~ postcards}
~~since 1910, say (these straw hats, those youthful cabmen)~~ ^{since 1910, say (these straw hats, those youthful cabmen)}
await the tourist here (from about the year nineteen hundred
and ten, ~~judging by the ladies' hats and the youthfulness of~~ ^{judging by the ladies' hats and the youthfulness of}
~~the cabmen, ~~passed into the stilled merry-go-round of their~~~~ ^{have been calling the tourist from the sorry-go-round of their}
~~prop, among amethyst-toothed clumps of rock and the mantlepiece~~ ^{prop, among amethyst-toothed clumps of rock and the mantlepiece}
~~stand between a fragment of stone studded with amethyst crystals~~ ^{stand between a fragment of stone studded with amethyst crystals}
~~and the marine recess of shells. There is no wind, The air is windless~~ ^{dreams of sea shells}
~~and~~ ^{with a faint tang}
~~is warm, there is a smell of burning. The sea, filled with~~ ^{is warm, there is a smell of burning. The sea, filled with}
~~is salt drowned in a solution of rain, is less glaucous than grey~~ ^{is salt drowned in a solution of rain, is less glaucous than grey}
~~and freshened by the rain, is dull olive in color, the slug-~~ ^{with}
~~with~~ ^{Go I suggest to}
~~ish waves cannot break into foam, however hard they may try.~~
~~It was on such a day that I found myself, all my senses~~ ^{ish waves cannot break into foam, however hard they may try.}
~~On just such a day, I open like an eye in the midst of~~ ^{It was on such a day that I found myself, all my senses}
~~wide open, ~~on one of Fialta's steep little streets,~~~~ ^{On just such a day, I open like an eye in the midst of}
~~a town on a steep street, taking in everything at once, ~~the~~~~ ^{wide open, ~~on one of Fialta's steep little streets,~~}
~~counter with the post cards, the showcase with the crucifixes,~~ ^{a town on a steep street, taking in everything at once, ~~the~~}
~~and the advertisement of a visiting circus, with a corner stripped~~ ^{counter with the post cards, the showcase with the crucifixes,}
~~from off the wall, and the still very yellow orange peel on the~~ ^{and the advertisement of a visiting circus, with a corner stripped}
~~old, ~~dark blue~~ sidewalk, which ~~was~~ retained here and there,~~ ^{from off the wall, and the still very yellow orange peel on the}
~~as in a dream, strange traces of mosaic. I love this little~~ ^{old, ~~dark blue~~ sidewalk, which ~~was~~ retained here and there,}
~~town, whether because I hear in the hollow of its name the~~ ^{as in a dream, strange traces of mosaic. I love this little}
~~town, whether because I hear in the hollow of its name the~~ ^{town, whether because I hear in the hollow of its name the}

Fig. 1 Manuscrito de traducción de Pertzoff corregido por V. Nabokov
Vesna v Fialta [Primavera en Fialta/Spring in Fialta]
Congress Library Manuscripts division Box 9 folder 2, p. 1

El extracto del manuscrito de *Mirage* ilustra la búsqueda de Nabokov por efectos sonoros brillantes, lo cual es, sin duda, la particularidad de su estilo¹¹:

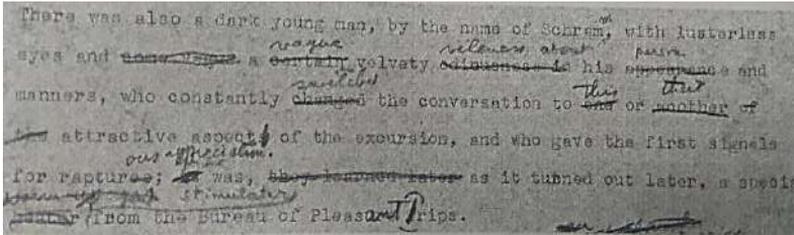


Fig. 2 Manuscrito de la traducción de Pertzoff corregido por V. Nabokov
Ozero, oblako, bachnja [“Mirage”/Cloud, Castle, Lake]
Congress Library Manuscripts division Box 8 folder 25, p. 3

Para Nabokov, cada lengua tiene su propia estrategia de escritura y de traducción: todo lo que está escrito o traducido en ruso debía permanecer intacto¹²; mientras para las reediciones en lengua inglesa, ya fueran traducciones o ficciones, Nabokov hacía un gran trabajo de revisión y edición.

Aunque gran cantidad de sus obras rusas fueron traducidas al inglés, Nabokov solo tradujo dos de sus obras inglesas al ruso. En 1954 escribió la versión rusa de su autobiografía, y en 1967 publicó la traducción de *Lolita*. La estrategia de traducción para cada una de estas obras difiere de

¹¹ Según una correcta reflexión de K. Proffer, la importancia que Nabokov da a los efectos sonoros constituye un rasgo importante de su estilo. Cf. K. Proffer, *Keys to Lolita*, Indiana University Press, 1968. Desarrollamos este punto en Olga Anokhina, “Vladimir Nabokov : du style et des langues”, en St. Bikialo y S. Pétilion (eds.), *La Licorne*, “Dans l’atelier du style. Du manuscrit à l’oeuvre publiée”, 2012, n° 98, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 211-220 y Olga Anokhina, “Traduction et ré-écriture chez Vladimir Nabokov : genèse d’une œuvre en trois langues”, in *Genesis*, “Traduire”, 2014, n°38, pp. 111-127.

¹² Nabokov nunca toca sus obras rusas, ya que considera haber perdido la agudeza de expresión que le dio la gloria en su juventud: “Siento náuseas con el repiqueteo de mis oxidadas cuerdas rusas”, dice en el *post-scriptum* de su traducción de *Lolita*, p. 296.

forma considerable. La versión rusa de *Lolita* es muy cercana al texto inicial en inglés, hasta el punto en que se le considera bastante burda, y es poco apreciada por los lectores rusos. Por otro lado, la autobiografía en versión rusa, que se suponía ser una simple traducción del inglés, fue en realidad ampliamente reescrita, como lo indica el Esquema 2:

1951: *Conclusive evidence: a Memoir*, autobiografía en inglés.

1954: *Drugie berega* [Otras costas], versión rusa de la autobiografía.

1967: *Speak, Memory: an Autobiography revisited*, segunda versión inglesa.

La autobiografía de Nabokov constituye un fenómeno extraordinario desde todo punto de vista. Como lo vemos en el Esquema 2, Nabokov primero la escribió en inglés en 1952, bajo el título *Conclusive evidence: a Memoir*. En 1954, publica una versión rusa, *Drugie berega* [Otras costas]. Trece años más tarde, aparece una segunda versión inglesa bajo el título *Speak, Memory: an Autobiography revisited*. Es evidente que esta nueva autobiografía en inglés tiene como fuente la primera edición inglesa, *Conclusive evidence*, pero se alimenta también de la versión rusa de la que toma pasajes completos. Este es un caso notable de traducción y reescritura circular¹³: del inglés al ruso y del ruso al inglés.

IV. Multilingüismo y creación

Las modificaciones que Nabokov aportó a las diferentes versiones de sus obras inglesas y a sus traducciones, son una rica fuente de información sobre la evolución de su estilo. Uno de los rasgos distintivos del estilo de Nabokov en inglés es una gran

¹³ Olga Anokhina, “Cercle, spirale, chaos : Cas limites d’autotraduction”, in E. Hartmann y P. Hersant (dir.), *Au miroir de la traduction : avant-texte, intratexte, paratexte*, París, EAC, 2019.

creatividad a la hora de formar nuevos términos. Para compensar la riqueza morfológica que perdió al dejar el ruso, Nabokov recurre a los recursos de dicha lengua¹⁴, creando expresiones que nunca vendrían a la mente de un anglófono nativo. De este modo, tomando como ejemplo el uso de su lengua materna, Nabokov a menudo recurre a prefijos o sufijos para forjar nuevos términos. Esta influencia del ruso también se nota en el orden de las palabras o, incluso, en la elección de los nombres de los colores.

Un hecho notable es que después de haber ganado el estatus de escritor estadounidense, Nabokov busca reafirmar su extranjería¹⁵. Esto se traduce en el hecho de que introduce cada vez más ruso en sus obras y traducciones, al igual que francés y alemán.

Hay que decir que, en la correspondencia privada de Nabokov, siempre estuvo en juego este llamativo multilingüismo, como evidenciamos en esta carta de Nabokov para Gleb Struve. Con el fin de insistir en el hecho de que le estaba enviando a su correspondiente un ejemplar único de una traducción, considera útil expresar esta idea en tres idiomas: *дызого нет, il n'ya pas d'autres, there is no other* [no hay otras]:

¹⁴ Lo hace aún con más libertad en sus últimas obras.

¹⁵ J. Grayson, *op. cit.*, p. 173.

[20. V. 1932]

Дорогой Леонид Николаевич,
 родна Россия, приемите наши
 почтительные поздравления с Днем
 рождения; во всем, что нас единит
 дружбой, другим путем, и к тому же
 there is no other, приемите! Кем-то,
 наша республика должна выстоять, и быть ее
 беречь во международном союзе!
 Садитесь за ваши американские дела и
 гонимые, и будьте нам рады за вас.
 Простите нас, потому что мы не
 знаем
 Павел В. Кадетов

Fig.3 Carta de Nabokov a Struve de 20.V. 1932
 Cartas a Struve 1931-1933
 Congress Library Manuscripts division Box 22 folder 5

Por lo tanto, si observamos más de cerca, podemos ver que Nabokov consigue encontrar en el inglés lo que, en la Europa multilingüe, era propio de su escritura rusa, llena de términos en diferentes idiomas:

жиль, то жиль всегда на поляхъ этой книги, которую не умѣю прочесть. Кто это былъ? Давнымъ-давно въ Кіевѣ... Какъ его звали, Боже мой? Бралъ въ библиотекѣ книгу на неизвѣстномъ ему языкѣ, дѣлалъ на ней помѣтки и оставлялъ лежать, чтобы гость думалъ: Знаетъ по португальски, по арамейски. Ich habe dasselbe getan. Счастье, горе — восклицательные знаки en marge, а контекстъ абсолютно невѣдомъ. Хорошее дѣло.

Страшно больно покидать чрево жизни. Смертныя ужасы рожденія. L'enfant qui naît ressent les affres de sa mère. Бѣдный мой Яшенька! Очень странно, что, умирая, я удаляюсь отъ него, когда, казалось бы, напротивъ, — все ближе, ближе... Его первое слово было: муха. И сразу потомъ — звонокъ изъ полиціи: опознать тѣло. Какъ я его теперь оставляю? Въ этихъ комнатахъ... Некому будетъ являться, — въ обоихъ смыслахъ. Она вѣдь все равно не увидитъ... Бѣдная Сашенька. Сколько? Пять тысячъ восемьсотъ... И еще тѣ... итого... А потомъ? Боря поможетъ, — а можетъ быть и не поможетъ.

...Ничего въ общемъ въ жизни и не было, кромѣ подготовки къ экзамену, къ которому все равно подготовиться нельзя. «Ужу, уму — равно ужасно умирать». Неужели всѣ мои знакомые это продѣлаютъ? Невѣроятно! Eine alte Geschichte: названіе фильма, который мы съ Сашей смотрѣли наканунѣ его смерти.

О, нѣтъ. Ни за что. Она можетъ уговаривать сколько угодно. Или это она вчера уговаривала? Или давнымъ-давно? Ни въ какія больницы меня не увезутъ. Я буду здѣсь лежать. Довольно было больницъ. Опять сойти съ ума передъ самымъ концомъ, — нѣтъ, ни за что. Я останусь здѣсь. Какъ трудно ворочать мысли: бревна. Я слишкомъ плохо себя чувствую, чтобы умирать.

«О чемъ онъ писалъ книгу, Саша? Ну, скажи, ты помнишь! Говорили объ этомъ. О какомъ-то священникѣ, — нѣтъ? Ну, ты никогда ничего... Плохо, трудно...»

Послѣ этого онъ уже почти не говорилъ, впадъ въ со-

Fig.4 V Nabokov, Dar [*The gift / El regalo*]
in *Sovremennye zapiski*, Paris, 1937

Conclusión

El psicólogo estadounidense Howard Gardner explica en su libro *Las inteligencias múltiples*¹⁶, la existencia de diversos tipos de inteligencias. La inteligencia en realidad designa una capacidad o una habilidad sobresaliente en una actividad dada y que puede ser de diferente naturaleza: *intelectual* (como la lógica, el razonamiento, el cálculo), *kinestésica* (el deporte, el baile, las artes plásticas), *musical*, *interpersonal*, entre otras.

Es evidente que escritores con una habilidad fuera de lo común en el manejo de la materia verbal poseen la inteligencia que los psicólogos llaman *verbal* y que se ha llamado en los estudios literarios el sentido de la palabra justa, el estilo, entre otras etiquetas. Aunque, por lo general, escritores como Hugo, Flaubert o Shakespeare desarrollaron dicha inteligencia por medio de una sola lengua, su lengua materna, Nabokov y otros escritores multilingües mencionados en la presente obra, pudieron apoyarse en los recursos de diversas lenguas para su actividad creativa. Nabokov, al igual que Pushkin, que enriqueció sus obras rusas con la cultura francesa¹⁷, se ayudó de la lengua rusa para convertirse en un destacado escritor estadounidense.

¹⁶ H. Gardner, *Inteligencias múltiples*, trad. M^a Teresa Melero Nogués., Paidós, 2011.

¹⁷ El mismo Vladimir Nabokov lo señala: “Alexandre Sergeyevich Pushkin (1799-1837), the national poet of Russia, was as much a product of French literature as of Russian culture” [Alexandre Sergeyevich Pushkin, el poeta nacional de Rusia, fue tanto un producto de la literatura francesa como de la cultura rusa] (Nabokov, “Problems of translation: *Onegin* in English”, in *Partisan Review*, 22/4, 1955, p. 501).

Escritos franceses de Marina Tsvietáieva

Caroline Bérenger

Traducción: Martha Lucía Pulido Correa

Apoyándonos en los trabajos que se han llevado a cabo hasta ahora, con el fin de hacer visibles algunas articulaciones futuras en una perspectiva genética, intentaremos elucidar la paradoja siguiente: ¿cómo explicar el fracaso de la recepción literaria de los textos escritos en francés por Marina Tsvietáieva, a pesar de sus innumerables tentativas y del virtuosismo de sus experiencias de lenguaje?

A partir de los años 1930, el uso del francés se hace más y más frecuente en la obra de Tsvietáieva, en todos los estadios de su actividad creadora. Esta lengua aparece en los cuadernos de notas que registran la escritura más subjetiva y más espontánea de la poeta, así como en los borradores. El cuaderno con fecha 1932-1933 está casi completamente escrito en francés¹⁸. Un cuaderno de borrador de 1932 contiene la versión definitiva de un ensayo sobre el safismo, la *Lettre à l'Amazone*, así como una serie de fragmentos en francés, que son una tentativa de adaptación de sus obras al ruso¹⁹. Además, Tsvietáieva se dedica a hacer un trabajo

¹⁸ Contiene los primeros fragmentos de Sonetchka, aforismos y reflexiones sobre la poesía. Véase Marina Tsvietáieva. *Extraits non publiés. Carnés de note en deux volumes*, Ellis Lak, Moscú, tomo II, cuaderno 14, pp. 335-438.

¹⁹ Entre los cuales, “Le conte de la jeune fille Maroussia” [El cuento de la joven Maroussia], relato tomado del argumento del poema *Le Gars*, intitulado “La jeune humaine” [La joven humana], etc. Para la descripción completa de este cuaderno véase G. Nivat, “Le Mythe de l’aiglon” [El mito del águila], in R. Kemball (dir.), *Oeuvres du premier symposium international, Lausanne, 30 juin - 3 juillet 1982*, Berna, Peter Lang, 1991, pp. 397-404.

de clasificación y de reescritura de sus manuscritos, en el momento de la perspectiva del regreso a la URSS. Los cuadernos llamados recapitulativos, con fecha de 1933, constituyen una especie de balance de creación. Condensan y organizan retrospectivamente el desarrollo de su producción literaria desde 1921. Finalmente, parece que en ese momento del recorrido creativo de Tsvietáieva, la prosa se sobrepone a la poesía. El silenciamiento de la inspiración lírica se recubre con la emergencia de relatos autobiográficos y recuerdos. Así, los esfuerzos de Tsvietáieva para llegar a ser una “poeta francesa” se acompañan de una profunda transformación de su escritura en lengua rusa.

I. Poesía y Traducción

La transposición del poema Молодец (Le Gars):

En 1922, Tsvietáieva compone el extenso poema *Молодец (Le Gars / El muchacho)*, inspirado en un cuento de Afanassieff, *El Vampiro*. En 1929, encuentra en París a la artista Natalia Gontcharova, quien le propone ilustrar esta obra. Al año siguiente, Tsvietáieva trabaja en la traducción de *Молодец*. En 1932, vuelve a la versión rusa de la que retoma fragmentos y variantes en el primer cuaderno recapitulativo. ¿Logró la transposición al francés una modificación exitosa del original ruso? Una carta de Tsvietáieva dirigida a Charles Vildrac de 1930, en la cual ella justifica sus elecciones de traducción, aclara los términos del debate literario. Dos concepciones de la traducción, dos poéticas, se oponen aquí: la selección de la rima frente al verso blanco. El reproche que Charles Vildrac hace a Tsvietáieva, “¿por qué rima usted?” es revelador de la divergencia en las sensibilidades culturales. Mientras en Francia, en esa época, el uso del verso libre es una tendencia dominante, en Rusia, la mayoría de los poetas modernos no han abandonado la rima. Para Tsvietáieva, el verso blanco es un borrador, la negación misma de la escritura poética: “Los versos no rimados

son (o me dan la impresión, excepto en raras excepciones) versos todavía por escribir: la intención está allí, solo la intención”²⁰. Para Vildrac, la sonoridad del verso debilita la semántica. Ahora bien, Tsvietáieva trabajó duramente en sus experimentos en materia de prosodia. Su desarrollo de la esencia musical del verso se inspira en la poesía popular. La oposición entre sonido y sentido le parece carente de fundamento: “Escribo para llegar a la esencia, para revelar la esencia: he ahí lo fundamental de lo que puedo decir de mi trabajo. Aquí no hay lugar para el sonido sin la palabra, para la palabra sin el sentido: es una trinidad”²¹.

¿Cuáles principios de traducción guiaron a Tsvietáieva en su auto-traducción de *Молодец*? El poema francés “*La Neige*” [La nieve]²² permite anunciar una respuesta. Durante mucho tiempo se pensó que ese poema no tenía una fuente rusa, a pesar de que Tsvietáieva lo presentaba como una adaptación al francés. Efim Etkind llegó incluso a pensar en una mistificación de su parte²³. De hecho, se trata de un extracto de *Le Gars*²⁴. Pero la versión francesa de la propia Tsvietáieva es tan lejana del original ruso, que resulta irreconocible.

²⁰ Veáse, la cara a Charles Vildrac, 1930, in *Oeuvres en 7 volumes*, Ellis Lak, 1994-1995, tomo VII, pp. 377-379.

²¹ *Ibid*, p. 377.

²² Publicado por M. Slonim en su *Antologie de la littérature soviétique*, París, Gallimard, 1935.

²³ Veáse, Tsvietáieva, *Tentative de Jalousie et autre poèmes*, París, La Découverte, 1986, p. 69.

²⁴ Para la versión rusa de *Le Gars*, veáse, *Oeuvres en 7 volumes*, Ellis Lak, 1994-1995, tomo III, p. 330.

<i>Neige, neige</i>	Nieve, nieve	Вьюга! Вьюга!	¡Nevasca!
<i>Plus blanche que</i>	Más blanca que	Белая голуба!	¡Nevasca!
<i>linge,</i>	lino,	Бела – Вьюга!	¡Paloma blanca!
<i>Femme lige</i>	Mujer devota	Бела, белогуба!	¡Blanca– Nevasca!
<i>Du sort, blanche</i>	Del hechizo,	Уж и Вьюга!	¡Blanca, de labios
<i>neige.</i>	blanca nieves.	Ни друга, ни	blancos!
<i>Sortilège!</i>	¡Sortilegio!	дуба!	¡Qué Nevasca!
<i>Sortirai-je</i>	¿Quién soy y a	Пуши, вьюга,	¡Ni amigo, ni
<i>Vif de cette terre</i>	dónde voy?	Бобровую шубу!	carbón!
<i>Neuve – neige ?</i>	¿Saldré		¡Gira, Nevasca,
	Vivo de esta tierra		Piel de castor!
<i>Que suis-je et où</i>	Nueva – nieve?		
<i>vais-je ?</i>			

N.T.: Mi antiguo colega ruso de la UFSC, Vladimir G. Pestov, tradujo palabra por palabra el poema del ruso al portugués, discutiendo las elecciones que transcribo: Nevasca! Nevasca! / Pomba branca! [var.: pombinha branca!] /Branca-nevasca! [com.: um neologismo!]/Branca, de lábios brancos!/Nevasca, issa mesma! (What a blizzard!) / Nem amigo, nem carvalho!/Remexa, nevasca, /Pelica de castor! (*Ibid.*, para las otras referencias en ruso en este capítulo).

El lector queda sorprendido con el contraste entra la adaptación muy libre del tema, por una parte (el único punto de correspondencia es “nieve” y “Вьюга”), y del otro, el rigor de la estructura rítmica. En su artículo “*Le Gars russe et le Gars français: deux experiences de versification*”²⁵, Mickhaïl Gasparov resume los principios de transposición que guiaron a Tsvietáieva. La mitad de las palabras han sido suprimidas para beneficiar la concentración. Las imágenes fueron renovadas para poder recrear los paralelismos. Domina la precisión del estilo y de la lengua.

Pero lo que hace la originalidad de esta autotraducción, es ante todo la creación de un verso silabo-tónico en francés. Tsvietáieva traspuso allí el verso trocaico ruso. Ahora bien, ese sistema sería incompatible con la lengua francesa puesto que todas las palabras son acentuadas en la última sílaba,

²⁵ Gasparov, “Rousskij Molodetz i frantzouzskij Molodetz : dva stixovyx eksperimenta” [*Le Gars russe et le Gars français : deux expérimentations poétiques*], in *Oeuvres Choieses. La poésie*, Moscú, 1887, pp. 269-278.

contrariamente al ruso donde el acento es móvil. Según Mikhaïl Gasparov, el argumento no resiste un análisis histórico ni prosódico. De hecho, la lengua francesa conservó la pronunciación arcaica de la –e muda final, lo que hace que el acento también pueda encontrarse en la penúltima sílaba. Este margen de maniobra le parece suficiente para concluir: “El rechazo al sistema silábico-tónico que tiene el francés no es más que un hecho psicológico, mantenido por una larga tradición literaria. No es un hecho de lengua²⁶.”

Fíle, vóle, ma berlíne!
Brûle, hâtes et relaís!
Est-il gaí notre baríne!
Est-il gráve son valét!

¡Corre, vuela, mi berlina!
¡Quema, detente y descansa!
¡Alegre es nuestra barina!
¡Serio es nuestro valet!

Эй, звоночки, звончей вдариМ!

¡Ustedes ahí, campanillas, daremos un golpe sonoro!

Наша новая дуга!
Молод барин, холост барин.
Стар у барина слуга.

¡Nuestro nuevo arco!
El señor es joven, el señor es soltero.
El doméstico del señor es viejo.

N.T.: Versión de Vladimir Pestov en portugués: Vocês aí, sinetinhas! daremos um golpe sonoro! / O nosso novo arco! [do arreo do cavalo] / O senhor [= fazendeiro] é jovem, o senhor é solteiro / O doméstico do senhor é velho.

De esta manera, la inscripción del verso silabo-tónico en la prosodia francesa es posible en teoría. Por el contrario, lo que es más complejo, es la continuidad de la medida de un verso al otro. El verso trocaico de cuatro pies “*De feuillage sous la brise*” [“Hojas bajo la brisa”] (Шумком скучным тростниковым) —se trata de un calco del original ruso—, está seguido de un verso dactílico de tres pies “*Faút que trois chóses te díse*” [“Tengo que tres cosas te decir”] (Ты послушь мои три слова) lo que se aleja de la versión rusa. Ahora bien, estas dos medidas son incompatibles en el sistema silabo-tónico:

Tsvietáieva busca obtener una sonoridad trocaica para su verso de siete sílabas, no tanto multiplicando los ritmos trocaicos [...]

²⁶ M. Gasparov, *op.cit.*, p. 268.

sino extirpando los ritmos dactílicos que los cortan [...] De hecho, la frecuencia teórica de los trocados en los versos de siete pies es del 43%, en Tsvietáieva de 56%, la de los dáctilos es del 30%, los de Tsvietáieva de 12%.

En cambio, esas medidas se inscriben perfectamente en la lógica del sistema silábico francés, puesto que se trata de dos versos de siete sílabas. A partir de tales ejemplos, Gasparov muestra que el verso silábico-tónico de Tsvietáieva tiene tendencia a confundirse con el verso silábico.

Finalmente, volviendo al original ruso, Gasparov observa el movimiento inverso: el verso sílabo-tónico hace una deriva hacia la tradición silábica. De hecho, rupturas rítmicas frecuentes empañan el metro trocaico (solo el 69% de los versos tienen un ritmo trocaico correcto). Eso puede ser consecuencia de la influencia del verso popular ruso que se caracteriza por los numerosos desplazamientos de acentos. Pero esto no es suficiente para explicar esa tendencia persistente y repetitiva que Tsvietáieva se hubiera esforzado en corregir si hubiera deseado evitarla.

Gasparov concluye que hay un fenómeno de “convergencia” entre el verso sílabo-tónico y el verso silábico, como en el caso del verso trocaico de cuatro pies y el verso de siete sílabas que evolucionan el uno hacia el otro²⁷. Este fenómeno se da de la manera siguiente: El verso ruso de *Молодец* es un verso trocaico con desplazamiento de acento sobre la segunda sílaba en los pies I y/o III (В глазáх стóлб рябо́й поста́вил). El verso francés de Tsvietáieva en *Le Gars* es un verso trocaico con desplazamiento de acentos tolerado en los pies I y II (“Droiture – **prime vertu**” “Comment fillette te **nommes**”) [“Rectitud -virtud **prima**” “Como niña te **llamas**”].

²⁷ M. Gasparov, op.cit., p. 273.

У́ж не Сýдор я́ не Па́вел	verso trocaico ruso clásico
В плеча́х — удаль, в уха́х — гу́л,	verso trocaico ruso tsvetaeviano
В глаза́х сто́лб рябой поста́вил.	verso trocaico ruso tsvetaeviano
В снега́х — <i>вёрстý</i> протяну́л.	verso trocaico ruso o francés tsvetaeviano

Ya no soy ni Sidor ni Pavel
 En los hombros – audacia, en los oídos – repique
 En los ojos coloqué un pilar enmallado.
 En las nieves – arrastrado una milla.

N.T.: Traducción y comentario de Vladimir Pestov: Já não sou Sidor nem Pavel / Nos ombros - audácia, nos ouvidos – ribombo / Nos olhos coloquei um pilar malhado / Nas neves - arrastou uma versta [medida antiga russa da distância, 1.06 km, mas talvez poderia significar um posto na estrada, marcando kilometragem, um posto toda versta].

Esta auto-traducción no logró imponerse al oído francés. Pero constituye una experiencia poética determinante. De hecho, el sistema de versificación ruso es trasplantado a la lengua francesa.

II. Las traducciones de poemas de Pushkin

En 1936, Tsvietáieva tradujo al francés catorce poemas de Pushkin con motivo de la celebración del centenario de su muerte en 1837, entre los cuales “*Éloge de la peste*”, “*Le Prophète*”, “*Pour les rivages de la patrie lointaine*”, “*À ma nourrice*”, “*À la mer*”, etc. En 1931, ella había compuesto un ciclo de poemas a Pushkin. En 1937, escribirá los relatos en prosa *Mon Pouchkine* y *Pouchkine et Pougatchev*. Para Tsvietáieva, lo intraducible es un no-sentido. Esta posición resulta de su concepción de la poesía. En una carta a Rilke de 1926, afirma:

Escribir un poema quiere ya decir traducirlo, de la lengua materna a otra, al francés o al alemán, poco importa. Ninguna lengua es la lengua materna. Escribir quiere decir traducir, por eso no entiendo que se hable de escribir en francés, en ruso, etc. Un poeta puede muy bien escribir en francés: pero no puede ser un poeta francés, eso sería irrisorio²⁸.

²⁸ Carta del 6 de julio de 1926, in *Oeuvres, op. cit.*, tomo VII, p. 71.

Tsvietáieva retoma esta idea en una carta a Valéry:

Se afirma que Pushkin es intraducible. Pero ¿cómo puede ser imposible traducir a alguien que ya ha traducido, transpuesto a su propia lengua (una lengua universal) tanto lo inédito como lo indecible? Pero, para traducir un traductor de esa talla, hace falta un poeta²⁹.

Aquí se perfilan dos concepciones de la traducción antípodas la una de la otra. La escuela rusa, representada en Francia por Efim Etkind, que concuerda con el punto de vista de Tsvietáieva, según el cual toda traducción es esencialmente posible. Del otro lado, la escuela francesa, que se funda sobre la idea de una imposibilidad, cuya inspiración misma se alimenta en la fuente de lo intraducible.

Para la escuela rusa, la traducción se concibe como una “interpenetración dinámica de dos sistemas poéticos”, según la expresión de J.-Cl. Lanne³⁰. Es un diálogo de poeta a poeta. Más aún, es el pasaje de un mundo poético a otro. En 1929, Tsvietáieva escribía a propósito de sus traducciones de Rilke:

Estoy convencida que en el momento de mi muerte, él vendrá. Me transportará al otro mundo, como yo lo traduzco ahora (lo tomo de la mano) a la lengua rusa. Es solamente así que comprendo la traducción³¹.

Traducir es acompañar al poeta muerto en el otro mundo. Tsvietáieva aplica al pie de la letra ese principio en su traducción del *Prophète (Prorok)* de Pushkin. J.-Cl. Lanne mostró que esos versos, nos zambullían simultáneamente “en el corazón del

²⁹ Citado por E. Etkind, in *Tentative de jalousie et autre poèmes*, op. cit., p. 71

³⁰ J.-Cl. Lanne, “Marina Tsvietáieva traductrice de Pouchkine” in R. Kemball (dir.), op. cit.

³¹ Carta del 22 de enero de 1929 a A. Teskova, in *Oeuvres*, op. cit., tomo VI, p. 375.

espacio lírico tsvietaieviano”, al mismo tiempo restituyendo la tonalidad profunda del poema de Pushkin.

Tsvietáieva hace una transfusión de un sistema poético en otro, como totalidad integrante y dinámica [...] Pushkin crece con Tsvietáieva, Tsvietáieva se enriquece de Pushkin, y esto no en el orden de la poesía rusa propiamente, sino en la interferencia de dos culturas poéticas, de dos órdenes lingüísticos³².

Las tentativas de Tsvietáieva terminan con un fracaso cuyas razones pueden deducirse en una carta a Gide de enero de 1937, en la que ella afirma haber entregado el Pushkin de 1830 y no un Pushkin de 1930 que escribiría como Paul Valéry o Pasternak. La lengua fuente recubre la lengua meta. La percepción inmediata de lo poético de una lengua a la otra tiene más importancia que el contexto de su recepción, el intercambio se da de un poeta al otro, sin intermediario, sin tener en cuenta el medio literario que engloba el poema y entrega las condiciones para su desciframiento.

III. La Prosa: de la traducción a la creación

Mientras que el trabajo de traducción y de transposición concierne a la poesía, la creación en lengua francesa está ligada a la escritura en prosa³³.

³² Véase J. -Cl. Lanne, *op. cit.*

³³ Agradezco a E. Korkina y a V. Lossky que me confiaron un material de archivos que recolectaron y clasificaron en los años 1986-1987, para una publicación (que nunca tuvo lugar) de las obras en prosa de Tsvietáieva en *Patrimoine Littéraire*. Este conjunto comprende las fotocopias de los textos definitivos de las principales obras en prosa de Tsvietáieva, extraídos del inventario n° 2 del fondo 1190, conservado en RGALI. No abordo aquí la *Lettre à l'Amazone*, cuyo texto definitivo está contenido en un cuaderno de borrador, mencionad antes y que se encuentra en las manos de G. Nivat.

Nueve cartas o Las Noches florentinas:

En 1922, en Berlín, Tsvietáieva encuentra a Abraham Vichniak, crítico literario y director de la casa de edición Hélikon. El tiempo de una pasión no compartida, ella le envía una serie de cartas que Vichniak le devuelve sin respuesta. En 1932, ella las traduce al francés y escribe un post-scriptum. Las nueve cartas son una transposición desde tres planos, de lo privado a lo público, del ruso al francés, del género epistolar a la novela.

Siempre que es posible, Tsvietáieva hace una traducción literal. Con este principio logra la creación de un estilo en francés, del cual podemos describir brevemente algunas características. La resemantización de términos secundarios es una característica predominante de esta escritura³⁴. La expresión “одного моего друга” [de un amigo mío] se convierte en “*un mien ami*” [“un mío amigo”] (carta I). “Это был мой час с вами [fue mi hora con usted]” es traducido por “*C’est ma mienne heure avec vous*” [“Es mi mía hora con usted”] (carta IV). Esta literalidad insiste en la relación de pertenencia y contribuye a crear un efecto de extrañeza y de arcaísmo. Así mismo, las palabras secundarias adquieren bajo la pluma de Tsvietáieva una autonomía de significación. “*Je ne vous aime pas tellement, je vous aime comment*” [“no lo amo a usted tanto, lo amo cómo”] (carta II). El traslado del ruso al francés pasa por una concretización de las imágenes. Tsvietáieva se beneficia de la expansión natural de la frase en francés para hacer agudizar las metáforas. “Всей моей двуединой, двуострой сущности”* [De toda mi esencia a doble filo] es traducido por “*De tout mon être indivisiblement doublé, doublement e indissolublement un, de tout mon être d’épée à doublé tranchant*” [“De todo mi ser indivisiblemente duplicado, doblemente e indisolublemente uno, de todo mi ser de espada a doble filo”] (carta II). La expresión “*comme un loup avec effilé du museau*” [como un lobo de agudo

³⁴ Ch. Planté, “Lettres sans circonstances” in *Cahiers TEXTUEL*, n° 24, 1992, pp. 125-139.

hocico] es otra ilustración. “*Tout chemin qui aboutit a une chambre est faux et c’est le seul sur lequel je ne laisse jamais courir mes jambes*” [Todo camino que lleva a una habitación es falso y es el único por el cual no dejo nunca que mis piernas corran]. Tsvietáieva mezcla aquí dos planos en una sola imagen y va de lo abstracto a lo concreto. Las metáforas híbridas constituyen otra particularidad de las *Nueve cartas*. Para traducir la expresión “А для меня — мех” [*Et pour moi la fourrure / Y para mi la piel*] (carta I), Tsvietáieva propone una equivalencia: “*Je n’y ai vu que du feu* [Solo ví allí fuego]. Luego, busca un punto de intersección semántica añadiendo: “*d’une queue de renard*” [“de una cola de zorro”]. La “cola de zorro” asegura el lazo entre la palabra rusa para *fourrure* [piel] y el color *feu* [fuego] en francés. Este procedimiento permitió revivificar las imágenes en las dos lenguas, enriquecerlas y hacer emerger concordancias inesperadas entre el ruso y el francés. En suma, por medio del uso de la paranomasia, Tsvietáieva adapta en francés la suplesa morfológica del ruso.

*Comentario de Vladimir Pestov: de toda minha essência (substância, natureza) dupla (? - two-fold, in english; à deux volet, double), “two-sharp”. Двуострый é um neologismo: Двух + острый: “Doubly sharp”, sharp in two ways.

Es allí donde su *alma* se manifiesta de la manera más sensible. (Pero, ¿cómo no lo comprendí antes: *animal*, que puede ser más *animado*, de hecho, que un animal? Pues solo hay que sustraer la *l* para hacerlo alma (*anima*). Y hablando seriamente: animal, el ser esencialmente animado. El casi alma (carta V).

La piel como tal no existe. Usted lo sabe, usted, con su instinto animal, instinto genial. (Mi “*pel* [piel] como *tel* [tal]”). La *pel* no es solamente la bestia, sino también la planta: el pino, el abeto, mi enebro tan amado (carta II).

Gracias a ese procedimiento, Tsvietáieva ahonda en el significado de las palabras trabajando sus sonoridades. La poeta

tiene una consciencia aguda de las diferencias estilísticas entre las dos lenguas.

Mi padre y su musa:

A partir de 1933, Tsvietáieva escribe una serie de textos cortos en ruso dedicados a su padre, fundador del museo de Bellas Artes de Moscú, para conmemorar los 20 años de su muerte: *La creación del museo Alexander III, Laurel, La apertura del museo*. En 1936, compone en francés un ciclo de relatos cortos reunidos bajo el título *Mon père et son musée* [Mi padre y su museo]. Algunos de ellos son una traducción fiel de los originales rusos. Otros fueron escritos directamente en francés. Las adiciones de la traducción tienen un carácter explicativo, aclaran ciertas realidades de la cultura rusa: “NB! Las ostras eran un objeto de gran lujo en Rusia. Pushkin para representar la juventud dorada de su tiempo comienza dando ostras”. A la inversa, Tsvietáieva suprime pasajes más subjetivos, relativos a su infancia. Se muestra más reservada en la versión francesa. La creación de una lengua infantil en francés surge gracias a ciertas torpezas de estilo, a la utilización de palabras y de expresiones insólitas: “*c’est une écorcherie*” [“es un torrencial”], “*Je veux quelque chose de très mien*” [“quiero algo muy mío”], “*Entre mes deux doigts poissés*” [“Entre mis dos dedos encerados”]. El trabajo sobre la lengua francesa es paralelo al descubrimiento de las palabras de la niñez. La paronomasia resalta la percepción lúdica del lenguaje:

El sonido de un habla toda en r, igualmente rodante, sonora, marmoreana.

En respuesta a nuestra salud – dientes más blancos que el azúcar y el mármol en el conjunto vivo de una sonrisa agradecida³⁵.

³⁵ Véase, *Oeuvres*, tomo V, p. 157.

Tsvietáieva restituye con humor los gestos y los movimientos interiores de la infancia:

Sortant la langue jusqu'aux confins de la joue [Sacando la lengua hasta los confines de la mejilla]³⁶

Et les échafaudages, comme des chèvres de pic en pic -en plein haut- en plein bleu -en plein vide [Y los andamios, como cabras de pico en pico —en plena altura —en pleno azul —en pleno vacío].

Échafaudages du musée... Ma première évacion de la terre [Andamios del museo... Mi primera evasión de la tierra]³⁷.

La escritura en francés exige un esfuerzo de precisión que permite reconstruir integralmente el recuerdo, en su primera vivacidad.

Existe otro fenómeno interesante en este relato que podría llamarse la emergencia de la frase proustiana. Tsvietáieva descubrió a Proust en 1928. La comparación entre los dos escritores parece poco plausible. Mientras que la frase de Tsvietáieva es arrebatada, fragmentada, elíptica, la de Proust es sinuosa y expandida al infinito. Sin embargo, Tsvietáieva se entrega a un verdadero pastiche y, en ciertos momentos, presenciamos una transformación de su estilo. La evocación de la ceremonia de inauguración del museo, el cortejo imperial y los trajes suntuosos recuerdan la mañana en la casa de la duquesa de Guermantes evocada en las últimas páginas de la *Recherche*³⁸ de manera insistente:

³⁶ *Ibid*, p. 156.

³⁷ *Ibid*, pp. 156-157.

³⁸ “Je venais de comprendre pourquoi le duc de Guermantes, dont j'avais admiré en le regardant assis sur une chaise, combien il avait peu vieilli bien qu'il eût tellement plus d'années que moi au-dessous de lui, dès qu'il s'était levé et avait voulu se tenir debout, avait vacillé sur des jambes flageolantes comme celles de ces vieux archevêques sur lesquels il n'y a de solide que leur

Acababa de comprender porque el Duque de Guermantes, que yo había admirado viéndolo sentado en una silla, cuán poco había envejecido a pesar de tener muchos más años que yo, cuando se levantó y quiso ponerse de pie, vaciló sobre sus piernas desarticuladas como las de los viejos arzobispos sobre los cuales lo único sólido es la cruz metálica y hacia quienes corren sus jóvenes seminaristas, pero solo avanzó temblando como una hoja, sobre la cima poco superable de los 83 años, como si los hombres estuviesen posados sobre zancos vivos, creciendo sin parar, a veces más alto que los campanarios, terminando por hacer la marcha difícil y peligrosa, y de donde, intempestivamente, cayesen. (Proust) (traducción nuestra).

Rigidez de huesos viejos, vacíos de toda vida y llenos de la blanca cal de la muerte. Nunca olvidaría (¡y nunca más lo volvería a ver!) cómo uno de aquellos viejitos que, habiendo caído por la escalera, había permanecido tal cual en la pose de la caída, sin siquiera intentar levantarse, solamente haciendo girar su cabeza con ojos como de pez muerto, hasta que mi marido, corriendo desde lo alto de la escalera, lo puso de nuevo de pie —con precaución, pero firmemente como una muñeca. Y al haber dicho muñeca nombré las damas. Blancas, todas iguales, de cuellos de la misma altura aún más alargados por los largos collares colgantes y parecidos a cuellos de botella de leche, de leche de cal, como las altas olas de sus moñas rígidas, damas quizás jóvenes, quizás viejas —pero envejecidas, incluso sin envejecer —pero de una edad inexistente en la vida, de una edad convencional, creada por la fecha, el lugar, el peinado, y sobre todo por esa luz de museo, blanca, plana, fotográfica, estereoscópica —muñeca en toda la majestad, en

croix métallique et vers lesquels s'empressent de jeunes séminaristes gaillards, et ne s'était avancé qu'en tremblant comme une feuille, sur le sommet peu praticable de quatre-vingt-trois années, comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus haute que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient.

Marcel Proust, *A la recherche*, Le temps retrouvé, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Tomo III, pp. 1047-1048.

toda la falsedad, todo el terror y toda la atracción de esa cosa —de ninguna manera infantil. Blancura triple: muros, estatuas, damas. Y esa triple blancura es solo la tela de fondo, es solo la cama de esa mina de oro de vejestorio, afluyendo continuamente, rayas y estrellas³⁹. (Marina Tsvietáieva).

Tsvietáieva crea aquí un estilo muy alejado de su prosa poética. Explota la redundancia y la precisión de la lengua francesa. Abandona los guiones ligados a la estructura elíptica del ruso para recrear el equilibrio de la sintaxis francesa con sus paralelismos y sus balanceos. Se deja llevar por la digresión. La huella de Proust es perceptible, pero a título de experimentación. El ensayo es de alguna manera muy exótico para que pueda resultar en un verdadero estilo.

El milagro de los caballos:

El texto *Le miracle des chevaux* fue escrito directamente en francés en 1934, publicado en URSS en 1989, luego de una versión limpia conservada en los archivos Tsvietáieva. La traducción es de Boris Kazanski encomendada por Kroutchenyx. Los archivos de este último comprendían el manuscrito de la traducción y la copia dactilografiada con las correcciones de Pasternak con fecha de 1944. Se trata de una anécdota de la vida cultural y política en Moscú durante la Revolución. El personaje principal es el poeta soviético Ivan Rukavichnikov (1877-1930), con frecuencia evocado en las memorias de contemporáneos, un escritor prolijo, pero sin talento, alcohólico, y cuya mujer Nina, fue nombrada por Lunatcharski, comisaria de la sección de circos de 1918 a 1922. La escena tiene lugar en el Palacio de las Artes. A partir de una escena banal de la vida cotidiana bajo la Revolución, Tsvietáieva transforma lo real, mezclando diferentes estilos y diferentes géneros. Hace de Rukavichnikov un personaje de cuento, lo apoda Barbarrusa, y declina una serie de expresiones poéticas: “Barbarrusa en huesos y en barba”, “una

³⁹ *Oeuvres, op. cit.*, pp. 166-167.

barba sin fin ni razón”. “Entonces rojo sobre verde, llama sobre esmeralda, barba sobre hierba, el marido de Nina soñaba”. Introdujo igualmente elementos cómicos a través de una escena entre el personaje principal y su botella confidente o consoladora: “botella hada”. Ella evoca al marido abandonado por su “mujer acróbata” y a sus dos pretendientes “el quevedo y el cuelgacorazones”. “Pero ¿qué hacía el marido? Porqué también había un marido en nuestra historia”. Luego ella integra en esta evocación cómica la historia del rapto de la bella Nina en plena juventud, por el poeta alcohólico. El episodio romántico y novelesco está puntuado por las interpelaciones de la botella. Hay también numerosas alusiones mitológicas: “Nina aparejada como un peri”. El carro es comparado con “La carroza de la aurora”. “Cada mañana la avenida Povarskaïa se transformaba en cielo pagano y Nina en Aurora”. “Un poeta del Palacio de las Artes exclama: La infernal penetración. Un pintor del mismo Palacio murmura el nombre de Faetón”. Todas esas tonalidades se entremezclan para constituir una imagen de hadas. El equipaje se transforma en un carrusel, haciendo primero alusión a un poema de Verlaine, “!Da vueltas y vueltas caballo de madera!”, y luego a un cuadro impresionista que recuerda el *Circo* de Seurat. El carrusel es una metáfora de ese desorden de la realidad cuando se mezcla con la ficción.

¿Y qué hubiera hecho yo, que evoco esta visión hecha en mi auténtico ático de poeta, de dos caballos amarillos, de ruedas igualmente amarillas, de un marido con barba leonada, de un comisario con quevedos, de un escudero rojo, húngaro, y un bebé desconocido?

Pero los caballos que no son de madera deben andar derecho. Están locos, finalmente, para dar vueltas como derviches que giran, el cuerpo inclinado hacia un lado, arrastrando con su crin de león las viejas piedras de la vieja plaza, sin preocuparse ni por el cabriolé ni por el escudero erguido sobre sus piernas rígidas, los brazos extendidos en un calambre, más desmelenado que los caballos.

Este corto relato de estilo arrebatado se construye sobre una yuxtaposición de formas y de géneros. Las múltiples alusiones que contiene dan cuenta del virtuosismo de Tsvietáieva. Pero este relato permaneció inaccesible para el lector francés, a causa de su complejidad enmascarada con una aparente simplicidad, y con la abundancia de alusiones culturales.

El paso de una lengua a otra permite medir la gran capacidad de invención literaria de Tsvietáieva. El fracaso de la recepción de estas obras se explica sin duda por las elecciones radicales de traducción y de trasposición. Tsvietáieva toma posesión del francés, al mismo tiempo imponiendo su identidad rusa, pero pagando el precio de una ruptura completa con el medio literario de la época. A falta de encarnar un estilo, estas tentativas producen formas experimentales y hacen surgir equivalencias e interacciones audaces entre el ruso y el francés. Demuestran que sistemas poéticos en apariencia incompatibles, llegan a encontrarse.

Entre el latín y el italiano, entre la filología y la genética. El manuscrito *Vaticano latino 3196* de Petrarca

Maria Teresa Giaveri
Traducción: de Daniel Gil

El fenómeno del multilingüismo en los pre-textos literarios puede presentarse de múltiples formas. A veces –para escoger solo algunos ejemplos de la literatura italiana– el proceso genético que se observa en los manuscritos se caracteriza por una alternancia de estados de escritura en lenguas diferentes. Este es el caso de las obras de teatro de Vittorio Alfieri, cuyos pre-textos, en buena parte, se encuentran en francés; también es el caso de las novelas de Beppe Fenoglio, cuyos primeros borradores y a veces, diversos estados de escritura se presentan en inglés o en pseudo-inglés.

En ocasiones, por el contrario, los pre-textos son muestra de un multilingüismo que se podría definir como sincrónico: el célebre manuscrito *Vaticano latino 3196* de Petrarca –el primer ejemplo que tenemos de génesis documental de una obra poética en lengua italiana– presenta ejemplos de diglosia en cada hoja. Por diversas razones con relación no solamente al estatus del documento, sino también a su historia, se ha optado por analizar este caso preciso.

Se sabe que Italia posee un tesoro invaluable de manuscritos de autores que, a partir de las obras de Petrarca y de Boccaccio dan testimonio de los grandes momentos de su historia literaria. Los autógrafos de Francesco Petrarca (1304 -1374), los cuales se conservan en la Biblioteca Apostólica Vaticana de

Roma, son pre-textos muy reveladores de la labor de escritura y de composición del poeta; pero estos borradores también plantean una cuestión primordial en la escritura, la de la lengua. El Manuscrito *Vaticano latino 3196*, conocido también con el nombre de “*Codice degli abbozzi*” (Códice de los borradores), muestra cómo la escritura poética conlleva en la obra de Petrarca un fenómeno de diglosia entre el italiano (la lengua vulgar, el toscano) y el latín.

Lector apasionado de Virgilio⁴⁰ y Cicerón (de los cuales descubre varios textos), Petrarca es el autor de una gran producción en lengua latina⁴¹ a la par de una obra lírica en italiano que se convertiría en un modelo para toda la poesía europea. Su célebre *Canzoniere* (Cancionero), tal como la tradición sucesoria lo tituló, había sido registrado por el autor con un nombre en latín: *Francisci Petrarce laureati poetae Rerum Vulgarium Fragmenta* (Fragmentos en lengua vulgar). El título de la antología aparece en la primera hoja de otro manuscrito magnífico perteneciente a la Biblioteca Vaticana, el *Vaticano latino 3195*: este es el “gemelo áureo” del “Códice de los borradores”, el texto final del *Cancionero*, escrito de la mano de Petrarca y de Giovanni Malpighini, su copista de confianza. Tenemos, entonces, uno al lado del otro en el mismo lugar, los dos documentos más valiosos para el *Cancionero*: el texto *ne vareitur* (copiado, en su estructura definitiva, según la voluntad y bajo la supervisión directa del poeta), y un registro del trabajo de escritura, capturado en el momento y algunas veces comentado por el autor.

⁴⁰ Entre los manuscritos más valiosos de Petrarca se ha de mencionar el Códice de Virgilio conocido como “Ambrosiano” (conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán). Contiene todas las obras de Virgilio, algunas obras de Estacio, Horacio y Elio Donato; Petrarca anotó allí, con el pasar de los años, sus reacciones al leerlos y registró los datos y las circunstancias de la muerte de los personajes que amaba, incluyendo a Laura.

⁴¹ Por ejemplo, las epístolas *Rerum Familiarium*, las églogas del *Bucolicum Carmen*, el poema *Africa*, en el cual confiaría su futura gloria, el tratado *De Vita Solitaria*, el diálogo imaginario con San Agustín, titulado *Secretum*.

Examinemos el “Códice de los borradores”⁴². Se trata de un manuscrito en papel, compuesto de veinte hojas, de las cuales la mayoría corresponde a estados de escritura de los poemas del *Cancionero* (o bien a ensayos descartados de la antología); consta también de rimas de corresponsales, de algunas respuestas de Petrarca, de pasajes de cartas latinas extraídas de *Familiars* y de fragmentos de la otra gran antología poética en lengua italiana, los *Triumph* (título en latín). Se trata de documentos doblados y algunas veces hechos pedazos, en donde el poema se encuentra, en ocasiones, tachado según el modelo de los libros de contabilidad: hojas destinadas a ser destruidas y que se pueden, con toda razón (como se verá más adelante) bautizar como “papelotes”.

Dado que Petrarca anotaba, en estos papeles no oficiales, los tiempos de escritura y corrección, y a veces el intervalo de un estado al otro, el Códice se presenta desde su descubrimiento (a manos de Pietro Bembo⁴³) como un instrumento privilegiado para

⁴² El manuscrito ha sido tan estudiado que parece superfluo proporcionar aquí una descripción precisa; se indicarán únicamente los datos útiles a la cuestión del multilingüismo en la génesis textual; para las demás cuestiones, véase el estudio más reciente consagrado al “Codice de los borradores”: Francisco Petrarca, *Il Codice degli abbozzi*, (Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196), edición de Laura Paolino, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 2000.

⁴³ “Después de haber visto, hace poco, algunos documentos escritos de la mano del poeta, [...], leí, entre otros, dos versos cuya primera versión era:

Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono

Di quei sospir, de' quai nutriva il core.

(Pietro Bembo in *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a cura di Carlo Dionisotti, Utet, Torino, 1966, p. 53).

Vosotros que escuchais en rimas dispersas el sonido

De aquellos suspiros, de los que yo nutría mi corazón.

Pero debió pensar que la expresión *De' quai nutriva il core* no estaba bien, dado que esta no lo incluía, y la proximidad *Di quei* le quitaba toda la gracia a *De' quai*; entonces cambió y escribió *Di ch'io nutriva il core...*”

De esta manera, en el segundo libro de sus *Prose della volgar lingua* (es decir, el italiano), Pietro Bembo comenta acerca de una variante

reflexionar sobre la poética de Petrarca, para reconstruir las etapas de sus elaboraciones textuales⁴⁴ y también las características de su sistema de sustituciones (lo que podríamos denominar “las constantes de sus variantes”).

Fascinados por la posibilidad de “dar un vistazo al laboratorio del poeta” y de “observar la poesía de Petrarca al momento de su creación” (según expresan algunos especialistas de distintas épocas), los críticos se han interesado sobretudo en el trabajo en lengua italiana (y para la lengua italiana). Se ha estudiado el sistema de reescritura que antecede la difusión de los textos y que es equivalente a la actual preparación tipográfica; se ha calculado la cantidad de estados pre-textuales documentados (de forma directa o indirecta), por medio de las páginas de cuaderno del Códice.

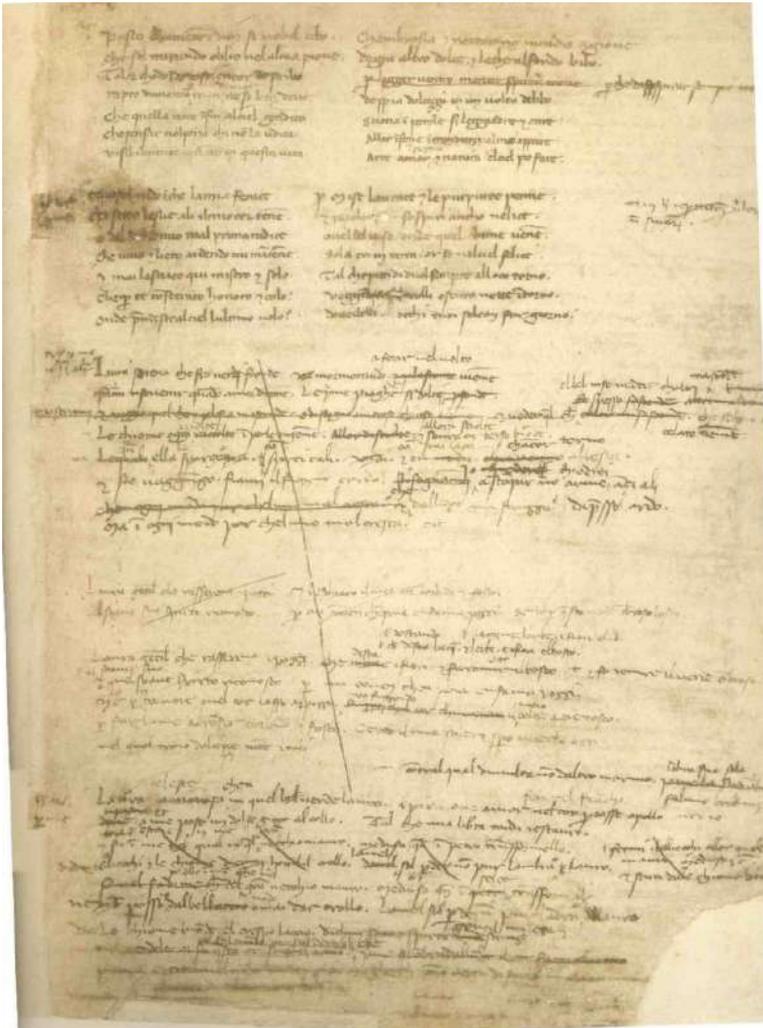
Pero el estudio de estos borradores revela también que, como en el caso del título, durante la génesis de su obra poética en lengua italiana, Petrarca recurría a la lengua latina, a la que le confía una función para y metatextual. El latín se hace visible en la fase de “*labor limae*” (pulimiento de las obras), en el momento en que el poeta introduce sus correcciones, inscribe sus notas guía e inserta sus glosas para los textos en versos compuestos en “lengua vulgar”. Esta coexistencia entre el latín y el italiano a veces resulta emocionante. Alrededor del cuerpo poético en italiano, el latín inscribe los recuerdos y las auto-amonestaciones, registra las fechas, comenta el trabajo y lo juzga: los autógrafos del *Cancionero* en efecto se encuentran colmados de marcas de aprobación o de insatisfacción con respecto al texto italiano, inscritas en latín, tales como *vel* (para introducir variantes puntuales), *hic placet*, *hoc placet*, *hec uidetur proximior*

desconocida en la génesis textual del Primer Soneto del *Cancionero*. Tales palabras pueden considerarse el emblema del culto para la obra y la génesis de la obra de Petrarca durante el siglo XVI.

⁴⁴ Para tales cuestiones de génesis textual, véase el análisis de las “formas” propuestas por Ernest Hatch Wilkins y los estudios de Arnaldo Foresti.

perfectioni, o non videtur satis triste principium, die aliter hic, cuando el verso no era satisfactorio.

He aquí, por ejemplo, la hoja número dos, el anverso del Códice (Fig. 1):



Aquí se pueden leer cinco poemas, escritos horizontalmente en dos columnas:

- Dos sonetos con algunas intervenciones: *Pasco la mente d'un si nobil cibo, E' questo 'l nido in che la mia fenice;*
- Otros dos con un tachón vertical (y, por tanto, transcritos en otro lado⁴⁵): *L'aura serena che fra uerdi fronde; L'aura gentil, che rasséréna i poggi;*
- Un soneto con abundantes tachones y variantes: *L'aura amorosa in quel bel uerde lauro.*

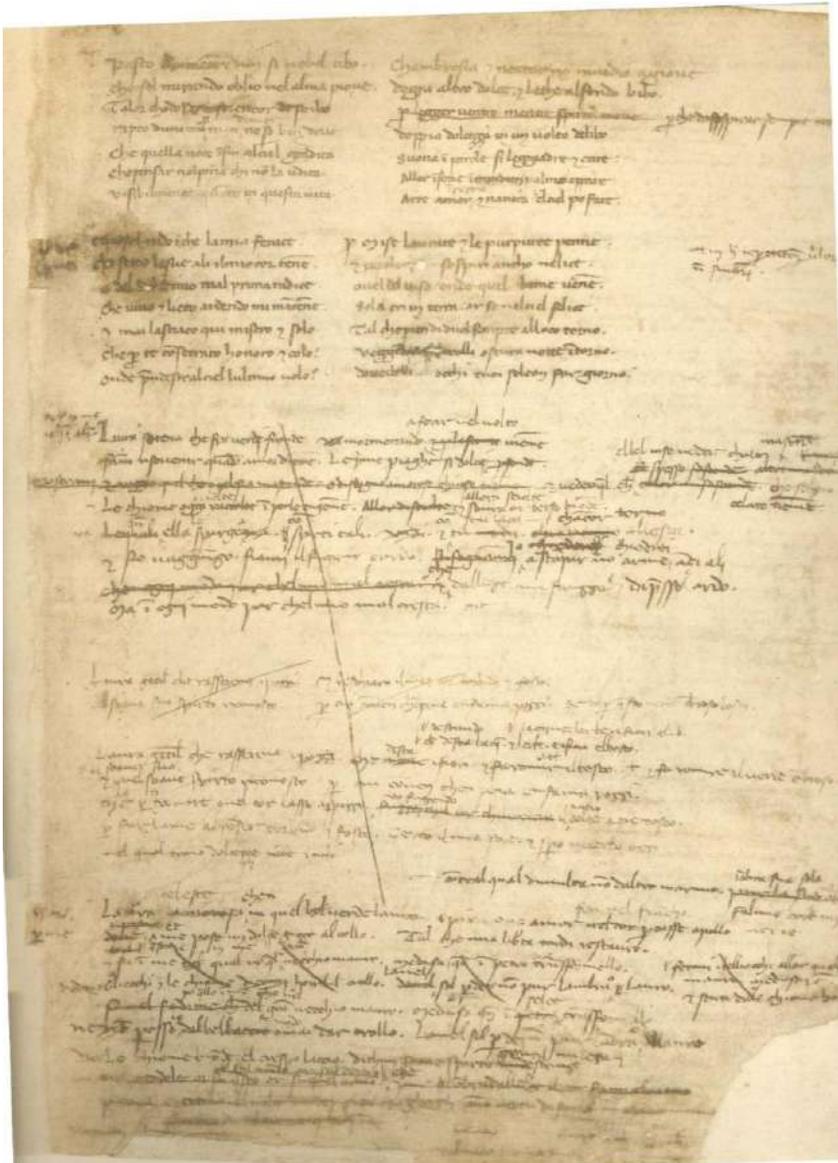
Al lado de cada soneto, la indicación en latín *tr p me*, es decir, *tr(anscriptus p(er) me*⁴⁶, resalta que se trata de un documento de trabajo; el comienzo de una palabra, *cor*, puede indicar (según las diferentes interpretaciones) que el soneto ya se había corregido —*cor(rigi)*— o de lo contrario, que requería intervención *cor(rigere)*. En ocasiones, como lo indica la glosa al lado del cuarto verso del segundo poema (*E' questo 'l nido in che la mia fenice / Mise l'aurate et le purpuree penne // Che sotto le sue ali il mio cor tenne, / Et parole et sospiri ancho n'elice?*), Petrarca escribe y borra con un tachón una sutil observación estética: *at(tende). In hoc repetit(i) o(nem) u(er)bor(um) n(on) s(e)n(tent)iar(um)*.

El reverso de la hoja número dos del Códice (Fig. 2) presenta, junto con las fórmulas latinas ya mencionadas – *vel, h(ic) pl(acet)* –, dos ejemplos de indicación cronológica; antes del soneto *O bella man, che mi destringi il core*, se encuentra no solamente la fecha de reanudación del poema, sino una indicación del estado de insomnio del poeta, que finalmente se levanta en la noche para retomar su “muy antiguo” texto: *1368, maij. 19. uen(er)is. nocte (con)cub(ia). i(n)so(m)nis diu ta(n) de(m) surgo. (et) occ(ur)rith(oc) uetustissimu(m) an(te). XXV. a(n)nos.*

⁴⁵ De hecho, el tachón se encuentra acompañado por la fórmula: *tr(anscripti) p(er) me al(ite)r*.

⁴⁶ Este sistema de transcripción de notas latinas se inspira en F. Petrarca, *Il Codice degli abbozzi*, op. cit.

Figura 2:



Luego del soneto, toda la página la ocupa la canción *In un boschetto nouo, a l'un de' canti*, de la cual algunas líneas ubicadas encima proporcionan las fechas y los hábitos de la transcripción:

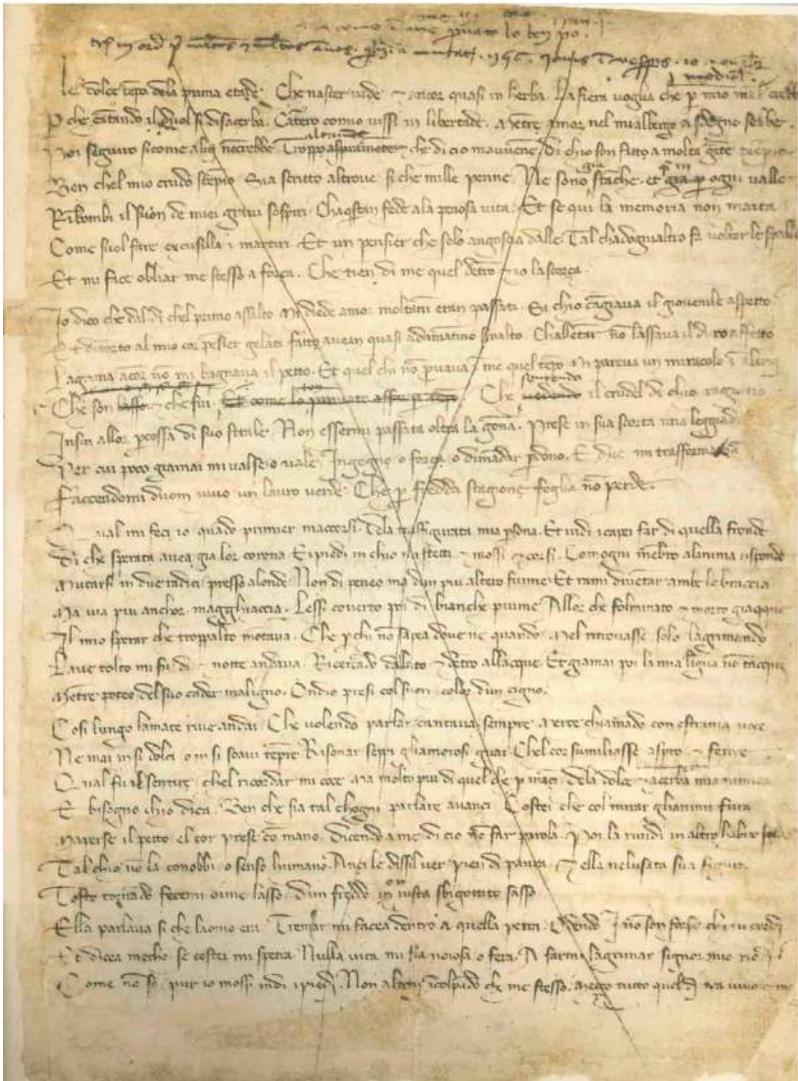
*1368. octobr(is). 13. ven(er)is an(te) mat(utinum). ne labat(ur)
(con)t(uli), ad cedula(m) plusq(uam) t(r)ie(n)nio h(ic) i(n)clusa(m)
/ (et) eode(m) die int(er) p(r)i(m)a(m) face(m) (et) (con)cub(ium)
tr(anscripti) in alia papiro q(ui)b(us)da(m) (et) c(etera).*

En efecto, la canción está tachada con una línea vertical, tras el complejo trabajo de corrección y la transcripción del poema “sobre otro papel”.

La escritura elegante del anverso de la hoja 11 (Fig. 3) hace pensar que Petrarca proponía un estado definitivo para la canción *Nel dolce tempo de la prima etade*; pero las variantes iban una detrás de la otra, y los dos tachones cruzados sobre la página muestran que se trata de una copia de trabajo, posteriormente copiada de nuevo. Una vez más, el autor da precisiones cronológicas: *tr(anscripta) in ord(ine) p(ost) m(u)ltos (et) m(u)ltos a(n)nos. q(ui)b(us)da(m) mutat(is). 1356. Iouis i(n) vespe(er)is. 10 noue(m)br(is) (mediol(ani))*⁴⁷. El poeta se encuentra entonces en Milán, y transcribe el texto teniendo en mente su lugar en la arquitectura del libro (*in ordine*); retomar el poema después de tantos años parece afectarlo, puesto que también repite la fórmula *post multos annos*, en el reverso de la hoja 11, en donde sigue con la transcripción y corrección del poema. Entre las notas del reverso de la hoja 11v., sería bueno mencionar la indicación *vel* que acompaña la variante *ardea* en lugar de *ardeua* y que continúa: *s(ed) at(tende) s(upra)*, señalando la relación de esta variante con otra parte del texto donde se encuentra *soleua*; si se modifica un verbo, también se debe modificar el otro.

⁴⁷ Véanse las líneas que preceden el incipit. Otras indicaciones cronológicas aparecen una tras otra en el anverso y el reverso de la hoja, dando testimonio de períodos de trabajo de cinco y seis años antes de esta reescritura.

Figura 3:



El pre-texto de la canción (del cual los lectores, todos, han retenido el cuarto verso, magnífica la consolación que la poesía trae al sufrimiento)⁴⁸ nos introduce entonces en un sistema de transformaciones, a veces locales, otras veces a distancia; y el latín señala el fenómeno, con la precisión de una herramienta de trabajo y con la desenvoltura de una lengua “natural”.

En 1941, en el marco de la publicación de un nuevo facsímil del Códice *Vaticano latino 3196*, el filólogo Gianfranco Contini escribe un ensayo a modo de comentario, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, publicado dos años más tarde.

Resalta, para comenzar, que esas hojas modestas ya habían suscitado el interés de los críticos y que el Códice ya se había publicado varias veces “a partir de la transcripción Ubaldini (1642) hasta el último facsímil”. Sin embargo, la elección del filólogo italiano, que en su ensayo privilegia el *Vaticano latino 3196* en lugar de su “gemelo áureo”, no está ligada solo a una circunstancia editorial; se puede percibir un nuevo objeto de deseo (y de estudio) en el trabajo de la crítica italiana en los años previos y posteriores a la Segunda Guerra Mundial: la investigación filológica del “texto” en su forma fija es sustituida por un interés por la “labor” que precede al texto, por la “expectativa organizada”⁴⁹, por el gesto que, según la sugestión etimológica, teje y a menudo deshace con paciencia su entramado de palabras⁵⁰.

⁴⁸ *Nel dolce tempo de la prima etade/ Che nascer uide et ancor quasi in herba/La fiera uoglia che per mio mal crebbe/Per che cantando il duol si disacerba/Canterò com'io uissi in libertade* (véase Fig. 3).

⁴⁹ A menudo se evoca el léxico de Paul Valéry en las páginas de Gianfranco Contini.

⁵⁰ Desde la época de Bernart Marti hasta la de Roland Barthes, hay incontables imágenes relacionadas a la etimología de la palabra “texto”. Así escribía el trovador provenzal, que traducía el entramado de las palabras y sonidos en la imagen de bocas besándose: “C’ainsi vauc entrebescant / Los motz e. 1 so

Este objeto no es nuevo en la tradición italiana: desde hace siglos, desde el cenáculo de Bembo, nos hemos cuestionado acerca de la perfección de la escritura de Petrarca, hemos comentado las variantes conocidas, ha habido interés⁵¹ en los autógrafos de los textos canónicos.

Sin embargo, en los años 40, las influencias que llegan de la literatura francesa e italiana tienen que ver con un nuevo movimiento teórico. Ya en 1937, al presentar una soberbia edición de los fragmentos autografiados de Orlando Furioso (*Frammenti autografi dell' "Orlando Furioso" a cura di Santorre Debenedetti*), Contini se preguntaba: “¿Qué significan los manuscritos de un autor, los borradores, para la crítica?”. Concluyó que había dos maneras diferentes, legítimas por igual, de concebir la obra poética:

...una manera, por así decir, estática, que razona como sobre un objeto o como sobre un resultado, y da lugar, en definitiva, a una caracterización descriptiva; y otra, dinámica, que concibe la obra como un trabajo humano o un proceso, y que tiende a representar con ella la vida dialéctica⁵².

En este nuevo ensayo sobre Petrarca, Gianfranco Contini transforma su lectura de los borradores de *Rerum Vulgarium Fragmenta* en un ejemplo de método crítico. De una página a otra, gracias a un análisis minucioso y apasionado de las

afinant / Lengu'entrebescada / es en la baisada”. Del mismo modo, Roland Barthes introduce “el placer del texto”: “*Texto* quiere decir *tejido*; pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo”. (Roland Barthes, *El placer del texto*, traducción de Nicolás Rosa, México: Siglo XXI, 1993, p. 105).

⁵¹ En especial aquellos que Contini denomina poetas-profesores, tales como Ugo Foscolo, Giosué Carducci o Giovanni Pascoli.

⁵² Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto, dans Esercizi di lettura, Firenze, Le Monnier, 1947.*

variantes, el filólogo modula las constantes de un proceso de formación textual, que se convertiría en el modelo de formación de la lengua italiana. Las correcciones del manuscrito son examinadas según diferentes tipologías de intervención; en ocasiones algunas reflexiones puntuales se transforman en una visión general que marcaría con profundidad la futura crítica. Contini también es uno de los escasos especialistas de Petrarca que resalta la diglosia:

Se trata de telas, pero es con ellas que Petrarca compone su mundo; como si le hubieran dado una cantidad exacta de materiales, y que su trabajo se redujese a un *optimum* de distribución. Incluso el hecho de que las leyendas, las notas al margen [...] que enmarcan su trabajo estén en latín, indica que esta es la lengua *normal*, la lengua de la magnificencia *normal*, indefinidamente expansible; la lengua de la nodriza y del paraíso se encuentra en el interior, en cantidad limitada y el mero proceso mágico de la transformación la afecta. En el fondo de este pozo se encuentra *l'opus magnum*⁵³.

La relación entre el latín y el italiano inspira a Contini la definición final: “Por lo tanto, para Petrarca se trata de un sistema; y de un sistema cuyos recursos técnicos no son infinitos...”⁵⁴.

Todo léxico crítico debe analizarse en detalle en esta página, está primero la noción de la “lengua normal” y de la “lengua de la nodriza y del paraíso”, una cita elegante que hace referencia a *De Vulgari Eloquentia* de Dante y a sus reflexiones sobre la lengua que los niños aprenden “de los labios de la nodriza”⁵⁵. Si bien dos

⁵³ Gianfranco Contini, “Saggio d’un commento sulle correzioni del Petrarca volgare”, in *Varianti altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 13.

⁵⁴ *Ibid*, p. 14.

⁵⁵ En la *Vita Nova*, Dante sugería como razón de su elección de la lengua “vulgar” para sus poemas de amor el hecho de que las mujeres no eran educadas en latín: proponía entonces una cuestión de recepción, mientras que

siglos de crítica postfreudiana han sobrecargado de sentido el lexema “lengua materna”, la fórmula dantesca restituye un valor factual e históricamente relativizado en el aprendizaje lingüístico. Otro poeta, muy querido para Contini, aparece en filigrana en la elección de la imagen del pozo:

Para mi solo, a mi solo, en mí mismo,
cerca de un corazón –fuente del verso-
Entre el suceso puro y el vacío
escribía Paul Valéry en *El Cementerio Marino*,
de mi grandeza interna espero el eco:
hosca cisterna amarga en que resuena
siempre en futuro, un hueco sobre el alma.
(Valéry, *El cementerio Marino*, traducción de Alfonso Gutiérrez
Hermosillo, Editorial Alianza, p. 12).

Para Petrarca, la lengua de la reflexión crítica, de la autobiografía anecdótica, de la escritura rápida, del recuerdo emotivo y de la grandeza literaria es el latín: la elección de la lengua vulgar está restringida al único género lírico, y el léxico está restringido a cierta cantidad de palabras cuya sonoridad es atentamente cuidada. Tales palabras, tan bien elegidas, puestas en relación recíproca, tales “teselas” limitadas en cantidad inspiran al crítico la fórmula de “un sistema de equilibrio dinámico”, que no solo valoriza la elección del análisis de los borradores, sino que también elimina cualquier tentación teleológica.

El debate que siguió luego del ensayo de Contini y que hizo conocida en Italia la “*variantistica continiana*”⁵⁶ está sutilmente influenciado por su punto de partida documental, el manuscrito *Vaticano latino 3196*. La modestia de los documentos sugiere a Benedetto Croce, quien se opone a Contini con todo su

en el *De Vulgari Eloquencia*, se trataba de una visión religiosa de la historia de las lenguas...

⁵⁶ En Francia, habría que esperar los encuentros y los debates en el Instituto de los textos y Manuscritos de París (ITEM)

prestigio de ideólogo oficial de la Italia antifascista, la fórmula “un estudio de los papelotes”⁵⁷ (menos despreciativo entonces de lo que se podría creer). Pero esta, en especial, es la situación de “sistema dinámico” propuesto por el manuscrito, con las notas latinas de Petrarca que señalan las consecuencias lejanas o cercanas de cualquier modificación, lo que inspira a Contini este enfoque ya estructuralista.

La atención a los estudios del *Códice Vaticano latino 3196* lleva a algunas observaciones en cuanto a ciertas particularidades de la literatura y de la crítica italiana.

Primero, hay que resaltar que, al contrario del desarrollo de ciertos métodos críticos en Francia (en la célebre década de la *Nouvelle Critique*), en Italia, los nuevos objetos y los nuevos procesos de análisis han sido propuestos o, muy a menudo, apoyados en la filología. Los filólogos romanos, con su reconfortante prestigio, han introducido en Italia el estructuralismo y la semiología; la crítica genética en sí misma (como se ve en el caso de Contini) se ha desarrollado naturalmente en el interior del discurso filológico, y los filólogos siempre se han negado a emplear, para tal efecto, etiquetas o un léxico crítico particular.

El *Vaticano latino 3196* nos propone además algunas reflexiones sobre la historia de una lengua que pasa a ser nacional ya que ha sido escogida mediante un acuerdo de escritores: con el pasar de los siglos, algunos poetas que hablan napolitano o boloñés, que escriben en latín o bien (a partir del siglo XVIII) en francés componen sus obras literarias “*in volgare lingua*”, en toscano, puesto que es la lengua de Dante, de Petrarca y de

⁵⁷ Benedetto. Croce publica en 1947 su célebre panfleto titulado *Illusione sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafacci degli scrittori*. Véase, a propósito de esto, a Maria Teresa Giaveri, “La critique génétique en Italie: Contini, Croce et l'étude des paperasses”, in *Genesis*, n° 3, 1993, pp. 9-29.

Boccaccio. Ninguna “naturalidad”, ningún vínculo con una figura materna; una elección deliberada y a veces difícil, que permite nutrirse de o rechazar los léxicos de otras lenguas “vulgares”, los modelos sintácticos de las otras lenguas “de la magnificencia normal”.

Quizá, según las palabras de un gran poeta italiano, Giovanni Giudici, se podría concluir que la poesía siempre se escribe en una lengua “otra”, una lengua “extraña y extranjera”; quizá se pueda releer y reflexionar sobre las palabras de un gran poeta rusa:

Escribir un poema ya significa traducir de la lengua materna hacia otra, en francés o alemán, poco importa. Ninguna lengua es la materna. Escribir significa traducir.⁵⁸

⁵⁸ Marina Tsvietáieva, *Correspondance à trois*, Carta del 6 de julio de 1926 dirigida a Rilke, Paris, Gallimard, 1983 (gracias a C. Berenger por esta cita, más fascinante que la que yo había elegido...). Consultar G. Giudici, *La dama non cercata*, Milano, Mondadori 1985, *passim*.

Estudio de los manuscritos malgaches bilingües de Jean Joseph Rabearivelo

Claire Riffard

Traducción: Danny Restrepo López

La literatura malgache rara vez ha sido objeto de estudios genéticos, a pesar de ser rica en manuscritos literarios de primera clase. De hecho, los caprichos de la historia dejaron en la Gran Isla rastros escritos que dan cuenta de una gran civilización.

Los textos más antiguos que se conservan están redactados en lengua malgache, pero en caracteres árabes. A esta escritura, al igual que a los textos producidos en ella, se le llama *sorabe* (“gran escritura” en malgache). Son un vestigio de la antigua civilización *antemoro* (sudeste de Madagascar) que estuvo en contacto con navegantes árabes entre los siglos XI y XIII y de quienes tomó prestado el alfabeto. Estos textos, algunos de los cuales han sido descifrados y analizados en la época contemporánea, contienen enseñanzas mágico-religiosas, relatos genealógicos, observaciones astronómicas, entre otros. Aunque algunos se encuentran restaurados (algunos en la Biblioteca Buffon de París), otros permanecen siempre durmientes, preciosamente envueltos en baúles familiares.

Un segundo conjunto de manuscritos en lengua malgache fue constituido más recientemente, a comienzos del siglo XIX, alrededor de una fecha: 1823. En ese año, el rey de Madagascar, Radama 1º, decidió adoptar el alfabeto latino como sistema oficial de escritura. Eso le permitió a la monarquía malgache escribir y perpetuar documentos importantes: discursos reales,

listas genealógicas, recuentos de eventos y viajes, poemas tradicionales, entre otros.

De igual manera, hay otros manuscritos en espera de ser analizados. Se trata de todo un conjunto de la literatura malgache del siglo XX, escrita tanto en francés como en malgache. De hecho, muchos escritores locales rara vez o nunca publicaron sus libros, debido a la falta de un sólido circuito del libro. Aún hoy, la desastrosa situación en la que vive Madagascar es muy desfavorable para la distribución de libros. Por lo que, de vez en cuando, vemos organismos públicos financiando concursos literarios que tienen como objetivo editar libros valiosos, o valientes casas editoriales como Sépia (que posee una colección llamada “Océan indien”), que revela obras inéditas de calidad⁵⁹.

Entre todos estos tesoros, hay uno que clama, en particular, por un enfoque genético; es la obra del gran poeta Jean-Joseph Rabearivelo (1903-1937). Rabearivelo, celebrado en su tiempo por Senghor que lo llamaba “Príncipe de los poetas malgaches”, permaneció de cierta manera desconocido hasta hace algunos años debido a la ausencia de reediciones de sus poemas y de ediciones de sus manuscritos inéditos. Y, sin embargo, fue un hombre de gran audacia.

I. Un poeta en la convergencia entre dos lenguas, entre dos mundos

Rabearivelo nació en 1903 en una de las colinas que rodean Antananarivo, la capital malgache, de una antigua familia noble que se vio arruinada por los inicios de la colonización francesa. Rabearivelo inscribe su historia en el corazón de la tragedia de su país. ¿Qué poesía se podría escribir cuando se es malgache y poeta en pleno periodo colonial? Algunos eligen el camino de la asimilación escribiendo en francés poemas, a la manera

⁵⁹ Véase, por ejemplo, *Chroniques de Madagascar*, antología propuesta por D. Ranaivoson. St Maur, Sépia, 2006.

romántica o simbolista. Otros prefieren el camino de la “autenticidad” y hacen traducciones en *hainteny* de poemas tradicionales, o escriben una poesía militante o nacionalista en lengua malgache. Jean-Joseph Rabearivelo despeja por su parte un nuevo camino. Fascinado, por un lado, por la poesía francesa que descubrió en las bibliotecas coloniales y, por el otro, profundamente impregnado de la cultura ancestral de las altas mesetas malgaches, el autor se rehúsa a escoger un campo. Escribirá, de forma alternada, en malgache y en francés sin mostrar una preferencia por una o por otra. Una vez dijo, alabando el francés, “esta lengua le habla al alma, mientras que la nuestra le murmura al corazón”⁶⁰.

En 1931 intenta hacer eso que rara vez se había experimentado en poesía: escribir poemas en dos lenguas de manera simultánea. De hecho, escribe dos antologías, *Presque-Songes/Sary Nofy* [Casi sueños] y *Traduit de la nuit/Tadika tamin'ny alina* [Traducido de la noche], cada uno de alrededor de treinta poemas tanto en malgache como en francés. ¿Cómo fue este proceso? ¿El autor traduce todos sus poemas del malgache? ¿Compone algunos directamente en francés para luego traducirlos al malgache? ¿Se mueve de una lengua a la otra en cada poema? ¿En cada verso?

Dos fuentes de información nos ayudan a aclarar el enigma: las declaraciones del poeta, y el análisis de los manuscritos.

II. El discurso del poeta

Rabearivelo multiplicó las declaraciones alrededor de estas dos antologías. En particular, escribió múltiples cartas al respecto a su amigo Robert Boudry. En una de esas cartas⁶¹, presenta de esta

⁶⁰ J.J. Rahearivelo, “Lamba”, in *Presque-Songes*, París, Sépia, 2006, p. 99.

⁶¹ J.J. Rabearivelo, *Oeuvres complètes*, Tomo 1. París, CNRS Éditions-Présence Africaine, 2010, p. 900.

manera la antología *Presque-Songes*:

Son [...] 30 poemas escogidos de mis “cuadernos inéditos” (los cuales son enormes y contienen al menos 450 piezas), escritos y pensados en hova⁶², luego pasados a papel, transcritos en francés con el mismo ritmo, y si me permito decir, la misma arquitectura.

La antología aparece en mayo de 1934, sólo en versión francesa. Rabearivelo aclara que la versión en malgache no saldrá a imprenta hasta una segunda edición, “privilegio del que goza esta lengua a la que le debo lo mejor de mi pensamiento”. Encontramos esta precisión en la primera página:

PRESQUE-SONGES
Poèmes de
Jean-Joseph Rabearivelo
Traduits du hova par l’auteur
Présentation de Robert Boudry

[*PRESQUE-SONGES*. Poemas de Jean-Joseph Rabearivelo, traducidos del hova por el autor. Presentación de Robert Boudry]

No obstante, en 1935 Rabearivelo envía una nueva carta a Robert Boudry⁶³, por completo contradictoria, en la que confiesa su “fraude literario”:

P.S.: Ahora que el ciclo de mi nuevo estilo terminó (con *Presque-Songes* y *Traduit de la nuit*), creo que es tiempo de confesarte un... secreto: ninguno de mis libros fue escrito en hova. Todos fueron escritos en francés.

Pero ahí están: aquellos poemas que no llevan la forma tradicional (que en resumen y en mi opinión, no es más que mandarínismo. Pero un mandarínismo obligado o impuesto, a veces, por el estado de espíritu o de alma del autor

⁶² *Hova*: lengua malgache de Imerina, región de donde viene Rabearivelo.

⁶³ J.J. Rabearivelo, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 852.

mientras escribe). Esos surgen como si hubieran sido traducidos del hova.

¿Qué podemos pensar de estas declaraciones contradictorias? Sobre todo, entendemos que Rabearivelo cuida su imagen pública. Es muy consciente de las limitaciones del medio colonial de Antananarivo y las utiliza con destreza. Por un lado, sabe que tiene que publicar en francés para darse a conocer como poeta y ser admitido en los círculos cultos de la colonia. Pero también sabe que los colonos por lo general solo gustan de una poesía francesa insípidamente académica. Por lo tanto, él pretenderá haber traducido sus poemas del malgache para justificar su extrañeza. En consecuencia, la élite francesa reconoce a Rabearivelo como un gran poeta.

Pero, no logramos deducir nada acerca del proceso de escritura, lo único que hacen las declaraciones de Rabearivelo es nublar las pistas. Solo el estudio genético del manuscrito de los poemas nos permite ir más allá en la investigación y descubrir toda la originalidad de esta creación que se elabora en dos lenguas de forma simultánea.

III. El “expediente Rabearivelo”

“Si los manuscritos modernos han podido convertirse en un objeto cultural, es sobre todo porque sus autores, quienes quieran que hayan sido, los han conservado. ¿Cuál es la relación entre los autores y sus manuscritos?”, se pregunta Almuth Grésillon⁶⁴. J.J. Rabearivelo, por su parte, conservó consigo el conjunto de sus manuscritos novelescos, poéticos y dramáticos⁶⁵. La mayor prueba de ello es que pensó en su conservación en sus recomendaciones testamentarias. Dejó algunos en carpetas en los archivos familiares y pidió que los otros fueran enviados a

⁶⁴ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París, PUF, 1994, p. 87.

⁶⁵ A excepción de los primeros cinco tomos de su diario que el poeta quemó.

destinatarios de confianza.

Pudimos consultar varios estados genéticos del texto⁶⁶, conservados en tres soportes: (1) un manuscrito borrador de las dos antologías completas, (2) un tapuscrito de *Presque-Songes* retocado con tinta por la mano del autor, y por último (3) una hoja a doble cara donde aparecen la portada y la contraportada de una segunda edición corregida de *Traduit de la nuit*.

(1) *En un cuaderno de borrador* de formato A5 que consta de 27 hojas en mal estado, se conserva el manuscrito que contenía los textos de las dos antologías. Cada poema está numerado en cifras romanas y los poemas de *Traduit de la nuit* siguen a los poemas de *Presque-Songes* sin ninguna transición y van desde el XXXI hasta el LX. Muy a menudo, los poemas están tachados con la misma tinta llegando a menudo al punto en que se hace difícil leer la versión definitiva que eligió el autor.

La disposición de los poemas sigue siempre el mismo principio base: con una línea se divide la página en dos partes aproximadamente iguales. La versión malgache del texto está a la izquierda, y la versión francesa a la derecha. En los primeros poemas de *Presque-Songes*, la línea central se dibujó previa a la escritura, pues es recta, como hecha a regla, y en varios puntos la superponen palabras de los poemas. A partir del poema IV, la línea se traza después de la escritura; la línea sigue la forma dispar de los versos, por lo general, los de la versión malgache. Por lo tanto, la versión francesa a menudo se ve obligada a apretarse contra el borde derecho de la hoja, debido a la falta de espacio.

⁶⁶ Sinceros agradecimientos a la familia del poeta por la acogida dada a nuestra investigación. A su hija Noro Rabearivelo-Rakotomanga y a su nieto Brice Rakotomanga.

IV. Movimientos de una escritura

El análisis de estas indicaciones espaciales de inmediato sugiere una anterioridad de la versión malgache de los poemas. De hecho, estos están dispuestos al lado izquierdo de la hoja, es decir, el lado donde lógicamente Rabearivelo empezaba a escribir. Además, por lo general están escritos de forma menos apretada, quizás desbordándose un poco hacia el lado derecho de la hoja. Lo más normal es que la línea central siga sus curvas en un movimiento sinuoso de la mano.

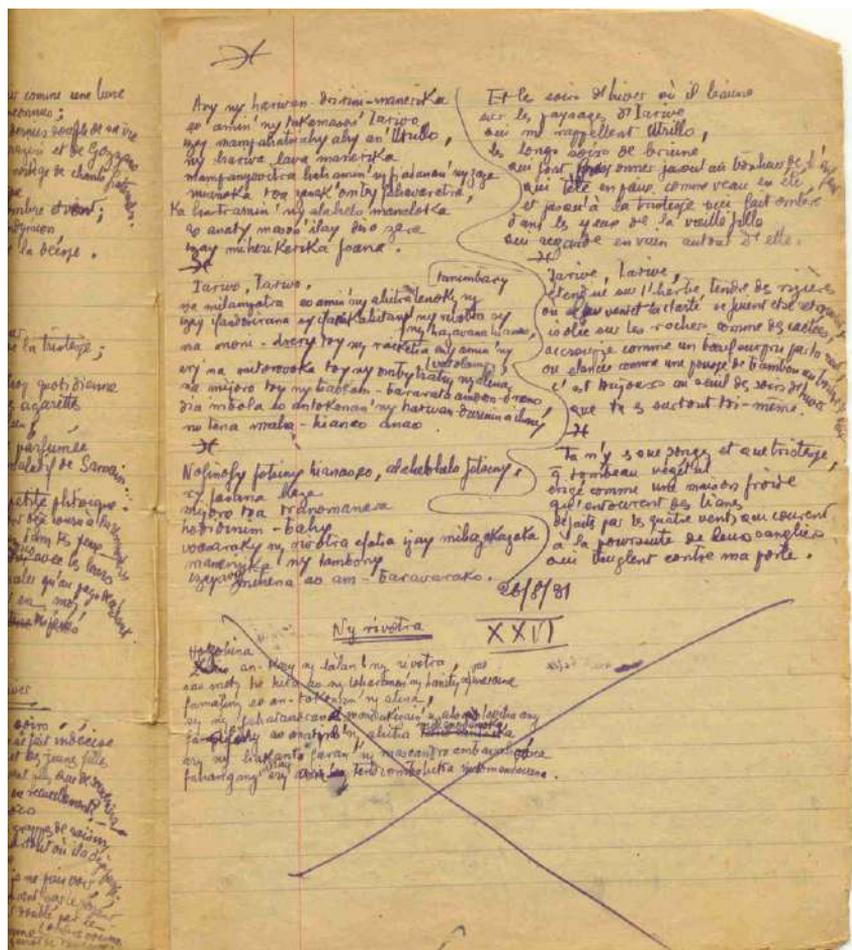
Estas primeras deducciones espaciales se apoyan en análisis lingüístico. De hecho, la escritura poética del verso francés se ve a menudo influenciada por el léxico y la sintaxis malgache. Tomemos un solo ejemplo. El poema *Asara/Été* [Verano] comienza así:

Sème, sème l'été
sème des grains d'eau lumineux.
Plante, plante l'été,
plante des tiges d'eau frêles.

[*Siembra, siembra el verano*
siembra granos de agua luminosa
Planta, planta el verano
planta tallos de agua frágil]

Las inversiones verbo-sujeto provienen directamente de hábitos sintácticos malgaches. En cuanto a los “granos de agua”, metáfora de gotas de lluvia, son una traducción literal del malgache “*voan-drano*”. Una página del manuscrito nos sirve como prueba suplementaria:

Figura 1:



Hoja manuscrita de Ny Rivotra/Le vent [El viento], de Presque-Songes (fuente: familia del poeta).

En este documento observamos que no se había trazado todavía la línea central, que no aparece el título del poema en francés, y que es claro que la versión malgache fue primero, mientras que la traducción francesa tuvo lugar después.

Sin embargo, otros indicios permiten pensar que no es sistemático el movimiento de escritura del malgache hacia el francés. De hecho, observamos en el detalle del movimiento de creación poética que la versión francesa también modificó la versión malgache. Así lo vemos en el primer poema de la antología *Asara/été*: “*Izay may mba hanolotra ho an’ny masoko manga / qui aspirent à offrir à mes yeux bleus*” [que aspiran a ofrecer ante mis ojos azules], “azules” se agrega, sobre una coma, a la versión francesa del verso 23, y pasa a la versión malgache como una adición. Una explicación sintáctica nos permite reconstruir el orden del proceso de escritura. Rabearivelo escribe el verso en malgache, lengua que puede prescindir con facilidad del adjetivo en esta fórmula, y luego lo traduce: “*qui aspirent à offrir à mes yeux*” [que aspiran a ofrecer ante mis ojos]; pero, el verso parece inacabado en francés. Por lo que Rabearivelo añade el adjetivo “azul”, añadiéndolo luego a la versión malgache. Aquí, la versión francesa viene a completar y modificar la versión malgache.

Incluso, en algunas ocasiones, la versión francesa es anterior a la malgache. Ese es el caso del poema 7 de *Traduit de la nuit* en el que Rabearivelo fantasea alrededor de una referencia a Supervielle⁶⁷. La línea sigue los versos de la versión francesa. Las formulaciones de este poema son armoniosas en francés y muy elaboradas en malgache. Viendo el texto en detalle, nos damos cuenta que es más probable que la versión de origen sea la francesa. Un claro ejemplo de esto es el verso 8 “*ka’ mitsimbadibadika eo: / s’y débattent :’*” [allí forcejean], que

⁶⁷ Escrito en el epígrafe de la antología: “*Pour avoir mis le pied / Sur le cœur de la nuit / Je suis un homme pris / Dans les rets étoilés*” [Por haber pisado / El corazón de la noche / Soy un hombre atrapado / En las redes de estrellas]

muestra una modificación interesante en la versión francesa. Rabearivelo había escrito “y *frétilent*” [allí tiemblan], luego tacha el verbo y lo reemplaza por “s’y *débattent*” que posee un significado muy diferente. ¿A qué se debe esta modificación? Podemos suponer que aparece después de la traducción de “y *frétilent*” al malgache. De hecho, Rabearivelo elige el verbo “*mitsambadibadika*” para la traducción en malgache el cual posee una bella eficacia sonora. Pero el sentido de este término es más cercano al de “s’y *débattent*” que al de “y *frétilent*”, provocando la modificación en la versión francesa.

La existencia de más ejemplos de este tipo debe impedirnos concluir que haya una anterioridad absoluta de la versión malgache frente a la versión francesa; más bien sugiere que hubo una alternancia compleja de lenguas en la escritura.

(2) *Tapuscrito de Presque-songes*: A esta complejidad se le añade el estudio del tapuscrito el cual, por lógica, debería ser una versión corregida de un manuscrito previo. Por un lado, solo existe tapuscrito para la versión francesa que será la única en ser publicada. La versión malgache parece entonces desaparecer por completo en esta fase de la elaboración de los poemas. Por otro lado, encontramos rastros de retoques al manuscrito, tanto en francés como en malgache, posteriores a la corrección del tapuscrito. Se trata de un caso atípico, puesto que el tapuscrito, en parte, solo representa un estado posterior a un primer estado que es el manuscrito. Partamos de un ejemplo, el tapuscrito de “*Ilay tena antitra / Le Bien vieux*” [El muy viejo], poema de *Presque-Songes*.

El tapuscrito integra ciertas correcciones del manuscrito. Por ejemplo, el verso 7 del tapuscrito reza “*cultivés par l’étoile de ma nativité*” [cultivados por la estrella de mi natividad] lo que reemplaza el siguiente verso del manuscrito: “*cultivés jadis par mon étoile nationale*” [cultivados antaño por mi estrella nacional]. Pero, otras correcciones al manuscrito no aparecen en

el tapuscrito; daremos solo algunos ejemplos, empezando por el más evidente. La escritura a máquina se detiene en el verso 29: “*selon la croyance du bien vieux*” [según la creencia del muy viejo], corregido a mano por “*selon la conviction du bien vieux*” [según la convicción del muy viejo]. Se añade a mano el verso 30 “*qui se mirait en moi*” [que se enfocaba en mí], que al principio aparecía como “*qui se voyait à ma place*” [que se veía en mi lugar]. No obstante, este verso 30 también aparece en el manuscrito. Por lo que el tapuscrito en francés debió haber sido escrito antes de las últimas correcciones al manuscrito bilingüe.

Veamos otro ejemplo: en el verso 1 del tapuscrito, el poeta pone la primera versión del manuscrito “*J’avais vu des vieux et des vieux*” [Yo había visto viejos y viejos], para más tarde añadir a mano una modificación que también se hace al manuscrito (se añade el adverbio “*bien*” detrás del verbo “*vu*”). De igual manera, la versión tapuscrita del verso 9 era “*mais jamais comme celui-là*” [pero nunca como aquél]. El autor tacha “*jamais*” y lo reemplaza por “*pas un*” [ninguno] en el interlineado superior, al igual que en el manuscrito.

¿Qué podemos concluir? Parece evidente que el tapuscrito se escribió luego de una primera relectura del manuscrito y que el autor luego lo modificó a mano. Pero la verdadera revelación del análisis comparado de los dos soportes es que Rabearivelo luego añade las modificaciones del tapuscrito al manuscrito: en las dos versiones, ¡y en las dos lenguas! Nos encontramos ante un enigma. ¿Por qué modificar la versión manuscrita malgache luego de esta última tanda de modificaciones si el tapuscrito solo comprende la versión francesa (lengua, también, de la edición original)? ¿Será porque la elaboración poética de Rabearivelo sucede en las dos lenguas a la vez? Cuando el retoca su texto, regresa de forma inmediata y necesaria al bilingüismo de escritura. De hecho, es la creación bilingüe la que le permite acceder al éxito poético, tanto en francés como en malgache.

V. Escribir en dos lenguas

La creación bilingüe puede elegir respetar cada uno de los dos sistemas lingüísticos o, por el contrario, crear interferencias entre ellos. Rabearivelo exploró ambos caminos.

Rabearivelo, atento a la especificidad de cada una de las lenguas, no busca deconstruir de forma sistemática su ordenamiento interno, sino que permanece fiel a su manera propia de traducir el mundo en palabras. De igual forma, entre las dos versiones observamos divergencias léxicas y sintácticas, al igual que desfases (inevitables) en la musicalidad o en los referentes culturales. Mientras la versión francesa carga consigo un universo literario europeo, la versión malgache está cargada de referencias a un mundo natural y a tradiciones culturales malgaches.

Sin embargo, el diálogo entre las lenguas y entre los universos que estas acarrearán inducen de forma necesaria a transformaciones recíprocas, potencialmente ricas en renovaciones poéticas. En *Presque-Songes y Traduit de la nuit*, la dinámica creadora del bilingüismo de escritura es muy perceptible. El autor, con el fin de traducir realidades occidentales, sacude el léxico malgache y lo enriquece con neologismos; al igual que, de manera puntual, empuja la sintaxis francesa para hacerla más flexible desafiando sus hábitos. Trabajando con atención la musicalidad de sus versos, extrae recursos de ambas lenguas para obtener un efecto musical concordante y crear el unísono de las melodías. Y en la concomitancia de las dos versiones, se aclaran también las imágenes que transmiten las palabras del poema. La versión francesa encuentra su profundidad evocativa en el diálogo con palabras malgaches que la enriquecen con sus connotaciones específicas. Los dos universos se exploran el uno al otro y, al integrar así sea un poco el espacio del otro, se transforman al mismo tiempo entre ellos.

El diálogo con la obra posterior de Abdelkébir Khatibi casi nos insinuaba un esbozo de lo poético de la “bilengua” de Rabearivelo. Khatibi es un escritor marroquí de lengua francesa que experimenta con dolor el desgarramiento entre sus dos lenguas: el árabe, su lengua materna, y el francés, la lengua amada. Él sitúa la “bi-lengua” en el abismo que las separa: “¿la bi-lengua? mi suerte, mi abismo individual y mi bella energía de amnesia”⁶⁸. El autor escribe:

Allí se inscribe la entre-dos lenguas, la bi-lengua. Considero que la bi-lengua es una doble inscripción, una transcripción, el escenario del simulacro, del palimpsesto y del tachón. El escenario de la bi-lengua, el simulacro, no se refiere integralmente a la llamada lengua materna, y no reduce la lengua extranjera. El simulacro: el otro tanto del modelo como de la copia, el otro tanto del nativo como del extranjero⁶⁹.

Observaremos que Khatibi propone como equivalente de “bi-lengua” el término “entre-dos-lenguas”. Él posiciona su creación en el espacio *entre* las lenguas. La audacia y la locura de Rabearivelo consistieron en querer reducir dicho espacio entre las lenguas, en intentar la experiencia de la fusión del lenguaje en dos palabras conjuntas y en dos poemas paralelos. Contrario a Khatibi, que basa su obra poética en la experiencia primera de la separación de lenguas para luego decantarse por una escritura en francés, Rabearivelo busca la reunión de lenguas, la “bilengua”, sin el guión. ¿Lo consiguió?

En un plano literario, Rabearivelo crea una poesía de una extrema originalidad en *Presque-Songes* y *Traduit de la nuit*, desconcertante tanto en francés como en malgache. No obstante, siente que en ese punto alcanzó el límite de la creación poética; son sus últimos poemas. Luego se dedicará solo a proponer la publicación de traducciones de poemas tradicionales malgaches,

⁶⁸ Abdelkébir Khatibi, *Amour bilingue*, Casablanca, Edif, 1992, p. 11.

⁶⁹ Abdelkébir. Khatibi, “De la bi-langue”, in *Écritures arabes*, 1982, p. 201.

Vieilles chansons des pays d'Imerina [Viejas canciones del país de Imerina].

Pero si su búsqueda de la “bilengua” sublimó su creación, también ella minó su vida. Al ser siempre fiel a sus dos amores, que eran por un lado la fascinación por la Francia de las letras y por el otro la fidelidad a la cultura malgache, Rabearivelo se sentía doblemente exiliado. Era ampliamente rechazado por sus pares malgaches que no se fiaban de sus simpatías francesas, y menospreciado por la élite colonial que por lo general solo lo veía como un advenedizo, un “aprovechado” de su política de asimilación. En 1937, le rechazan de nuevo su viaje a Francia. Corroído por los problemas de dinero y los desagradables trajines administrativos, y al sufrir de depresiones crónicas, cayó en el juego y en el opio, hasta poner fin a sus días el 22 de junio de 1937. Tenía apenas 34 años.

GÉNESIS POLIFÓNICA



Léxicos de origen extranjero en las obras de Romain Gary

Valentina Chepiga

Traducción: Daniel Gil

Romain Gary (1914-1980) es un escritor poco común; francés, galardonado en dos ocasiones con el premio Goncourt, Gary escribió cinco novelas en inglés, lengua que había aprendido durante la Segunda Guerra Mundial. De igual forma, es el autor de cuatro novelas bajo el pseudónimo de Émile Ajar, en las que experimenta con la lengua y sus estructuras latentes. Gary dominaba perfectamente el ruso (su madre era de origen eslavo), así como el polaco (de niño, Gary vivió algunos años en Polonia durante su periodo escolar). Con respecto al yidis, Gary no lo empleaba corrientemente, pero seguramente tenía un conocimiento básico.

La variedad de recursos en cuanto a los léxicos extranjeros en las obras de Gary es amplia, así, para nuestro estudio, parece útil establecer la clasificación y el esquema general.

Si bien el empleo de un léxico de origen extranjero puede responder a múltiples necesidades en la escritura, una de sus funciones es cubrir las lagunas del léxico nacional y, en este sentido, puede asemejarse a una forma de léxico ocasional.

En este sentido, podemos distinguir los *exotismos de lengua*: los préstamos que después se convierten en unidades del sistema lingüístico y que funcionan en la lengua exactamente como el léxico de origen (B. N. Pavlov los llama “exotismos

usuales” ya que conservan en su valor léxico un componente de la cultura extranjera⁷⁰, extralingüístico); y los *exotismos de lenguaje* (ocasionales), es decir, las palabras que requieren una traducción y no hacen parte del sistema de la lengua, su significación se da gracias a los comentarios o al contexto dado.

En el libro de E. M. Verewagin y de V. G. Kostomarov *Langue et culture*, se puede encontrar el siguiente comentario: “... si no se le da sentido al aporte léxico extranjero, las palabras sin equivalentes pueden ser mal interpretadas”⁷¹.

De acuerdo con L. N. Krysin, los exotismos no pierden nada o casi nada de los rasgos característicos que les son propios en la lengua de origen (esto, los diferencia de los préstamos). De igual manera, no forman parte, como los préstamos, del sistema lingüístico de adopción, y no funcionan en esta lengua como unidades más o menos relacionadas a su función léxico y gramatical⁷².

En términos estilísticos, el léxico extranjero se utiliza para identificar a ciertos personajes como extranjeros, lo que permite crear el *efecto de presencia*, la *localización de descripción*, etc. Además, puede añadir un tinte humorístico, irónico o satírico a la narración⁷³.

⁷⁰ B. N. Pavlov, “Peredacha fol'klornyh elementov v proizvedenijah sovetskih pisatelej pri perevode na nemeckij jazyk” [“La transmisión de elementos folclóricos en las obras de escritores soviéticos en sus traducciones al alemán”], in *Folklorerezeption in der clegenwarl. Problem des Folklorismus in den slawischen und baltischen Literaturen*, Cuaderno 7, Rostock, Universität Rostock, 1990, p. 90.

⁷¹ E. M. Verewagin, V. G. Kostomarov, *Jazyk i kul'tura* [Lengua y cultura], Moscú, Russkij jazyk, 1976, p. 86.

⁷² L. P. Krysin, *Inojazychnye slova v sovremennom russkomjazyke* [Las palabras de origen extranjero en la lengua rusa], Moscú, Prosveschenie, 1968, p. 49.

⁷³ M.-Ch. Khan, “Voprosy teorii jekzotizmov i jekzoticheskaaja leksika”, in *Vostochnoj trilogii V. Jana* [“Asunto de exotismos y de léxicos extranjeros”, in

Los exotismos, tanto de la lengua como del lenguaje, se agrupan con facilidad en diversas “series nacionales”. En las obras de Romain Gary existen varias series de este tipo: rusa, inglesa, árabe, hebrea, italiana, polaca y alemana. La importancia cuantitativa de una serie está directamente relacionada con el nivel de dominio que tenga Gary de la lengua en cuestión. De este modo, la serie rusa es la más abundante, las alemanas e italianas son las que menos se representan.

Las series no son homogéneas desde el punto de vista de su composición. Si bien en la serie rusa se encuentran tanto otros órdenes de la lengua como unidades de orden léxico, la serie italiana, por ejemplo, contiene únicamente los exotismos del nivel léxico. La serie hebrea es un caso aparte, se hablará de ello más adelante.

El inventario exhaustivo de las unidades extranjeras en la obra de Gary enumera precisamente 133 unidades. Cabe destacar que al comparar los exotismos de lengua con los de lenguaje, los exotismos ocasionales superan a los exotismos usuales (79 % y 21 %, respectivamente). Los dos tipos de exotismos se escriben en caracteres latinos y permanecen sin cambios en el paso de las versiones manuscritas a las versiones finales, sin correcciones. Esta transcripción directa en caracteres latinos no se encuentra en todos los autores. De este modo, en sus borradores, Irene Némirovsky escribe las palabras y las expresiones rusas en cirílico. Al llegar a Francia a sus 15 años, (Gary llegó a Francia a los 14 años), Némirovsky conserva en sus manuscritos ciertas particularidades de la lengua rusa, como la letra *b* (yat'). Ahora bien, dicho empleo no es neutro ya que esta letra, eliminada por la reforma de la ortografía de 1917-1918, prácticamente se convirtió en el símbolo de la intelligentsia blanca.

Cabe destacar que, una vez que los exotismos de la lengua se integran al francés, se pierde su matiz local estilístico. Incluso si estas palabras, en general, se relacionan con palabras en francés con un sentido similar, constituyen, sin embargo, un léxico sin equivalente, puesto que tienen una estrecha relación con la realidad extranjera de otros pueblos. Estas palabras entran en un vínculo sinonímico con algunas palabras en francés; pero, al mismo tiempo, no tienen equivalente, de analogía directa en francés, que pueda reflejar “todos los componentes significativos del valor o un valor particular de la unidad léxica inicial”⁷⁴. Así, podemos entonces distinguir tres grupos de exotismos: de lengua, de lenguaje, y mixtos lengua-lenguaje. En particular, nos centraremos en este tercer grupo, compuesto de exotismos que combinan las características específicas de los del primer y segundo grupo.

I. Exotismos de lengua

Aunque con poca representación en las obras de Gary, este primer tipo de exotismos puede agruparse en diversas series nacionales. Ejemplos:

1. Serie italiana

- (1) - Rusia ignoraba la institución italiana de los *castrati*; y la voz de Luccino, que él conservó hasta una edad respetable con la ayuda de un especialista de Padua, fue considerada como un milagro de la naturaleza (*Les Enchanteurs*, 1972, p. 42).
- (2) - ¿Qué hace allí? ¡Váyase! - gritó Monsignor Domani con una voz de falsete que le pareció al *direttore* del Campo Santo un tanto histérica (*Charge d'âme*, 1977, p. 47).

⁷⁴ A. O. Ivanov, *Anglijskaja bezjektivnaja leksika i ee perevod na russkij jazyk* [El léxico sin equivalente inglés y su traducción en ruso], Leningrado, LGU, 1985, p. 86.

2. Serie alemana

(3) - La *Fraulein* reía y hablaba con alguien (*Europa*, 1972, p. 154).

(4) - *Mein Gott!* dijo en voz baja, pero con claridad, el más joven de los soldados alemanes (*Éducation européenne*, 1945, p. 254).

3. Serie inglesa

(5) - “¿Es usted estadounidense?”

- *Yes, sir*”, dijo Lenny (*Adieu Gary Cooper*, 1969, p. 40).

(6)... Willie... le dijo que la ciudad de Niza recordaría con emoción y reconocimiento y Willie le dijo *you son of a bitch* y el Presidente dijo categóricamente “yo también”... (*Les Couleurs du jour*, 1953, p. 181).

4. Serie rusa

(7) Tenía algunas crisis de tristeza, de abatimiento, que la vieja Aniela, mi *niania*, conocedora, atribuía a la llegada de la pubertad (*Les Enchanteurs*, 1972, p. 29).

(8) Richelieu discutía con Mazarin frente al bufet decorado con una novedad: el *chachlik* a la rusa... (*Europa*, 1972, p. 289).

II. Exotismos mixtos “lengua-lenguaje”

Este grupo contiene los exotismos caracterizados por el método que consiste en introducir en el texto una unidad extranjera traducida la primera vez y dejada sin traducir después. Los exotismos de este grupo son exotismos de lenguaje y necesitan un comentario. Sin embargo, en el espacio temporal de la novela, adquieren el estatus de exotismos de lengua:

1. Serie polaca

(9) Al mando de la delegación se encontraba *pan* Jozef Konieczny (Nota al pie de página: Señor) (*Éducation européenne*, 1945, p. 43).

2. Serie alemana

(10) Compadeciéndose, Janek tomó su revólver.

- *Ja*, balbuceaba el alemán, *gut! gut! .. Schnell, bitte!*
(Éducation européenne, 1945, p. 227).

Hallado la primera vez al inicio de la novela, este exotismo y todos los exotismos similares se emplearon sin traducción y solo están marcados en el texto por medio del uso de cursivas.

Los exotismos de lengua se limitan a situaciones locales. Sin embargo, la utilización sistemática de este léxico permite un empleo gráfico, metafórico de un exotismo determinado:

1. Serie rusa

(11) Un esposo que tiene un guardaespaldas < ... >, una mamá radiante < ... >, *aï da troïka*, un director de teatros líricos, una mujer de cabello blanco que ayudaba a otra a morir, entonces saborea este pastel, Michenka ... (*Clair De Femme*, 1977, p. 95).

En este ejemplo, la expresión *aï da troïka* ya no remite al lector a la misma canción rusa, sino que se vuelve una connotación de todo aquello que es ruso, se convierte en un cliché ruso.

2. Serie inglesa:

(12) He was an *Uncle Tom*. Él era un “Tío Tom”... *Uncle Tom*: la expresión de desprecio total por parte de un negro hacia otro. En *La cabaña del Tío Tom*, esta novela que contribuyó a la abolición de la esclavitud, el Tío Tom era un esclavo simpático que nos hacía llorar debido a su bondad, al igual que esas dulces pequeñas niñas en la obra de Dickens. Hoy en día, “Tío Tom es un término tan odioso como lo era para nosotros el *collabo* en el momento de la Liberación (*Chien blanc*, 1970, p. 116).

III. Exotismo de lenguaje

Los exotismos de lenguaje en las obras de Gary son muy variados. Podemos componerlos en grupos temáticos donde reuniremos las unidades de las diferentes series nacionales, así como las diferentes maneras de comentarlos. En los primeros textos de Gary, y en particular *Éducation européenne* (1945) y *Les Couleurs du jour* (1952), los comentarios de los exotismos de lenguaje son presentados en notas a pie de página. Se limitan a la traducción palabra por palabra de una unidad léxico o gramatical.

Exotismos de lenguaje presentados en forma de notas a pie de página:

1. Serie polaca

Los héroes de *Éducation européenne* son partidarios polacos, y la novela está compuesta de *realia* polaca:

(13) - Klepke levantó su antorcha: debajo de la vitrina había un cartel: *J. Pioruszkiewicz. Paczki, ciastka, woda-sodowa* (Nota a pie de página: Repostería, soda) (*Éducation européenne*, 1945, p. 251).

Los exotismos de lenguaje de la serie polaca ayudan a crear los personajes, resaltando el color local; se utilizan en los diálogos y, por lo tanto, rompen el estrecho vínculo entre autor-personaje, poniendo distancia entre el autor y el narrador:

(14) - Jezus, Marija, balbuceó Walenty. *Co to bedzie? Co to bedzie?* (Nota a pie de página: ¿Qué va a suceder?) (*Éducation européenne*, 1945, p. 109).

(15) - *Nie chce, nie dba, nie czuje?* acabó la niñita. (Nota a pie de página: “¿Un poco, mucho, apasionadamente, nada? ...”) (*Éducation européenne*, 1945, p. 54).

2. Serie rusa

Podemos encontrar unidades de la lengua rusa que son, en mayor parte, citas y canciones:

(16) Dobranski abrió su cuaderno.

- La idea del relato que les voy a leer me surgió mientras leía la famosa balada de Pushkin: *Woron k woronu lietit, woron woronu kritchit* (Nota a pie de página: “Un cuervo vuela hacia otro, un cuervo dice a otro”) (*Éducation européenne*, 1945, p. 230).

(17) Y ella le canta con dulzura la vieja nana de las madres cosacas:

Spi mladienitz moi priekrasny

Baïouchki-baïou ...

Ticho smotrit miesietz jasny

W kolybel tyouyou... (Nota a pie de página: Duerme, mi hermoso niño // Duerme // La luna mira dulcemente // tu cuna...) (*Éducation européenne*, 1945, pp. 245-246).

3. Serie alemana

Esta serie, cuyas unidades sirven para caracterizar a los personajes, no está muy presente:

(18)- El alemán tiene las manos sobre su herida, pero su mirada solo expresa terror. En súplica, con voz ronca:

- *Menschenkinder, Menschenkinder! Bitte, lassen Sie ihn nicht... Menschenkinder!* (Nota a pie de página: Hombres, hombres... No lo permitan, hombres) (*Éducation européenne*, 1945, p 227).

4. Serie inglesa

Los héroes de *Couleurs du jour* son estadounidenses, lo que sugiere la utilización del léxico inglés comentado:

(19) - ¿Sabes lo que es, naturalmente? pregunta él. Es la decadencia, esa famosa decadencia, ya sabes. El crepúsculo francés, como dicen... *Very shocking, very French. They don't work enough, you see. They just make love all the time* (Nota a pie de página: “Muy impactante, muy francés. Ellos no trabajan lo suficiente, como ves. Solo hacen el amor todo el tiempo”) (*Les Couleurs du jour*, 1952, p. 121).

5. Serie hebrea

La serie hebrea en las obras de Gary ocupa un lugar particular:

(20) ... Los judíos oraban...

- *Lchou nraouno ladonaiñorio itsour echeïnou!*, sollozó Sioma. *Chma izraël adonai...* (Nota a pie de página: Plegaria hebrea) (*Éducation européenne*, 1945, p. 138).

Esta pequeña serie de exotismos hebreos se caracteriza por la escritura fonética. La serie nos proporciona algunos datos sobre el ambiente en el cual crecía el escritor. Así, el biógrafo de Gary, M. Anissimov, resalta que las plegarias se escriben en un yidis fonético que señala las particularidades de la lengua. Gary, que no conocía lo suficientemente bien el hebreo, escribía estas plegarias a partir de su memoria. Estas llevan al periodo de su vida en Vilna, cuando con frecuencia asistía a una sinagoga de la cual su padre era responsable⁷⁵.

Exotismos de lenguaje presentados en forma de comentario:

Para el segundo grupo principal del léxico extranjero, los comentarios se encuentran integrados a lo largo del texto. Este grupo es heterogéneo con respecto a los léxicos, pero se caracteriza por la integración *in media res* de los comentarios. El

⁷⁵ M. Anissimov, *Romain Gary le caméléon*, París, Denoël, 2004, p. 29.

autor ubica así al lector directamente en el centro de los eventos, lo lleva al fondo del asunto, del espacio temporal de la novela, resultado difícilmente alcanzable con las notas de pie de página que rompen con el desarrollo del texto y su integralidad expresiva⁷⁶. Este tipo de comentarios está ampliamente presente en toda la obra del escritor.

Para este tipo de comentarios sobre los exotismos de lenguaje de las series temáticas mencionadas con anterioridad, parece útil mostrar cómo están presentadas gráficamente. Los comentarios integrados siempre tienen una forma explícita. Desde un punto de vista descriptivo, forman varios grupos bien diferenciados:

Comentario presentado en forma de traducción literal:

Este tipo de comentario puede estructurarse con ayuda de dos medios, la traducción posterior o la traducción seguida de la unidad extranjera.

a) Anteposición:

1. Serie rusa:

(21) El Tiempo que, por tanto, solo va pasando y que mi padre me describía como un gran terrateniente, un *barine* siempre afanado con sus cosechas, rechaza los brotes jóvenes demasiado tiernos y los cogollos apenas eclosionados: los veranos no parecían tener fin jamás (*Les Enchanteurs*, 1972, p. 8).

2. Serie polaca

(22)- Señor, le dije, en polaco, conforme él intentaba

⁷⁶ Cl. Bustarret, “Composantes matérielles, composantes graphiques des manuscrits modernes. Le papier est-il un support interactive ? [Componentes materiales, componentes gráficos de los manuscritos modernos. ¿El papel es un apoyo interactivo?]", in *Yaziky Roukopissei* [Los Lenguajes del manuscrito], *Actes du Colloque bilatéral franco-russe*, San-Petersburgo, Kanoun, 2000, pp. 9-19.

meterme los billetes en el bolsillo, Señor, mi honor polaco, *moj honor polski* no me permite aceptar este dinero (*La Promesse de l'aube*, 1960, p. 341).

3. Serie inglesa

(23) - Es un musulmán negro, ya sabe. Cuánto mucho, usted solamente le ayudará a conseguir su boleto para La Meca. *You'll only help him to get his ticket for Mecca* (*Chien blanc*, 1970, p. 36).

b) Postposición

1. Serie rusa

(24) Ella hizo, con su mano, sobre mi frente, la señal de la cruz.

- *Blagoslavliayou tiebia*. Yo te bendigo (*La Promesse de l'aube*, 1960, p. 267).

2. Serie inglesa

(25) “¡No se preocupe, señor! Le espeté. *There'll always be an England*. ¡Siempre habrá una Inglaterra!” (*Charge d'âme*, 1977, p. 308).

3. Serie polaca

(26) ... allí solo había uno de las más banales, y, a fin de cuentas, de las más normales coincidencias de la historia: un judío, una carretera y una miope. Lila le dice con timidez:

- *Dzień dobry panu*, buenos días, señor (*Les Cerfs-volants*, 1980, p. 147).

4. Serie árabe

(27) Él parecía atónito.

- Pero desde luego, mi pequeño Mohammed... *Tawa kkalou'ala al Hayy elladri là iamouât*... He puesto mi confianza en el Vivo que no muere... (*La Vie devant soi*, 1975, p. 155).

Este último grupo y otros grupos semejantes se acercan a la serie hebrea, que se caracteriza por la escritura fonética y no tiene componentes biográficos. Se puede encontrar este tipo de

exotismos en *La Vie devant soi* (1975), donde se emplean para caracterizar a los personajes y darles un toque de color local.

Comentario introducido por las expresiones: es decir, lo que quiere decir, quiere decir:

El comentario de este tipo se presenta en forma de traducción lineal (integrada al texto) de una unidad extranjera en francés. Se puede esquematizar este tipo de comentario de la siguiente manera:

Ext. - {es decir, lo que quiere decir, esto quiere decir (lengua)} Y⁷⁷

En este tipo de comentario, el autor solo transmite al lector la denominación real de un objeto, de una expresión fija o de una noción abstracta de otra lengua. El autor es en este punto una especie de intermediario, de traductor (Ext.) entre el/los personaje(s) y el lector (X) a quien está destinada la traducción (Y), y dicho traductor procura precisar bien el origen de la unidad léxica extranjera:

1. Serie hebrea

(28) *Mazlov*, dijo Madame Rosa, con gentileza, lo que quiere decir en judío, lo felicito. (*La Vie devant soi*, 1975, p. 190).

(29) - Y finalmente recordé que *blumentag* quiere decir día de las flores **en judío** y esto debía ser todavía una fantasía femenina que ella tenía (*La Vie devant soi*, 1975, p. 264).

2. Serie alemana

(30) - Con **los alemanes**, es muy fácil. Si quiere obtener algo de ellos, si quiere impresionarlos, debe decirles: “*Schmutzig, schmutzig*”, esto quiere decir “sucio”

⁷⁷ Los esquemas estructurales similares se encuentran repertoriados en J. Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, París, Larousse, 1995.

(*Éducation européenne*, 1945, p. 21).

3. Serie rusa

(31) ... Ivan Ivanovitch Aïda Oukhniem se paseaba de un lado a otro en su despacho, tarareando la melodía de la vieja marcha militar **rusa**: “*Grom pobiedy razdavalsia*”, lo que quiere decir: “He aquí que al fin resonó el fragor de la victoria” (*L'Homme a la colombe*, 1958, p. 89).

4. Serie árabe

(32) - Yo aprendía cosas de las cuales no entendía absolutamente nada, pero el Señor Hamil me las había escrito de su puño y letra y eso no tenía importancia. Puedo recitárselas a usted de nuevo ya que eso lo complacería a él: *elli habb allah la ibri ghirhou soubhân ad daiïm la iazoul...* Quiere decir: aquél que ama a Dios no desea nada más que a Él (*La Vie devant soi*, 1975, p. 52).

Comentario introducido por la expresión: como decimos:

El comentario de este tipo es una traducción-precisión en francés de una unidad extranjera. Se le puede esquematizar de la siguiente manera:

Ext.- {como decimos (lengua)} Y

En este tipo de comentario, el autor no se conforma con transmitirle al lector la denominación exacta de un objeto o de una noción en lengua extranjera, sino que hace una precisión de una palabra o de una expresión pictórica de esta lengua sin equivalente exacto en francés. Este tipo de precisión es, en el fondo, una traducción comentada que presenta al lector los *realia* lingüísticos de otro país:

1. Serie rusa

(33)- Este perro estaba sonriendo. He conocido dos o tres perros, en mi vida, que sonreían, y Batka es de esos. Esto consiste en mostrar los dientes en un movimiento

tembloroso de labios, *skalitsa*, como decimos **en ruso**, en caso de que les gusten las palabras precisas (*Chien blanc*, 1970, p. 138).

2. Serie inglesa

(34) - Él estaba volviéndose, como decimos **en inglés**, un “*has been*”, un hombre que fue (*Charge d'âme*, 1977, p. 112).

(35) – Lo prometo. No podemos quedarnos con todo esto. *It's hoarding*, como decimos **en inglés** (*Les Couleurs du jour*, 1952, p. 115).

III.2.4. Comentario presentado en forma de explicación: X=Y

Aquí, el autor proporciona la descripción de un objeto o la explicación de una noción prestada de otra lengua. El comentario es una interpretación, una explicación de una unidad extranjera y, en este caso preciso, es desarrollado, lo que es el único medio de comentar, ya que el objeto o la noción nombrados no existen en francés, y una traducción básica o una traducción comentada no son suficientes para crear en el lector una imagen completa de aquello que se dice. Este tipo de comentario conecta al lector con los *realia* extralingüísticos de otro país:

1. Serie hebrea

(36) Yo observaba el pequeño cilindro metálico sobre la pared, la *misusa*, que los judíos creyentes clavaban en la entrada de sus casas para que Dios pudiera reconocer a los suyos e ir a tocar otra puerta (*Clair de femme*, 1977, p. 81).

2. Serie rusa

(37) Sin embargo, la misma Terezina -invocando la infancia, acostada al borde de un lago de sombras apremiado por libélulas-, me contó una de esas leyendas *bylini* donde se reencuentra la fraternidad popular profunda, aquella que unió las flautas de los Andes y los violines judíos, los cantos gitanos y las noches venecianas, la estepa rusa y el canto de los barqueros (*Les*

Enchanteurs, 1972, p. 152).

(38) Sus esposas, hermanas e hijas, así como las *prijivalki* (aquellas parientes distanciadas, tías y primas, que vivían en los grandes terrenos en fronteras imprecisas entre la familia y el servicio doméstico), llevaban sus vestidos de baile más hermosos... (*Les Enchanteurs*, 1972, p. 299).

(39) Mira esta carta, la única que he remitido, la última, escrita algunas horas antes de su muerte: Te bendigo, sé duro, sé fuerte. No, la primera palabra no es “duro”, está en ruso y es intraducible: *silny* y *krepky*... Estos son sinónimos, con el sentido de resistente (*La Nuit sera calme*, 1974, p. 165).

3. Serie polaca

(40) Era un judío vestido con un caftán largo que llamamos *kapota* en polaco y llevaba en la cabeza esa gran gorra negra que millones de judíos llevaban entonces en su gueto (*Les Cerfs-volants*, 1980, p. 146).

4. Serie inglesa

(41) - Digo:

- Eso es desesperación.

Él me mira con sorpresa:

- Un negro que no esté desesperado es un negro condenado.

Es cierto que en inglés *desperate* se acerca más a encolerizado que a desesperado, eso me tranquiliza un poco (*Chien Blanc*, 1970, p. 101).

5. Serie multilingüística

(42) - Él se tocó el corazón.

- Tres infartos leves. *Smrt*.

- ¿Disculpe?

- En serbio, la muerte, se dice: *smrt*. Hablo siete lenguas, pero las esclavas son las que han sabido encontrar el mejor nombre, el sonido más verdadero, para la cosa... *Smrt*, en serbio, *smiert*, en ruso, *śmierć*, en polaco... Viperino, reptilesco... Para nosotros, en Occidente, estos son sonidos bastante nobles: *la mort*, *la muerte*, *tozt*... Pero

smrt... Suena como un pedo asqueroso que avanza a lo largo de la pierna... más tóxico que un escorpión venenoso. En general, encuentro que se le ha rendido demasiado honor a la muerte.

- *Death*, es bastante silbado también, digo (*Clair de femme*, 1977, p. 19).

Los ejemplos 39, 41 y 42 son casos muy raros en los que el autor se permite un comentario metalingüístico de una palabra determinada.

Conclusión

La clasificación pluridimensional de los exotismos en las obras de Romain Gary nos ha permitido presentar de la manera más completa posible la utilización de léxicos de origen extranjero en su obra.

Plurilingüismo y génesis textual en *Diario filosófico* de Hannah Arendt

Sylvie Courtine-Denamy

Traducción: Manuela Arcila Guzmán

I. El contexto

Cierto misterio rodea este *Diario filosófico*⁷⁸, pues, en ninguna parte de su obra, Hannah Arendt lo referencia. Sólo su amiga, Lotte Köhler, a quien le debemos el haberlo encontrado y conservado después de su muerte, da fe verbalmente del título en alemán, *Denktagebuch*, lo que sugiere que Hannah Arendt no tenía ninguna intención de publicarlo. De este, sólo se habían divulgado hasta ese momento unos pocos fragmentos. Entre ellos, un fragmento de *¿Qué es la política?*⁷⁹, dos poemas dedicados a Hermann Broch, titulados respectivamente *Sobrevivir*⁸⁰ y *Después de la muerte de Broch*⁸¹, finalmente, una reseña que se remonta a julio de 1953, escrita en forma de cuento de hadas, *La verdadera historia del zorro Heidegger*⁸². Hannah Arendt, filósofa judío-alemana exiliada desde 1933, primero en Francia y, a partir de 1941, en Estados Unidos, comienza su diario en junio de 1950. Regresa de su primer viaje a Alemania después de la guerra como parte de su trabajo para la organización de la

⁷⁸ H. Arendt, *Journal de pensée 1950-1973*, edité par U. Ludz et I. Nordman, traduction de l'allemand et de l'anglais par S. Courtine-Denamy, Paris, Seuil, 2005, 2 vol. / *Diario filosófico 1950-1973*, editado por Ursula Ludz e Ingeborg Nordmann y traducido por Raúl Gabás. Barcelona, Herder, 2018.

⁷⁹ *Ibid.*, Cuaderno I, 21, pp. 15-18.

⁸⁰ *Ibid.*, Cuaderno IV, 15, pp. 91.

⁸¹ *Ibid.*, Cuaderno IV, 16, pp. 92.

⁸² *Ibid.*, Cuaderno XVII, 7, pp. 390-391.

Reconstrucción cultural judía de la cual ella era la directora. En esta fecha, Hannah Arendt también revisó una vez más su primer gran libro, escrito en inglés, *Los orígenes del totalitarismo*. A su llegada a los Estados Unidos, y durante dos meses, Hannah Arendt, quien siempre había rehusado aprender el inglés en su juventud, comenzó a vivir con una familia estadounidense de Massachussets. Dicho libro, publicado en 1951, cimentó su reputación en los Estados Unidos y marcó el comienzo de una carrera universitaria hasta la edad de cuarenta y cinco años, obstaculizada por los "tiempos oscuros".

Juni 1950.

Das Unvermögen des menschlichen Geistes hat sich nicht
auf dem Planeten, aber ⁴²⁰ man trägt sich mit ihm
er sich aufzuheben hat. Das ganze diese überlebte
für den Begriff, was ist das Unvermögen aus einem
Kontext herausgerissen, als für die im einen aus-
bleibt und den besten phänomenal spezifischen
jüngeren Organismus vergrößert, sodass
man findet - Vergebung braucht, nicht
man sich - das ist, sondern man prezisiert
zu werden.

Das heißt, die man sie selbst auf die Stellen
gefallen hat, kann einem nur so ab-
nehmen. Und das aber nicht als. Verge-
bung ist es nur unter prinzipiell geist-
licher Verantwortung, also: die St-
ten können den Kindern vergebungslos
solange sie Kinder sind, wegen der absoluten
Liebehaftigkeit. Die feste der Vergabung praktisch
in fließend - damit das Fundament nicht-
über Bedingungen so radikal, das aussetzt
nicht so, sondern das ist keine Vergabung mehr
- ist sein sollte Vergabung für den Menschen

El nombre en alemán *Denktagebuch*, menos ambiguo que el término en francés *Journal* [diario] y el cual decidimos traducir al francés de forma muy literal – *Journal de pensée* – ya nos dice que no se trata de un simple diario íntimo, aunque muchas de las anotaciones en este *Journal* reflejen los días de su vida cotidiana: las diferentes etapas de la vida, el amor, la amistad, el matrimonio, el nacimiento, la vejez, la muerte, todo esto se menciona allí en muchas ocasiones. También se encuentran unos treinta poemas escritos posiblemente por Hannah Arendt –los que Denis Thouard estuvo dispuesto a traducir– en los que se revela quizás lo más íntimo de su ser, poesía que se origina, según ella, en la pasión amorosa.

Este *Diario filosófico* [como se ha traducido al español] se compone de veintinueve “Cuadernos” (*Hefte*) manuscritos en libretas de taquigrafía y enumerados por la misma Hannah Arendt, con un índice que ella misma elaboró, remitiendo al número del Cuaderno e incluso al número de la página. Los textos que componen estos Cuadernos llevan por lo general el indicador del año y el mes, pero no del día en sí, en el que se escribieron. Llevó con bastante regularidad los cuadernos del I al XXII: desde junio de 1950 hasta febrero de 1956, período que agrupa la mayoría de sus anotaciones. Luego, las interrupciones se fueron haciendo más largas y, en el transcurso de los años 1959, 1960 y 1961; los deja de lado en 1962 – año en el que asiste al juicio de Eichmann en Jerusalén y comienza a redactar su *Estudio* – e incluso llegó a dejarlos por completo. Regresó con motivo de la violenta campaña de difamación a la que estuvo expuesta en el momento de la publicación de su libro *Eichmann en Jerusalén*, cuyo título,⁸³ *Estudio sobre la banalidad del mal*, hizo correr ríos de tinta, a falta de su comprensión. Sin embargo, este cuaderno, el cuaderno XXIV, escrito entre 1963 y 1964, sobresale por la ausencia de fecha y por el título que la reemplaza,

⁸³ H. Arendt, *Eichmann en Jerusalén. Un Estudio sobre la banalidad del mal*, traducción de Carlos Ribalta. Barcelona: Lumen, 2003.

“Verdad y política”, lo que dice mucho sobre la manera cómo se vio afectada por lo que ella sentía como una verdadera cábala en su contra, un “asesinato moral”.

II. Ejercicios de pensamiento

Los textos que componen este *Diario filosófico* se pueden leer, por lo tanto, como ejercicios “de pensamiento” – el subtítulo es de hecho *Eight exercises in political thought*⁸⁴. Se trata, por ende, de un *diario de trabajo*, de un *taller* en el cual nos adentramos, un poco por efracción, y en el que presenciamos la génesis y la elaboración de dos de sus grandes libros. No obstante, no se trata de simples “borradores”, sino más bien de una experiencia comparable a visitar un taller de pintura donde contamos con la suerte de hojear los bocetos dibujados en el momento, la mayoría de las notas parecen estar listas para ser publicadas tal y como están; lo que confirma un comentario de Hannah Arendt: “nunca escribo, por así decirlo, sin haber desarrollado mentalmente mi idea [...] Sé exactamente lo que quiero escribir, no escribo antes de eso...”⁸⁵.

La aparente ausencia de continuidad entre las reflexiones anotadas por Hannah Arendt es desconcertante: se trata del movimiento mismo del pensamiento, de un pensamiento en acto del cual somos testigos, de su vivacidad, de la forma en que “le llegan los pensamientos”. Otra fascinante característica es la pluralidad de idiomas en las cuales expresa sus reflexiones. En efecto, la mayoría de las notas están escritas en alemán – entre las mil páginas, sólo unas cien están en inglés. Hasta el cuaderno XX, sólo se encuentran algunas anotaciones dispersas en inglés a

⁸⁴ Título que retomará en uno de los ensayos (1967) de la colección *Entre el pasado y el futuro*, traducción por Ana Poljak, Barcelona: Ediciones Península, 2016. (obra original en inglés *Between past and Future, Eight Exercises in political thought*, Nueva York, Viking Press, 1954.

⁸⁵ Hannah Arendt, *Seule demeure la langue maternelle*, in *La Tradition cachée*, trad. S. Courtine-Denamy, París, Bourgois, 1987/1993, p. 225.

partir de marzo de 1954. Las notas en dicho idioma aparecen con más frecuencia a partir del Cuaderno XXI, época en la que Hannah Arendt enseñaba en la Universidad de California, entre enero y junio de 1955. Dichas notas se dejaron tal cual con su traducción anexada entre corchetes. El *Diario* da cuenta por ende de que Hannah Arendt, a pesar de haber emigrado a los Estados Unidos en 1941 y de publicar en inglés, continuó pensando en su lengua materna: casada en segundas nupcias con el alemán Heinrich Blücher, a quien llamó su “patria portátil”, pudo seguir hablando el alemán en privado. A su llegada a los Estados Unidos, comenzó a trabajar en el periódico *Aufbau*, en el que se dirigía a los refugiados de habla alemana; fue en alemán que publicó los artículos recopilados especialmente en *Auschwitz et Jérusalem*⁸⁶. Además, por haber vivido en carne propia la “mutilación” de los refugiados apátridas, estos “mensajeros de la desgracia” que ella describe con emotividad en su artículo “Nous autres réfugiés” [Nosotros los refugiados]⁸⁷, pero, a diferencia de otros judíos emigrantes, Hannah Arendt regresaba a Alemania de forma regular. En la entrevista que tuvo en 1964 con G. Gaus como interlocutor, este le preguntó por lo que le quedaba de la Alemania de antes de la guerra, a lo que ella le respondió: “el idioma alemán, pues es, en cualquier caso, lo que se mantiene en el fondo y que conservé de manera consiente”⁸⁸. Pese a no sentirse “alemana”, como lo demuestran sus cartas con Karl Jaspers desde antes de la guerra, Alemania para Hannah Arendt es, a pesar de todo, el alemán, la lengua en la que están escritos todos los poemas que se sabe de memoria, la lengua en la que siempre pensará. Revela que, después de su primer regreso a Alemania, le encantó haber escuchado “hablar alemán en las calles”⁸⁹. Y cuando G. Gaus le preguntó respecto a este amor al idioma, “¿incluso en los tiempos más amargos?”, ella le confirma: “Siempre. Me preguntaba qué hacer. ¡No se puede

⁸⁶ Hannah Arendt, *Auschwitz et Jérusalem*, trad. S. Courtine-Denamy, Tierce/Deux Temps, 1991/Press Pocket, 1993.

⁸⁷ Hannah Arendt, *La tradition cachée*, op. cit., pp. 57-76.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 240.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 243

decir que es la lengua la que enloqueció!”). El alemán era la verdadera patria de todo aquel que, despojado en 1937 de su ciudadanía, permaneció apátrida hasta 1951.

En una nota del *Diario*, Hannah Arendt por cierto lamenta las dificultades que tuvo con sus lectores ingleses, acostumbrados a pensar de forma analítica; para ellos “el concepto mismo de pensar en algo *de manera profunda* es extraño”⁹⁰. Lo que Hannah Arendt parece afirmar aquí respecto a su lengua materna es, por lo tanto, su poder creativo. Hannah Arendt no estaba satisfecha con sus propios traductores en alemán, y realizó ella misma la traducción de cuatro de sus obras: *Los orígenes del totalitarismo*, *Sobre la revolución*, *Eichmann en Jérusalem*, *La condición humana*; “traducir correctamente implica transponer la semejanza” escribe en el *Diario filosófico*⁹¹.

Además del alemán, en su mayoría, el inglés y, a veces, el francés, Hannah Arendt usa considerablemente el griego y el latín en su *Diario filosófico*, donde incrusta literalmente en alemán las citas griegas de Platón y Aristóteles que ella comenta, así como en latín las citas de Agustín y Cicerón, mientras Montesquieu, Rousseau o Valéry en francés, en la mayoría de los casos, son citados en francés. Al hacerlo, instaura un diálogo vivo con ellos. También sucede que dos idiomas, incluso tres, interaccionen dentro de una misma nota, obligando así al lector a realizar una verdadera gimnasia intelectual⁹². Asimismo, esto conlleva a que a veces se dé un formato bastante complejo para el lector, dando lugar a una verdadera preocupación para el traductor que no siempre sabe qué idioma traduce, o incluso si igualmente debe traducir, y desde qué idioma, o si se debe contentar con dejar el pasaje en cursiva. Por ejemplo, la nota n° 47 del Cuaderno XXVII:

⁹⁰ H. Arendt, *Diario filosófico*, op. cit., Cuaderno XXVII, 45, abril de 1970, pp. 748-751.

⁹¹ H. Arendt, *Diario filosófico*, op. cit., Cuaderno XXV, 48, abril de 1968, pp. 748-751.

⁹² Este es el caso, por ejemplo, de los registros n.º 49 y 52 del Cuaderno XXVII de mayo de 1970.

The basic schema of the late Heidegger : Das Sein des Seienden entspricht dem Denken des Menschen als dem ausgezeichnet Seienden. Diese Zusammengehörigkeit entwickelt aus Parmenides to gar auto noein éstin te kai einai, ist das "Ereignis", in dem Sein und Mensch einander übereignet sind.

[The basic schema of the late Heidegger: l'Être de l'étant correspond à la pensée de l'homme en tant qu'il est l'étant par excellence. Cette affinité qui se développe à partir du to gar auto noein éstin te kai einai de Parménide est l'“ événement appropriant ” dans lequel l'Être et l'homme sont appropriés l'un à l'autre.]

[El esquema básico del último Heidegger : El ser del ser-ahí corresponde al pensamiento del hombre en tanto que es ser-ahí por excelencia. Esta afinidad que se desarrolla a partir de *to gar auto noein éstin te kai einai* de Parménides es el “acontecimiento apropiante” en el cual el ser y el hombre se apropian el uno del otro.]

En general, como ya lo hemos experimentado al traducir al francés la colección de ensayos de *La tradition cachée* y *Auschwitz et Jérusalem*, los cuales están parcialmente escritos en inglés y en alemán, es imposible no escuchar la presencia sorda del alemán que viene, por así decirlo, a “golpear” – oraciones y construcciones largas – el inglés, independientemente de la fluidez y dominio que manifieste el autor. El hebreo – idioma del cual aprendió sólo lo básico en 1935 con motivo de un viaje a Palestina donde acompañó a jóvenes inmigrantes judíos, pero donde no progresó, incluso tuvo una aparición bastante fugaz – a diferencia del yidis que esmaltó la correspondencia con su marido Heinrich Blücher.

III. “Nacimiento de un pensamiento”

En su nota para la edición francesa, Barbara Cassin señala acertadamente que nos encontramos en presencia de “la invención femenina de un nuevo género filosófico: los ejercicios preliminares al nacimiento de un pensamiento...”⁹³. Es por esto que ahora desearía hablar de la génesis, de la gestación de dos grandes libros de la que somos testigos básicamente con este *Diario filosófico*.

Para empezar, *La condición humana* (1958)⁹⁴ o la *vita activa*, la condición humana mortal, se piensa bajo la perspectiva de tres actividades fundamentales a las que se dedica el hombre, es decir, el Trabajo, *ponos* que corresponde al proceso biológico del cuerpo humano; en segundo lugar, la Obra, la *poiesis*, ya sea la fabricación o creación del *homo faber*, y finalmente, la Acción – la *praxis*, que permite el acceso al dominio público en la medida en que sólo se puede actuar concertadamente, es decir en la medida en que, a diferencia del trabajo y de la fabricación, la obra implica *pluralidad*, concepto central en la obra de Hannah Arendt.

Ahora bien, una nota de 1952⁹⁵ en el *Diario filosófico* – seis años antes de la publicación de *La condición humana* – ya sintetizaba de forma admirable lo que acabamos de sugerir. Allí Hannah Arendt escribió lo siguiente:

“En el trabajo sometido a las *ἀναγκαιά*, el hombre está siempre aislado y se siente impulsado por el cuidado y la angustia. En la producción, en la libertad de la espontaneidad para “iniciar por sí mismo una serie”, el hombre se encuentra solo y está alentado por la obra como creación. En la acción,

⁹³ B. Cassin y A. Badiou, Nota a la edición francesa en *Journal de pensée, op. cit.*, p. 12.

⁹⁴ H. Arendt, *La condición humana*, traducción de Ramon Giol Novales, Barcelona: Paidós, 2016.

⁹⁵ *Id. Diario filosófico, op. cit.*, Cuaderno IX, 3, abril de 1952, pp. 195-196.

que se halla bajo la exigencia de la justicia y está tentada constantemente por la posibilidad de liberarse mediante la fuerza de la coacción de las ἀναγκαῖα, el hombre está junto con los otros en la responsabilidad política. En el amor y sólo en él hay reciprocidad real, que descansa en el necesitarse mutuamente. Ser un hombre significa a la vez tener necesidad de (otro) hombre. Podríamos decir esquemáticamente: en cuanto trabajadores, esclavizados por las ἀναγκαῖα, los hombres son casi como animales. Como productores los hombres, solo frente a la obra, son casi como dioses. En esa situación se encuentran frente a una creación de la “nada”, aunque se necesite y se consuma algo previamente dado; así la mesa surge de un no haber sido mesa y no de la madera; el material puede ser cualquiera, podría ser también una piedra; como mesa, la mesa es hecha de la nada, y por eso, en analogía con la producción humana, los hombres se representaron a Dios como “creador ex nihilo”. En cuanto actores, que sólo pueden actuar dentro de un mundo habitado en común y sólo mediante la realización explícita de este ser común, los hombres son realmente hombres en el sentido de una humanidad específica. Y en cuanto amantes, que cada cual en su condición de uno necesita el dos, a fin de que la naturaleza les regale el tres, o sea, que han de pasar de la unicidad a la pluralidad, del singular al plural, [los hombres son] el hombre, y cada hombre es también el hombre, y lo es en una inconcebible forma irónica.”⁹⁶

En otras palabras, la acción, tal y como lo precisa en *La condición humana*, “mantiene la más estrecha relación con la condición humana de la natalidad”⁹⁷, siendo necesario destacar aquí la gran originalidad de Hannah Arendt pues, en lo que concierne a la filosofía clásica era la muerte, más que la natalidad, que era fuente de meditación: “Parece como si los hombres desde Platón no hayan podido tomar en serio el hecho de haber nacido, y sólo hayan tomado en serio el hecho de tener

⁹⁶ Hannah Arendt, *Diario filosófico*, traducción de Raúl Gabás, Barcelona: Herder, 2006, pp. 195-196.

⁹⁷ Hannah Arendt, *La condición humana*, op. cit., p. 36.

que morir.⁹⁸ Sin embargo, sucede que dicha pluralidad, condición indispensable de la acción, ya se encuentra inscrita de la manera más implícita en el segundo relato del Génesis: “varón y hembra los creó”⁹⁹. Si la diferencia de sexos es el fundamento de la pluralidad, es entonces en el milagro incesantemente renovado de la *natalidad*, en el nacimiento de nuevos hombres, que Hannah Arendt basa su esperanza de la continuidad del mundo amenazado por la ruina y por su esperanza en una nueva política. El concepto de la tasa de natalidad reitera, de cierto modo, su énfasis en la categoría de la acción: actuar significa emprender, tomar una iniciativa, debido a que ellos mismos son “*initium* los recién llegados y principiantes por virtud de su nacimiento, los hombres toman la iniciativa, actúan”¹⁰⁰. Esto explica el hecho de que “siendo la acción la actividad política por excelencia, la natalidad, en oposición a la mortalidad, es sin lugar a dudas, la categoría central del pensamiento político, en oposición al pensamiento metafísico”¹⁰¹.

Al igual que *La condición humana* se estructuraba en función de la trilogía Trabajo, Obra, Acción, así mismo la trilogía inconclusa de *La vida del espíritu*¹⁰² – *Pensamiento, Voluntad, Juicio* – obras publicadas en 1978, tres años después de su muerte y *Juicio* – obras que Hannah Arendt justo había comenzado antes de morir¹⁰³, se despliegan en el *Diario filosófico*. Con la primera parte de *La vida del espíritu, Pensamiento*, Hannah Arendt se dedica, por lo tanto, a lo que había dejado deliberadamente a un lado en *La condición humana*, “la más elevada y quizá más pura actividad de la que es capaz el hombre”.

⁹⁸ Id. *Diario filosófico*, op. cit., Cuaderno XIX, 24, noviembre de 1953, p. 449.

⁹⁹ Génesis 1:27. Versión Reina Valera, Sociedades Bíblicas Unidas, 1988.

¹⁰⁰ Hannah Arendt, *La condición humana*, op. cit., p. 207.

¹⁰¹ *Id.*, *ibid.*, p. 36.

¹⁰² Hannah Arendt, *La vida del espíritu*, Barcelona, Paidós, 2002.

¹⁰³ Jüger. *Sur la philosophie politique de Kant [Juzgar. Sobre la filosofía política de Kant]*, trad. Myriam Revault d'Allones, seguido de dos ensayos interpretados por R. Beiner y M. Revault d'Allones, París, Seuil, 1991/2003.

Cabe señalar la aparente paradoja que yace en considerar el pensamiento como una actividad, contrariamente a la pasividad que induce el calificativo de *vida contemplativa*. Ya en 1952 en su *Diario filosófico*, presintiendo que la *vida contemplativa* podía abordarse desde un nuevo ángulo, Hannah Arendt mencionaba esta cita que Cicerón atribuye a Catón el Viejo: “nunca está nadie más activo que cuando no hace nada, nunca está menos solo que cuando está consigo mismo en la soledad”¹⁰⁴, lo que le parece una descripción exacta de “la actividad pura del diálogo pensante de la soledad”. Y es por cierto con esta cita de Catón que concluye *La condición humana*.

Además, si el pensamiento, actividad suprema, también es “la más pura” actividad, se debe a que, a diferencia de otras formas de actividad que no son de pensamiento, pues parecen todas ellas “tener que ver con el en-aras-de: el trabajo en aras de la vida, la acción en aras de la vida buena (εὐ ζήν) y la fabricación en aras de la obra”, así lo anotaría un febrero de 1954 en su *Diario filosófico*¹⁰⁵, el pensamiento no apunta por su parte a ningún resultado – “el pensamiento no tiene ningún objeto y es acción pura...”¹⁰⁶ – semejante a un rayo, es deslumbrante.

“¿Qué “hacemos” cuando no hacemos sino pensar? ¿Dónde estamos cuando, normalmente rodeados por nuestros semejantes, estamos sólo en compañía de nosotros mismos?” pregunta en el primer volumen de *La vida del espíritu*¹⁰⁷. Respuesta que se puede encontrar ya en 1969 en el *Diario filosófico*:

El τόπος del pensamiento: ni el ámbito público, donde nos ocupamos del mundo y de lo que es común a nosotros; ni en el privado, donde tenemos que habérmolas con lo nuestro y

¹⁰⁴ Hannah Arendt, *Journal de Pensée*, vol. 1, Cahier XI, 2 septembre 1952, p. 276.

¹⁰⁵ *Id.* *Diario filosófico*, *op. cit.*, Cuaderno XIX, 41, febrero de 1954, p. 457.

¹⁰⁶ *Id.* *Diario filosófico*, *op. cit.*, Cuaderno XI, 1, septiembre de 1952, p. 239.

¹⁰⁷ *Id.*, *El Pensamiento*, *op. cit.*, p. 18.

lo que queremos esconder ante el mundo; ni en el ámbito social. Por tanto: ¿dónde? ¿en el desierto? En el pensamiento nos referimos a algo común, que es invisible para la vida cotidiana, para la pública, la privada, o la social.¹⁰⁸

Finalmente, considerar el pensamiento como una actividad puede parecer paradójico en la medida en que el pensamiento se percibe generalmente como un desenvolvimiento en soledad, cuando el hombre se retira del mundo, cuando de alguna manera deja de estar presente entre los hombres. De hecho, Hannah Arendt ya lo señalaba en su *Diario filosófico*.

“Visto desde la vida, el pensamiento es un muerto-viviente...”¹⁰⁹ y con mucha frecuencia recurre a esta cita de Valéry: “A veces soy, a veces pienso”, la principal característica del pensamiento viene siendo, en efecto, la de interrumpir toda acción. Para comprender en que consiste el dialogo pensante, es apropiado ahora centrarse en la segunda parte de la cita de Catón, ya mencionada: “nunca se está menos solo que cuando se está consigo mismo”. Ya en 1952, en el *Diario filosófico*, se encuentra esta reflexión: “El pensar-sobre-algo estando consigo en la soledad presupone a todos los demás y todo lo otro”¹¹⁰. Desde luego, en la soledad del espíritu me hago compañía, si estoy en silencio, no estoy mudo por completo, pues dialogo conmigo mismo, y soy “dos-en-uno”. Hannah Arendt toma esta metáfora de Sócrates, que él mimo utiliza para ilustrar más bien el principio de armonía consigo mismo, y que se nombraría posteriormente la conciencia moral. Hannah Arendt reintroduce así la dimensión de pluralidad en la *vita contemplativa*: “la soledad (*Einsamkeit*) es la situación del hombre que se acompaña a sí mismo”, situación que ella diferencia del “abandono” o el “desamparo” (*Verlassenheit*)¹¹¹, en la cual declara “estoy solo sin

¹⁰⁸ *Id. Diario filosófico, op. cit.*, Cuaderno XXVII, 1, noviembre de 1969, p. 731.

¹⁰⁹ *Ibid, op. cit.*, Cuaderno XXVII, 1, diciembre de 1969, p. 741.

¹¹⁰ *Ibid, op. cit.*, Cuaderno XII, 13, diciembre de 1952, p. 267.

¹¹¹ Así se decidió traducir *Verlassenheit*. Otros traductores que utilizan el equivalente inglés *loneliness*, lo hacen unas veces por “aislamiento”, otras veces por “desolación”.

ser capaz de separar en mí los dos-en-uno, ni de hacerme compañía a mí mismo”¹¹². Si lo que importa incluso más que los mandamientos divinos o que los mandamientos humanos, es este principio socrático de estar de acuerdo consigo mismo, este otro yo, este amigo que vive bajo el mismo techo que nosotros y el cual se menciona en el diálogo de Platon *Hippias mayor*, entendemos que, en su introducción a *Pensamiento*, Hannah Arendt justifica en cierta medida el abordaje de un tema tan “inquietante” y “extremo” como el pensamiento, invocando el proceso Eichmann, al que asistió en 1962, y donde se sorprendió precisamente por la “falta de pensamiento”¹¹³ del acusado. En el *Diario filosófico*, en la fecha de septiembre de 1969, se encuentra esta reflexión: “No-pensar, por ejemplo, no imaginarme cómo me sentiría si se me inflijera a mí lo que yo inflijo a otro; en eso consiste el “mal”. (No hagas a nadie lo que no quieres que te hagan a ti, etc)”¹¹⁴.

Para terminar, es a partir del *Diario filosófico* que elabora su crítica de Marx, a quien Hannah Arendt planeaba dedicar un libro. Esto hubiese permitido llenar una “importante brecha”, aunque deliberada, según lo precisa desde los *Orígenes del totalitarismo*, es decir, “la falta de un análisis específico, conceptual e histórico del trasfondo ideológico del bolchevismo”¹¹⁵. Este proyecto finalmente no salió a la luz tal cual, Hannah Arendt perdió motivación dada la magnitud de la tarea; pero, diversos elementos presentes en los cuatro capítulos que logró escribir – de los seis contemplados – fueron

¹¹² *Id.*, *El Pensamiento*, *op. cit.*, p. 216.

¹¹³ Hannah Arendt presentó un primer boceto en una conferencia dada en la New School for Social Research en 1970 titulada *Thinking and Moral Considerations* [Pensamiento y consideraciones morales].

¹¹⁴ Hannah Arendt, *Diario filosófico*, *op. cit.*, Cuaderno XXVI, 53, septiembre de 1970, p. 718. “Lo que no quieras que te hagan, no lo hagas a tu vecino Aquí está toda la Torá”, enseñaba ya Hilel el Viejo (*Talmud de Babilonia, Shabat* 31a).

¹¹⁵ Hannah Arendt, Project: Totalitarian Elements of Marxism, (sd) catalogado en 1952, dirigido a la Fundación Guggenheim, B.C., citado in Elisabeth Young Bruehl, *Hannah Arendt*, trad. J. Roman y É. Tassin, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 359.

reutilizados en muchas otras de sus publicaciones. Ahora se encuentran reunidos en *La promesa de la política*¹¹⁶.

¹¹⁶ Hannah Arendt, *La promesa de la política*, Barcelona, Paidós Básica, 2008.

Finnegans Wake o la creatividad multilingüe

Daniel Ferrer

Traducción: Danny Restrepo López

La lengua materna de Joyce es el inglés. Joyce, junto con Shakespeare, es uno de los que trabajó esta lengua con el mayor virtuosismo. No obstante, dicha lengua también era para él una lengua extranjera, la lengua del enemigo, del invasor, una lengua de la que nunca podrá apropiarse en su totalidad. Esto es algo que se nos recuerda en *Portrait of the Artist as a Young Man/ Retrato del artista adolescente*, en una escena emblemática que gira alrededor de las palabras que se usan para describir el embudo con el que se llena la lámpara de aceite: el sacerdote inglés no entiende la palabra *tundish* utilizada por Stephen Dedalus, el *alter ego* de Joyce, para describir eso que él llama *funnel*. Stephen se siente de inmediato en estado de inferioridad respecto al colonizador, inferior en una lengua que no es en verdad la suya y, sin embargo, luego de verificar, *tundish* resulta ser una antigua palabra inglesa.

La verdad es que Joyce no hablaba irlandés y se oponía a los nacionalistas que abogaban por el abandono del inglés, pero su inglés estaba marcado de hibernicismos, de reveses hiberno-ingleses que serían cada vez más importantes en *Finnegans Wake*. Son el rastro de otra lengua dentro de su lengua. Según Sylvia Beach, Joyce nunca decía “sí” en un buen irlandés. Esto se debía a que el irlandés no contiene la palabra *sí* y utiliza reveses particulares para expresar asentimiento. El hiberno-inglés calca dichos reveses y evita el *yes*. Sin embargo, *yes* es la famosa última palabra de *Ulises*, y Jacques Derrida la contó 222 veces en

el libro. La naturaleza del *yes* del final de *Ulises* es muy compleja y nos plantea la cuestión del discurso femenino y de la diferencia sexual, cuestión que no abordaremos aquí. Pero, vemos cómo la palabra más banal del inglés puede llevar inmersa dentro de sí, la cuestión de la otra lengua.

Joyce transformará con fuerza dicha lengua, que es tanto su lengua materna como una lengua extranjera; le inyectará extrañeza y la hará, por así decirlo, extranjera a sí misma. No es necesario volver a mencionar hasta qué punto el trabajo de Joyce alteró y renovó las formas narrativas y el estilo de la prosa del siglo XX. Sin embargo, en *Finnegans Wake* el lenguaje mismo se ve sujeto a una perturbación total, puesto que las palabras del inglés se deforman, se rehacen, se aglomeran y se mezclan con palabras provenientes de muchas otras lenguas, tanto europeas como exóticas. Los manuscritos nos permiten hacerle un seguimiento a este proceso.

Tomemos un primer ejemplo. En el Cuaderno de notas VI.B.14, nos encontramos la siguiente frase paradójica: “*roads made to prevent / people from passing*” (pág. 101) [caminos hechos para prevenir / que la gente pase]. Algunos años más tarde, como motivo de una relectura, encontramos inscrita en otra página del mismo cuaderno la misma frase con la siguiente transformación: “*the ~~strass~~ grassgrown strass that henders/the pubbel to pass*” (pág. 98). Esta es una reformulación del inglés (*the grassgrown Street that hinders the people from passing*) [la calle de hierba crecida que entorpece/ el paso de la gente] que se mezcla con el alemán (*Strasse, Pöbel*) [calle, plebe], con el francés (*poubelle*) [basurero] y con el danés (*hende*) [su, de ella]. En los borradores se mantendrá la transformación con la adición, en particular, del alemán (*gross*) [grande] “*the grassgross bumpinstrass that henders the pubbel to pass*”. Versión que quedará en el texto definitivo (*FW 556.25-6*).

Pero también encontramos en los cuadernos cosas mucho más exóticas, como notas sobre los diferentes pronombres usados en japonés para referirse a la primera persona del singular¹¹⁷. Estos resultarán en una frase grotesca, aglomerada y deformada, y combinada con el latín (*lapsus linguae*), con el francés (*loup*) [lobo], con el chino (*lang*) [lobo], entre otros:

I brought you from the louns of Lazary and you have
remembered my lapsus langways.
Washywatchywataywatashy! Oirasesheorebukujibun!
Watacooshy lot! (FW 484.26-27).

Los traje desde los louns de la Lazaria y me recordaron mi lapsus
languais. ¡Washywatchywataywatashy! ¡Oirasesheorebukujibun!
¡Watacooshy lote! (FW trad. Marcelo Zabaloy, p. 484).

Para esta obra, multilingüe en sí misma, el problema del multilingüismo se plantea de una forma diferente. En primer lugar, la cuestión del estatus enunciativo de las diferentes lenguas. En el manuscrito bilingüe de una obra monolingüe, la otra lengua suele ser una lengua fuera de lugar, una metalengua. Este es el caso de Petrarca con el latín colocado en las márgenes de sus poemas en italiano; o a la inversa en los libretos en italiano del gran poeta griego Dionisos Solomós. Una lengua (por lo general más familiar o mejor establecida) sirve de punto de apoyo para trabajar sobre otra lengua. Pero esto no tiene nada que ver con Joyce: él no tiene un punto de apoyo, no tiene un refugio lingüístico, no hay metalenguaje, ninguna lengua bloquea a las otras, cada lengua se encuentra a la vez mencionada y en uso, cada lengua socava la autoridad y subvierte todas las otras.

¹¹⁷ Estas notas, como mostró M. Fuse, provienen del libro de W. G. Aston, *A Grammar of the Japanese Spoken Language*. 4th ed. (1888), pág. 11-12. [Capítulo 4 (“The Pronoun”)]. Véase “Japanese in VI.B.12: Some Supplementary Notes”, in: *Genetic Joyce Studies*, n° 7, 2007, <http://www.geneticjoycestudies.org>.

Esta cuestión del metalenguaje coincide (sin llegar a confundirse) con aquella del lenguaje privado y del destinatario potencial.

Por ejemplo, consideremos el inglés un tanto macarrónico de Stendhal. Esto lo vemos en las márgenes de *Souvenirs d'égotisme*:

¡Qué diferencia, *his life in Civita-Vecchia and his life* en la calle de Angiviller, en el café de Rouen! ¡1803 y 1835! Todo se hacía en pro de la inteligencia en 1803. Pero en el fondo, la verdadera ocupación del alma era la misma: *to make* una obra maestra.

For me el estilo de esta parte escabrosa deberá ser tímido, para no dar lugar al ridículo. Pero mantengamos la redacción verdadera para restablecerla en una segunda edición, si esta tiene lugar.

30 de junio de 1832, *written* doce páginas en un resto de tarde, tras haber despachado mi tarea oficial. No habría podido trabajar así en una obra de imaginación.

Aquí el inglés desempeña un papel de lenguaje lúdico, privado, que no tiene intención de ser público. También se puede utilizar con el objetivo de hacer una contra censura como lo hace Stendhal en las páginas de *Brulard*: “27 déc 1835. *Written bad characters exprès for the policemen I have always this précaution. I fear also the bookbinder*”. [27 de diciembre de 1835. Una mala escritura *exprès* de los policías. Siempre tomo esa precaución. También le temo al encuadernador].

Es claro que el inglés desempeña el mismo papel de disimulación que la mala escritura, utilizado en “*exprès for the policemen*”. Esto nos lleva al efecto de oscuridad/hermetismo que produce la lengua extranjera, un elemento que es sin duda importante en el texto definitivo de *Finnegans Wake*. En el caso

de Stendhal, vemos que esta oscuridad voluntaria juega también el papel de liberar la escritura de la vigilancia policial. En el caso de *Finnegans Wake*, esta vez por lo menos tanto en los manuscritos como en el texto definitivo, la acumulación de dificultades nacidas de la interferencia de lenguas dará libertad a la productividad de la materia lingüística.

Daré un solo ejemplo, complejo, que nos llevará de vuelta al irlandés. Es un ejemplo que ya he usado en mis investigaciones anteriores. Esto fue lo que escribí en ese entonces:

En uno de los cuadernos preparatorios para *Finnegans Wake* [VI.B. 19], encontramos las siguientes expresiones: “*n° 1 or n° 2*” “*pp or kk*” (es decir [pi: pi:] en pronunciación inglesa, y [kaka] en pronunciación francesa). Tanto *number one* y *number two* del inglés, como *pipi* y *caca* del francés, designan las funciones excrementales en lenguaje infantil. De inmediato, Joyce, a quien no le molesta la escatología, juega con este material: “keykey ahah”. Pero hay más, eso que llamamos el “*p/k split*”, es decir, la alternancia en la misma posición de *p* y *k*, es un rasgo bastante conocido de las lenguas celtas (que incluyen, por supuesto, la lengua irlandesa, tan querida por Joyce). Al remitir, por lo tanto, a la etimología y a la historia comparada de las lenguas, el juego de palabras adquiere una dimensión fundamental en *Finnegans Wake*. Dicho juego es retomado de inmediato en las márgenes de un manuscrito contemporáneo. Joyce escribía:

~~earned~~ forecast by Cain, outflanked by Ham, reordered
by Patrick, ~~delivered~~ evaded by Tristan, by Patrick's
dear’.

Joyce comienza por agregarle las palabras “kurkle katches” (transformación de la expresión *purple patches*), luego transforma todo el pasaje siguiendo la misma clave y por medio de una serie de adiciones, sustituciones y superposiciones:

‘kurkle katches ~~forecast~~—~~earned~~ by /C—>K/ain,
~~outflanked~~ by /H--->K/am) ~~reordered~~ inklored by

~~Patrick Paw~~ Kawdreg, ~~delivered-evaded~~ ysold by /T—>
K/ris/t—>k/an Kriskan, by ~~Patrick's—dear~~, by Karnell
overagain.

La sustitución de la *K* por *P*, con su función excremental recién descubierta, se pone en funcionamiento hasta el punto en que un desbordamiento de *k* (de *caca*) recubre otras letras.

Este pasaje no se retoma en la etapa siguiente, aunque no desaparece sin dejar rastro: en *Finnegans Wake* nos encontramos con múltiples ejemplos de la inversión *P/K* que incluyen dos ocurrencias de la palabra “*kurkle*”. Se puede considerar en cada caso que la asociación escatológica infantil está presente como telón de fondo en la genealogía de cada una de estas palabras, conjuntamente con la dimensión lingüístico-histórica celta. Pero ¿no nos obliga esto a ir aún más lejos y considerar que esta sobredeterminación afecta todas las letras *P* y las letras *K*? Vemos que sobre tales bases se da rienda suelta al juego de interferencias lingüísticas: no solo una simple letra dentro de un acrónimo puede servir de eje permanente a la hora de oscilar entre un idioma y otro, en el marco de las palabras-portmanteau, sino que, también, activa oposiciones dialectológicas múltiples, tanto sincrónicas como diacrónicas¹¹⁸.

Más tarde descubrí que la historia era de hecho más compleja y se remontaba (por lo menos) al año anterior en el cuaderno VI.B.14, que Joyce utilizó durante el verano de 1924. Primero que todo, en la página 188 del cuaderno nos encontramos la siguiente nota que trata precisamente de la división lingüística en dos ramas de las lenguas celtas, la goidélica y la britónica: “*Q Celts Godel / P — Brythonic*”. Luego en la página 218, hay un ejemplo preciso: “*pascha I. casca / purpura Kurkura*”, del cual hallamos su fuente: “En el principio, los irlandeses reemplazan el

¹¹⁸ “Le multilinguisme hyperbolique des manuscrits de Joyce : exception ou emblème”, in V. Bagno, P. Zaborov, C. Viollet et D. Tokarev (eds.), *Yaziki roukopisei [Les langages du manuscrit]*, San-Petersburgo, Instituto de literatura de San-Petersburgo, 2000, p. 196.

sonido *p* por *k* (escrito *c*) en los préstamos; por ejemplo, *purpura* se convirtió en *corcur*, *pascha - casc*¹¹⁹.

Vemos entonces, de manera muy precisa, de dónde vienen los dos “*kurkle*” de *Finnegans Wake* y el desvío multilingüe que representan.

Pero este desvío también pasa por los “celtómanos”, esos lingüistas, un poco locos, que reavivaron los estudios celtas en Francia en el siglo XVIII y comienzos del XIX. Entre ellos se destaca Jacques Le Brigant, autor de la obra de nombre revelador: *Éléments succints de la langue des celtes-gomérites ou Bretons. Introduction à cette langue et, par elle, à celle de tous les peuples connus* [1779] [Elementos concisos de la lengua de los celtas-goméricos o Bretones. Introducción a esta lengua y, por medio de ella, a todos los pueblos conocidos]. Joyce cita su nombre en la página 101 de su cuaderno, junto al punto clave de la demostración de su tesis según la cual el bretón es la lengua primigenia y el origen de todas las otras lenguas: Adán le habría pedido a Eva un bocado (*A tam* en bretón) de la manzana y dado que él se ahoga con esta, ella le ofrecería algo de beber (*Ev*). Es imposible imaginar algo más primitivo. Todas las lenguas derivan de esta lengua edénica.

Joyce escribe la palabra “*Keltomaniac*” (celtomaníaco) frente al nombre de Le Brigant. Luego la transforma, añadiendo la *p* característica del bretón, en la palabra “*Kleptomaniac*” (cleptomaníaco). Dicha palabra es, después de todo, una traducción libre del patronímico celta, pero también corresponde a la práctica de aquel que roba palabras que, por medio de la

¹¹⁹ St. Czarnowski, *Le Culte des héros et ses conditions sociales : Saint Patrick, héros national de l'Irlande*, Paris, Félix Alcan, 1919, pág. 32, nro. 2. Geert Lernout descubrió la fuente. Para todo lo concerniente al cuaderno VI.B.14, véase el volumen correspondiente de V. Deane, D. Ferrer y G. Lemout (eds.), *Finnegans Wake Notebooks at Buffalo*, Turnhout, Brepols, 2002.

adición o transposición de consonantes, las desvía en beneficio del bretón.

Este bello juego de palabras no se usará de forma directa en *Finnegans Wake*. Habrá que esperar el año siguiente y el encuentro con la escatología infantil¹²⁰ para que el potencial creativo de la etimología celta sea inyectado en la lengua inglesa, junto con toda la locura creativa de los celtómanos: para que el irlandés, del cual evoqué la función subyacente en ciertas formas lexicales y en ciertos giros sintácticos, entre a corromper la lengua del colonizador incluso en el nivel de la letra.

¹²⁰ Joyce hace este encuentro durante una lectura de Freud. Véase Daniel Ferrer, “The Freudful Couclimare of Shaun d - Joyce’s Notes on Freud and the Composition of Chapter XVI of *Finnegans Wake* “, in *James Joyce Quarterly*, vol. 22, No. 4, 1985, pág. 367-382.

La lengua de los afectos: el caso Valéry

Antonietta Sanna

Traducción: Danny Restrepo López

Si es cierto que la literatura es el espejo del mundo, hay que decir que la literatura contemporánea de muchos países europeos es una fiel imagen de nuestra época, caracterizada por la globalización, la deslocalización, el multilingüismo y el multiculturalismo. Se podría decir que es una época contradictoria, ya que por un lado pretende reunir a todos los locutores en una lengua común, y por el otro, experimenta la cada vez más constante aparición de situaciones de bilingüismo y plurilingüismo. Dicha lengua común, ilusoria y necesaria para entrar en las dinámicas sociales, se parece mucho al *koinè* del que habla Pier Paolo Pasolini cuando analiza la situación lingüística de Italia de los años 50. Él aclara que existe un italiano estándar, impuesto por las necesidades de una clase dominante, que hace visible una relación compleja entre la lengua instrumental corriente y la lengua personal y creativa¹²¹. Esto significa que toda lengua está siempre ligada a otras lenguas por medio de conexiones que la nutren, puesto que una lengua es un instrumento de intercambio donde se toma y se da.

Si observamos la situación de Italia o Francia (cito aquí dos realidades culturales que conozco mejor que otras), notamos la presencia actual de una literatura que se caracteriza por la heteroglosia y la mezcla lingüística. De hecho, en estos países son muchos los escritores que enriquecen su escritura al valerse de

¹²¹ P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milán, Garzanti, 1972.

otro sistema lingüístico. Escritores “regionales” italianos como Bufalino, Camilleri, Niffoi, Fois (traducidos con gran éxito en el extranjero), enriquecen su escritura al adoptar formas sintácticas o léxicas pertenecientes a sus lenguas regionales, por medio de un método parecido a la cita. Es una manera de forzar la lengua, de experimentar modalidades de expresión poco habituales, es una manera de llenar esas zonas del discurso donde se manifiesta la incompletitud del lenguaje. En este tipo de experiencia, la práctica de la escritura se convierte en un espacio de tensión y de encuentro entre lenguas al interior del cual el escritor inventa “su lengua”, encuentra su timbre, crea su estilo.

Todos esos escritores han mencionado en entrevistas su relación con las lenguas y han insistido en que la necesidad de desarrollar una lengua también les permitió volverse narradores de la historia de una lengua. Este es el caso de dos autores sardos, Niffoi y Fois, que utilizan el sardo, entremezclado con el italiano, como lengua encargada de decir lo intraducible, como lengua que reclama el derecho de escapar del olvido, de liberarse del peso de la prohibición y de la dominación de la lengua nacional.

Si la práctica de los escritores aquí citados se sitúa del lado del préstamo temporal, la que adopta Antonio Tabucchi, por ejemplo, se caracteriza por una especie de transmutación, del paso de una lengua a otra, del italiano al portugués. Para Tabucchi, la relación con la otra lengua le permite desarrollar, en los pliegues de la historia ya contada, una reflexión sobre el fenómeno de la creación. En una conferencia sobre traducción, el escritor declaró haber escrito *Réquiem* en portugués por necesidad. Según testimonio del autor, la historia se impuso en su mente ya forjada en la lengua de su autor favorito, Pessoa, y toda tentativa de salir de ese sistema solo lo llevaba a un punto muerto.

En los primeros ejemplos que citamos, tratamos con experiencias de escritura que se caracterizan por una especie de

balance que es más o menos marcado de una lengua hacia la otra, en el segundo ejemplo nos enfrentamos a una experiencia de escritura donde se abandona la lengua de origen y la lengua adoptada resulta más funcional para el sistema narrativo que se implementa.

Al lado de estos casos sacados de la literatura italiana, podemos evocar experiencias de relaciones entre lenguas nacidas de la literatura en lengua francesa las cuales permiten esclarecer otros aspectos del bilingüismo en la creación literaria. Se trata de prácticas que permiten percibir una modalidad de relación que implica el abandono del idioma de origen. Elegimos como ejemplos para este propósito a Jorge Semprún, Cioran y Héctor Bianciotti. Semprún fue un escritor español que se refugió en Francia luego de la guerra civil y fue deportado al campo de concentración Buchenwald durante la Segunda guerra mundial; Semprún eligió el francés para contar los horrores de los campos. Solo dicho idioma, que resumía para él la época de su experiencia en la Resistencia, podía satisfacer la urgencia de denunciar el más grande escándalo de la humanidad. En cuanto a Cioran, abandonó su lengua, el rumano, para no ser condenado al silencio. En su libro *Ejercicios de admiración*¹²², se llamó a sí mismo “Desecho de los Balcanes”. Una vez refugiado en Francia, quiso que su voz de exiliado fuera escuchada. Y dado que su acento valaco le impedía ser como el resto, decidió que sólo la escritura lo podría salvar de cualquier confrontación y le permitiría, renunciando a la oralidad, expresarse por escrito y así “rivalizar con los nativos”¹²³. Cioran dijo que “los esfuerzos que hacemos para medirnos con nuestros semejantes tienen razones viles e inconfesables”¹²⁴. El argentino Héctor Bianciotti, hijo de inmigrantes piamonteses, creció con el miedo de no poseer la lengua de su país de acogida. Sus padres no dominaban el español, entre ellos solo hablaban en el dialecto de la región de la

¹²² Emil Cioran, *Ejercicios de admiración*, Barcelona: Tusquets, 1995.

¹²³ *Ibid.*, pág. 228.

¹²⁴ *Ibid.*, pág. 228.

cual provenían, el de Piamonte, y habían decidido prohibírselo a sus hijos. Podríamos decir que, de cierta manera, el joven Bianciotti fue criado sin lengua materna. Bianciotti creció entre un piamontés prohibido y un español impuesto, y durante sus años en el Seminario, donde los jóvenes de origen humilde buscaban adquirir una buena formación en Argentina, se abrió a una nueva lengua: el francés. Su iniciación fue a través de la lectura de algunos textos en prosa de Paul Valéry acompañados de la traducción al español. Desgarrado entre la lengua que le fue negada y la lengua que le fue impuesta, Bianciotti decide situarse en una zona lingüística intercultural para revivir una lengua que echó raíces en lo más profundo de su memoria: su dialecto de Piamonte que se acerca más a la sonoridad del francés que a la del español.

En la lengua prohibida de mi infancia, esa que hablaban mis padres entre ellos, había ese sonido cerrado de la quinta vocal; el sonido “u” que no existe en italiano, ni en ninguno de sus dialectos, solo en el piamontés, y que es la “u” del francés, un sonido muy íntimo, como una parcela infinita en la que anidaría una parte de mí y que me haría viajar, sin mi consentimiento, de una lengua a la otra, al apartarme de la mía y dejarme a la *orilla* de otra.¹²⁵

Estas experiencias de escritura, consideradas en su relación con las lenguas, son particularmente interesantes aún desde el punto de vista teórico, ya que incitan a ir más allá del enfoque textual y semiótico, y a tener en cuenta el aspecto biográfico y subjetivo en el análisis del fenómeno de la creación.

Es por esta razón que, además de las prácticas ya mencionadas, podemos darle cabida en esta discusión a otras modalidades de uso de una lengua extranjera. Hago referencia a aquellos ejemplos tan interesantes en que un autor se sirve de un

¹²⁵ Héctor Bianciotti, “Changer de langue, changer de façon d’être”, en *La quinzaine littéraire*, n° 436, 1985, pág 10.

sistema lingüístico estable y toma las formas de una segunda lengua, de manera no sistemática, para dar cuenta tanto de su historia lingüística como de su investigación sobre el lenguaje y la creación literaria.

A parte de ciertos escritores que son perfectamente bilingües, como Semprún, Cioran, Beckett, Nabokov, entre otros; son muchos los que, sin ser capaces de escribir bien en una lengua o en otra, llegaron a una madurez intelectual alimentándose de una segunda lengua que para ellos resulta un instrumento con el que alterar la lengua heredada e institucional, y con el que alcanzar esa lengua “otra”, cuya búsqueda lleva a cabo el poeta incesantemente. Interesarse por estos casos (sin duda más difíciles de abordar, puesto que la segunda lengua surge en saltos irregulares que percibimos por lo general en la fase de composición) permite tener en cuenta elementos que esclarecen tres aspectos concernientes al sujeto escritor con respecto a la lengua extranjera:

1. su historia lingüística;
2. su pensamiento acerca del lenguaje;
3. su pensamiento acerca de la creación artística.

En esta perspectiva, las experiencias de escritura de Amelia Rosselli o de Aleksandr Herzen son de un gran interés. Pero el caso que para nosotros es el más representativo, es el de Paul Valéry. El poeta francés siempre estuvo, aunque de manera a veces contradictoria, profundamente influenciado por el idioma italiano al que llamó la lengua de los afectos. Una lengua que se trasplantó sobre su primera lengua, que aprendió fuera del contexto familiar y a la cual recurre para escribir para sí mismo en *Cahiers*, en su correspondencia y, a veces, en su proceso de creación poética. Citaré algunos ejemplos, sacados de sus manuscritos, en los que Valéry se sirve de un ritmo sugerido por un verso italiano, o donde un título en italiano es necesario para fijar en la página una expresión más apta para soportar la

densidad del sentido o satisfacer la urgencia de decir. Ejemplos donde la palabra busca en un sistema lingüístico, oculto en la memoria, el medio de cruzar la barrera de lo indecible.

Soy un ser trasplantado.

Me hice a mí mismo varios trasplantes.

Le trasplanté matemáticas a la poesía, rigor a las imágenes libres. “Ideas claras” a un tronco supersticioso; le trasplanté un lenguaje francés a un bosque italiano.¹²⁶

El italiano fue para Valéry una especie de reservorio capaz de liberar inmensas potencialidades. Como lo dice en *Cahiers*: “cuando uno conoce lenguas y matemáticas, puede leerlo todo”¹²⁷.

El poeta a menudo declaraba, al encarar interlocutores italianos, que apenas entendía su lengua. No obstante, en sus conferencias en Italia siempre habló en italiano por lo menos en la parte inaugural de su discurso, para complacer a su público y satisfacer su italianidad. Dicha lengua que, según él, ha sido poco estudiada, era la lengua que hablaba su madre, Fanny Grassi, proveniente de Trieste. Lengua nunca abandonada, el italiano nutrió su léxico familiar durante tres generaciones. André Gide, que confiaba en las habilidades de su amigo, le pidió consejos cuando decidió emprender el estudio de la lengua de Dante; Valéry no dudó en sugerirle la gramática de Vergani, editada por Garnier, de la que conservaba un ejemplar en su biblioteca¹²⁸.

El idioma materno emerge por todas partes: en sus anotaciones, en sus cartas, en sus borradores. Para ilustrarle a

¹²⁶ Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, CNRS, 1957-1961, vol. VII, pág. 170.

¹²⁷ P. Valéry, *Cahiers* 1894-1914, édition intégrale, Paris, Gallimard, 1987, vol. I, pág. 150.

¹²⁸ A. Gide-P. Valéry, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1957, pág. 187.

Gide uno de sus proyectos poéticos, le escribe “*studio la matematica delle parole*” [estudio la matemática de las palabras], se siente feliz de encontrar la bella expresión reproducida en esa lengua que resuena en su fuero interior¹²⁹. Dicho idioma es, además, el único que puede contener la expresión de dolor que le causó la pérdida de su madre: “*Per essa toccavo al settecento veneziano. Benedetta sia che così serenamente ci lasciò*” [Por ella conocí el *settecento veneziano*. Bendita sea que nos dejó con tanta serenidad], así aparece en una página de *Cahiers*¹³⁰.

Los corresponsales italianos del poeta no dudaban en escribirle en su lengua materna. “*Mi permetto di scriverle nella sua lingua materna, perché Ella la conosce e parla benissimo*” [Me permito escribirle en su lengua materna, puesto que Usted la sabe y la habla muy bien], le escribió una vez el nuncio apostólico de Francia, Monseñor Luigi Maglione¹³¹.

“*Caro, carissimo*”, son las fórmulas de introducción de sus cartas con corresponsales como Ungaretti, Siciliano o D’Annunzio, quienes a pesar de saber francés a la perfección, preferían servirse del italiano para complacer al maestro.

Italo Siciliano le escribe: “*Caro Maestro, Le scrivo in italiano perché so di farle piacere*” [Querido maestro, le escribo en *italiano* porque sé que va a complacerle]. “*Mio caro Maestro*” [Mi querido Maestro], “*Caro fratello minore e maggiore*” [Querido hermano menor y mayor], entonaban Ungaretti y D’Annunzio.

Encontramos trasplantes alóglotas dentro de una carta a D’Annunzio los cuales dan lugar a una graciosa historia de viajes:

Ese relámpago que es tu amistad es para mí ahora un *terzo*

¹²⁹ *Ibid*, pág. 291.

¹³⁰ *Op. cit.*, vol. XII, pág. 232.

¹³¹ Paul Valéry, *Correspondance générale*, ms, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, vol. XXIV, ff° 116-117.

luogo que se interpone entre la vida y la vista [...] Me hizo falta tiempo para comer un pequeño *boccone* en Milán [...] Y encuentro bastante bella esta nada de *cibo* y sueño¹³².

El italiano no es solo la manifestación de una divertida incursión lingüística, penetra también en el cuerpo de la escritura y estructura la frase, indicando la línea musical. Valéry explica, en una página de *Cahiers*, que ciertos aspectos estilísticos de su escritura ocurren por la presencia oculta del italiano:

Ego scriptor. Arcaísmos. A veces me los han criticado. No son voluntarios. Pero no los rechazo si me son favorables y, sobretodo, si me llegan de forma espontánea (¿algo bastante misterioso?). ¿Podría ser una italianidad sintáctica en las construcciones y una necesidad de línea melódica en la frase?¹³³

Dicha línea melódica en la frase, que tanto se ha buscado, se ancló en la memoria bajo la apariencia de una voz en contralto: “A cierta tierna edad, pude haber escuchado una voz, un contralto profundamente conmovedor”¹³⁴. La voz en contralto es, en el imaginario valéryano, una voz perdida de la infancia, una voz inmersa en la memoria que surge de forma misteriosa y dicta un ritmo que conecta lo continuo y lo discontinuo de la escritura de, por ejemplo, *La joven parca*. En una carta sobre la composición de dicho poema, Valéry declara que, al principio, él quería escribir una pieza de una cuarentena de versos, concebida como una ópera *recitativo*, una frase larga para contralto¹³⁵. Esa voz de canto, justo como las “cosas de Ópera” y la “fosa de la música”¹³⁶, hacen parte del entramado lingüístico y afectivo que determina la italianidad de Valéry.

¹³² Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, pág. 153.

¹³³ Paul Valéry, *Cahiers*, *op. cit.*, vol. XVII, p. 721.

¹³⁴ *Ibid.*, vol. IV, pág. 587.

¹³⁵ Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, *op. cit.*, pág. 125.

¹³⁶ Paul Valéry-Lebey, *Au miroir de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2004, pág. 195.

Maria Teresa Giaveri mostró el sutil juego de tejidos que existe entre esa materia psicoafectiva, elaborado a través de la lengua materna, y la lengua de las instituciones que permite la escritura, por lo tanto la expresión, en la elaboración de *El cementerio marino*¹³⁷. Su lectura psicogenética de los manuscritos del poema muestra cómo este entramado afectivo y lingüístico se estructura desde el comienzo de la escritura; esto, a partir de un par de homofonías presentes en todas las fases de la composición. Los pares *mer-mère/toi-toit* [mar-madre/tú-techo] parecen determinar las imágenes y el tono del poema. Además, las declaraciones de Valéry sobre la génesis del texto confirman este análisis. El poeta habla, en un artículo titulado *A propósito de El cementerio marino*¹³⁸, acerca de una figura rítmica que se le impuso en la mente a partir de un juego de sílabas vanas que lo obsesionaba desde hace tiempo. La figura era el verso decasílabo poco usado en la poesía moderna pero conocido por todos los poetas, ya que es el que utiliza Dante en *La divina comedia*. Valéry declara que “el verso escogido tiene cierto parecido al verso dantesco”¹³⁹. Solo ese verso aparentemente pobre y monótono, pero amplificado en su sonoridad por los contrastes y las correspondencias entre las estrofas, podría, en su opinión, orquestar el monólogo de un “yo” en el que los temas más simples de su vida afectiva e intelectual, asociados al mar y a la luz de un cierto lugar del Mediterráneo, “fueran llamados, maquinados, opuestos...”¹⁴⁰.

Sabemos que Valéry conservaba en su biblioteca un ejemplar de *El infierno*, el primer libro de *La divina comedia*, lleno de anotaciones y el cual le impresionaba mucho. Era poco susceptible al carácter épico del poema y, en cambio, se

¹³⁷ P. Valéry, *Il Cimitero marino*, Milán, H Saggiatore, 1984.

¹³⁸ Paul Valéry, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, 1957, vol. I, pág. 1503-1504.

¹³⁹ *Ibid.*, pág. 1504.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pág. 1503.

interesaba sobre todo por la forma lingüística y por la arquitectura prosódica elegida. Detrás de la construcción de tercetos, el autor ve un modelo de poesía sobrio: “enérgico, abstracto y apasionado, todo dentro de un sistema formal que asegura tanto la solidez como el progreso”, le escribe en una carta a Giovanni Gentile el ministro de educación nacional y presidente del *Istituto Nazionale Fascista di Cultura*. Gentile le pedía, en 1932, que respondiera a una encuesta sobre la influencia de la literatura y el pensamiento italianos en la formación artística y espiritual de los escritores extranjeros¹⁴¹.

En esta misma carta Valéry habla acerca de la influencia de un cierto italiano, un italiano arcaico, que siempre le ha hecho apreciar más los autores antiguos que los modernos. Cada vez que abordaba la gran literatura italiana, mostraba un interés particularmente sensible por la concepción arquitectónica de los textos y la riqueza de la materia verbal. Petrarca, el príncipe de la poesía italiana cuyo *Canzoniere* él conocía, le parecía una especie de Orfeo que trabajaba el soneto transformándolo en un instrumento que engendra una cantidad infinita de combinaciones sonoras. Maquiavelo le fascinaba por sus magníficas palabras¹⁴².

Para intentar esclarecer aún más la relación de Valéry con la lengua de los afectos, vale la pena añadir que él siempre leyó con gran atención la traducción al italiano de sus obras. Una vez le confesó al traductor de *La joven parca*, Aldo Capasso: “me alegra ver que la obra que marcó para mí el inicio de una segunda vida, aparezca, casi al final de mi edad madura, en una lengua que amo como a mi infancia”¹⁴³. También le escribió al traductor de *Eupalinos o el arquitecto*, Rafaele Contu: “me parece que no hay ninguna lengua más cercana a la nuestra que el italiano. Su

¹⁴¹ Paul Valéry, “Correspondance générale”, ms, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, n.a.fr. 19078, f° 116.

¹⁴² André Gide y Paul Valéry, *Correspondance*, op. cit., pág. 341.

¹⁴³ Paul Valéry, “Lettre à mon traducteur”, in *Correspondance générale*, ms, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, n.a.fr. 19072, f° 81.

sintaxis se asemeja bastante a la nuestra, y esa clase de semejanza es para mí más importante que el parecido de las palabras”¹⁴⁴.

Valéry puede muy bien apreciar sus traducciones, pero además, sugiere algunas correcciones. Este es el caso de la traducción de *Charmes* [(en)*Cantos* en español] de Folco Gloag, en la cual él interviene expresándose con firmeza en italiano:

un piccolo sbaglio... nel titolo. "Charmes" non è qui "Fascini". L'ho preso nel senso antico del Cinquecento, derivato dal latino *Carmina*, cioè *Versi*, e talvolta : *Formole (sic) magiche*. In italiano si direbbe forse *Carme* o *Carmi* ? La prima edizione s'intitolava *Charmes ou Poèmes*.

[hay un pequeño error... en el título. Aquí "*Charmes*" no es "Fascinaciones". Tomé la palabra en el sentido antiguo del *Cinquecento* que deriva del latín *Carmina*, es decir "Versos", y a veces: fórmulas mágicas. ¿Cómo se diría en italiano *Carme* o *Carmi*?]¹⁴⁵

Según testimonio ofrecido por la correspondencia, Valéry con frecuencia es consultado en lo que se refiere a traducciones al francés de obras italianas. Por ejemplo, Doderet, traductor de *La divina comedia*, le envía su trabajo antes de entregárselo al editor: "Me encuentro en el Infierno ¡Por qué cosas le hago pasar!"¹⁴⁶. Y Margherita Caetani, princesa de Bassiano, le propone formar parte —junto a Leon-Paul Fargue y Valéry Larbaud— de la revista *Commerce* que se posicionaba como un grupo políglota que rechazaba cualquier alineamiento político e ideológico; buscaban orientarse únicamente hacia el terreno estético y realizar, por medio de la difusión de literatura extranjera y de la traducción de autor en particular, un gran proyecto europeísta

¹⁴⁴ Paul Valéry, *Correspondance générale*, ms, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, n.a.fr. 19072, f° 92.

¹⁴⁵ Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, VRY ms 1238.

¹⁴⁶ Paul Valéry, *Correspondance générale*, ms, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, vol. VIII, f° 42.

idealista. Era una especie de red que reunía a Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y Rusia con redactores como Ungaretti, T. S. Eliot, Rilke, Hofmannsthal, Mirsky.

Pero es sobre todo en la escritura de *Introducción al método de Leonardo Da Vinci*, que la fascinación por la lengua materna juega un papel fundamental. Sabemos que dicho ensayo es fruto de una encomienda a la que Valéry responde sin dudar:

He leído bastante y meditado sobre las famosas notas de Leonardo da Vinci, y confieso que me complació mucho el estilo singular de los fragmentos y las oraciones que dejó este gran hombre. Este es un estilo simple, fuerte, riguroso e íntimo. Es el estilo de alguien que habla a sí mismo y para quien el acto de escribir es un medio para pensar, de ir de un estado interior a otro.¹⁴⁷

Valéry, seducido por los manuscritos del maestro florentino y las investigaciones que estos atestiguan, decide escribir un ensayo no con el fin de dibujar un retrato envuelto en material biográfico, sino con el fin de penetrar en una inteligencia y representar sus movimientos. Un proyecto que lo conduce a llevar a cabo un profundo trabajo sobre la materia textual. El lector del corpus de manuscritos de dicho ensayo se sorprende ante estas páginas que muestran, desde un inicio, interferencias de material alóglota. Se trata de toda una red de sustituciones léxicas, donde el eco del italiano juega un papel determinante, que muestra que el fin es *figurer* [representar]. Las palabras “*figura*”, “*figures*” y “*figurer*”, están en el centro de un trabajo de sustituciones y de interrupciones que confirman su importancia. Se impone un título que indica, a través de una expresión alóglota, el objetivo general del ensayo: “*Figura di Lionardo. Ingegno e mente*”. Aquí, el italiano ofrece un giro en el que el sentido parece condensarse de manera particularmente alegre. El

¹⁴⁷ Paul Valéry, Lettre à Giovanni Gentile, *Correspondance générale*, ms, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, n.a.fr. 19078, f° 115.

nombre propio “Lionardo” evoca a Vasari que consagró páginas importantes a Leonardo da Vinci y a su ingenio en el libro *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*. Las palabras “*figura*” (es decir retrato, representación) e “*ingegno*” (ingenio, mente), aparecen a menudo en las páginas de Vasari. “*Figura*” también hace parte del léxico davinciano y pertenece al mismo campo semántico de “*figurare*”. Leonardo la utiliza en el capítulo LXVII de *Tratado de la pintura*, en el que él define la manera de “*figurare una battaglia*” [representar una batalla].

Valéry llega a apropiarse tanto del lenguaje como de las divisas de su personaje. “*Ostinato rigore*” es una fórmula davinciana que aparece en el *Codice Atlantico* y que Valéry a veces traduce, usando un calco del italiano, con “obstinado rigor”, y que se conserva hasta el texto definitivo. El poeta disfruta creando hibridaciones lingüísticas. Por ejemplo, a partir del nombre propio, que en el dialecto florentino del renacimiento era a menudo representado como “Lionardo” en vez de Leonardo, el autor inventa el verbo italiano “Lionardare”¹⁴⁸ que significa construir, componer, erigir. Sueña con apoderarse del secreto de la lengua del pintor de *La Gioconda*. Un arduo trabajo lo llevó a intentar la aventura de traducir las libretas que se conservan en la biblioteca del *Institut de France*. El poeta excavó el texto original y lo sometió a análisis para vencer las resistencias y complejidades del tejido semántico. La palabra *impeto* pasa al francés *élan* [ímpetu], luego se borra y se reemplaza por *impulsion* [impulso]; el participio *trasmutata* se traduce por el correspondiente *communiqué* [transmitida] y de inmediato se borra; la expresión *sfumato* resulta ser tan compleja y resistente que se incluye sin ofrecer una traducción para ella¹⁴⁹. Se trata de un largo trabajo llevado a cabo para intentar resucitar, en otra

¹⁴⁸ Paul Valéry, *Cahiers, op. cit.*, vol. XV. pág. 623.

¹⁴⁹ Léonard de Vinci II, ms, Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, n.a.fr. 19055, f° 246.

lengua, la forma musical de esas frases que se esculpieron perfectamente de acuerdo con su sustancia. También se trata de un sueño encerrado en un proyecto abandonado, del que quedan una centena de folios y casi ochenta textos traducidos, pero nunca publicados. Sobre todo, se trata de un homenaje a la lengua de la infancia, más aprendida que estudiada, más escuchada que en verdad hablada, una lengua que infundió sonoridades, ritmos y formas útiles a su escritura.

TRADUCIR LA PROPIA ESCRITURA:
CREACIÓN DOBLE



El papel del bilingüismo en el origen de *Mercier and Camier* de Samuel Beckett

Chiara Montini

Traducción: David Baena Loaiza

Heavenly god, the creature was bilingual!
[*Padre celestial, ¡la criatura era bilingüe!*]
More Pricks than Kicks

No traducimos a Beckett, lo provocamos a traducirse
Ludovic Janvier

De origen irlandés y emigrante en Francia, Samuel Beckett comenzó a escribir en inglés, para luego pasar al francés a partir de 1946, y eventualmente convertirse en un autor bilingüe, que en ocasiones escribe en inglés, en ocasiones en francés y se auto-traduce de manera metódica. La escritura bilingüe de Samuel Beckett se puede considerar una práctica sistemática a partir de la publicación de *Murphy* (1937), es decir, desde el momento en el cual empieza a traducir todos sus textos. Sin embargo, su práctica de auto-traductor, sobre la cual trataremos en este artículo, no parece cumplir con las reglas definidas de antemano. En efecto, el autor no siempre sabe cuando traducirá su texto y cada traducción muestra un enfoque singular; en ocasiones traduce, en ocasiones adapta, revisa e incluso escribe un nuevo libro. No obstante, podemos establecer algunas generalidades sobre la actividad de Beckett como auto-traductor:

- 1) Las primeras traducciones al inglés hechas a partir de los textos en francés que se hicieron poco después de la

- primera redacción (por ejemplo, la trilogía novelística) se acercan mucho al original;
- 2) las traducciones hechas varios años e incluso varias décadas después de la escritura de los textos originales y, especialmente, de los primeros textos en francés, experimentan modificaciones importantes;
 - 3) Las traducciones al inglés de los primeros textos escritos en francés, las cuales a menudo comienzan con la ayuda de otro traductor y, por ese motivo, se acercan bastante al original, son revisadas por Beckett quien a veces modifica pasajes completos (como en *Watt*). Sin embargo, las modificaciones de estos textos son menos drásticas que los textos del caso anterior;
 - 4) las obras de la década de 1970 en ocasiones escritas en francés, en ocasiones en inglés y en ocasiones en ambos idiomas al mismo tiempo. Las traducciones pueden acercarse mucho al “original” o bien alejarse de este hasta el punto de que, por ejemplo, las versiones francesas de *A Piece of monologue*, *Solo* fue definida por el mismo autor como una “adaptación”.

A pesar de las libertades que Beckett se permite en sus escritos, sus traducciones no solo evidencian una gran severidad y disciplina en el trabajo de reescritura, sino que también demuestran que él prestaba especial atención a los “intraducibles”. De esta manera, al enfrentarse a palabras, expresiones o sonidos que no existen en el idioma de llegada, Beckett borra o modifica pasajes o incluso, como ya lo hemos visto, los títulos de sus obras. En este contexto, Cioran cuenta una anécdota muy interesante sobre la búsqueda de una traducción “equivalente” del título de la obra *Lessness*:

El texto francés *Sans* se titula en inglés *Lessness*, vocablo creado por Beckett, al igual que su equivalente alemán *Losigkeit*.

La palabra *Lessness* (tan insondable como el *Ungrund* de Bohemia) me hechizó de tal manera que una vez le dije a Beckett que no me acostaría sin haberle encontrado un equivalente digno en francés... Habíamos estado examinando todas las formas posibles sugeridas por *sans* [sin] y *moindre* [menor]. Ninguna nos había parecido acercarse al inagotable *Lessness*, mezcla de privación y de infinito, vacuidad sinónimo de apoteosis. Nos separamos aquella noche decepcionados. Yo continué en casa dándole vueltas al pobre *sans*. Justo cuando me disponía a capitular, se me ocurrió buscar en dirección del término latino *sine*. Al día siguiente escribí a Beckett que *sinéité* [sineidad] me parecía la palabra buscada. Me respondió que también él había pensado en ella, quizás en el mismo momento que yo. Sin embargo, tuvimos que reconocer que nuestro hallazgo no era tal. Decidimos abandonar la búsqueda, concluyendo que no había sustantivo en francés capaz de expresar la ausencia en sí, la ausencia en estado puro, y que había que resignarse a la miseria metafísica de una preposición¹⁵⁰.

A diferencia de un traductor “común”, en ocasiones Beckett juzga sin piedad el texto que va a reescribir y se convierte en el comentarista e incluso en el censor, según sea el caso. Así, al igual que cada una de sus obras responde a diferentes criterios que tienen que ver con una poética coherente, su práctica de reescritura y de traducción varía de acuerdo con la perspectiva que el autor/sujeto tenga de la obra según las diversas contingencias: temporales, lingüísticas y, por supuesto, subjetivas. En otras palabras, Beckett recrea, traduce, reescribe y adapta de acuerdo con las restricciones del texto y de los idiomas, prestando especial atención al ritmo y a la musicalidad. Además, su práctica de auto-traductor difiere según sea su relación con la

¹⁵⁰ E.M. Cioran, “Algunos encuentros con Beckett”, *Ejercicios de admiración y otros textos. Ensayos y retratos*, Barcelona: Tusquets, 1995. pp. 92.

lengua y según su opinión sobre su obra al momento de escribirla en el otro idioma. El autor a menudo modifica el texto y se apropia de las referencias culturales del idioma de la traducción, como en el siguiente ejemplo extraído de *En attendant Godot* (Esperando a Godot): “Seine Seine-et-Oise-Seine-et-Marne Marne-et-Oise”¹⁵¹, que en inglés se convierte en: “Fekham Peckham Fuhlham Clapham”¹⁵². A veces no traduce referencias que son más exóticas en el texto original que en la traducción, como en este ejemplo extraído de *Molloy*, novela escrita originalmente en francés:

Ce bourg, ou ce village, disons-le tout de suite, s'appelait Bally, [...] Dans les pays évolués on appelle ça une commune, je crois, ou un canton, je ne sais pas, mais chez nous il n'existe pas de terme abstrait et générique pour ces subdivisions du territoire. Et pour les exprimer nous avons un autre système, d'une beauté et simplicité remarquable, et qui consiste à dire Bally (puisqu'il s'agit de Bally) lorsqu'on veut dire Bally et Ballyba lorsqu'on veut dire Bally plus les terres y afférentes et Ballybaba lorsqu'on veut dire les terres de Bally exclusives de Bally lui-même¹⁵³.

This market-town, or village, was, I hasten to say, called Bally, [...] In modern countries this is what I think is called a commune, or a canton, I forget, but there exists with us no abstract and generic term for such territorial subdivisions. And to express them we have another system, of singular beauty and simplicity, which consists in saying Bally (since we are talking of Bally) when you mean Bally and Ballyba when you mean Bally plus its domains and Ballybaba when you mean the domains exclusive of Bally itself¹⁵⁴.

¹⁵¹ Beckett, S., *En attendant Godot*, París, Minuit, 1952, p. 61.

¹⁵² Beckett, S., *Waiting for Godot*, traducción del autor, Nueva York, Grove Press, 1954, p. 29.

¹⁵³ Beckett, S., *Molloy*, París, Minuit, 1951, pp. 223-223.

¹⁵⁴ Beckett, S., *Molloy*, Nueva York, Grove Press, 1955, p. 183.

[Aquel burgo, o aldea, digámoslo de una vez, se llamaba Bally, [...] En los países modernos se da a esto el nombre de comuna, creo, o cantón, ya no me acuerdo, pero entre nosotros no existe ningún término abstracto y genérico para designar estas subdivisiones territoriales. Y para expresarlas empleamos otro procedimiento, de singular belleza y sencillez, y que consiste en decir Bally (puesto que estamos hablando de Bally) cuando se quiere decir Bally, y Ballyba cuando se quiera decir Bally más sus tierras adyacentes, y Ballybaba al referirse a las tierras exclusivas del propio Bally.]

Sin embargo, en la misma novela, Beckett modifica el nombre de la ciudad del protagonista para el lector inglés, “Shit” en francés, capital de “Shitba” es adaptado en la traducción en inglés por “turdy”, capital de “Turdyba”.

Para ilustrar las dinámicas de estos diferentes fenómenos, propongo analizar manuscritos franceses que preparan la traducción al inglés de *Mercier et Camier*. El texto fue escrito en francés y, cuando se tradujo al inglés, el autor lo modificó de manera significativa. Estas modificaciones probablemente se deben a la distancia temporal entre las versiones en francés y en inglés, distancia que evidencia la evolución de la poética del autor y su relación con la escritura y los idiomas. Beckett escribió *Mercier et Camier* en francés, en 1946, cuando tenía cuarenta años. Después de haber escrito novelas cortas, esta fue su primera novela en francés. Este libro pertenece a una fase experimental en la que la exploración de las posibilidades del idioma extranjero, en el cual no se siente competente, es fundamental. Es por esto que la novela marca una especie de retroceso en su poética que está en constante evolución, como lo demuestra el regreso al narrador homodiegético, el observador omnisciente de las primeras novelas en inglés.

Escrita en 1946 y en francés, *Mercier et Camier* fue publicada solo en 1970, año en el que Beckett comenzó su traducción al inglés, y que terminaría en 1974. Le tomó casi

treinta años decidirse a traducir esta novela, la cual, según su propia confesión, no le gustó particularmente. Aquí, el sinfín de clichés lingüísticos, así como el asombro mostrado por los personajes frente a ciertas expresiones o modos de pronunciación resaltan la distancia del inglés con respecto al francés. A continuación, se presentan dos ejemplos reveladores de su curiosidad y de la sorpresa frente al idioma extranjero:

Mon père me disait toujours, dit Mercier, d'ôter ma pipe de la bouche avant de m'adresser à un étranger, quelque humble que fût sa condition.

Quelque humble, dit Camier, que cela sonne drôlement.
(p. 21).

Tu as dit oui, dit Camier. A quoi acquiesces-tu ?

A quoi a qui est-ce ? dit Mercier. Tu perds le nord, Camier. (p. 141).

[Mi padre siempre me decía, dijo Mercier, que me sacara la pipa de la boca antes de dirigirme a un extranjero, por humilde que fuese su condición.

Por humilde, como suena gracioso, dijo Camier.]

[Dijiste que sí, dijo Camier. ¿Con qué estás de acuerdo?

¿Con qué? ¿Con quién? dijo Mercier. Estás perdiendo el norte, Camier.]

Mercier et Camier también es la única novela que, por el hecho de poner en escena una pareja, se parece a las obras de teatro que harían famoso a Beckett quien se inspiró en las parejas del cine de comedia el cual le encantaba, desde los hermanos Marx hasta Laurel & Hardy. Grotescos, groseros, viejos, abrumados por todo tipo de enfermedades relacionadas con la edad (el cual es uno de sus temas de conversación favorito), repetitivos y obsesivos, Mercier y Camier emprenden un viaje “materialmente bastante fácil” puesto que “se quedaron en casa”.

La presencia de la pareja en la narración permite numerosos diálogos en donde la incomprensión y la intolerancia se alternan con la complicidad y el afecto mutuos de dos personajes. Muchas de sus conversaciones se refieren a su salud, a su pasado, a sus opiniones sobre el estado de decadencia e incluso a la “dehiscencia”¹⁵⁵ (para usar un término muy valioso para Beckett que toma de Leonardo da Vinci¹⁵⁶). Otro tema de conversación recurrente tiene que ver con el metadiscurso, ya que Mercier y Camier a menudo se tardan en tratar de explicar lo que se dijo mal o se malinterpretó. Además del carácter repetitivo y obsesivo de los diálogos, esto refuerza el lado cómico de dos personas y les da su encanto.

Insistimos en estos puntos, pues la traducción al inglés, la cual se redujo en una cuarta parte, elimina muchos diálogos, divertidos y patéticos a la vez, y a menudo los reemplaza por un resumen, e incluso por un comentario agrio del narrador quien desempeña un papel mucho más importante en el texto en inglés en comparación con el texto original en francés. Subrepticamente, la relación entrañable entre los dos personajes se vuelve fría, y todo lo relacionado con el ámbito de la repetición obsesiva o la clarificación meticulosa se desvanece e incluso desaparece en la versión definitiva en inglés como para indicar la insatisfacción del autor-traductor frente a su texto. Esta insatisfacción se la confiesa a Paul Auster a quien le declaró que *Mercier et Camier* “no es muy bueno. De hecho, lo reduje un veinticinco por ciento en comparación con la versión en francés”¹⁵⁷.

La insatisfacción y la crítica despiadada que Beckett hace de su obra dejó rastros en los manuscritos de la traducción al

¹⁵⁵ S. Beckett, *Mercier et Camier*, París, Minuit, 1970, p. 207.

¹⁵⁶ Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*, traducción de David García López, Madrid : Alianza, 2013.

¹⁵⁷ Testimonio de P. Auster, en AA. VV., *Objet Beckett [Objeto Beckett]*, Ediciones del centro Pompidou, 2007, pp. 79-80.

inglés. Estos documentos de trabajo muestran que, antes de reducir drásticamente el texto original, primero hace una traducción literal, muy cercana al texto en francés. Luego, para llegar a la versión final, Beckett reescribe el texto varias veces. Los manuscritos permiten analizar las etapas del trabajo del auto-traductor a casi treinta años de distancia. Para resumir, podemos distinguir un primer esbozo de traducción “palabra por palabra”, escrito a mano en un cuaderno escolar. Esta primera versión incluye cambios sobre todo a nivel léxico. El segundo estado es una edición tapuscrita, que es luego corregida a mano. Estos cambios son mucho más radicales, aunque ciertos pasajes fueron eliminados, otros fueron resumidos drásticamente y otros incluso fueron transformados en comentarios del narrador. Por otro lado, las adiciones son muy raras.

Para ilustrar la manera como Beckett juega con los dos idiomas y donde interviene con mayor autoridad, propongo observar tres estados de texto: la versión en francés de la novela, los manuscritos de la traducción en inglés y la versión publicada en inglés. De esta manera veremos los estados de transformación del texto. Nuestra atención se centrará en las siguientes consideraciones:

- 1) la interferencia del idioma del texto de origen, el cual es un idioma extranjero para Beckett, en la forma en la que la traducción está construida;
- 2) la interferencia de la lengua materna, la cual es evidente en el texto en francés y perceptible en el manuscrito de la traducción, será eliminada posteriormente en la versión final;
- 3) las interferencias entre los dos idiomas, las cuales se dan en el manuscrito en inglés, se transforman en la traducción final para crear una distancia irónica del autor con relación a su texto e indudablemente con el idioma de origen;

- 4) los epítetos y las malas palabras se traducen de diferentes maneras;
- 5) la abolición gradual de todas las muestras de sabiduría: las referencias a Mantegna, a Sordel, a la Scala de Milán y a Dante se empiezan a hacer borrosas en el primer manuscrito y no aparecen más en la versión en inglés;
- 6) los diálogos entre los dos amigos primero se traducen al pie de la letra (o casi) y son eliminados en la versión final.

La interferencia del idioma del texto de origen:

Versión en francés	Manuscrito de traducción	Versión en inglés
Mercier, qui avait le dos tourné au sens de la marche... (p. 61-62)	Mercier, who had his back to the locomotive...	Beckett, S., <i>Molloy</i> ,... (p. 40) ¹⁵⁸
¹⁵⁹ Mercier, quien tenía la espalda volteada en el sentido de la marcha...	Mercier, quien tenía su espalda hacia la locomotora...	Mercier, cuya espalda estaba hacia el motor...

Aquí nos enfrentamos a una primera traducción literal: “qui avait le dos tourné” se convierte en “who has his back to”, expresión que toma al pie de la letra la construcción en francés y que será reemplazada por “whose back was to”. Sin embargo, en la primera versión, la palabra en inglés “locomotive” reemplaza

¹⁵⁸ De aquí en adelante las referencias a la tercera columna de la obra *Mercier and Camier*, corresponden a Beckett, S., *Mercier and Camier*, traducida del francés por el autor, Nueva York, Grove Press, 2011.

¹⁵⁹ N.T. en la fila inmediatamente seguida de las tres versiones francés, inglés, inglés, está la fila con la traducción nuestra de cada uno de los pasajes citados arriba. La autora no siempre especifica el número de página para los pasajes en inglés. Tampoco hay especificación de la fuente de la segunda columna “Manuscrito de la traducción”.

“sens de la marche” como si se preocupara por la precisión. ¿Se habrá debido esto a su regreso a la lengua materna?

Versión en francés	Manuscrito de traducción	Versión en inglés
<p>Des vitrines s’eclairaient, d’autres s’eteignaient, cela dépendait de la vitrine. (p. 30). Los escaparates se iluminaban, otros se apagaban, esto dependía del escaparate.</p>	<p>In the show windows the light came on, went out, depending on the show. En las ventanas de exhibición las luces se encendían, se apagaban, dependiendo de la exhibición.</p>	<p>In the show windows the lights came on, went out, according to the show. En las vitrinas las luces se encendían y se apagaban según la exhibición.</p>

En el manuscrito, al igual que en la edición tapuscrita, *dépendait* se tradujo por *depending on*. En la versión final la expresión, la cual es inapropiada en inglés en este contexto, será corregida en la versión final por *according to*. Estos ejemplos muestran que Beckett trata de “calcar” ciertas formas y expresiones, como si quisiera acercar ambos idiomas.

La interferencia de la lengua materna, el inglés, en la versión original en francés reaparece en el estado inicial de la traducción, pero desaparecerá de la versión final:

Versión en francés	Manuscrito de traducción	Versión en inglés
Et le rendez-vous était pour quelle heure, selon toi ?	And for what hour was our appointment, according to you? said Mercier.	<i>And for what hour was our appointment, according to you? said Mercier.</i>
Pour le quart de neuf heures, dit Camier.	<i>(For the quarter of nine, said Camier.</i>	<i>Nine fifteen, said Camier.</i>
Je ne comprends pas, dit Mercier.	<i>I don't understand, said Mercier.</i>	<i>Then you are grievously mistaken, said Mercier.</i>
Que ne comprends-tu pas ? dit Camier.	<i>What don't you understand? said Camier.</i>	
Ce que ça veut dire, neuf heures quinze minutes, dit Camier.	<i>What you mean by the quarter of nine, said Mercier.</i>	
Ça veut dire, neuf heures quinze minutes, dit Camier.	<i>I mean nine hours fifteen minutes, said Camier)¹⁶⁰</i>	
Alors tu te trompes lourdement, dit Mercier. (p. 16)	Nine fifteen, said Camier.	
	Then you are grievously mistaken, said Mercier.	

¹⁶⁰ La parte entre paréntesis corresponde a lo que se había traducido en una edición tapuscrita y que luego fue eliminado. De ahora en adelante, las tablas que tienen palabras o frases entre paréntesis reproducen el texto de la edición tapuscrita, y que fue posteriormente eliminado.

¿Y la cita era para qué hora, según tú?

Para el cuarto de las nueve horas, dijo Camier.

No entiendo, dijo Mercier.

¿Qué no entiendes? dijo Camier.

Eso quiere decir, el cuarto de nueve horas, dijo Camier.

Quiere decir, nueve horas quince minutos, dijo Camier.

Entonces te equivocas gravemente, dijo Mercier.

¿Y a qué hora era nuestra cita, según tú? Dijo Mercier.

(Para el cuarto de las nueve, dijo Camier.

No entiendo, dijo Mercier.

¿Qué no entiendes? dijo Camier.

Qué quieres decir con el cuarto de las nueve, dijo Mercier.

Quiero decir nueve horas y quince minutos, dijo Camier)

Nueve y quince, dijo Camier.

Entonces estás gravemente equivocado, dijo Mercier.

¿Y a qué hora era nuestra cita, según tú? dijo Mercier.

A las nueve y quince, dijo Camier.

Entonces estás gravemente equivocado, dijo Mercier.

En este pasaje el texto en francés propone una ambigüedad que es completamente anglófona, la de las diferentes maneras de decir la hora. Si bien en francés la expresión *le quart de neuf heures* es bastante rara (y el único ejemplo del Buen uso es el de Beckett mencionado anteriormente), en inglés comúnmente se utilizan más formas para decir la hora: por ejemplo, *nine fifteen* [nueve y quince], *a quarter past nine* [nueve

y cuarto] se utilizan indistintamente. Parece que el juego nace de esta particularidad del inglés, que le confiere cierta extrañeza al texto en francés. A pesar de que hubo un intento de traducción en el manuscrito (*the quarter of nine*), esta extrañeza en el inglés no tiene las mismas implicaciones y, por esta razón, el autor eliminará el juego de palabras.

Se retoman las interferencias entre los dos idiomas en la versión final con propósitos irónicos:

Versión en francés	Manuscrito de traducción	Versión en inglés
<p>J'ai l'impression, dit Mercier, que si nous ne quittons pas cette ville aujourd'hui, nous ne la quitterons jamais. Réfléchissons donc bien, avant de nous lancer à la poursuite de ces objets. Qu'est-ce qu'il y avait dans le sac, au juste ? dit Camier. (pp. 42-43)</p>	<p>My feeling is, said Mercier, that if we don't leave this town today we will never leave it. So let us therefore think twice before we start trying to set out in pursuit of [corregido por "rush to retrieve"] these objects. What exactly was there in the bag ? said Camier. (p. 28)</p>	<p>My feeling is, said Mercier, that if we don't leave this town today we never shall. So let us think twice before we start trying to -. <u>He almost said recoup.</u> What exactly was there in the sack ? said Camier. (p. 28)</p>

Tengo la sensación, dijo Mercier, de que, si no abandonamos esta ciudad hoy, nunca la abandonaremos. Así que pensemos bien antes de **lanzarnos a la persecución de estos objetos**. ¿Qué había en la **bolsa**, exactamente? dijo Camier.

Mi sentimiento es, dijo Mercier, que si no dejamos esta ciudad hoy **nunca la dejaremos. Por lo tanto**, pensemos dos veces antes de que empecemos a tratar de **disponernos a buscar** [corregido por “**apresurarse a recuperar**”] **estos objetos**. ¿Qué exactamente había en la **bolsa**? dijo Camier.

Mi sentimiento es, dijo Mercier, que si no nos vamos de esta ciudad hoy nunca lo haremos. Así que pensemos dos veces antes de intentarlo -.

Por poco dice recuperar.

¿Qué exactamente había en el **saco**? dijo Camier.

En el manuscrito de la traducción y, especialmente en las dos frases corregidas, parece que el francés aún es dominante: *we will never leave it* [nunca lo dejaremos] se convertirá en *we never shall* [nunca lo haremos] y *before we start trying to set out in pursuit of these objects* [antes de ponernos a la tarea de perseguir esos objetos] se corregirá por *rush to retrieve these objects* [corre a recuperar esos objetos] Si, por un lado, Beckett auyenta los rastros del francés, por el otro refuerza su presencia. De esta manera, cambia el término más común *bag* por *sack*, el cual se acerca más a *sac* en francés. Del mismo modo, utiliza *recoup*, que viene del término del francés antiguo *recouper*, *to cut back* y que en inglés significa: 1. *to get an equivalent for* [encontrar un equivalente para]; *make up for* [compensar]; *reimburse* [reembolsar], *compensate* [compensar]; 2. *regain : to make Good or make up for something lost*¹⁶¹ [volver a ganar: hacer Bien o compensar por alguna cosa perdida]. La interferencia entre los dos idiomas aparece aquí como una forma de restituir la ironía presente en el texto en francés mediante un

¹⁶¹ Webster's Ninth New Collegiate Dictionary, Merriam-Webster Inc., 1991.

importante cambio estilístico que permite, por un lado, atribuirle una mayor importancia al narrador reduciendo el papel de los dos personajes para economía del libro y, por otro, relacionar los dos idiomas para resaltar las diferencias. Con este propósito, en los manuscritos de traducción, el autor conserva sistemáticamente muchas interferencias que, unas veces, se corregirán, y otras, se reforzarán gracias al efecto de la ironía de la versión en inglés. La ironía revela tanto la indiferencia del autor con respecto a su texto “original” como su interés por las relaciones entre los dos idiomas, por sus similitudes y diferencias, por lo que aparentemente los acerca mientras los aleja. Por lo tanto, *recupérer* no significa exactamente *to recoup*.

La transformación de los epítetos y de las palabras soeces:

El uso de los epítetos y de ciertos diálogos entre los dos amigos varía igualmente según la versión. Veamos algunos ejemplos de las diferencias y de los cambios graduales en los manuscritos y la versión en inglés:

Versión en francés	Manuscrito de traducción	Versión en inglés
<p>Assassins, dit-il. (p. 29) Charogne, dit Mercier. C'est pour moi ? dit Camier. C'est pour le parapluie, dit Mercier. Il le leva, en se servant des deux mains, haut au-dessus de sa tête et le jeta avec violence par terre. Enculé, va, dit-il. Il ajouta, en présentant au ciel une face convulsée et ruisselante, et en levant et serrant les poings, Quant à toi, je t'emmerde. (p. 38)</p>	<p>Assassins, he said. Cunt, said Mercier. Meaning me ? said Camier. With both hands Mercier raised the umbrella high above his head and dashed it to the ground. Shite, he said. And to crown all, lifting to the sky his convulsed and streaming face, he said, As for thee, fuck thee.</p>	<p>He cursed them on their way. (p. 20) Mercier used a nasty expression. Meaning me ? said Camier. With both hands Mercier raised the umbrella high above his head and dashed it to the ground. He used another nasty (corrección de dirty) expression. And to crown all, lifting to the sky his convulsed and streaming face, he said, As for thee, fuck thee.</p>
<p>Asesinos, dijo él. Desgraciado, dijo Mercier. ¿Es para mí? dijo Camier. Es para el paraguas, dijo Mercier. Él lo levantó, usando ambas manos, por encima de su cabeza y lo arrojó con violencia por el suelo. Hijo de puta, lárgate, dijo él. Añadió, mostrando al cielo un rostro</p>	<p>Asesinos, dijo él. Hijo de puta, dijo Mercier. ¿O sea yo? dijo Camier. Con ambas manos Mercier levantó la sombrilla por encima de su cabeza y la tiró al suelo. Mierda, dijo él. Y para rematar, levantando al cielo su rostro convulso y agitado dijo, En cuanto a tí,</p>	<p>Él los insultó en el camino. Mercier usó una expresión desagradable. ¿O sea yo? dijo Camier. Con ambas manos Mercier levantó la sombrilla por encima de su cabeza y la tiró al suelo. Él usó otra expresión desagradable (corrección de obscena). Y para</p>

convulso y agitado, y
levantando y
apretando los puños,
**En cuanto a tí, vete a
la mierda.**

vete a la mierda.

rematar, levantando al
cielo su rostro
convulso y agitado
dijo, **En cuanto a tí,
vete a la mierda.**

Sabemos que las palabras soeces no tienen el mismo impacto dependiendo de si se trata de la lengua materna o del idioma aprendido en la edad adulta. En el primer manuscrito de su traducción, Beckett, prueba muchas soluciones para restituir los términos vulgares, y así modificar el texto en su versión final en la cual, finalmente, la única palabra soez utilizada está dirigida a Dios. Esto va en contra del uso de los eufemismos que reemplazan *charogne* y *enculé* y le da más fuerza y violencia a la expresión. Además, el que fue definido como “el omni-omni”, es decir, Dios, podría ser el narrador omnisciente que mira y cuenta todo, por lo que la ofensa estaría dirigida al mismo autor. Esto confirmaría que la eliminación aquí es una estratagema que busca reforzar el epíteto que califica al “omni-omni”. Los manuscritos muestran los intentos iniciales por traducir las palabras soeces al inglés. La traducción final muestra que, si Beckett elimina *cunt* y *shite*, no es por pudor sino para reforzar el insulto final. Si se tiene la curiosidad de conocer la naturaleza de la *nasty expression* mencionada en inglés, no hay otra opción que consultar la versión en francés. El autor-traductor, quien primero tradujo al pie de la letra, termina cambiando su texto en la versión en inglés para remitir, mediante un comentario a menudo extravagante, al texto en francés que él censura. Así, el segundo texto se convertiría en un comentario del primero, aunque menos explícito que este, y

gracias a los manuscritos, podemos observar el verdadero proceso de su transformación.

Referencias culturales:

Versión en francés	Manuscrito de traducción	Versión en inglés
<p>C'est que mon rêve m'avait repris, dit Mercier. Oui, dit Camier, au lieu de m'écouter tu ne penses qu'à me raconter ton rêve. Tu n'ignores pas cependant ce que nous avons arrêté à ce sujet : pas de récit de rêve, sous aucun prétexte. Une convention analogue nous interdit les citations. Lo bello stilo che m'ha fatto onore, dit Mercier, est-ce une citation ? Lo bello quoi ? dit Camier. Lobello stilo che m'ha fatto onore, dit Mercier. Coment veux-tu que je sache ? dit Camier. Ça m'en a tout l'air. Pourquoi ? Ce sont des mots qui me bruissent dans la tête depuis hier, dit Mercier, et me brûlent</p>	<p>Yes, said Camier, instead of minding me all you do is tell me your dreams. And yet you know full well what we agreed: no communication of dreams on any account. a like ban applies to quotations. Mercier quoted from the Inferno. You revolt me Mercier, said Camier. We take certain precautions designed to make things a little more bearable, a little less unbearable, and then go on blundering blindly before us regardless. He got up. Do you feel strong enough to move ? He said.</p>	<p>It's my dream came over me again. Yes, said Camier, instead of minding me you tell me your dreams. And yet you know our covenant : no communication of dreams on any account. The same holds for quotes. No dreams or quotes at any price. He got up. Do you feel strong enough to move ? he said.</p>

les lèvres.
 Tu me dégoûtes,
 Mercier, dit Camier.
 Nous prenons
 certaines précautions
 afin d'être le mieux
 possible, le moins mal
 possible, et c'est
 exactement comme si
 on fonçait à
 l'aveuglette, tête
 baissée. Il se leva.

Y es que mi sueño me
 había invadido, dijo
 Mercier.
 Sí, dijo Camier, en
 lugar de escucharme
 solo piensas en
 contarme tu sueño. Tú
 no desconoces, sin
 embargo, lo que
 habíamos concluido de
 este tema: no
 relatamos los sueños,
 bajo ninguna
 circunstancia. Una
 convención análoga
 nos prohíbe las citas.
**Lo bello stilo che
 m'ha fatto onore**, dijo

Sí, dijo Camier, en
 lugar de prestarme
 atención todo lo
 que haces es
 contarme tus
 sueños. Y además
 sabes bastante bien
 lo que acordamos:
 No comunicamos
 los sueños por
 ningún motivo.
 Una prohibición
 similar se aplica a
 las citas.
 Mercier citó del
Inferno. Me das
 asco Mercier, dijo
 Camier. Tomamos

Es mi sueño que me
 invadió otra vez.
 Sí, dijo Camier, en
 lugar de prestarme
 atención me cuentas tus
 sueños. Y además
 conoces nuestro pacto:
 No comunicamos los
 sueños por ningún
 motivo. Lo mismo
 aplica para las citas. Ni
 sueños ni citas por
 ninguna razón. Él se
 levantó. ¿Te sientes
 suficientemente fuerte
 para moverte? dijo él.

Mercier, ¿Es una cita?	ciertas
dijo Camier. ¿Lo bello	precauciones para
qué? dijo Camier. Lo	hacer que las cosas
bello stilo che m'ha	sean un poco más
fatto onore, dijo	tolerables, un poco
Mercier. ¿Cómo	menos
quieres que yo sepa?	insoportables, y
dijo Camier. Me suena	luego seguimos
conocido. ¿Por qué?	cometiendo errores
Son palabras que me	garrafales
susurran en la cabeza	ciegamente a pesar
desde ayer, dijo	de todo. Él se
Mercier, y me queman	levantó. ¿Te sientes
los labios.	suficientemente
Tú me das asco,	fuerte para
Mercier, dijo Camier.	moverte? Dijo él.
Nosotros tomamos	
ciertas precauciones	
para estar lo mejor	
posible, lo menos mal	
posible, y es	
exactamente como si	
lo hiciéramos a ciegas,	
con la cabeza	
agachada. Él se	
levantó.	

La versión en inglés tiende a abolir toda muestra de erudición y, así como Beckett elimina en inglés las referencias a Mantegna, a Sordel, a la Scala de Milán, también elimina la cita de Dante, después de haber tratado anteriormente de encontrar un acuerdo entre los manuscritos, reemplazando la cita por una marca que indica que se trata de una cita cualquiera del *Inferno*. No es casualidad que Beckett haya escogido la referencia a Dante y la cita aquí es significativa, ya que se refiere al estilo de Virgilio. Pero, prefiere eliminarla de la versión en inglés, conforme a su poética de privación y de restricción. Aquí se

observan los elementos de la evolución del autor a lo largo de casi treinta años.

Los diálogos eliminados:

Versión en francés	Manuscrito de traducción	Versión en inglés
<p>Comment te sens-tu aujourd'hui ? dit Camier. je ne te l'ai pas encore demandé. Je me sens débile, dit Mercier, mais plus résolu que jamais. Et toi ?</p>	<p>How do you feel today ? said Camier. I haven't asked you yet, Shaky, said Mercier, but more resolute than ever. And you ?</p>	<p>Before going any further they asked and told each other how they felt. (p. 58) They made good headway for their age.</p>
<p>Pour le moment ça va, dit Camier. M'êtr débarrassé de toute cette saleté m'a fait du bien. Je me sens plus léger, dit-il. Mais décidément cette phrase laissait Mercier indifférent. Dire que je me sens d'attaque, non, dit Camier. Il me serait impossible par exemple de repasser par où je suis passé hier. (p. 92)</p>	<p>At the moment not too bad, said Camier. It did me good to get shut of all that junk, I feel stronger. He paused. I say I feel stronger, he said. But clearly this expression left Mercier cold. To say I feel fighting fit, said Camier, no. I could not possibly for example go</p>	<p>They wondered which would drop first.</p>
<p>Comment Mercier se sent-il aujourd'hui ? dit Camier. Ma foi, dit Mercier, je me suis senti plus mal. Et Camier ? Je m'abstiens de me plaindre, dit Camier.</p>	<p>through again what I went through yesterday. How does Mercier feel today ? said Camier. To tell you the God's truth, said</p>	

Ils se demandaient
lequel s'écroulerait le
premier. (p. 168)

¿Cómo te sientes hoy?
dijo Camier. No te lo
he preguntado aún.
Me siento débil, dijo
Mercier, pero más
determinado que
nunca. ¿Y tú?
Por el momento todo
bien, dijo Camier.
Haberme deshecho de
toda esta basura me
hizo bien. Me siento
más ligero. Escuchó.
Digo que me siento
más ligero, dijo él.
Pero, indudablemente,
esta frase dejó a
Mercier indiferente.
Decir que me siento de
combate, no, dijo
Camier. Me sería
imposible por ejemplo
pasar por lo que pasé
ayer.
¿Cómo Mercier se
siente hoy? dijo
Camier.
Qué te dijera, dijo
Mercier, me he sentido
peor. ¿Y Camier?
Me abstengo de

Mercier, I've been
known to feel even
worse. And Camier
?

I scorn to complain,
said Camier.
They wondered
which would drop
first.

¿Cómo te sientes
hoy? dijo Camier.
No te lo he
preguntado todavía,
tembloroso, dijo
Mercier, pero más
determinado que
nunca. ¿Y tú?
Por el momento no
tan mal, dijo
Camier. Me hizo
bien deshacerme de
toda esa basura, me
siento más fuerte.
Hizo una pausa.
Digo que me siento
más fuerte, dijo él.
Pero, claramente,
esta expresión dejó
frío a Mercier.
Decir que me
siento en plena
forma, dijo Camier,
no. No podría por
ejemplo volver a
pasar por lo que
pasé ayer.
¿Cómo se siente
Mercier hoy? dijo
Camier.
A decir la verdad

Antes de ir más lejos se
preguntaron y se
dijeron cómo se
sentían.

Hicieron un gran
avance para su edad.

Se preguntaban cuál
caería primero.

quejarme, dijo Camier. Ellos se preguntaban cuál colapsaría primero.	de Dios, dijo Mercier, he sido conocido por sentirme incluso peor. ¿Y Camier? Detesto quejarme, dijo Camier. Se preguntaban cuál caería primero.
---	--

En estos últimos tres ejemplos, se eliminaron los diálogos en los que los dos amigos se preguntan sobre su salud y expresan su afecto recíproco. La traducción del manuscrito es reemplazada por un resumen corto del narrador. De este modo, Beckett reduce su texto y modifica, en parte, su naturaleza, confiriéndole a *Mercier and Camier* un aspecto más didascálico y suelto.

Conclusión

Hemos visto que Beckett primero se traduce literalmente y que las primeras correcciones hechas a los manuscritos a menudo son necesarias para mejorar la calidad de la lengua de llegada. Solo entonces el autor modifica el texto de manera más radical, hasta el punto en que la traducción se convierte en una verdadera adaptación.

La interferencia entre los dos idiomas está presente en todos los estados del texto: en la versión en francés, en las primeras versiones manuscritas de la traducción y también en el texto final. En la versión final en inglés, la interferencia es intencional y se utiliza como un proceso estilístico que refuerza el desinterés del autor por una ironía sarcástica.

Así, en *Mercier et Camier*, Beckett se deja moderar por el idioma extranjero que le permite a su vez deshacerse de ciertos

automatismos. Luego, cuando comienza a traducir su texto al inglés, se deja llevar por el “original” para un primer esbozo. En la versión final de la traducción al inglés, las restricciones (y las libertades) que se debieron al idioma extranjero están nuevamente bajo el estricto control y censura del superyó, que se impone con más fuerza debido al regreso a la lengua materna. Podríamos suponer que por esta razón el lado sentimental y entrañable de la relación entre los dos amigos que se presenta en el texto en francés, se desvanece en la traducción al inglés, como si Beckett considerara negativamente las tonterías características de la comunicación entre Mercier y Camier.

Gracias a los manuscritos, hemos podido ver que el autor está dividido entre su texto de origen en francés y el idioma de llegada, el inglés. También hemos constatado que los dos idiomas están presentes en cada etapa del proceso creador. Sin embargo, a pesar de las interferencias lingüísticas, la lengua materna regresa con tal fuerza que obliga a Beckett a modificar el texto de origen a profundidad para finalmente imponer su autoridad en la versión final. Esta es la autoridad de la lengua materna y también la autoridad del sujeto y de su superyó sometidos a sus propios juicios y prejuicios (que también son culturales y lingüísticos). Estos juicios se han podido reprimir gracias a la adopción del francés y a la traducción literal de los primeros manuscritos. Es como si Beckett aplicara al pie de la letra este deseo de control (y su imposibilidad) tan bien expresado en los *Textes pour rien* [Textos para nada]: “Être juge et partie, témoin et avocat, et celui, attentif, indifférent, qui tient le greffe” [Ser juez y parte, testigo y abogado, y aquél que atento, indiferente, sostiene el estilete].¹⁶²

¹⁶² Beckett, S., *Nouvelles et textes pour rien*, París, Minuit, 1958, p. 145.

La escritura y lo intraducible. El multilingüismo en la génesis del texto *Breviario de podredumbre* de Cioran.

Nicolas Cavaillès

Traducción: Manuela Arcila Guzmán

Fuera del abandono a lo incommunicable, de la suspensión en medio de nuestros arrebatos inconsolados y mudos, la vida no es un estrépito sobre una extensión sin coordenadas, y el universo, una geometría aquejada de epilepsia.

E. M. Cioran¹⁶³

Allí donde convergen lo político, lo estético, lo técnico y lo amoroso¹⁶⁴, el multilingüismo que determina cierta génesis es tan confuso en sus motivaciones, como en sus consecuencias: desde cualquier perspectiva, la extrañeza resulta ser fecunda, su contexto hostil, restringida la creación. Una práctica asidua y simultánea de varios idiomas puede llevar a la errancia del escritor, y a la multiplicación de sí mismo (pensemos en la obra de Pessoa); mientras que un cambio delicado de idioma puede florecer en una obra inesperada, como ocurrió con Cioran. En medio de esta convergencia existencial, lingüística y poética, se encuentra un agujero negro desde el cual se elevan todas las lenguas, una gran abertura de sentidos donde se agotan todas las inteligencias, un pozo de dificultades del lenguaje que atrae

¹⁶³ E. M. Cioran (1997). *Breviario de podredumbre*, traducción de F. Savater, Madrid: Taurus, pp. 48.

¹⁶⁴ Cf. B. Clément, *Tristesse du métissage. Notes sur l'œuvre d'Ismail Kadaré*, en J. Karafiath y M. Cl. Ropars (dir.), *Pluralité des langues et mythe du métissage. Parcours europeen*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, Creations europeennes, 2004, p. 193.

misteriosamente al escritor: lo intraducible. Una lengua extranjera es prolífica debido a su lado oscuro, a su lado desconocido. Ataviada con una musicalidad exótica y cautivadora, la parte de lo incomprendido inherente a cada lengua, su lado intraducible, incomprensible (ya que, desde George Steiner, *entender es traducir*¹⁶⁵), esta parte inalienable constituye para una inteligencia que ha pasado por todo, como la de Cioran, el último refugio, el último desafío, el objeto de una fascinación estética e intelectual que, como forma agudizada del asombro aristotélico, se transforma fácilmente en inspiración.

Nació en la región de Transilvania, donde se habla rumano, húngaro y alemán; fue estudiante en los años 30 en Bucarest, la “Pequeña París” eminentemente francófona. Autor de cinco obras en su lengua materna, el rumano, Cioran vivió por un tiempo en Alemania, antes de llegar a París en 1937. Instalado en Francia, convivió con Simone Boué a partir de 1943, francesa y catedrática de inglés. Gracias a su influencia, Cioran comenzó a adentrarse en el inglés leyendo a Shakespeare y a Shelley¹⁶⁶. Se alejó del alemán y se aventuró un poco más en la lengua francesa (con algunos fragmentos escritos en sus libretas, seguidos de algunos artículos). Aun así, continuó escribiendo en rumano, dando a luz dos libros más en su lengua materna, pero sin pretender publicarlos. Fue en 1946, después de haber intentado traducir con ciertas dificultades a Mallarmé a su lengua materna, que Cioran decidió súbitamente renunciar al rumano, así como a sus traducciones, y convertirse en escritor de lengua francesa¹⁶⁷. A fuerza de lecturas -de moralistas clásicos, tales que Valéry y otros autores del siglo XVIII¹⁶⁸- y de reescrituras vehementes,

¹⁶⁵ G. Steiner, (1980). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, Adolfo Castañón (traductor). México, Fondo de Cultura Económica, pp. 13-68. (Trabajo original publicado en 1975).

¹⁶⁶ Véase S. Boué, entrevista con N. Dodille, in *Lectures de Cioran*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 32.

¹⁶⁷ Véase E. Cioran, *Entretiens [Entrevistas]*, Paris, Gallimard, *Arcades*, 1995, pp. 28, 44, 72, 145 y 308.

¹⁶⁸ *Ibid*, p. 73.

dándole en definitiva la espalda a su pasado rumano y a su juventud *spätromantik*, publicó en 1949 su primer libro en francés, *Précis de déscomposition/Breviario de podredumbre*: el primero de una docena de libros que fundan su reputación como un estilista extraordinario en el idioma francés, es así como no escribirá ni una línea más en rumano, alejándose poco a poco de la vehemencia y la espontaneidad de su escritura rumana. Los manuscritos del *Breviario* bien revelan la interferencia de ciertos elementos ortográficos o sintácticos rumanos, corregidos en francés como equivocaciones y torpezas¹⁶⁹, pero también encontramos allí, sin duda, interesantes frases traducidas del rumano, reformuladas en francés, extraídas de capítulos rumanos e integradas en los capítulos franceses. A lo que debe agregarse, para completar esta descripción del corpus multilingüe de la génesis de *Breviario*, la práctica de utilización de citas en lengua original (inglés, alemán, latín, italiano), lo que agudiza una fuerte sensibilidad a las cualidades metafísicas propias de cada lengua, avivando el debate identitario estigmatizado por la errancia entre las lenguas.

Paradójicamente, al darse cuenta muchas veces de la diferencia fatal y suicida del cambio de lengua, el escritor da al lenguaje un mayor entusiasmo, elocuencia y libertad lírica. Más que en la nueva "frescura"¹⁷⁰ de la lengua extranjera, más que en

¹⁶⁹ Ejemplos: en la Biblioteca Literaria Jacques Doucet, bajo la referencia CRN.Ms.30.13: “acteurs ~~de seconds ordres~~” (en rumano, *ordine* es femenino); CRN.MS.32.15: “il ~~vă~~ vous advient” (“*vă*” es una forma del pronombre rumano de la segunda persona del plural); CRN.Ms.28.3: l’âme “tombe ~~avec~~ ‘en conservant encore’ un principe de santé qui n'a pas eu le temps de se flétrir” (la preposición rumana *cu* es mucho más flexible, más empleada y más libre que el “avec” del francés. (la simbología en estas transcripciones: ~~palabra~~: palabra tachada; ‘palabra’: palabra introducida; palabra/otro: sustitución por enmendadura).

¹⁷⁰ Véase, J. Green, *Le langage et son double, The language and its shadow*, París, *Éditions de la Différence*, 1985, p. 237: “[la aventura de mi primer libro en inglés] me rejuvenecía todo el tiempo que me separaba de mi primer libro en francés, mientras que las palabras aún tenían toda la frescura que tenían para un principiante”.

el apagamiento eventual de la lengua materna (después de diez años de locuacidad incontrolable), el misterio de la fecundidad del multilingüismo encuentra elementos de respuesta en la confrontación con lo intraducible. Un acontecimiento crucial, herida de la cual el escritor, hombre de lenguaje, no logrará salir idéntico; una experiencia de una imposibilidad esencial que obliga a la escritura a medir tanto sus poderes, como sus límites. Esta violenta experiencia conlleva a un descentramiento, a un mayor distanciamiento entre el autor y su escritura; engendra un diálogo translingüístico, le confiere al texto una profundidad dialógica, la nueva escritura siendo negación, corrupción tácita de la antigua.

Sin duda, la escritura multilingüe, desde este punto de vista, no es más que una escritura monolingüe exacerbada¹⁷¹, pues, multiplicar las lenguas es aumentar la conciencia de su relatividad, al igual que la vanidad del lenguaje, es aumentar el deseo de una lengua llena de sí, sin diferencias (ilusión beckettiana) o sin el remordimiento de la lengua original derridiana -conciencia, deseo, remordimiento, que también caracterizan los escritos monolingües. El sujeto derridiano, infaliblemente monolingüe y "afásico", se ve "arrojado en la traducción absoluta, una traducción sin polos de referencia, sin lengua originaria, sin lengua de partida", de ahí surge "el deseo de reconstituir, de restaurar, pero en realidad de inventar una *primera lengua* que sería más bien una *preprimera lengua* destinada a traducir [la memoria del tiempo anterior a la ipseidad

¹⁷¹ M. Bakhtine habla de "plurilingüismo" incluso dentro de una sola lengua (estos son las "voces sociales e históricas que habitan el lenguaje"); a fortiori, lo que es cierto en el plurilingüismo de una lengua es cierto en el plurilingüismo compuesto de varias lenguas; cf. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, "Tel", 1975, p 121 y ss. Véase también G. Deleuze, *Critique et clinique*, París, Éditions de Minuit, 1993, p. 138 : el escritor es "un extranjero en su propia lengua : no mezcla otra lengua con su lengua, talla en su lengua una lengua extranjera que no existe aún."

de un *yo* {*je*} – *yo* {*moi*}]”¹⁷². La posesión de diversas lenguas menoscaba una búsqueda del original, una búsqueda de un lugar propio, cuya ausencia será fundamental tanto en la construcción del sujeto como en la construcción de su lenguaje; de esta búsqueda metafísica tampoco está exento el sujeto monolingüe. Así pues, no resulta sorprendente si los resultados de un análisis del multilingüismo de una escritura nos hablan en realidad de toda escritura, de *la escritura*.

Cioran llevó a cabo este recorrido desde lo intraducible hasta la escritura, de manera sintomática, a través de tres situaciones fundamentales: *lo intraducible*, o el obstáculo de las traducciones del francés al rumano que precedieron al cambio abrupto de lengua y la escritura del *Breviario de podredumbre*; *lo intraducido*, término mediante el cual comprenderemos el *intertexto* multilingüe en la génesis del *Breviario*; y lo *intraductivo*, un término que calificará los pasajes del *Breviario* nacidos del acto de retomar textos anteriores escritos en rumano¹⁷³. La génesis del *Breviario de podredumbre*, dramáticamente, dialógicamente multilingüe revela, de hecho, que escribir es *intraducir*, buscar en las palabras aquello que de ellas se escapa, avanzar en y hacia (*întru*, en rumano) las realidades autónomas de lo intraducible y dialogar con ellas.

I. Lo intraducible como contexto

El fracaso de las traducciones del rumano al francés representa el sucedáneo "bautismo inicial" de la génesis de *Breviario de podredumbre*, bautismo que nunca es "inicial" sino

¹⁷²J. Derrida. *El monolingüismo del otro*, Pons, Horacio (trad), Buenos Aires: Manantial, 1997, p. 101.

¹⁷³ También hemos propuesto los términos antitexto, para las traducciones en cuestión y contratexto para los textos en rumano incluidos en *Breviario*, véase nuestro artículo “L'exogène. Cas du Précis de décomposition de Cioran” in Recto/Verso (www.revuerectoverso.com), junio 2007, n°1.

retrospectivo"¹⁷⁴, bautismo en negativo. Estos pocos poemas de Mallarmé y de Valéry que Cioran tradujo dócilmente, en un desglose palabra por palabra¹⁷⁵, llanamente naturalizante, y más bien sofocante¹⁷⁶, llevaron a su vez a la escritura de *Breviario*, invirtiendo la situación lingüística, aniquilando la fe en la plenitud de su lengua materna, destruyendo la ilusión de llegar a hacer una introspección de sí mismo, poder decir lo otro, alienar - ilusión fundamental en el ejercicio de la traducción. Cioran descubre la pobreza metafísica de su lengua materna¹⁷⁷ y la intraducible "economía poética del idioma"¹⁷⁸, la irreductibilidad de las lenguas entre sí; pasa por un doble distanciamiento, por un lado, del rumano, y por el otro, del lenguaje mismo. Y todo esto se agudiza debido a la elección del autor traducido: Mallarmé. Las pocas líneas que lo evocarán en *Breviario de podredumbre* abarcarán, bajo un discurso metafísico, una confesión de poeta, o de traductor (los problemas son en gran parte los mismos), derrotado por el lenguaje¹⁷⁹.

¹⁷⁴ D. Ferrer, *La toque de Clementis. Réroaction et rémanence dans les processus génétiques*, in *Genesis*, n° 6, 1994, p. 100. Cursiva del autor.

¹⁷⁵ "Traducir es cortar en pequeños trozos, lamentaba Nabokov". Cf. M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Navokob*, París, L'Harmattan, 2001, p.119.

¹⁷⁶ Véase nuestro análisis de la traducción de su poema de Valéry "Les Pas" en "Contratexte, antitexte : l'intégration dans la culture européenne par la négativité", *Cahiers Emil Cioran, Approches critiques VI*, Sibiu, Editura Universitatii Lucian Blaga & Leuven, Les Sept Dormants, 2005, pp. 85-87.

¹⁷⁷ Cf. A. Berman, *L'épreuve de l'étranger, Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*, París, Gallimard, 1984, p. 22: "La pulsión de traducción plantea siempre la otra lengua como ontológicamente superior a la propia lengua. De hecho, ¿no es una de las primeras experiencias de cualquier traductor que su idioma sea tan desprovisto, tan pobre ante la riqueza lingüística de la obra extranjera?"

¹⁷⁸ J. Derrida, *El monolingüismo del otro*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁷⁹ "El artista que abandona su poema, exasperado por la indigencia de las palabras, prefigura el malestar del espíritu descontento en el conjunto de lo existente. La incapacidad de alinear los elementos —tan desnudos de sentido y de sabor como las palabras que los expresan— lleva a la revelación del vacío. *Por eso el versificador se retira al silencio o a los artificios impenetrables. Ante el universo, el espíritu demasiado exigente sufre una*

El tema de la relatividad de las lenguas se encontrará en varios pasajes de *Breviario*¹⁸⁰, acompañado de un fuerte cuestionamiento al lenguaje, siendo este sólo una traición, una pérdida, incluso la muerte de los elementos de la existencia que pretende, precisamente, traducir; cada lengua no sólo transmite su propia poética, que excluye a las demás, sino que, en todas partes, en todos los idiomas, el significante es la lápida del significado, este nos separa radical y definitivamente de lo que debía darnos: “Decimos: la Muerte, y esta abstracción nos dispensa de experimentar su infinitud y su horror.”; “Fui, soy o seré, es cuestión de gramática y no de existencia. El destino en tanto que carnaval temporal se presta a ser conjugado, pero desprovisto de sus máscaras, se muestra tan inmóvil y tan desnudo como un epitafio”¹⁸¹. Toda la génesis del libro tendrá lugar sobre un fondo traumático de intraducible, en la contemplación fúnebre de la frialdad de las palabras, en el “cementerio de las definiciones”, donde “reposan los principios y las fórmulas: lo Bello está definido y allí yace enterrado. Y también lo Verdadero, el Bien, el Saber y los Dioses. Allí se pudren todos”¹⁸². Lo intraducible habrá sido el “contexto” genético¹⁸³, ausente tanto del texto final

derrota semejante a la de Mallarmé frente al arte. Se trata del pánico ante un objeto que ya no es objeto, que ya no es posible manejar, pues idealmente se han rebasado sus límites. Los que no permanecen en el interior de la realidad que cultivan, los que trascienden el oficio de existir deben o pactar con lo inesencial, dar marcha atrás e integrarse en la eterna farsa, o aceptar todas las consecuencias de una condición separada y que es sobreabundancia o tragedia, según que se la mire o que se la padezca.” Obsesión de lo esencial, in *Breviario de podredumbre*, *op. cit.*, p. 135-136. Además, cabe señalar que en uno de los manuscritos de este texto el nombre de Rimbaud aparecía junto al de Mallarmé; en la biblioteca de Doucet, CRN.11: s.28.101.

¹⁸⁰ Véanse los capítulos *Supremacía de lo adjetivo* y *Apoteosis de lo vago* en *Breviario de podredumbre*, *op. cit.*, pp. 50-52 et 66-69.

¹⁸¹ “Rostros de la decadencia” y “Volviendo la espalda al tiempo”, *ibid.*, pp. 193-194 y 98.

¹⁸² “Rostros de la decadencia”, *ibid.*, p. 191.

¹⁸³ Cf. D. Ferrer, “La toque de clementis”, *op cit.*, p.104.

como de los manuscritos, pero decisivo, y sensible en este contexto, a través de la explosión de hostilidad que ha provocado.

II. Lo intraducido

Para un traductor, concretamente, nada es absolutamente intraducible: siempre se tiene como última opción hacer un préstamo, o españolizar, afrancesar, etc. la palabra en cuestión; “la *non-traduction d'un terme [vaut] comme mode éminent de traduction*” [“La no-traducción de un término [vale] como modo eminente de traducción”]¹⁸⁴. Cabría por lo tanto una posibilidad para lo intraducible, lo que nos autorizaría a crear el verbo *intraducir*¹⁸⁵ y a definir los préstamos como *intraducidos*, esas palabras extranjeras traducidas por ellas mismas, *ad litteram*. La práctica intertextual en la lengua original también es parte de esta *intraducción*.

Al escribir *Breviario de podredumbre*, Cioran cita cuatro lenguas diferentes del francés: el inglés (Shakespeare, tres veces, y Keats¹⁸⁶), el latín (Séneca, Severo¹⁸⁷), el alemán (Hofmannstahl) y el italiano (Dante); y consagra un capítulo, *Apoteosis de lo vago*, a los términos *Sehnsucht*, *yearning*, *saudade* y *cafard*. Señal de una sensibilidad a la metafísica de los idiomas, este intertexto multilingüe, estos intraducibles intraducidos son una consecuencia directa del desafío de traducir

¹⁸⁴ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 302. Cursiva del autor.

¹⁸⁵ Nosotros proponemos *intraducir* según el modelo de *d'inachever un texte* (le laisser dans un apparent inachèvement), en Cl. Duchet (*Notes inachevées sur l'inachèvement*, en *Leçons d'écriture, Ce que disent les manuscrits*, París, Minard, 1985, p. 242).

¹⁸⁶ La cita de Keats ("esta 'faculty of hoping' de la que hablaba Keats); está presente en el texto final; en la Biblioteca J. Doucet, sous les cotes CRN.Ms.28.20 et CRN.Ms.58.19, et à la Bibliothèque Nationale de France, sous la cote NAF.18721.45.

¹⁸⁷ “*Omnia fui et nihil expedit*” cita presente en el capítulo del manuscrito *Abdicaciones*, el cual no se encuentra incluido en la versión final del libro. Bibliothèque J. Doucet, CRN.Ms.31.13.

a Mallarmé; representan una segunda etapa en el viaje de lo intraducible a la escritura: el del descentramiento, de la pluralización¹⁸⁸, del "injerto" Derridiano, de la yuxtaposición, de la confrontación.

En el proceso de la progresión literaria, el esclarecimiento recíproco entre una lengua materna y una lengua extranjera [cuando la obra acude a ellas] señala y objetiva precisamente el aspecto de "la concepción del mundo" de una lengua a otra, la forma interna de estas y el sistema axiológico que les es propio. Para la conciencia que crea la obra literaria no es obviamente el sistema fonético de la lengua nativa, o sus particularidades morfológicas o aún su vocabulario abstracto, lo que aparece en el campo iluminado por la lengua extranjera, sino precisamente aquello que hace de la lengua una concepción del mundo concreta y absolutamente intraducible: esto es *el estilo de la lengua como totalidad*.¹⁸⁹.

Todo ello es válido, por supuesto, en casos de esclarecimiento recíproco entre varias lenguas extranjeras, en ausencia de la lengua materna, como es el caso en *Breviario*.

Intraducir una palabra es enfatizar en la intraducibilidad, es manipular las palabras que no se mezclan, es respetar un dialogismo externo mínimo: las palabras no se *entienden*, no se contienen, no congenian, no resuenan entre sí. El uso de la cursiva, obligatorio para palabras extranjeras, adquiere una importancia particular en Cioran, quien, en *Breviario de podredumbre*, incluso más que en sus siguientes libros, utiliza la

¹⁸⁸ "Sé plural como el universo" decía Pessoa. cf. P. Quillier, "Plus d'une langue... A propos de l'hétéroglossie chez Fernando Pessoa", in Judith Karafiath y Marie-Claire Rpars-Wuilleumier (coord.) *Pluralité des langues et mythe du métissage*, Universidad París 8 : Créations Européennes, p. 105.

¹⁸⁹ M. Bajtín, citado por T. Todorov, *Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique*, seguido de *Ecrits du cercle de Bakhtine*, París, Seuil, 1981, p. 97. (la cursiva es de Bajtín; los corchetes son de T. Todorov.)

cursiva en muchas palabras, incluso en francés¹⁹⁰. La cursiva le otorga a la palabra cierta distancia, como para enfatizar mejor toda la carga semántica y estética, toda la peculiaridad, toda la *extrañeza*; esta vuelve evidente el carácter de manipulación, codificada y sin naturalidad, distanciada y sin cercanía, propia de toda práctica lingüística; traza la línea divisoria entre el sujeto que habla y su lenguaje. Aun escribiendo en francés, y cualquiera que sea a la final su lengua, Cioran, el escritor, intraduce.

Mediante este tipo de intraducción, lo intraducible se abre a la escritura transfigurando su imposibilidad en una construcción plural: al entrelazar los intraducibles intraducidos, el escritor construye una nueva lengua; después de la revelación de las miserias del lenguaje y de tomar las lenguas por separado, el escritor tiende naturalmente a soñar con una lengua superior, hecha a su medida o bajo la intuición de la “lengua común para todas las lenguas [...] *koiné* acusmática”, “inaudita”¹⁹¹, absoluta. Las erupciones glosolálicas de Artaud, como los viajes translingüísticos científicos de Joyce, apuntan a posturas extremas de esta misma perspectiva, que supuestamente comparten todos los escritores, de diferentes maneras y en diversos grados.

Incluso se pueden conectar estos sueños peri-lingüísticos, rápidamente irracionales, al amor “vago” de un Kadaré¹⁹², como de un Cioran: intraducir es homenajear a la fuente de la ambigüedad, de lo equívoco, en las cuales se baña el lenguaje.

Lo que un pueblo puede expresar sólo tiene un valor histórico: es su éxito en el devenir; pero es que no puede expresar, su

¹⁹⁰ Algunos ejemplos entre muchos otros: “poesía... tiene como la vida la excusa de no probar nada.”; “Ayer, hoy, mañana: categorías para uso de criados”; “Sócrates... permanece siendo *maestro*, modelo *edificante*.” (*Breviario de podredumbre*, *op. cit.*, pp. 48, 97 y 114).

¹⁹¹ P. Quillier, “más de una [lengua].”, *op. cit.*, pp. 89-92. P. Quillier habla sobre Pessoa y sobre Derrida (*El monolingüismo del otro*, *op. cit.*, p. 108).

¹⁹² Cf. B. Clément, “Tristesse du métissage”, *op. cit.*, p. 204.

fracaso en lo *eterno*, es la sed infructuosa de sí mismo: su esfuerzo en agotarse en la expresión, estando aquejado de impotencia lo ha suplido por ciertas palabras, alusiones a lo indecible...

¡Cuántas veces, en nuestras peregrinaciones fuera del intelecto, hemos reposado nuestras preocupaciones a la sombra de esos *Sehnsucht, yearning, saudade*, de esos frutos sonoros abiertos para corazones demasiado maduros!¹⁹³

Este bello fragmento sobre lo “vago”, en el que lo indecible se combina, conjuntamente, con lo intraducible, nos genera un especial interés gracias a su génesis turbulenta. Se trata de una nueva versión proveniente de un artículo escrito en francés en 1943, momento en que la principal lengua de escritura de Cioran seguía siendo el rumano. Fue titulado *El "dor" o la Nostalgia*¹⁹⁴, y allí, la comparación entre las diferentes percepciones europeas de la nostalgia culmina con la descripción del intraducible *dor* rumano. La pluralización cioraniana, su universalización a raíz de su confrontación con lo intraducible resulta así ambigua, pues suprimir aquí el *dor*, como suprimió del *Breviario* todo indicio de su rumanidad, es abrir la intraducción pasiva a una intraducción activa, la cual ya no se complace con descentralizar o resaltar, que desvía, que corrompe... Hasta en su elogio de lo intraducido, Cioran da uso a otra arma frente a lo intraducible: *lo intraductivo*.

III. Lo intraductivo

De manera casi introductoria, la palabra intraductivo en rumano sería *întru-ductiv* que, según la sutil polisemia de la preposición rumana *întru*, significa a la vez *en* y *hacia*, la interioridad y la

¹⁹³ *Apoteosis de lo Vago, Breviario de podredumbre, op. cit.* p. 66

¹⁹⁴ En la Biblioteca literaria Jacques Doucet, en la signatura CRN.Ms.61bis; véase también E. M. Cioran, *Ejercicios negativos: marginalia al breviario de podredumbre*, traducción de Alicia Martorell Linares, Madrid, Taurus, 2007.

apertura, una capacidad dinámica¹⁹⁵. Si bien lo intraducido trataría de una no-traducción, lo *intraductivo* califica a una traducción como deliberadamente incorrecta, una desviación, una corrupción del original; en el caso de aquellos capítulos del *Breviario* para los cuales Cioran bebió de sus libros anteriores (*Indreptar patimas* y *Razne*; ninguno de ellos publicado hasta entonces), lo *intraductivo* guarda relación con la reescritura. Ya no se trata sólo de negar su lengua materna, ni de enterrarla, sino de profanar la tumba, de abrirla a una otredad desnaturalizadora, de responderle, bajo un dialogismo interno imperceptible además para el lector que desconoce la existencia de los textos rumanos. Cioran se autotraduce, y de este modo, recrea, “negocia¹⁹⁶” sin mucha reserva, intercambia, invierte, modifica...

De este modo, el capítulo "El hastío de los conquistadores" y el texto rumano¹⁹⁷ del cual proviene, sólo compartirían la tesis (describir a Napoleón como un romántico, explicar sus conquistas mediante el “mal del siglo”) y algunas expresiones, dentro de un delicado vaivén entre traducción e intraducción: en el texto rumano, Cioran traduce la noción francesa de “mal du siècle”¹⁹⁸ (“*răul veacului*”, señala Cioran), pero deja los fragmentos de la cita en francés entre comillas, (Joséphine “nu i-a cunoscut decât câteva momente d’abandon” [momento de abandono]), “*Parisul îl apã sa un ‘manteau de*

¹⁹⁵ C. Noica estudió la riqueza polisémica de “*întru*”; véase, por ejemplo, *Devenirea întrufrânta*, Bucarest, Humanitas, 1998, especialmente pp. 220-221.

¹⁹⁶ Decentración, penetración y negociación son las tres etapas de todo mercado intercultural, según D. anadrei-Baron, *Interculturalité et intertextualité dans l’œuvre de Cioran*, in *Cahiers Emil Cioran, Approches critiques VI*, op. cit., p. 94.

¹⁹⁷ *Indreptar patimas* (*Bréviaire des vaincus*), cap. 84, en la biblioteca J. Doucet en las firmas CRN.Ms.4.28-29 y CRN.Ms.6.12, recogidos en *Razne* (*Divagaciones*), Jurnalul Literar, 1995, pp. 7-10; *El hastío de los conquistadores*, *Breviario de podredumbre* op. cit., pp. 166-168.

¹⁹⁸ N. de la T: “mal del siglo”

plomb'[manto de plomo]'¹⁹⁹), además, en el texto en francés, las citas permanecen sin duda tal cual entre comillas, no obstante, también lo está “mal du siècle” sólo que sin cursiva. Asimismo, Cioran traduce la expresión rumana “oroarea locului”, la cual se encuentra entre comillas en el texto en rumano, por “l'horreur de tout lieu” [horror de cualquier lugar] (sin cursiva).

En el capítulo *Volviendo la espalda al tiempo*²⁰⁰ se puede encontrar un incipit no tan idéntico (“Ieri, azi, mâine. Categorii de servitori”, “Hier, aujourd'hui, demain, -ce sont les catégories à l'usage des domestiques” [Ayer, hoy y mañana son categorías que utilizan empleados domésticos]), el cual resulta en dos textos bastante diferentes. El primero vendría siendo una pequeña sátira en contra de la vulgaridad y la monotonía de la sexualidad humana, el segundo, una denuncia del papel de la gramática en nuestra sumisión a la temporalidad; allí, la finalidad era declarar vindicativamente la concesión extática con la despreciable humanidad, aquí, se trata de la sobria confesión de una lucidez intemporal, marginal y desafortunada ...

Otro ejemplo se encuentra en el capítulo *Los domingos de la vida*²⁰¹, donde el texto en francés retoma la hipótesis del texto rumano: prolongar el vacío de un domingo por la tarde, imaginar un domingo sin fin; pero allí donde el texto rumano resulta en una descripción del mal final que es el aburrimiento, el texto en francés retoma la hipótesis inicial, adopta el punto de vista de los desocupados y describe la "maldición" del aburrimiento no sin cierta ironía. ("El sudor no es su fuerte").

¹⁹⁹ “Josefina, solo le conoció algunos momentos de abandono.” *Breviario de podredumbre*, *op.cit.*, pp. 166; traducción de los autores al francés: “Paris l'accablait comme un 'manteau de plomb’” [París le pesaba como un “manto de plomo”]

²⁰⁰ *Bréviaire des vaincus*, cap. 18 en la biblioteca J. Doucet en las signaturas CRN.Ms.2.54 y CRN.Ms.5.5; *Volviendo la espalda al tiempo*, *Breviario de podredumbre*, *op. cit.*, pp. 97-98.

²⁰¹ *Razne*, en la biblioteca J. Doucet en la signatura CRN.Ms.9.65; *Los domingos de la vida*, *Breviario de podredumbre*, *op. cit.*, pp. 55-56.

Y finalmente, he aquí el último ejemplo de aquellos textos *intraductivos* que se alimentaron en textos rumanos para desviarlos mejor, *Evasivas*. En el primer párrafo del texto en francés se encuentra una traducción de un párrafo suelto del libro rumano *Razne* [Extravíos (1945-46)]; incluso aquí, a partir de transformaciones sutiles suficientes para crear problemas, y el texto, apoyado en su origen dual, en su dialogismo latente, alcanzó cimas de ambigüedad: la comparación entre los artistas que permanecen al borde del suicidio y suicidas que son artistas fracasados no llevan a alguna conclusión definitiva sobre la posible superioridad de uno u otro, y la misma expresión, "naufraziul în absolut", "naufregar en lo absoluto", se usa en rumano en lo referente a lo artístico (aquél que se expresa logra librarse de naufragar en lo absoluto) y, en francés, en lo referente a lo auténtico (aquel que carece de talento naufraga en lo absoluto); ligera diferencia que le permite a Cioran prolongar el texto en francés alrededor de la figura del héroe trágico, mientras que el sujeto principal en rumano era el desertor por la expresión; el énfasis cambia, el texto en francés desarrolla la negación del texto rumano que él mismo sugirió, la ambigüedad se difunde.

Como podemos ver, la auto-traducción abre el horizonte de la reescritura. El mismo fenómeno volvería a darse treinta años después, cuando Cioran supervisa la traducción francesa del *Lacrimi si sfinti* (*De lágrimas y de santos*), realizada por Sanda Stolojan²⁰². Esta actividad intraductiva revela y desarrolla "la otra vertiente del texto"²⁰³, creándose una relación dialógica entre los dos textos, así como entre las dos lenguas. Es importante tener presente que esta "otra vertiente" ya pertenecía al texto original; sin embargo, es debido al cambio de lengua que el escritor se reconecta con la fecundidad, negadora, de la que carecía para alcanzar un texto satisfactorio, es decir, un texto menos publicable, pero más

²⁰² Véase el artículo "Relecture et dialogisme, *Des larmes et des saints* de Cioran", in M. Hilsum (dir.), *La relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*, t. II, París, Éditions Kimé, 2007, pp. 99-112.

²⁰³ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, op. cit., p. 20.

incorruptible, más intraducible, más *intraductible*. El mestizaje turbio de lo intraductivo es a la extrañeza bien delimitada de lo intraducido “lo que la metáfora es a la comparación: una figura más fundamental, que pone al descubierto una poética íntima y profunda, una *manera* en la que no hay lugar para la economía²⁰⁴”.

De este modo, el recorrido multilingüe de Cioran da claridad a uno de los misterios de la escritura: *la fecundidad de un contexto hostil* (pensemos no solo en la escritura en una lengua extranjera, sino también en textos encomendados, en escritos con delimitaciones, incluso en cualquier escritura que encaje en un programa, en la rigidez de un plan, bajo la presión de una idea, en la necesidad de una traducción, en el sentido amplio que adquiere aquí este término). Escribir es siempre intraducir, reescribir. La escritura y la traducción comparten una misma tensión constitutiva, la misma referencia a un texto superior: la “defectividad” de la traducción²⁰⁵, así como la intencionalidad del manuscrito, que no desaparece del todo al completarse el texto²⁰⁶; la escritura y la traducción comparten la misma relación “palimpsestosa²⁰⁷” respecto a una obra madre real (como texto a traducir), o una obra madre virtual (como texto a escribir), obra fuente y obra horizonte, obra que no existe realmente, a menos que reúna la imposible totalidad de las reescrituras y de las traducciones donde se encuentra la potencialidad; una obra plural que sólo encuentra una apariencia de unidad cuando se sobrepasa a sí misma, cuando es su propia negación.

²⁰⁴ B. Clément, *Tristesse du métissage*, op. cit., p. 200.

²⁰⁵ Cf. M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, op. cit., p. 19.

²⁰⁶ “De hecho, cabe preguntarse, si el proyecto de un texto existe en otro lugar que no sea el texto completado. En cualquier caso, no hay otro lugar donde el genetista pueda realmente captarlo. ¿No deberían ser analizados de manera rigurosa los proyectos anteriores de los que encontramos huellas en el curso de la génesis, como los proyectos de obras sucesivas, jamás completadas, más o menos parecidas a la última de ellas?” (D. Ferrer, *La toque de Clementis*, op. cit., p. 98).

²⁰⁷ La palabra es de Ph. Lejeune, citado por G. Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989. pp. 495.

La escritura teórica de Vasili Kandinsky y el problema del multilingüismo

Nadia Podzemskaia

Traducción: David Baena Loaiza

El recorrido artístico de Vasili Kandinsky (1866, Moscú - 1944, Neuilly-sur-Sena) comprende cuatro etapas relacionadas con tres países: 1) 1896-1914, Múnich; 2) 1915-1921, Moscú; 3) 1922-1933, Weimar y Dessau; 4) 1933-1944, París. A lo largo de su vida, Kandinsky utilizó tres idiomas en sus escritos: ruso, alemán (que conocía desde su infancia y que incluso era su “primer idioma”, ya que su abuela materna provenía de una familia alemana de los países bálticos) y, por último, francés²⁰⁸. El análisis de sus textos teóricos demuestra que, durante estas peregrinaciones, el artista no tuvo la misma estrategia lingüística en su escritura.

²⁰⁸ En una carta a Gabriele Münter del 16 de noviembre de 1904, V. Kandinsky escribió: “Crecí mitad mitad alemán, mi primer idioma, mis primeros libros eran alemanes”. La correspondencia de V. Kandinsky y de G. Münter se conserva en la Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung [Fundación Gabriele Münter y Johannes Eichner] en Múnich (GM-JES). Aquí me gustaría agradecer cordialmente a la fallecida Ilse Holzinger quien me ayudó generosamente a consultar los documentos en estos archivos desde 1993. Cf. igualmente, la respuesta de Kandinsky a la pregunta sobre el conocimiento de los idiomas en su “ficha personal” en la Academia Rusa de las Ciencias del Arte (RAKhN) llamada “Enquête pour les hauts cadres” [Encuesta para los altos ejecutivos] y firmada por el artista el 11 de octubre de 1921: “Hablo y escribo alemán y francés”. (Archivos rusos de la literatura y del arte, Moscú (RGALI), fondos 941, lista 10, unidad 267, fº 5).

En mi trabajo, propongo un análisis de dos tipos de documentos de Kandinsky que parecen ser los más interesantes desde el punto de vista de la genética lingüística. Para empezar, se trata de borradores y anotaciones fragmentarias en dos idiomas mezclados que van desde finales del siglo XIX hasta principios del XX. Luego, están las diferentes versiones en dos idiomas de su tratado teórico mayor en dos lenguas, en alemán *Über das Geistige in der Kunst [De lo espiritual en el arte]*, traducido al ruso por el mismo autor (1909-1920). Basándome en este material, trataré de entender la evolución de sus orientaciones lingüísticas. Por último, daré algunos ejemplos de sus elecciones terminológicas determinadas por estas orientaciones.

El 26 de febrero de 1897, Igor Grabar quien, al igual que otros rusos, frecuentaba en Múnich la escuela de pintura dirigida por el artista esloveno Anton Azbe, le contaba a su hermano Vladimir sobre la aparición de un nuevo estudiante en el estudio, Vasili Kandinsky, que se distinguía por su “pronunciación rusa de las frases alemanas” y por sus modales universitarios. Él seguramente había conocido a Vladimir Gramar desde la década de 1880, en la época de sus estudios de derecho en la Universidad de Moscú²⁰⁹. Un mes después, Igor volvió a hablar con su hermano sobre Kandinsky: “Él es un poco raro, no parece un artista, no sabe hacer absolutamente nada, pero parece un muchacho más bien agradable”²¹⁰.

²⁰⁹ I. Grabar, *Pis'ma 1891-1917* [Correspondencia], Moscú, Nauka, 1974, p. 87. A finales del siglo XIX, varios artistas rusos preferían la tranquilidad seria de la capital bávara que la confusión frívola de París. Así, cuando en 1890, los padres de Alexandre Benois quisieron ofrecerle a su hijo un viaje al extranjero, él escogió Alemania; consideraba a Francia “extraña y menos atractiva”, y veía en París un “infierno muy peligroso” (Alexandre Benois, *Moi vospominanija v pjati knjigah* [Mis recuerdos en cinco libros], Libros 1-3, 2ª edición extendida, Moscú, Nauka, 1990, p. 514).

²¹⁰ “Il est un peu bizarre, ressemble peu à un artiste, ne sait faire strictement rien, mais semble être un gars plutôt sympa” I. Grabar, *op. cit.*, p. 88.

El famoso método de Azbe se basaba en el estudio de las leyes orgánicas del dibujo, en la anatomía, y del claroscuro, así como en la construcción según el “principio de la esfera”. A continuación, vemos como Kandinsky lo mencionará más adelante, en su texto autobiográfico *Mirada retrospectiva*:

Dos o tres modelos posaban para que se realizasen estudios de “cabezas” o de “desnudos”. Alumnos de los dos sexos y de diferentes nacionalidades se agolpaban alrededor de aquellos fenómenos de la naturaleza que olían mal, que no participaban en nada, que carecían de toda expresión y casi siempre de todo carácter y a los que se les pagaba de cincuenta a sesenta *Pfennige* por hora; los alumnos cubrían concienzudamente con sus trazos el papel y la tela, lo que producía un ligero sonido sibilante, y trataban de representar con exactitud la anatomía, la estructura y el carácter de esos seres, que en modo alguno les interesaban. Mediante entrecruzamientos de líneas procuraban hacer resaltar la ligazón de los músculos, mediante un tratamiento particular de las superficies o de las líneas trataban de que se destacara el modelado de las aletas de la nariz y de los labios y de hacer toda la cabeza según “el principio de la bola”; a mi me parecía que ellos no pensaban en ningún instante en el arte. El juego de líneas en los desnudos me interesaba a veces mucho. Pero a veces me repugnaba. En muchas posiciones, ciertos cuerpos producían en mí, por sus líneas, un efecto repulsivo. Y yo tenía que apelar a todas mis fuerzas para obligarme a reproducirlos. Yo hallaba casi constantemente luchando conmigo mismo²¹¹.

La insatisfacción dejada por el método pedagógico de Azbe dio lugar a uno de los primeros textos teóricos de Kandinsky “*Risunok i forma*” [Diseño y forma] que fue publicado recientemente. De acuerdo con una nota a lápiz del artista, este fue escrito “más o menos en la época de la Azbe -

²¹¹ Vasili Kandinsky, *Mirada retrospectiva y otros textos 1912-1922*. Según la edición establecida y presentada por Jean-Paul Bouillon, traducción de Alcira Bixio, Buenos Aires : Emecé Editores, 2002, pp. 116-117.

Schule, es decir, en 1898²¹². El texto está escrito en ruso, con la excepción de dos palabras en alemán que escribimos en cursiva:

El dibujo y la forma son dos condiciones particulares del aspecto exterior del objeto; están vinculadas de tal manera que es imposible separarlas. En un sentido estricto, el dibujo solo es una delimitación de un objeto con respecto a otro y de las partes del mismo objeto en vista del otro. Ahora bien, puesto que no existen objetos informes, esta misma delimitación, expresada al menos por medio de una línea, debe obedecer obligatoriamente a las condiciones de la forma. Por consiguiente, este dibujo debe ocultar necesariamente no solo el límite del objeto o de su parte, sino también mostrar cuál es el aspecto de las formas de los objetos yuxtapuestos o de las partes del objeto. Por esta razón, una línea simple (el llamado contorno) es un borde de las formas yuxtapuestas que define plásticamente estas formas. Además, la forma que se encuentra más cerca de nosotros define el carácter del contorno. De esta manera, también se define el **Überschneidung [Intersección]**. Por lo tanto, cuando se estudia el contorno simple, no hay que olvidar nunca que también se estudia la forma al mismo tiempo. ¡Sin separarlos! Por esto, se puede estudiar la forma sin pensar en el modelado. Un modelado fuerte carente de sentido es incluso perjudicial, ya que desaprueba la forma en toda su intensidad, independientemente de la luz y la sombra. El modelado fuerte es necesario solo para la relación de la luz y la sombra, pues necesitan un **Gegensatz [opuesto]** entero²¹².

Probablemente se trata de un primer texto teórico que el artista escribió un año y medio después de su llegada a Múnich. En esa época, relaciones cercanas lo pusieron en contacto con sus compatriotas Igor Grabar, Dmitri Kardovski, Marianne Verefkin, Alexeï Jawlensky, Nikolaï Seddeler, con quienes participaba en experimentos de técnica pictural. Esto se evidencia tanto en los

²¹² Vasili Kandinsky, *Gesammelte Schriften 1889-1916 : farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, hrsg. von Helmut Friedel, Gabriele Münter-und Johannes Eichner-Stiftung, München, Múnich-Berlín-Londres-Nueva York, Préstel, 2007, p. 202.

intercambios epistolares de los artistas, como en dos cuadernos de Kandinsky del año 1900 que contienen las recetas y las descripciones detalladas del proceso de estos experimentos²¹³. En uno de estos cuadernos, que actualmente se encuentra en París, las entradas fueron escritas por todos los participantes; las recetas de los solventes están escritas en alemán, mientras que los nombres de los participantes se muestran en ruso. El cuaderno múnichés también se presenta en una mezcla de dos idiomas. En este también se observa el uso del alemán en las recetas para la preparación de las pinturas o en las listas de ingredientes o de materiales. En la medida en que Kandinsky estudiaba técnicas pictóricas en las obras, que en su mayoría eran alemanas, el idioma alemán a menudo muestra citas directas, mientras que el ruso se usa para hacer un resumen libre o para describir los experimentos. Cuando Kandinsky escribía en ruso, lo hacía entonces para su uso personal o para dirigirse a su entorno cercano, el de los “rusos múniqueses”.

Volviendo al texto “Diseño y forma” podríamos observar una lógica similar. El hecho de que el texto esté escrito en ruso no es sorprendente, ya que el artista había llegado a Múnich poco después de que lo escribió. Él ciertamente no se dirigía a un lector o a un interlocutor alemán, sino que escribía “para sí mismo”, pensando en un eventual cambio de ideas con sus Diseñocompatriotas. Por otra parte, las dos palabras alemanas agregadas al texto ruso parecen jugar un papel tipológicamente similar al de las citas alemanas en los cuadernos de 1900. Estas son citas ocultas que se refieren a las palabras de otra persona, probablemente a las de Azbe quien fue criticado por Kandinsky, o bien muestran otra connotación específicamente alemana a la que el artista quería hacer una referencia explícita.

²¹³ Para las investigaciones de Kandinsky sobre la técnica pictórica, véase más en detalle N. Podzemskaia, “Kandinsky et l’enseignement de Böcklin sur la couleur”, in *Techne*, n° 26, 2007, pp. 67-73.

Esto es evidente con la palabra *Gegensatz*, noción clave de Kandinsky, que siempre aparecía en alemán en sus primeros textos teóricos. A manera de ejemplo, se citará otro fragmento de los años 1902-1904. Escrito en ruso, tiene el título alemán *Gegensatz*. En este fragmento se lee, particularmente:

Es en la base del **Gegensatz** donde todo está construido en el arte. Si quieres que el crepúsculo pintado en claro parezca más profundo, debes hacer un marco blanco. [...] Mientras más grande sea el cuadro, más grande debe ser el **Gegensatz** de lo claro a lo oscuro, de las explosiones de color a las siluetas matizadas, de lo limpio a lo sucio, de lo colorido a lo no intensivo, de lo determinado a lo indeterminado, de lo simple a lo complicado (en el dibujo y en la mancha). En la pintura, todo es relativo y, por lo tanto, todo depende del **Gegensatz** [...] ²¹⁴.
(Fig. 1)

Suponemos que el uso de este término en alemán en los primeros textos rusos de Kandinsky está dictado por el deseo del artista de mostrar todas las asociaciones precisas que existen en la estética alemana y que sirvieron de fundamento para la teoría y la práctica de la enseñanza del arte a finales del siglo XIX. Por lo tanto, la cuestión del contraste en el arte era primordial en las observaciones sobre el arte de Arnold Böcklin publicadas por Gustav Floerke en 1901: “Todo efecto se basa en los contrastes de los colores, de los movimientos, de las masas, de la paz y de lo borroso”²¹⁵. En la mente de Johannes Friedrich Herbart, la importancia del contraste era interpretada por Floerke como una prueba del apego del maestro suizo a la idea de la obra de arte como una “verkörperte Vorstellung”, es decir, en su oposición a la naturaleza, a la realidad. Específicamente, el contraste fue

²¹⁴ Vasili. Kandinsky, *Gesammelte Schriften 1889-1916...*, *op. cit.*, p. 240.

²¹⁵ “Tout effet se base sur les contrastes des couleurs, des mouvements, des masses, de la paix et du trouble”. G. Floerke, *Zehn Jahre mit Böcklin : Aufzeichnungen und Entwürfe*, hrsg. von Hannes Floerke, München, F. Bruckmann, 1901, p. 59.

considerado como una *conditio sine qua non* para la formación de la idea (*Vorstellung*) y para la comprensión en general:

La comprensión consiste en saber comparar. La comparación es tanto más fácil, cuando sus objetos son diferentes entre ellos. En otras palabras, la comprensión es posible gracias a los contrastes²¹⁶.

Es en el desarrollo de estas ideas que Kandinsky va a dar a la noción del contraste un lugar cada vez más preponderante en su teoría artística. En *De lo espiritual en el arte*, toda la doctrina del color se basa en el sistema de los “grandes contrastes”, contrastes entre el amarillo y el azul (calor/frío) y entre el blanco y el negro (claro/oscuro), de las cuales el artista hace parte, sin duda sobre todo por el amor a la simetría, un segundo par de contrastes que tienen un “carácter físico”, de modo que junto al par de dos colores tradicionalmente considerados como complementarios (rojo/ verde), descubrimos un par de colores que normalmente no son considerados así (naranja/ violeta)²¹⁷. Sin embargo, a pesar de la importancia de la noción del contraste en esta obra, Kandinsky renuncia a insistir en sus connotaciones alemanas y la traduce desde su primera versión rusa de *De lo espiritual en el arte*, creada en el otoño de 1910, durante la preparación para el Segundo congreso pan-ruso de los artistas en San Petersburgo. La palabra *Gegensatz* ya no se deja en alemán, sino que se traduce en ruso como “*protivopolozenie*” [oposicionamiento]. Indudablemente, esto se relaciona con la diferencia de principios entre las primeras anotaciones teóricas fragmentarias del artista que tienen un carácter estrictamente privado y la traducción rusa de su “folleto” que se creó desde un

²¹⁶ *Ibid*, p. 64.

²¹⁷ Sobre el círculo de colores de Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, veáse, N. Podzemskaia, “Kandinsky’s Color Doctrine and the History of the Tables from “On the Spiritual in Art” [La doctrina del color de Kandinsky y la historia de los cuadros de “De lo espiritual en el Arte”], in *Experiment. Festschrift for Vivian Endicott Barnett*, vol. 9, 2003, p. 100.

principio para su difusión pública, ya fuese como conferencias orales o como una edición en papel.

El cambio en la orientación lingüística de la escritura teórica de Kandinsky remonta desde el comienzo de su trabajo a un gran proyecto de una obra sobre la teoría pictórica, obra que originalmente llama *Die Farbensprache* [El lenguaje de los colores]. En abril de 1904, en las cartas dirigidas a Gabriele Münter, el artista menciona varias veces un trabajo sobre la Teoría del color [*Theorie der Farbe*] o sobre el Lenguaje de los colores [*Farbensprache*]. El 14 de abril escribió: “Il est bientôt 11 heures. J’ai travaillé toute la journée sur la “Théorie de la couleur” et j’en suis fatigué. Maintenant je vais dormir” [Ya casi son las 11. Trabajé todo el día sobre la “Teoría del color” y estoy cansado de eso. Me voy a dormir”. El 17 de abril: “Il est bientôt 10 heures. Après avoir mangé, je me mets à l’écriture et à la réflexion sur mon “Langage des couleurs”. Tout est encore terriblement vague et peu clair” [Ya casi son las 10. Después de comer, empiezo a escribir y a reflexionar sobre mi “Lenguaje de los colores”. Todo sigue siendo horriblemente vago y poco claro”]. Se centra en dos textos en alemán que datan del año 1904 aproximadamente: *Die Farbensprache* y *Definieren der Farben*.

Estos textos de 1904 se pueden comparar con los primeros fragmentos teóricos como “Diseño y forma” y “*Gegensatz*”. Estos documentos, que tienen la longitud de media página, apenas tratan un solo punto aislado. Por otro lado, los textos de 1904 son relativamente extensos y articulados. Estos constan de treinta folletos y ambos están dedicados a la doctrina del color, a la cual se aproxima de dos maneras muy diferentes: en *Die Farbensprache*, se trata de un estudio sobre las combinaciones de los colores, mientras que en *Definieren der Farben*, de un intento por definir la semántica de algunos colores aislados. Por lo tanto, sería lógico suponer que estos textos considerados simultáneos presentan un *Urtext* de la gran obra teórica que está en curso: más adelante encontraremos estos dos textos, en su versión más

elaborada, en el tratado *De lo espiritual en el arte*, en el que el primero constituye el núcleo del capítulo VII, “Teoría”, y, el segundo, el del capítulo VI, “El lenguaje de las formas y de los colores.

Se observa que el comienzo del trabajo de Kandinsky sobre la obra *Farbensprache-Über das Geistige in der Kunst* coincide con el pasaje del artista del idioma ruso al alemán en su escritura teórica. Sin duda, esta nueva orientación lingüística debe ponerse en relación con el cambio en el estado de la escritura teórica de Kandinsky. De aquí en adelante ya no se trataba más de una escritura privada hecha para sí mismo o para sus allegados, en la cual la inclusión de algunas palabras alemanas significaba la introducción de “una voz extranjera”, sino que se trataba de una escritura destinada a volverse pública, con una difusión más amplia, principalmente en Alemania.

En 1904, Kandinsky se sentía miembro de pleno derecho de la comunidad artística alemana y la obra proyectada ya no estaba dirigida a sus compatriotas de la escuela de Azbe, sino a los artistas y teóricos alemanes, particularmente a los representantes del *Jugendstil*, con quienes estaba estrechamente relacionado al ser un miembro-fundador y el presidente de la asociación de artistas muniqueños “Phalanx”. De hecho, la segunda exposición organizada por “Phalanx” de enero a marzo de 1902 estuvo dedicada a las artes aplicadas y mostró tanto las obras de los miembros de la famosa colonia de Darmstadt como las obras de los Talleres de Arte y Artesanía en Múnich²¹⁸. Kandinsky tuvo intercambios frecuentes con el fundador de estos talleres, el escultor suizo Hermann Obrist. Sus animadas discusiones son mencionadas en la correspondencia de Kandinsky con Gabriele Münter, que coincide con la época de la

²¹⁸ Sobre la actividad de “Phalanx” (1901-1904) como un organismo de exposiciones y de enseñanza (organización de la escuela de dibujo y de pintura que lleva el mismo nombre) y sobre el papel que desempeñaba Kandinsky, veáse *Gesammelte Schriften 1889-1916...*, *op. cit.*, pp. 734-736.

escritura de *Die Farbensprache*, en la primavera de 1904. Por otra parte, la figura principal de la colonia de Darmstadt, el arquitecto y pintor Peter Behrens, había ofrecido a Kandinsky una cátedra de “pintura decorativa” en la escuela de artes aplicadas en Düsseldorf, precisamente en el verano de 1903, proposición que el artista, sin embargo, termina rechazando²¹⁹.

Así, al momento de escribir los primeros textos sobre el lenguaje de los colores, Kandinsky se sentía involucrado en las discusiones sobre los fundamentos del arte contemporáneo publicados en las revistas *Dekorative Kunst*, *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Die Zukunft*, en las que escribían Peter Behrens, Karl Scheffler, August Endell, Henri van de Velde y otros artistas y teóricos del *Jugendstil*. En efecto, estos eran los principales actores del debate sobre los fundamentos de un nuevo arte que debía sustentarse en una teoría verdaderamente científica. Es así que Endell escribió:

[...] estamos no solo en el comienzo de un nuevo periodo estilístico, sino también del desarrollo de un arte completamente nuevo, un arte que con la ayuda de formas que no significan ni representan nada, ni tampoco recuerdan nada [**mit Formen, die nichts bedeuten und nichts darstellen, un dan nichts erinnern**], será capaz de conmover nuestra alma con tal fuerza y profundidad, lo que había sido posible hasta ahora únicamente gracias a la música y a sus tonos²²⁰.

Y Van de Velde a su vez afirmó: “Estoy firmemente convencido de que pronto tendremos una teoría científica de

²¹⁹ Para más detalles sobre estos episodios, así como en general sobre las relaciones de Kandinsky con el medio *Jugendstil*, veáse, N. Podzemskaia, *Colore simbolo immagine. Origine della teoria di Kandinsky*, Florencia, Alinea, 2000, pp. 57-62.

²²⁰ August Endell, “Formenschönheit und decorative Kunst. I. Die Freude an der Form”, en *Dekorative Kunst*, 1898, Bd. I, p. 75.

líneas y de formas”²²¹. La teoría en cuestión se investigó principalmente en el campo de las artes decorativas: Endell escribía sobre la arquitectura, la industria artística, la nueva decoración original e independiente. En cuanto a Van de Velde, él pensaba en una nueva decoración que debía suceder a la “naturalista”, insistiendo, al mismo tiempo, en su “carácter abstracto” que es propio de la decoración desde el principio de los tiempos.

Por lo tanto, no es sorprendente que en *Die Farbensprache*, Kandinsky resalte la figura del artista que trabaja en las artes aplicadas: “Los *Kunstgewerbler*, que tienen ojos y nervios sensibles y que saben mucho mejor que los artistas pintores, llamados así, lo que es una forma, una simple forma, al lado de la cual pasamos tan a menudo, mientras que buscamos cierto “estado de ánimo” [*Stimmung*]. Estos son los *Kunstgewerbler* a quienes los pintores tendrán mucho que agradecer”²²².

Y nuevamente fueron estos *Kunstgewerbler*, alias los teóricos que nacieron de la cultura *Jugendstil* en quienes Kandinsky debió pensar al declarar en el mismo texto sobre el *Die Farbensprache* que las orientaciones de su proyecto sobre el lenguaje de los colores estaba en sintonía con las orientaciones de otros artistas y teóricos: “Mi libro solo debe ser una indicación,

²²¹ Henri van de Velde, “Die Linie”, en *Die Zukunft*, X. Jahrg., Jahrg., n° 49, 6 de septiembre de 1902, p. 387.

²²² “*Kunstgewerbler*, qui ont l’oeil et les nerfs sensibles et qui savent bien mieux que les artistes peintres ainsi appelés ce que c’est qu’une forme, une simple forme, à côté de laquelle nous passons si souvent, alors que nous cherchons un certain “état d’esprit” [*Stimmung*]. Ce sont ces *Kunstgewerbler* que les peintres auront beaucoup à remercier” *Gesammelte Schriften 1889-1916...*, *op. cit.*, p. 268.

una indicación a un camino que de repente vi frente a mí y que indudablemente muchos [otros] ya conocían”.²²³

Él lo confirmó en una carta dirigida a Gabriele Münter el 25 de abril de 1904:

Puedo afirmar sin exagerar, que, en caso de llegar al final de mis objetivos, indicaría para la pintura un camino nuevo y bello, apropiado para un desarrollo sin fin. Percibo un nuevo camino que algunos maestros habían intuido de alguna manera y que tarde o temprano será reconocido.

La obra de Kandinsky sobre el lenguaje de los colores creada en 1903-1904 debía, por lo tanto, ser parte de un debate sobre los fundamentos del arte contemporáneo, desarrollado en esa época en el medio del *Jugendstil*. De hecho, es de la teoría de las artes decorativas que Kandinsky extrajo su noción de lo abstracto en el sentido de “sin objeto”, *ungegenständlich*, no figurativo. Desde hace mucho tiempo este término hacía parte de la teoría de la nueva decoración, en la cual se había vuelto completamente normal hablar de “obras de arte abstractas” (Paul Schultze-Naumburg, 1900) o bien “decoración abstracta” (Arthur Roessler, 1905)²²⁴.

En *Die Farbensprache*, Kandinsky describió dos caminos que se abrieron a lo que llamó un “compositor de colores” (*Farbenkomponist*): este último, escribió, “utiliza les formes

²²³ “[...] mon livre ne doit être qu’une indication, une indication à un chemin le quel j’ai aperçu tout d’un coup devant moi et qu’encore beaucoup [d’autres] connaissent sans doute” *Ibid.*, p. 271.

²²⁴ De paso, debe notarse que las discusiones sobre la noción de lo abstracto en las artes decorativas no eran específicas del campo germánico: para más información sobre este tema ver el ensayo pionero de Rossella Froissart, “Théories de l’ornement en France au tournant du XIXe siècle : l’abstraction entre nature et géométrie”, en *Art et abstraction [Arte y abstracción]* bajo la dirección de N. Podzemskaia, *Ligeia. Dossiers sur l’art*, primavera del 2009, año 22avo, n° 89-90-91-92, pp. 47-64.

habituelles de la vie : réelles ou abstraites” [“usa las formas habituales de la vida, reales o abstractas”], o “renuncia completamente a las formas vivas reales o abstractas, es decir, los seres creados por el hombre (la religión, los cuentos, etc.) e incluso el color en las formas abstractas, en el aspecto geométrico [*abstrakte geometrisch aussehende Formen*]. En el segundo caso, él “se acerca a la decoración”. Sin embargo, en 1904, Kandinsky afirmó que la pintura aún no estaba lista para emprender este segundo camino²²⁵.

En la oración citada arriba observamos que la palabra “abstracto” se usa en dos sentidos diferentes para definir dos tipologías diferentes de formas: 1) abstracto en el sentido de *ungegenständlich*, geométrico, una acepción aplicable solo entonces para el arte decorativo que será transferida por Kandinsky al campo de la pintura a partir de 1909, en la primera versión alemana de *De lo espiritual en el arte* y 2) abstracto en el sentido de inventado “*aus dem Kopf*”, imaginado, fantástico, una acepción difundida en la cultura postimpresionista y simbólica.

Este último entendimiento de lo abstracto que Kandinsky compartía con los artistas postimpresionistas fue la base de la idea de la renovación del arte simbólico que defendió desde 1904. Se trata del significado más común, el que más se acerca al sentido etimológico de “la abstracción” como resultado del aislamiento por el pensamiento de algunos elementos extraídos del cuadro general que nos llega a través de los órganos de la percepción. Entendida de esta manera, la abstracción resume todo el proceso de la representación; y era justamente este proceso el

²²⁵ *Gesammelte Schriften 1889-1916...*, *op. cit.*, p. 268. En mi traducción de “Soit il renonce complètement aux formes vivantes [...] dans les formes abstraites” [“O renuncia completamente a las formas vivas [...] en las formas abstractas”] he seguido el deciframiento del manuscrito propuesto anteriormente por Jelena Hahl, que difiere del publicado en los *Gesammelte Schriften 1889-1916*. Para más información sobre esto, veáse mi informe de los *Gesammelte Schriften 1889-1916* en *Journal Für Kunstgeschichte*, 12. Jahrgang 2008, Heft 2, pp. 139-146, aquí p. 145.

que debía atraer la atención del artista, más que el objeto representado, según la conocida formulación dada por Paul Gauguin en su carta a Émile Schuffenecker del 14 de agosto de 1888: “El arte es una abstracción, sácala de la naturaleza soñando en su presencia”.²²⁶

En cuanto a Kandinsky, sin duda se basó en este entendimiento de “lo abstracto”, sobre el concepto del “neo-idealismo” desarrollado por Richard Muther en *Histoire de la peinture au XIXe siècle*. Al bautizar como “neo-idealismo” a la nueva orientación en la pintura conocida hoy como simbolismo y cuyo verdadero protagonista era Arnold Böcklin, Muther lo caracterizó como “una aspiración, no solo para representar el mundo real, sino también para encarnar igualmente el mundo de los sueños, para encarnar, junto a lo que ahora existe que se puede tocar, las cosas no terrestres, que habitan en los corazones humanos, en las ideas y en los impulsos de la fantasía”²²⁷. Este enfoque innovador iba en contra de las ideas difundidas en la estética y la psicología alemanas del siglo XIX, según las cuales la pintura, a diferencia de la poesía y de la música, solo podía representar las cosas concretas, reales y visibles (Gustav Theodor Fechner, Eduard Hanslick).

²²⁶ “L’art est une abstraction tirez-la de la nature en rêvant devant” Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis [Cartas a su mujer y a sus amigos]* recopiladas y prologadas por M. Malingue, París, Bernard Grasset, 1946, carta N° LXVII, p. 134.

²²⁷ “une aspiration non seulement à représenter le monde réel, mais à incarner également le monde des rêves, à incarner aussi, aux côtés de ce qui existe pour le toucher, les choses non terrestres, qui habitent dans les cœurs humains, dans les idées et dans les élans de la fantaisie” Richard Muther, *Istorija zivopisi v XIX veke*, vol. III, fasc. VIII, 1902, capítulo XLVI, “Essence du néo-idealisme” [“Esencia del neo-idealismo”], p. 299. Aquí quise citar a Muther basándome en la edición rusa que le perteneció a Kandinsky: una copia de esta obra se conserva en su biblioteca personal en el Fondo Kandinsky en París (Museo nacional de arte moderno – Centro G. Pompidou, MNAM-CCI).

En las dos acepciones mencionadas anteriormente, la palabra “abstracto” pasó de los textos de 1904 a las versiones alemanas de su obra *De lo espiritual en el arte*, en las que Kandinsky trabajó desde 1909 a 1912²²⁸. El 3 de agosto de 1909, la primera versión fue terminada. Tan pronto como fue escrita a máquina y parcialmente copiada a mano, Kandinsky la envió al editor muniqués Georg Müller. El rechazo del 14 de octubre de 1909, fue justificado, según se le informó, debido al número limitado de personas susceptibles a interesarse por este tipo de obras; pero la crítica principal fue dirigida a su estilo que “por sus numerosos giros no alemanes dejaba muy claro que era extranjero”²²⁹.

Casi al mismo tiempo, Kandinsky envió su texto al dibujante, grabador y escritor Alfred Kubin. No se puede pasar por alto que fue específicamente Kubin quien recomendó Kandinsky a Müller, editor de su novela *L'autre côté* (1909) [La otra parte] y de *Nouvelles* [Narraciones] que Kubin ilustró. En su respuesta al artista que data del 12 de noviembre de 1909, mientras mostraba un gran entusiasmo por su obra, Kubin le aconsejó equilibrar, en su composición general, el asunto del color en relación con los problemas de la forma, del dibujo y de la composición. Después, al igual que Müller, enumeró los defectos del lenguaje y del estilo, los cuales, a su parecer, eran fáciles de corregir, “Si el texto fuese revisado por un buen escritor”²³⁰. Este papel debía ser desempeñado —seguramente siguiendo el consejo del mismo Kubin con quien estaba estrechamente relacionado— por el escritor Gustav Meyrinck. En

²²⁸ Sobre la historia de la obra *Über das Geistige in der Kunst* en alemán y en ruso, véase, N. Podzemskaia, “Note sur la genèse et l’histoire de l’édition de *Du Spirituel dans l’art* de V. Kandinsky” en *Histoire de l’art*, 39, octubre de 1997, pp. 107-116.

²²⁹ “par ses nombreuses tournures non allemandes, faisait bien apparaître qu’il était étranger” Hans Konrad Roethel, *Kandinsky. Das graphische Werk*, Cologne, M. DuMont Schauberg, 1970, p. 444.

²³⁰ “si l’on faisait voir le texte à un bon écrivain”, Carta de Gustav Meyrinck a Kandinsky del 12 de noviembre de 1909, en Roethel, *op. cit.*, p. 444.

los archivos munitenses hay una carta de Gustav dirigida al artista que data del 10 de febrero de 1910, la cual iba junto al manuscrito que le entregó al autor y cuyo contenido aprecia bastante. Sin embargo, al igual que los demás corresponsales, él criticaba la forma de expresión (*Ausdrucksform*) de Kandinsky que, según él, evidenciaba el hecho de que para el artista “était habitué à penser et à mettre par écrit ses pensées dans une langue étrangère” [“era habitual pensar y escribir sus pensamientos en un idioma extranjero”]. Según esta carta, parecía que Kandinsky en realidad se dirigió a Merinck y le pidió que lo ayudara con la “forma de la expresión”²³¹.

Paralelamente, Kandinsky hizo intentos con otros editores que siempre fueron en vano. El 20 de julio de 1910, Kandinsky fue rechazado por Reinhard Piper quien, al igual que los demás lectores del manuscrito, distinguió “toute une serie de pensées fines et originales” [“toda una serie de pensamientos elaborados y originales”] contenidos en la obra, pero, por razones de orden “formel, stylistique” [“formal, estilístico”], concluyó que en su forma actual el trabajo no estaba listo para la edición²³².

²³¹ “forme d’expression” Cf. la carta de Gustav Meyrinck a Kandinsky del 10 de febrero de 1910: “Je vous retourne Votre essai avec gratitude. Il m’a beaucoup intéressé, et en ce qui concerne son contenu, je ne peux que vous féliciter. Quant à la forme d’expression, au sujet de laquelle vous m’avez demandé à travers Mademoiselle Kanoldt, pour être sincère, je dirai seulement qu’elle donne l’impression que l’auteur est habitué à penser et donc à mettre ses pensées par écrit dans une langue étrangère- Naturellement, ceci ne va que susciter les doutes chez chaque éditeur qui, en tant que “spécialiste”, ne comprend presque jamais rien” (GM-JES) [“Devuelvo su ensayo con gratitud. Me interesó mucho y con respecto a su contenido, solo puedo felicitarle. En cuanto a la forma de expresión, tema sobre el que me preguntó a través de Mademoiselle Kanoldt, para ser sincero, solo diría que da la impresión de que el autor está acostumbrado a expresar sus pensamientos por escrito en un idioma extranjero. Naturalmente, esto solo creará dudas en los editores quienes, al ser “especialistas”, casi nunca entienden nada” (GM-JES).

²³² La carta de Piper a Kandinsky del 20 de junio de 1910: “Nous devons malheureusement renoncer à l’édition de votre ouvrage *Du Spirituel dans l’art*, et ceci pour plusieurs raisons. Comme nous vous avons prévenu, nous avons

Finalmente, la carta de Münter a Kandinsky del 16 de noviembre de 1910 nos informa que su “brochure” [“folleto”] le fue devuelto certificado, sin siquiera una carta de acompañamiento, de parte del editor Seemann.

Sin embargo, a pesar del hecho de que la edición del “brochure”, según los testimonios anteriores, fuera bloqueada debido a los defectos de la expresión en alemán, el artista solo permitió no de muy buena gana que la modificaran. Las extrañas correcciones en el manuscrito de la versión alemana de 1909 fueron hechas en parte por Gabriele Münter y datan probablemente de 1910. Luego, este texto fue probablemente corregido en 1911, tal como se puede constatar si se compara con las segundas pruebas que datan del 28 de octubre de 1911. Por otra parte, se puede ver una actitud muy diferente de Kandinsky hacia la escritura de sus cartas en alemán que le entregó de buena gana a Münter para su corrección. Así, le escribió a su compañera de Odesa el 19 de octubre (1 de noviembre) de 1912:

Muchas cartas esperan mi respuesta y la que escribí a Arp (acerca de mi acuarela) no la he terminado desde hace mucho tiempo. No tengo ni tiempo ni ganas de terminarla. Pero si logro terminarla, te la envío para que puedas reescribirla y

demandé une opinion d’un savant proche de nous, et nous l’avons de Nouveau lu nous-mêmes. Nous ne pouvons pas ne pas reconnaître que votre travail contient toute une serie de pensées fines et originales ; cependant dans sa forme actuelle, il ne nous semble pas prêt a être édité, pour des raisons d’ordre formel, en particulier stylistique. Le texte doit être encore réélaboré stylistiquement” (Roethel, *op. cit.*, p. 444) [“Lamentablemente, debemos renunciar a la edición de tu obra *De lo espiritual en el arte* por varias razones. Tal como te habíamos informado, le pedimos la opinión a un experto cercano a nosotros lo leímos nuevamente nosotros mismos. No podemos evitar reconocer que tu trabajo tiene una serie de pensamientos finos y originales; sin embargo, no nos parece que esté listo para ser editado en su forma actual por razones de tipo formal, particularmente estilístico. El texto debe ser reelaborado estilísticamente.”

enviársela a Arp. Las expresiones que no son alemanas puedes corregirlas tranquilamente. ¿De acuerdo?²³³

Finalmente, en septiembre de 1911, después de un largo proceso de negociaciones que duraron todo el verano y sobretodo gracias a la intervención de Franz Marc, a quién había conocido a principios de ese año, Kandinsky logra firmar un contrato de edición para su obra *De lo espiritual en en arte* con Reinhard Piper.

Cabe notar que mucho antes de resolver el espinoso asunto de una publicación alemana, Kandinsky se preocupó por el problema de la publicación rusa desde el otoño de 1909. El 1 de noviembre de 1909, es decir, exactamente un año antes de traducir la publicación al ruso (sic!), le propuso su “brochure” al editor de la revista simbolista *Apollon*, Sergueï Makovski, haciéndole una pregunta “poco delicada”:

Escribí en alemán un pequeño folleto (o mejor, un pequeño libro) sobre el principio espiritual en el arte, para el cual estoy buscando un editor aquí (lo acabo de terminar). Pero me gustaría mucho publicarlo también en ruso. Lo traduciré pronto. Si estuviera usted interesado en saber más sobre esto, se lo enviaría²³⁴.

²³³ “Nombreuses lettres attendent que je réponde, et celle que j’ai écrite à Arp (à propos de mon aquarelle) gît depuis longtemps inachevée. Je n’ai ni le temps, ni le désir de l’achever. Mais si j’y arrive quant même, je te l’envoie pour que tu la réécrites et que tu l’envoies à Arp. Les expressions qui ne sont pas allemandes, tu peux les corriger tranquillement. D’accord ?” La carta de V. Kandinsky para Arp de noviembre de 1912, escrita a mano por Münter, es publicada en *Gessammelte Schriften 1889-1916*, *op. cit.*, pp. 489-490.

²³⁴ Carta conservada en los Archivos de la Biblioteca Nacional Rusa en San Petersburgo, departamento de manuscritos, fondos 124 (P.L. Vaksel), Unidad de conservación 1910, folio 18 verso, 19 y 19 verso. Publicación en inglés: Vasili Rakitin, “Kandinski and ‘Apollon’: Hopes unrealised”, in *Kandinsky. The Retreti Art Center*, Punkaharju, Finlandia, junio-agosto, 1998, catálogo de exposición, pp. 82-87.

Kandinsky reanudó las conversaciones con el editor de *Apollon* en el otoño de 1910, en el transcurso de su viaje a Rusia. Durante su entrevista en San Petersburgo a finales de octubre (datación rusa según el calendario juliano), hablaron entre otras cosas, del asunto de una publicación de su “folleto” en forma de libro. Así, surgió la cuestión del idioma nuevamente. “Makovski voulait imprimer ma brochure, - écrivait Kandinsky à Mûnter de Saint-Pétersbourg le 30 octobre (12 novembre) 1910, - mais ici de Nouveau, mon expression est devenue un obstacle. Je ne veux néanmoins, rien changer. Je pensé que ce sont des bêtises” [“Makovski quería imprimir mi folleto, - le escribió Kandinsky a Munter desde San Petersburgo el 30 de octubre (12 de noviembre) de 1910, - pero, nuevamente, aquí mi expresión se convirtió en un obstáculo. Sin embargo, yo no quiero cambiar nada. Pienso que son tonterías”]. En otra carta del 31 de octubre (13 de noviembre) de 1910, el artista da un informe detallado de su encuentro con Makovski:

Jueves. [...] Pasé tres horas en las oficinas de redacción de **Apollon**. Conocí a Makovski y a muchos otros. Hablamos mucho. Makovski dijo: “Entonces escribe sobre este tema” (mi opinión). Yo: “Ya escribí”. Él: “Lo publicaré con gusto”. Yo pongo las condiciones para que esto sea publicado como un libro por separado además de que lo publique **Apollon**. Él está de acuerdo. Yo le envío el manuscrito de inmediato. [...] viernes: [...] nuevamente **Apollon**. Nuevamente las discusiones. Makovski: Mi obra sería tan complicada que él no había entendido nada, debía explicarle otra vez. Lo que hago. Finalmente, Makovski: ¡Ahora lo entiendo! Sabe, es usted un oriental. Se nota mucho en su cara y en su forma de razonar”. ¡Ya está! ¡Ya encontró la palabra y lo entiende todo! Ahora publicará mi texto con gran satisfacción, pero... ¡La expresión! ¡El idioma! ¡Estas palabras! ¡Estas frases sin fin! Escribo como un pintor, mientras que se debe obedecer a la literatura (**es decir**, la misma cosa que [**decía**] Tchudi), **etc.** Declaro corto y claro: Yo no cambiaría ni una línea. Makovski, de nuevo con un tono cortés y severo: “No puedo publicar en esta condición”. La misma historia que con los alemanes. Él no pudo entender

porqué sacrificué algo tan importante por un estilo incorrecto. Yo: “El estilo es correcto”. Ahora parece estar de acuerdo con publicarlo si acepto que se hagan pequeños cambios. Yo lo percibía, pero no quería hacerlo. ¡Vaya! estos señores escritores. Sí, son como los señores pintores, **etc., etc.** Así que retomé el manuscrito [...]

En una carta a Münter del 5/18 noviembre de 1910, que escribió luego de regresar a Moscú, Kandinsky llegó a hablar del rechazo de Makowski:

Finalmente, me lleno de rabia cuando veo a mi alrededor una resistencia a tales asuntos como la edición de mi obra. Ahora bien, en cuanto correr y suplicar, difícilmente puedo hacerlo. Muchas conversaciones me presentan siempre nuevas pruebas de la necesidad de su edición. ¡Pero, qué hacer!

A lo que respondió su compañera con fecha del 15 de noviembre, con una carta que resultó ser bastante justa:

Si, ese asunto de la lengua es molesto —lo que quiere decir que solo lograrás encontrar un editor cuando hayas sobrepasado todas las críticas posibles. ¡Primero tienes que darte a conocer!

Y dos días después, el 17 de noviembre, ella complementaba con referencia a “los pequeños cambios” que Kandinsky rehusaba realizar: “Qué pena. De todas maneras, hubieras podido hacerlo, sin renunciar a tus ideas. No hay que ser testarudo”.

A pesar del rechazo de los editores, el “folleto” de Kandinsky comenzó a hacer vida en Rusia. En diciembre de 1911, fue presentado en San Petersburgo, en el marco del Segundo congreso pan-ruso de artistas, en una presentación de Nikolai Koulbine, médico y artista, personalidad importante de la vanguardia petersburguesa. Kandinsky no pudo estar allí, dado que se encontraba ocupado con los preparativos para la primera exposición de El Jinete azul. Pero ya en octubre de 1910, apenas

terminada la traducción rusa de su texto, él había hecho una presentación “ante un público elegido (veinte personas, músicos en su mayoría, así como pintores, filósofos, etc.”²³⁵. Su libro recibió, de hecho, una recepción muy favorable en el medio musical²³⁶. No es por azar que él termina por firmar un contrato de edición con los músicos Grigori Angert y Evseï Shor, fundadores de una casa de edición moscovita “Iskusstvo”. Desde el otoño de 1913, Kandinsky comienza a retrabajar su texto ruso. La edición fue interrumpida en el estado final de la maqueta²³⁷. Kandinsky retoma su texto por última vez en 1920, luego de la Revolución de Octubre, estableciendo la tercera versión rusa de su tratado. Al no lograr publicar en Rusia, después de varias tentativas, abandona su país en 1921, llevando consigo el dossier ruso inacabado. La única edición rusa de *De lo espiritual en el arte* que el artista pudo ver en vida fue la publicación del texto de su presentación en San Petersburgo de las *Actes du Second congrès pan-russe des artistes* (Petrogrado, 1914). Ese texto está lleno de errores y de lapsus, de manera que Kandinsky nunca lo mencionará en sus textos de los años 20.

Conocida gracias a las conferencias de 1910-1911 en Moscú y en San Petersburgo y por la publicación de 1914, pero también por la edición alemana de 1912, la obra de Kandinsky se percibía como un libro aparte entre los escritos de la vanguardia rusa. Su particularidad, era en primer lugar, lingüística. De hecho, como hemos podido constatar, la obra fue escrita primero en alemán, y en un segundo momento fue traducida al ruso por el

²³⁵ Carta de Kandinsky a Münter del 5/18 de octubre de 1910.

²³⁶ Sobre la relación privilegiada de Kandinsky con el medio musical ruso, véase N. Podzemskaja “Le contrepoint pictural de Kandinsk ou *Sur le Spirituel dans l’art* [El contrapunto pictórico de] Kandinsky, o *Sobre lo espiritual en el arte*, in G. Kovalenco (dir.), *L’abstraction et le sans objet [La abstracción y lo sin-objeto]*, Moscú, Nauka 2010.

²³⁷ Sobre el proyecto de edición de 1913-1914, véase N. Podzemskaja, “Du Spirituel dans l’art: le projet d’édition russe de 1914 et l’écriture théorique de Kandinsky” [De lo espiritual en el arte: el proyecto de edición rusa de 1914 y la escritura teórica de Kandinsky], in *Genesis*, n° 15, 2000, pp. 43-65

mismo autor. No es entonces de extrañar, que el artista, que aspiraba a jugar en Rusia un papel de teórico mayor del arte contemporáneo, fuese percibido como un extranjero, concretamente como un alemán, lo que le daba un aire de pasado de moda en los medios artísticos que desde los años 1910 habían adquirido una orientación francófila.

Podemos también observar esta particularidad en la selección de los términos que remiten a la cultura alemana. Así, un reciente análisis fundamental del constructivismo ruso nota la particularidad del uso, en Kandinsky, de la palabra “construcción”, que era todavía percibida en Rusia, a finales del siglo XIX como un término extranjero, en relación particularmente con la construcción técnica. Ahora bien, para Kandinsky, decidido a convertirse en un artista ruso permaneciendo al mismo tiempo artista alemán y partiendo de textos escritos en alemán, la utilización de esta palabra era totalmente natural. Para él, el término “construcción” tenía un carácter “universal”, que podía asociarse bien a cualquier cosa material, bien a una obra de arte”²³⁸.

Resulta que en los textos escritos por Kandinsky mucho antes del “nacimiento del constructivismo”, esta palabra era utilizada en lugar de equivalentes rusos habituales, en el sentido de “construcción orgánica”, en paralelo con el término “composición”, central en su teoría. Para dar un ejemplo, en el texto “Le peinture en tant qu’art pur” [La pintura como aire puro], publicado en 1913 en la revista berlinesa de Herward Walden *Der Sturm*, afirmaba que así como todo organismo viviente, cuyas partes se encuentran en relación recíproca obedeciendo a una ley bien definida, toda obra de arte “está sometida a la misma ley que la obra natural: a la ley de la construcción. Sus diferentes partes se vuelven vivientes por el

²³⁸ Jelena V. Sidorina, “Faces du constructivisme” [Liki Kondtruktivizma], in *Voprosy Iskusstvovznaniya*, nº 1-2, 2007, p. 472, véase también, pp. 468-474.

conjunto”²³⁹. Así, en oposición a las sutilidades “técnicas” de la noción de “*konstrukija*” en los artistas rusos, en la teoría de Kandinsky, esta palabra deja ver sus orígenes en la teoría del organismo, de ascendencia schellingiana, mientras que los rusos habrían utilizado para esto la palabra rusa “*postrojenije*”²⁴⁰.

Otro caso de un término coloreado por una aureola lingüística y cultural particular está constituido por una utilización sinonímica de los términos “bajo continuo” (*Generalbass*) y “contrapunto”. En Kandinsky significan todos dos una “teoría del arte”, aún si el primero conlleva una referencia obligada a Goethe, y el segundo, a la teoría del contrapunto de Sergueï Taneev, conocido por el artista gracias a Thomas von Hartmann desde 1908. Observamos, de hecho, que en las versiones alemanas, Kandinsky prefería el “*Generalbass*”, mientras que en las redacciones rusas, empleaba frecuentemente “*contrepoint*”²⁴¹.

El último ejemplo es el término “*abstraktnyj*”, (calcado del alemán “*abstrakt*”), fundamental en Kandinsky, mientras que los artistas rusos de la vanguardia preferían sin dudar “*bespredmetnyj*” [sin objeto]. Probablemente, el último correspondía mejor a la idea de sin-sentido, a lo a-lógico; la connotación de “*bespredmetnyj*” sobre la cual insistían los rusos que seguramente preferían esta palabra de origen ruso a la palabra

²³⁹ V. Kandinsky, “La peinture en tant qu’art pur”, in *Regards sur le passé et autres textes*, op.cit., pp. 193-198, aquí, p. 194.

²⁴⁰ Sobre la idea de la obra de arte como organismo, véanse los borradores teóricos escritos por Kandinsky en alemán entre 1909 y 1914, “Heute ist man in der traurigen und glücklichen Lage, über Konstruktion in der Kunst sprechen zu müssen...” [Nos encontramos hoy en la situación a la vez triste y feliz de tener que hablar de construcción en el arte] y “Kompositionselemente” [Elementos de composición] (*Gesammelte Schriften* 1889-1916, op. cit., 349-350 y 609-617; aquí: pp. 350 y 610).

²⁴¹ Véase, N. Podzemskaia, “Zivopisnyi kontrapunkt” V.V. Kandinskogo ili ob abstraktnom v iskusstve” [“Pintoresco contrapunto” Kandinsky o lo abstracto en el arte] (cf. Nota 230)

importada que era demasiado “abstracta”²⁴². Ahora bien, Kandinsky no se molestaba, y utilizaba “abstracto”, en sinonimia con su calco ruso “*otvečennyj*”, así en una de las “Cartas de Munich” escrita directamente en ruso para el número de octubre de 1909 de la revista *Apollon*, hablaba de “paisajes de una grandeza y de una abstracción (*otvlečennost*)” inhabitual en el tratamiento de la forma y de los colores”²⁴³. Así mismo, en las redacciones rusas *De lo espiritual en el arte*, las dos palabras son utilizadas sin distinción para traducir del alemán “*abstrakt*”: *abstraktnoje predstavlenije (abstrakte Vorstellung)* [idea abstracta], *otvlečennyj predmet (abstrakter Gegenstand)* [sujeto abstracto], el arte en un sentido abstracto (*otvlečennyj*), pensamientos abstractos (*abstraktnye*), formas abstractas (*abstraktnye y otvlečennyje*), etc. Se observará además, que en la última redacción rusa de *De lo espiritual en el arte* se introduce una tipología particular de las formas definidas por el participio pasado “*abstragirovannyje*”, que todavía no toma un valor adjetival, como es el caso con “*abstraktnyje*”. Esas formas *abstragirovannyje*, dice Kandinsky, “deberían ser y son, en efecto, un estado intermedio del pasaje de formas reales hacia formas abstractas [*abstraktnyje*]”²⁴⁴.

Así, la elección de términos, condicionada por su relación con una u otra cultura lingüística, se convierte en un elemento primordial, susceptible de modificar los valores conceptuales de la teoría artística.

²⁴²Véase, N. Podzemskaia, “Abstraction: un concept à définir. De la théorie de Kandinsky aux débats sur l’objet et la chose”, in *Art et abstraction*, op.cit., (cf. Nota 218), pp. 33- 46, aquí 36-37.

²⁴³ V. Kandinsky, *Izbrannye Trudy* [Obras escogidas], vol. I, p. 59.

²⁴⁴ *Du Spirituel dans l’art*, manuscrit f° 68, nota XXXV (The Getty Research Institute for the History of Arts and the Humanities, Los Angeles, Special Collections, Vasili Kandinsky Papers 850910, Series II.A, Box 3, Folder 6).

Bibliografía:

- Alquié, F. (dir.), *Œuvres philosophiques*, París, Gallimard, 1980-1986.
- Anissimov, M., *Romain Gary, le caméléon*, Paris, Denoël, 2004.
- Anokhina, O., “ Vladimir Nabokov : du style et des langues “, in St. Bikialo et S. Pétilon (eds.), *La Licorne*, numéro spécial “ Style et genèse “ (2012).
- Arendt, H., *La Crise de la culture*, traducido bajo la dirección de Patrick Lévy, París, Gallimard, 1972/1985.
- Arendt, H., *Entre el pasado y el futuro*, traducción por Ana Poljak, Barcelona: Ediciones Península, 2016.
- Arendt, H., *Juger. Sur la philosophie politique de Rata*, trad. Myriam Revaut d'Anones' suivi de deux essais interprétatifs par R. Beiner et M. Revault d'Anones, París, Seuil, 1991/2003.
- Arendt, H., *La condición humana*, traducción de Ramon Giol Novales, Barcelona: Paidós, 2016.
- Arendt, H., “ Seule demeure la langue maternelle “, *La Tradition cachée*, trad. S. Courtine-Denamy, París, Bourgois, 1987/1993.
- Arendt, H., *Auschwitz et Jérusalem*, trad. S. Courtine-Denamy, Tierce/Deux Temps, 1991/ Press Pocket, 1993.
- Arendt, H., *Diario filosófico 1950-1973*, editado por Ursula Ludz e Ingeborg Nordmann y traducido por Raúl Gabás. Barcelona, Herder, 2018.
- Arendt, H., *Eichmann en Jerusalén. Un Estudio sobre la banalidad del mal*, traducción de Carlos Ribalta. Barcelona: Lumen, 2003.
- Arendt, Hannah, *La vida del espíritu*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Arendt, Hannah, *La promesa de la política*, Barcelona, Paidós Básica, 2008.
- Authier-Revuz, J., *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, París, Larousse, 1995.
- Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1975.
- Barthes, R. *El placer del texto*, traducción de Nicolás Rosa, México: Siglo XXI, 1993.
- Beckett, S., *Mercier et Camier*, París : Minuit, 1970.

Beckett, S., *Mercier and Camier*, traducida del francés por el autor, Nueva York, Grove Press, 2011.

Beckett, S., *Nouvelles et textes pour rien*, París, Minuit, 1958, p. 145.

Beckett, S., *Waiting for Godot*, traducción del autor, Nueva York, Grove Press, 1954.

Beckett, S., *En attendant Godot*, París, Minuit, 1952.

Beckett, S., Murphy, Londres, Routledge & Paul ; Nueva York, Grove Press, 1957 ; Londres, Calder, 1958 ; París, Minuit, 1953.

Beckett, S., *Molloy*, París, Minuit, 1951.

Beckett, S., *Molloy*, traducida del francés por Patrick Bowles con la colaboración del autor, Nueva York, Grove Press, 1955.

Benois, A., *Moi vospontanija v pjati knigah* [Mis recuerdos en cinco libros], Moscú, Nauka, 1990.

Berman, A., *L'épreuve de l'étranger, Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*, París, Gallimard, 1984.

Bianciotti, H., "Changer de langue, changer de façon d'être", *La quinzaine littéraire*, n° 436, 1985.

Bustarret, Cl., "Composantes matérielles, composantes graphiques des manuscrits modernes. Le papier est-il un support interactif ?", in Bagno, V. ; Zaborov, P. ; Viollet, C., y Tokarev, D., (éds.), *Yaziky Roukopissei* [Los lenguajes del manuscrito] San-Petesburgo, Janoun, 2000, pp. 9–19.

Cioran, E.M., *Entretiens*, París, Gallimard, 1995.

Cioran, E.M., *Ejercicios negativos: marginalia al breviario de podredumbre*, traducción de Alicia Martorell Linares, Madrid, Taurus, 2007.

Cioran, E.M., *Ejercicios de admiración*, Barcelona: Tusquets, 1995.

Cioran, E.M., *Breviario de podredumbre*, traducción de F. Savater, Madrid: Taurus, 1997.

Contini, G., *Coma lavorava l'Ariosto*, dans *Esercizi di lettura*, Florencia, Le Monnier, 1947.

Contini, G., "Saggio d'un commento sulle correzioni del Petravca volgare", *Varianti e altra linguistica*, Turín, Einaudi, 1970.

Czarnowski, St., *Le Culte des héros et ses conditions sociales : Saint Patrick, héros national de l'Irlande*, París, Félix Alcan, 1919.

Da Vinci, Leonardo, *Tratado de la pintura*, traducción de David García López, Madrid : Alianza, 2013.

Deane, V., Ferrer, D., et Lernout, G. (eds.), *Finnegans Wake Notebooks at Buffalo*, Turnhout, Brepols, 2002.

Deleuze, G., *Critique et clinique*, París, Minuit, 1993.

Derrida, J., *El monolingüismo del otro*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial, 1997.

Duchet, -Cl., “Notes inachevées sur l'inachèvement”, *Leçons d'écriture, Ce que disent les manuscrits*, París, Minard, 1985.

Ferrer, D., “The Freudful Couchmare of Shaun d - Joyce's Notes on Freud and the Composition of Chapter XVI of *Finnegans Wake*”, *James Joyce Quarterly*, vol. 22, n° 4, 1985, pp. 367-382.

Ferrer, D., “La toque de Clementis. Rétroaction et rémanence dans les processus génétiques ”, *Genesis*, n°6, 1994, pp. 93-106.

Ferrer, D., “Le multilinguisme hyperbolique de manuscrits de Joyce : exception ou emblème ”, in V. Bagno, P. Zaborov, C. Viollet et D. Tokarev (éds.), *Yaziki roukopisei* [Los lenguajes del manuscrito], San Petesburgo, Kanoun, 2000 pp. 193-198.

Floerke, G., *Zehn Jahre mit Bocklin Aufzeichnungen und Entwürfe*, edición de Hannes Floerke, Munich, F. Bruckmann, 1901.

Froissart, R. “Théories de l'ornement en France au tournant du XD, siècle : l'abstraction entre nature et géométrie ”, in N. Podzemskaja (dir.), *Art et abstraction, Ligeia. Dossiers sur l'art*, n° 89-92, 2009, año XXII, pp. 47-64.

Gardner, H., *Les intelligences multiples*, París, Odile Jakob, 1996.

Gasparov, M., “Rousskij Molodetz i frantzotaskij Molodetz : dva stixovyx eksperimenta ” [El muchacho ruso y el muchacho francés: dos experimentaciones poéticas], *Oeuvres choisies. La poésie*, Moscú, 1997, pp. 269-278.

Gauguin, P., *Lettres à sa femme et à ses amis*, recopiladas y con prefacio de M. Malingue, París, Bernard Grasset, 1946.

Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.

Giaveri, M.T., “La critique génétique en Italie : Concini, Croce et l'étude des paperasses”, *Genesis*, n° 3, 1993, pp. 9-29.

Gide-P, A., *Valéry, Correspondance*, París, Gallimard, 1957.

Giudici, G., *La dama non cercata*, Milano, Mondadori 1985.

Grabar, I., *Pis'ma 1891-1917* [Correspondencia 1891-1917], Moscú, Nauka, 1974.

Grayson, J., *Nabokov translated. A comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford University Press, 1977.

Green, J., *Le langage et son double, The language and its shadow*, París, La Différence, 1985.

Grésillon, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, París, PUF, 1994.

Ivanov, A.O., *Anglijskaja bezjekvivalentnaja leksika i ee perevod na russkij jazyk* [El léxico sin equivalente inglés y su traducción al ruso], Leningrado : LGU, 1985.

Karafiath, J., y Ropars, M.-Cl. (dirs.), *Pluralité des langues et mythe du métissage. Parcours européen*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, Créations européennes, 2004.

Kandinsky, V., *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, París, Hermann, 1974.

Kandinsky, V., *Gesammelte Schriften 1889-1916 : Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, Edición de Helmut Friedel, Gabriele Münter-und Johannes Eichner-Stiftung, Munich, Munich-Berlín-Londres-Nueva York, Prestel, 2007.

Khan, M. -Ch., “Voprosy teorii ekzotizmov i ekzoticheskaia leksika”, *Vostochnoj trilogii V. Jan* [“Asunto de exotismos en léxicos extranjeros”, *La trilogie orientale de V. Jan*], *Balkan Russistics*, Russian Language, Literature and Cultural Studies, 2005.

Khatibi, A. “De la bi-langue”, in *Écritures arabes*, París, l'Harmattan, 1982, pp. 198-210.

Khatibi, A., *Amour bilingue*, Casablanca, Edif, 1992.

Krysin, L. P., *Inozachnyye slova v sovremennom russkom jazyke* [Palabras de origen extranjero en la lengua rusa], Moscú, Prosveschenie, 1968.

Lanne, J. -Cl., “Marina Tsvetaeva traductrice de Pouchkine », in R. Kember (dir.), *Oeuvres du 1er symposium international*, Lausanne, 30 juin-3 juillet 1982, Berna, Peter Lang, 1991.

Nabokov, V., “Problems of translation: Onegin in English”, *Partisan Review*, 22/47 1955.

Nivat, G., “Le mythe de l'aiglon”, in R. Kember (dir.), *Oeuvres du 1er symposium international*, Lausanne, 30 juin-3 juillet 1982, Berna, Peter Lang, 1991, pp. 397-404.

Noica, C., *Devenirea întru fiinta*, Bucarest, Humanitas, 1998.

Oustinoff, M., *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, París, l'Harmattan, 2001.

Pavlov, B.N. “Peredacha fol'klornyh elementov v proizvedenijah sovetskih pisatelej pri perevode na nemeckij jazyk” [“La transmisión de elementos folclóricos en las obras de escritores soviéticos en sus traducciones al alemán”], in *Folklorerezeption in der clegenwarl. Problem des Folklorismus in den slawischen und baltischen Literaturen*, Cuaderno 7, Rostock, Universität Rostock, 1990.

Petrarca, F. *Il Codice degli abbozzi*, (Edizione e storia del manoscritto *Vaticano latino 3196*), edición de Laura Paolino, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 2000.

Planté, Ch., “Lettres sans circonstances” in *Cahiers TEXTUEL*, n° 24, 1992, pp. 125-139.

Proffer, K., *Keys to Lolita*, Indiana University Press, 1968.

Podzemskaia, N., “Kandinsky’s Color Doctrine and the History of the Tables from “On the Spiritual in Art” [La doctrina del color de Kandinsky y la historia de los cuadros de “De lo espiritual en el Arte”], in *Experiment. Festschrift for Vivian Endicott Barnett*, vol. 9, 2003, p. 100.

Podzemskaia, N., “Kandinsky et l’enseignement de Böcklin sur la couleur”, in *Techne*, n° 26, 2007, pp. 67-73.

Podzemskaia, N., *Colore símbolo immagine. Origine della teoría di Kandinsky*, Florencia, Alinea, 2000.

Podzemskaia, N., (dir.), *Art et abstraction, Ligeia. Dossiers sur l’art*, n° 89-92, 2009, año XXII, pp. 47-64.

Podzemskaia, N., “Note sur la genese et l’histoire de l’édition de *Du Spirituel dans l’art* de V. Kandinsky”, *Histoire de l’art*, no 39, 1997, pp. 107-116.

Podzemskaia, N., “*Du Spirituel dans l’art*: le projet d’édition russe de 1914 et l’écriture théorique de Kandinsky”, *Genesis*, no 15, 2000, pp. 43-65.

Proust, Marcel, *A la recherche*, Le temps retrouvé, Gallimard, Bilbiothèque de la Pléiade, Tomo III, pp. 1047-1048.

Quillier, P., “Plus d’une langue... A propos de l’hétéroglossie chez Fernando Pessoa”, in Judith Karafiath y Marie-Claire Rpars-Wuilleumier (coord.) *Pluralité des langues et mythe du métissage*, Universidad París 8 : Créations Européenes.

Ranaivoson, D. (ed.), *Chroniques de Madagascar*, San Maur, Sépia, 2006.

Rabearivelo, J.J., *Presque-Songes*, San Maur, Sépia, 2006.

Rabearivelo, J.J., *Traduit de la nuit*, San Maur, Sépia, 2007.

Rabearivelo, J.J., *Oeuvres complètes*, Tomo 1. París, CNRS Éditions-Présence Africaine, 2010.

Sidorina, Jelena V., “Liki Kondtruktivizma” [Caras del constructivismo], in *Voprosy Iskusstvoznaniya*, n° 1-2, 2007, pp. 460-504; n° 3 y 4, 2007, pp. 425-466.

Slonim, M., *Antologie de la littérature soviétique*, París, Gallimard, 1935.

Steiner, G., *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, Adolfo Castañón (traductor). México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Todorov, T., *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, seguido de *Ecrits du cercle de Bakhtine*, París, Seuil, 1981.

Tsvietáieva, M., *Extraits non publiés. Carnés de note en deux volumes*, Ellis Lak, Moscú, tomo II, cuaderno 14, pp. 335-438.

Tsvietáieva, M., *Tentative de Jalousie et autre poèmes*, París, La Découverte, 1986.

Tsvietáieva, M., *Correspondance à trois*, París, Gallimard, 1983.

Valéry, P., *El cementerio Marino*, traducción de Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Editorial Alianza, 1983.

Valéry, P., *Cahiers 1894-1914*, Edición integral, París, Gallimard, vol. I, 1987.

Valéry, P., *Il cimitero marino*, Milán, Il Saggiatore, 1984.

Valéry, P., *Lettres à quelques-uns*. París, Gallimard, 1952.

Valéry-Lebey, *Au miroir de l'histoire*, París, Gallimard, 2004.

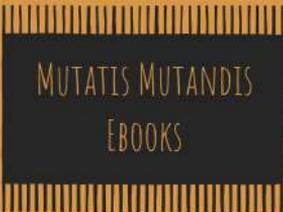
Verewagin, E.M. y Kostomarov, G.V., *Jazyk i kul'tura* [Lengua y cultura], Moscú, Russkij jazyk, 1976.

SOBRE EL TEXTO

"La palabra multilingüismo (así como plurilingüismo) describe el hecho de que una persona o una comunidad sea multilingüe (o plurilingüe), es decir, que sea capaz de expresarse en varias lenguas. El caso más frecuente es el bilingüismo, cuando dos lenguas son utilizadas por la misma persona o por la misma comunidad. Como lo muestra esta definición, existe un multilingüismo individual y un multilingüismo colectivo. Este último puede ser institucionalizado para convertirse en un multilingüismo de estado. Nuestro volumen se interesa en el caso del multilingüismo individual, el multilingüismo de escritores provenientes de diferentes esferas culturales y lingüísticas"

ISBN: 978-9-58552-683-9

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



MUTATIS MUTANDIS
EBOOKS