



Idea Vilariño y la traducción

Ana Inés Larre Borges
Editora



BIBLIOTECA
NACIONAL
DE URUGUAY

Idea Vilariño
y la traducción

Ministro de Educación y Cultura
Pablo da Silveira

Subsecretaria de Educación y Cultura
Ana Ribeiro

Director General de Secretaría
Pablo Landoni

Director de la Biblioteca Nacional de Uruguay
Valentín Trujillo

Idea Vilariño y la traducción
Ana Inés Larre Borges (editora)

Comité de lectura: Grupo Historia de la traducción en Uruguay

Digitalización: Graciela Guffanti

Corrección: Laura Zavala

Diseño gráfico: Laura Sandoval

Idea Vilariño y la traducción

Ana Inés Larre Borges
Editora

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legales previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito del titular del *copyright*.

ISBN: 978-9974-726-22-2

Queda hecho el depósito que marca la ley.

Impreso en Tradinco, diciembre 2023



Introducción

¿Por qué la traducción importa? Esa pregunta, que está en el origen de este libro y cuya respuesta lo justifica, fue el título de un hermoso ensayo de Edith Grossman, traductora al inglés del *Quijote*, de Góngora y de García Márquez, entre otras delicadas hazañas. Había empezado a redactar este prólogo, cuando el *New York Times* dio la noticia de su muerte. El obituario decía que Grossman «se dedicó a traducir autores latinoamericanos y españoles en una época en la que la traducción no se consideraba una disciplina o carrera académica seria».¹ El destaque con que se la despedía y el homenaje que se le tributaba mostraban que los tiempos eran otros y que la traducción ocupaba hoy un lugar relevante en los estudios académicos y en la cultura. Esa conquista no pudo haberse alcanzado sin la pelea que llevaron adelante personas como Edith Grossman, pero encontró su origen y argumentos en una revolución en la teoría.

Inspirados en las precursoras reflexiones de Walter Benjamin, pensadores como George Steiner, Michel Foucault, Jacques Derrida, Paul Ricœur, Giorgio Agamben y Antoine Berman volvieron a discutir los fundamentos de la traducción y del traducir. Su doxa, sus mitos, su práctica y sus fronteras, todo podía ser y fue revisado y eso alentó un interés renovado por la antigua tarea. La posmodernidad –sostiene Katerina Bantinaki– fue un campo fértil para esta revaloración. Los ataques a la racionalidad habían minado certezas que parecían inamovibles. La decretada muerte del autor y el protagonismo dado al lector en el sentido de una obra prepararon el terreno. El traductor pasó a ser percibido como un lector privilegiado y entró en escena a reclamar sus fueros. Un paso más propuso reconocerlo en su calidad de autor.² El auge de los estudios sobre la traducción se extendió dentro del universo

1. «Adiós a Edith Grossman, la voz de Cervantes y García Márquez en inglés» por Rebecca Chace. *The New York Times*, 9 de septiembre de 2023. <https://www.nytimes.com/es/2023/09/09/espanol/edith-grossman-traductora.htm>

2. Para la discusión sobre el estatuto del traductor como autor de un nuevo texto ver Katerina Bantinaki: «The Literary Translator as Author: a Philosophical Assessment of the Idea». *Translation Studies* 3 (13) (2020).

académico, creó un nuevo giro en la crítica literaria y repercutió ampliamente en la producción editorial. En consonancia, se dio una reivindicación del olvidado oficio. En pie de rebeldía, la batalla se libró por un lugar en la tapa de los libros y, con menos éxito, por un porcentaje de los derechos de autor.

En América Latina muchos se hicieron eco de esa problematización teórica y del reclamo profesional, pero sobre todo se recuperó una rica tradición desde la cual pensar filosófica, literaria y culturalmente la traducción. Jorge Luis Borges en el Río de la Plata, Haroldo de Campos en Brasil, Alfonso Reyes y Octavio Paz en México dan cuenta de un legado excepcional. La historia de Hispanoamérica nació imbricada con la historia de la traducción. En el origen, el mito de la Malinche y una conquista rapaz que solo es posible contar y denunciar en el idioma de los exploradores. Ya fue famosamente dicho:

Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra... Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras.

Son «las palabras» de Neruda en *Confieso que he vivido*. La inmensa ironía explica que la rebeldía se manifestase históricamente a través del lenguaje: diálogos y apropiaciones de otras lenguas con los que desobedecer y desafiar aquel destino manifiesto. Infidelidades, como también famosamente confesó otro poeta: «Mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París». Es Darío en el zaguán de *Prosas profanas*. Consecuencia de esa genealogía, la América hispana no solo se independizó culturalmente, produjo estirpes de escritores-traductores alentados muchas veces por el hambre o la persecución. En períodos de prosperidad y de impulso civilizatorio, se desarrolló una industria editorial que tuvo centros de traducción en México y Buenos Aires y jugó su parte en la afirmación de una identidad emancipada. En ese paisaje destaca el factor Borges,³ que obró como fecundo inspirador de teorías de la escena internacional que él había previsto mucho antes en el juego de sus ficciones. Para no sucumbir a la cita inevitable de cualquiera de los ensayos en los que Borges pensó la traducción,⁴ elijo unas palabras de Octavio Paz, quien ya en 1971, anticipó el desafío actualísimo que ha provocado la inteligencia artificial en el ámbito de la traducción. Decía Paz que:

3. Tomo la fórmula del título de un ensayo de Alan Pauls editado por Anagrama en 2004.

4. «Dos maneras de traducir» (1926), «Las versiones homéricas» (1932) y «Los traductores de las 1001 noches» (1934).

se tiende a minimizar la naturaleza eminentemente literaria de la traducción. No, no hay ni puede haber una ciencia de la traducción, aunque esta puede y debe estudiarse científicamente. Del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura. ¿Y las máquinas que traducen? Cuando estos aparatos logren realmente traducir, realizarán una operación literaria; no harán nada distinto a lo que hacen ahora los traductores: literatura. La traducción es una tarea en la que, descontados los indispensables conocimientos lingüísticos, lo decisivo es la iniciativa del traductor, sea este una máquina programada por un hombre o un hombre rodeado de diccionarios.⁵

Sé bien que la incertidumbre ante la inminencia del fin del trabajo no se diluye con esta explicación, pero creo que alcanza con que imaginemos una «máquina» programada por la colaboración de miles y miles de hombres y mujeres a través del tiempo y de los libros, humana acumulación que hoy, en otros soportes, lleva el nombre de inteligencia artificial, para que se desvanezca el fantasma. O nos asuste un poco menos. Y, aunque persistan todas las dificultades, Paz devuelve el desafío y lo pone en nuestras humanas manos para que les encontremos humana solución.

Herencia, carencias y una inflexión renovadora

Con derecho a esa tradición, este libro nace también de una carencia que es señalada en algunos de los capítulos que lo integran y que denuncian el escaso desarrollo institucional de los estudios de traducción en el Uruguay.⁶ Su retroceso y su retraso en relación a la región donde hace años existen centros de irradiación de una nueva traductología, como el Instituto Superior de Lenguas Vivas «Juan Ramón Fernández» de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Rosario, que organizó las Primeras Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria en 2006 o la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC) donde se formaron y cursaron doctorados integrantes del grupo Historia de la traducción en Uruguay que protagonizan este libro y son un polo de avanzada y difusión de este renacer de la disciplina en nuestro medio.

Integrado por cuatro jóvenes académicas –Lucía Campanella, Leticia Hornos Weisz, Rosario Lázaro Igoa y Cecilia Torres Rippa– el grupo empezó a actuar en

5. Octavio Paz: *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971. Cito de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <https://www.cervantesvirtual.com/obra/traducion-literatura-y-literalidad/>, p. 8.

6. En 2006 se implementó la primera y única edición del Diploma de Especialización en Traducción Literaria organizada por docentes de la Carrera de Traductorado de la Facultad de Derecho y de la FHCE de la UDELAR. En 2018, se creó el Grupo de Investigación en Traducción (GIT) dirigido por Laura Masello.

2021, cuando desafiando la pandemia, organizó el ciclo «Metodologías de investigación en Estudios de Traducción e Interpretación», un encuentro internacional en línea con participación de investigadores de diversas universidades. En 2022, crearon la llamada «Semana infiel» que se propuso poner la traducción en primera plana. Con la presencia de especialistas de la región, hubo actividades en facultades y librerías y una «movida» general que trascendió las fronteras académicas. En 2023, inician un ambicioso proyecto: «150 años de traducción literaria en imprentas y editoriales de Uruguay 1871-2021», actualmente en curso. Desde una perspectiva interdisciplinaria y con un abordaje sociohistórico, su propósito a largo plazo es «comprender las implicancias de la traducción en la literatura y la cultura y sus relaciones con los sistemas internacionales de producción cultural».

En medio de alarmas que vaticinan el fin si no de la traducción, de los traductores, el grupo Historia de la traducción en Uruguay, imbuido del «giro cultural» que experimentó la disciplina, es parte de una refundación ocurrida en el universo de la traducción. Sus integrantes comparten una pasión que se expresa también en sus creaciones individuales. Rosario Lázaro Igoa, radicada en Australia, traduce los cuentos de la irlandesa Danielle McLaughlin mientras crea su propia ficción; Leticia Hornos Weisz obtiene su doctorado con la primera tesis dedicada a una traductora uruguaya –Mercedes Rein– y rescata de su archivo una olvidada traducción de poetas alemanes;⁷ Lucía Campanella lleva adelante la investigación «The Anarchist Translation Flows and World Literature Project»⁸ en busca de traducciones literarias perdidas en la prensa anarquista latinoamericana y, en sus ratos libres, reivindica a un poeta menor del 900, Álvaro Armando Vasseur, traductor inicial de Walt Whitman y Søren Kierkegaard; Cecilia Torres elige doctorarse con el estudio y relevamiento de las traducciones que hicieron en el Uruguay las editoriales independientes en el período 1985-2020 y reconoce su valor.⁹ Las palabras *reivindicar*, *rescate* o sus obligados sinónimos se repiten con terquedad. Parejo a su rigor académico hay un fervor pocas veces asociado al modesto misterio de la traducción que distingue el accionar intelectual del grupo.

7. «Por amor al arte o a lo imposible. Mercedes Rein y su *Antología de Traducción* inédita: contexto y proceso de creación» está disponible en el repositorio de la Universidad Federal de Santa Catarina: <<https://repositorio.ufsc.br/>>

8. Sobre el Proyecto ARGOT: <https://blogs.uoc.edu/anarchist-translation-flows>

9. Por más información véase la biodata del grupo al final de «Shakespeare en borrador», el primero de los tres artículos del colectivo, y los perfiles individuales al final del volumen. En línea puede leerse una entrevista de Alejandro Gortázar sobre: «La traducción literaria en Uruguay» 15.11.2021. <https://sujetos.uy/2021/11/15/la-traducción-literaria-en-uruguay>

Dos precursores

Sería injusto desconocer antecedentes. Hay dos casos que se distinguen por una excelencia anticipada. Beatriz Vegh, doctora en Literatura comparada por la Universidad París III de la Sorbona, cultísima persona, maestra de traductores y traductora de Baudelaire, Beckett y Faulkner, también de Le Clézio, estaba naturalmente conectada con universidades y centros de estudio de la traducción en Francia y América Latina y fue una precoz difusora de las novedades en la disciplina. En tiempos baldíos supo crear la serie *Montevideana* de coloquios internacionales que al promover un diálogo «hospitalario» entre lenguas y literaturas devino naturalmente un espacio donde fueron frecuentes los trabajos en torno a la traducción.¹⁰ Este libro, que tanto le debe, recupera sus estudios pioneros sobre las traducciones de Queneau de Idea Vilariño.

Es quizá menos conocido el caso de Edmundo Gómez Mango en su relación con la traducción. Psicoanalista destacado, ocupó la presidencia de la Asociación psicoanalítica de Francia donde estuvo radicado desde su exilio en 1976 y donde murió en 2019. Desde joven acompañó su vocación por las letras y el psicoanálisis. Fue el traductor y prologuista de *Las flores del mal* en el que sucesivas generaciones de uruguayos descubrimos a Baudelaire (1970; 2009) y autor de una obra ensayística entre la que destaca *Vida y muerte en la escritura* (1999) donde combina los saberes de la literatura y el psicoanálisis.

Sirve a la síntesis de este doble reconocimiento la coincidencia fortuita pero no arbitraria de Vegh y Gómez Mango en las páginas de la *Revista de la Biblioteca Nacional* n.º 6-7, la segunda que me tocó dirigir en 2012 y en la que descubro un antecedente de este libro. Bajo el título de *Palabras sitiadas. Sobre traducciones, literaturas sin fronteras, relatos de viaje y otros desplazamientos de la escritura*, se reunió un conjunto diverso de artículos que coincidieron en cuestionar categorías y certezas y donde la traducción fue protagonista.¹¹ Beatriz Vegh publicó allí el primer artículo académico sobre las traducciones de Idea Vilariño. Su estudio se abría con un apartado, «Tratando de decir lo traductivo», que ofició como ceñida introducción

10. Aquellas *Montevideanas* perviven en libros colectivos editados por Vegh y Jean Philippe Barnabé en el sello Linardi y Risso que tuvieron alguna continuidad. Información sobre la serie y la bibliografía en página creada por el Departamento de Letras Modernas, FHCE, UDELAR: <https://fhce.edu.uy/montevideana/sobre-montevideana/>

11. Beatriz Vegh en «Ejercicios de estilo y traducción: Idea Vilariño / Raymond Queneau», Gómez Mango en «Sitos del destierro», Andrés Echeverría en «Jules Laforgue y el exilio astral», Ignacio Bajter en «La casa móvil: Amanda Berenguer ante la traducción» y yo misma, Ana Inés Larre Borges, al estudiar «la función traductor» en «El regreso de Burton en Roa o el otro viaje de la escritura», *Revista de la Biblioteca Nacional*, «Palabras sitiadas», n.º 6-7 2012. <https://n9.cl/bibna>

a los estudios sobre la traducción en su devenir histórico internacional y regional. Discretamente, Vegh imbricaba su saber de traductora con el de estudiosa de esa disciplina al relacionar al Beny faulkneriano con Walter Benjamin, ese «otro Beny» fundador de una nueva manera de entender la traducción. Gómez Mango tituló su contribución «Sitios del destierro» y escribió a partir de su experiencia de exiliado y desde el presupuesto de que el desterrado es «un desarraigado de su lengua». En 1984 había asistido en el Collège International de Philosophie al seminario que Antoine Berman dedicó a Walter Benjamin, que devino un libro considerado un hito de la traductología.¹² Gómez Mango recuperaba en su artículo aquella privilegiada experiencia en un texto que, por su intermediación, nos permitió acceder de un modo más cercano a las nuevas ideas. Su reflexión partía de una perspectiva filosófica y psicoanalítica. Observaba, por ejemplo, la conexión que existió entre la publicación de nuevas versiones en francés de obras fundamentales de Freud y Heidegger y la intensificación del debate en torno a la traducción en los primeros ochenta. Tampoco olvidaba el vínculo que tuvo Berman con la literatura latinoamericana a través de sus traducciones de Arlt, Piglia y Roa Bastos.

Los escritos de Vegh y Gómez Mango se solapan en círculos concéntricos que expanden sus sentidos hacia el presente y son un puente con este volumen enteramente dedicado a la relación de una gran poeta uruguaya con la traducción.

El caso Vilariño y sus intérpretes

Este libro tuvo su origen en el encuentro del grupo Historia de la traducción en Uruguay con las carpetas que guardan las traducciones de la colección Vilariño en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional. Sus traducciones de Shakespeare, en particular, revelaron una riqueza inesperada. La autora conservó las sucesivas versiones de las piezas que tradujo: manuscritos y dactiloescritos con tachaduras y correcciones ológrafas y, en ocasiones, la intervención de otras caligrafías, las de los directores teatrales que dialogan y discuten con la traductora en la página. También guardó los libretos y, en muchos casos, las versiones revisadas, anotadas y prologadas para su edición en libro. El material era un tesoro genético infrecuente que mostraba el proceso de las traducciones y que las investigadoras estaban preparadas para calibrar. En primera instancia acordamos colaborar en el relevamiento y, en muchos casos reordenamiento, de los contenidos de las once carpetas que integran esa sección de la colección Vilariño. Fue la oportunidad de construir un corpus fidedigno de lo que la poeta tradujo en su larga carrera de traductora. El trabajo se

12. Antoine Berman: *La era de la traducción, «La tarea del traductor» de Walter Benjamin, un comentario*. Traducción de Eugenio López Arriazu, Buenos Aires, Dedalus, 2015.

realizó en 2022 y provocó un estallido de proyectos que finalmente decantaron en la concreción de este libro. El recuento de esa búsqueda ocupa un detenido artículo de Cecilia Torres –«Idea traductora: archivos y catálogos»– que reconstruye un recorrido metodológico y reflexiona desde la traductología sobre sus desafíos y elecciones. También son resultado de ese empeño las dos bibliografías –«Traducciones de Idea Vilariño al español» y «Traducciones de la obra de Idea Vilariño a otras lenguas» que se ubican al final de los estudios sobre Idea traductora y del apartado dedicado a Idea traducida, respectivamente. La construcción de ese corpus y de esos itinerarios fue una aventura que se sitúa muy lejos de la calma que traducen los prolíficos listados, bibliografías y catálogos y se acerca más a una travesía peligrosa, acechada por pistas falsas y ausencias sospechosas. Participé en la tarea desde la perspectiva del archivo de la autora, pero pude apreciar el valor de otras formas de investigación aportadas por el grupo como las que ofrecen las humanidades digitales, el acceso remoto a fuentes y catálogos internacionales. Hay una complementariedad de tareas: la exploración digital reveló traducciones y publicaciones de las que no teníamos noticia, pero reclamaba una confirmación –a lo santo Tomás– que viese y tocarse las pruebas y evitase caer en errores replicados. La investigación redundó en la clarificación de datos inciertos, el establecimiento de la larga y sinuosa cronología de sus traducciones shakespearianas, el hallazgo de una traducción nunca estrenada, inédita y olvidada –la de *El Cid* de Corneille– y el descubrimiento de traducciones documentadas pero perdidas que son hoy una promesa de futuro, como es el caso de la muy precoz traducción de *La putain respectueuse* de Jean Paul Sartre.

No solo el corpus se ve acrecido por estos descubrimientos, también cambia la percepción del itinerario intelectual de la poeta. Su inicio como traductora anterior a las mediaciones de Emir Rodríguez Monegal y documentado en traducciones desde el francés para el Teatro del Pueblo hacia fines de los años cuarenta es algo que, si bien no borra la incidencia que tuvo el crítico en su carrera, la modera y, a la vez, revela una actitud independiente y activa que reaparecerá confirmada en etapas futuras.

La investigación de casos concretos también aportó novedades. En «Idea Vilariño y Oscar Wilde: tras los pasos de tres traducciones ocultas» Lucía Campanella descubre las traducciones que hizo Idea de Oscar Wilde, escondidas dentro de obras de otros dramaturgos en una apasionante pesquisa a través de archivos y testimonios. En «La traducción de la música» Julia Ortiz interpela opiniones establecidas cuando revisita la traducción compartida de *Crimen en la catedral* de T. S. Eliot y discute la pertinencia que tuvo la elección de ese texto.

Las traducciones de Idea Vilariño han tenido una atención privilegiada dentro del contexto históricamente magro de los estudios de la traducción en Uruguay. Este volumen recupera cinco estudios académicos precedentes dedicados a analizar sus traducciones y rescata las reflexiones que dio sobre el arte, el oficio y las penas de la traducción a través de entrevistas y testimonios.

El índice refleja de un modo claro los dos polos que sostienen y prestigian su obra de traductora: Queneau y Shakespeare. Una equivalencia –no buscada– en la cantidad de abordajes reunidos expresa, en primer lugar, el interés experimental, formalista y oulipiano que ha generado y sigue generando la asociación de Vilariño con Raymond Queneau. Al rescate de los pioneros acercamientos de Beatriz Vegh y Julia Bucci se suma una investigación de Laura Fólica quien, a diferencia de las anteriores, tuvo acceso al archivo y recurre a él para renovar la discusión y la perspectiva de su interpretación. El hallazgo de una perla, también del archivo: su borrador de «Mi vidita» manuscrita al dorso de uno de los *Poemas recobrados*, agranda la suma queniana de sus traducciones.

Laura Masello también conquista un nuevo territorio a sus traducciones del francés a través de la interpretación que hace de la traducción del *Romancero de las estrellas* de Jacques Stephen Alexis. Al leerla desde la tradición oral haitiana, que conoce por su amplia experiencia como traductora del francés caribeño, Masello abarca en un comprensivo ensayo el gesto político y el proyecto estético de una traducción a primera vista ancilar en la bibliografía traductora de la poeta.

Shakespeare, el otro polo, recupera un ensayo en el que Ricardo Silva-Santisteban, impulsor y responsable de las recientes ediciones de *Antonio y Cleopatra* y *La tempestad*, inéditas a la muerte de la poeta, contextualiza y valora sus versiones dentro del universo shakesperiano. En mayor proporción, este núcleo concentra la perspectiva genetista y de archivo en trabajos que estrenan los estudios de crítica genética aplicada a la traducción en el país. «Shakespeare en borrador» investigación colectiva del grupo Historia de la traducción... abarca el conjunto de originales shakesperianos disponibles en la Biblioteca Nacional y detecta y discute algunas constantes que se reiteran en las diversas traducciones: los listados de palabras posibles en los márgenes, el registro de sus diálogos con traducciones precedentes y directores de escena, y la intrusión de huellas de su vida cotidiana y de su poesía en los originales. En el mismo sentido, Néstor Sanguinetti explora el ambicioso y misterioso asunto de la relación entre poesía y traducción a través de los originales de *Sueño de una noche de verano*. Una histórica entrevista de Javier Uriarte a Vilariño sobre sus shakespeares completa el conjunto.

Idea traducida

Al momento de la muerte de Idea Vilariño en 2009, muchos de sus poemas habían sido traducidos a diversas lenguas y divulgados en antologías, revistas y en la prensa, pero tan solo cuatro libros en cuatro lenguas –italiano, alemán, portugués e inglés– habían sido publicados. La bibliografía final que se publica aquí integra once títulos y suma cinco idiomas: griego, francés, vasco, sueco y esloveno, con lo que amplía a nueve las lenguas en las que la obra poética de Idea Vilariño ha sido publicada en volúmenes independientes. Serían diez si se encontraran datos fidedignos o un ejemplar de *No vertido completo* al neerlandés por Iris Van de Castelee que documenta su archivo.¹³ También se incrementó sensiblemente después de su muerte la presencia de Idea Vilariño en diversas antologías colectivas, con un marcado predominio de la lengua inglesa.

La traducción de su obra acompañó desde temprano la carrera de esta poeta siempre interesada en ver sus versos vertidos a otras lenguas, atenta y agradecida frente a sus traductores y que promovió, incluso, alguna de esas traslaciones, como ilustra el caso de «A un retrato de Charles Baudelaire» que Lucien Mercier tradujo al francés a su pedido y es visitado en este libro. En esa primera etapa se trató de «traducciones de cercanía» y sus traductores fueron amigos y poetas que tradujeron poemas sueltos, pero también para antologías. Claribel Alegría y su esposo norteamericano Bud Flakoll al inglés, más tarde a esa misma lengua, Louise Poppkins y la muy reciente traducción de sus *Poemas de amor Love Poems* de Jesse Lee Kercheval. Irina Bogdacheski, su amiga de Las Toscas, al ruso; el poeta Thiago de Mello al portugués, entre muchos otros. Los proyectos mayores se gestaron de un modo similar, aunque más ambicioso y profesional.

En 1989, la traducción de Martha Canfield al italiano inauguró con esmero las traducciones amplias, bilingües, prologadas y cuidadas. Canfield estaba ya munida de un saber filológico y teórico a partir de una carrera académica que culminaba entonces en Florencia, era poeta y tuvo el privilegio de debatir con Idea su traducción. «Interpretación, traducción y recreación: diálogo con Idea Vilariño» recupera esas perspectivas. La traducción al sueco por el poeta Lasse Söderberg –*Önodigt säga mer / Inútil decir más*– tuvo méritos y circunstancias parecidos, pero recién se concretó décadas después, para el centenario de la poeta en 2020. Igual postergación padeció la traducción al francés de *Última antología*, realizada por Éric Sarner con

13. Existen fotocopias de esa traducción en el archivo. Este es el primero de varios avisos sobre piezas faltantes en la bibliografía o el archivo de la poeta, ausencias que son parte del relevamiento y mensajes que damos con la esperanza de lograr su recuperación.

colaboración de Idea, que ella no alcanzó a ver publicada. Sarner recién encontró un editor en 2017. Estos traductores habían llegado impulsados por la admiración y luego debían actuar como agentes ante las editoriales. Y así es todavía para el caso de Idea Vilariño. Elena Stagkouraki, poeta y académica, escribe el testimonio de su experiencia en la realización de *La piel de ceniza / Το ἄνθος της στάχτης* su ambiciosa traducción al griego que abarcó un registro amplísimo de su poesía, incluidos los *Poemas anteriores* y *La suplicante*, a los que sumó la traducción de prosa selecta, correspondencia, una cronología de su vida y una bibliografía completa, precedidas por un estudio de su autoría. Logró cristalizarlo en un volumen delicadísimo de casi 400 páginas.

No es raro entonces que los ensayos reunidos en este apartado sean obra de sus traductores. La sola excepción es la investigación académica realizada por Leticia Hornos Weisz que reconstruye y estudia el recorrido de la poesía de Vilariño hacia el público de lengua alemana. Hornos Weisz analiza las dos sucesivas traducciones de *An Liebe / Poemas de amor* dentro del contexto de la circulación de la literatura mundial y pone también su atención en la subjetividad del vínculo con sus traductores y agentes Erich Hackl y Peter Schultze-Kraft.

Sobre ritmos elige reflexionar Francisco Tomsich desde el desafío que asumió al llevar *Poemas de amor* al esloveno, una de las lenguas «exóticas» en el conjunto de las traducciones, que es, sin embargo, una lengua de origen del autor-traductor. *Ljuebezenske pesmi* se publicó a través del Programa Ida de traducción y apoyo a la exportación editorial del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, apenas ayer, en octubre de 2023.

«Como un jazmín liviano: materializar la poética de Idea Vilariño en Brasil» por Denise Rogenski es a la vez un síntoma del incipiente descubrimiento de la poesía de Idea en el ámbito brasileño, un aporte a la aún breve historia de sus traducciones al portugués y el testimonio de la experiencia de traducción de *Última antología* que la autora prepara enfrentando las dificultades que se presentan cuando se traduce entre lenguas hermanas.

Este acercamiento a una «Idea traducida» es necesariamente provisorio. La ruta de sus traducciones está en construcción y su deriva va a afectar la recepción de su poesía en otras lenguas. Otras traducciones sobrevendrán.

Hay ausencias en esta entrega. Entre otras, la de un estudio sobre el traslado de sus versos al inglés, que es el idioma que ha concitado el mayor número de traducciones. Una forma de paliar esa incompletud, ha sido compartir traducciones de su poesía en esa y otras lenguas.

Se dan a conocer por primera vez sus versos traducidos al guaraní por Susy Delgado. Poeta en ambas lenguas y traductora, Delgado estudió en profundidad el caso del bilingüismo en la cultura paraguaya y derivó después a proyectos de traducción. Ha sido la traductora de Olga Orozco y de Augusto Roa Bastos y ya había traducido a Idea Vilariño antes de ser invitada a participar en este libro.

Las traducciones de Sylvia Molloy, en un caso junto a Claribel Alegría, son también un homenaje a la amistad que compartieron. Muerta el 14 de julio del año pasado, Molloy pudo ser despedida a través de versos de Idea que ella había traducido.

Existe una secreta fraternidad entre quienes escriben y traducen poesía que se respira en la zona final del libro. En ese espíritu quiero decir gracias a quienes lo hicieron posible. A los autores por lo escrito. A los investigadores Vanesa Artasánchez y Néstor Sanguinetti por la solidaria asistencia final y el intercambio cotidiano. Y a las integrantes del grupo Historia de la traducción en Uruguay, las «traductrices» Leti, Ceci, Rosi y Lu (imposible pensar sus nombres sin música), por el diálogo enriquecedor y la generosidad con que compartieron su conocimiento, bibliografía y entusiasmo.

Ana Inés Larre Borges



De la traducción

por Idea Vilariño

Supongo que la mayoría de quienes nos hemos sumergido en estas procelosas y hermosas aguas, hemos comenzado leyendo, leyendo, pero leyendo.

Y, ¿por qué nos gusta tanto traducir? Si es una disciplina cruel. Si, sobre todo cuando se trata de una gran obra, nos obliga a la más inflexible atención, a un empescinado rigor. Porque no se trata solo de lidiar con otra lengua, sino, también, a menudo, de pasar a otro contexto cultural, a otro ámbito religioso o histórico, a otra cosmovisión, de saltar de un clima cortesano al de un grupo de marineros borrachos, de pasar a otras formas de lo vulgar, del humor, del amor, y hay que hacerlo con ánimo aplicado, asumiendo difíciles compromisos, con mirada inteligente y sutil. Porque, como escribió en alguna parte Bertrand Russell, la lengua «es un cementerio de metáforas». Y una obra, una página, un verso, pueden obligarnos a veces a verdaderas hazañas, a búsquedas difíciles, que exigen al máximo nuestras capacidades, nuestra capacidad, nuestros conocimientos. Y más. Porque a menudo nos vemos compelidos a respetar, tan o más que el sentido del texto, la prosodia de esa escritura, acatando sus ritmos, sus silencios, teniendo en cuenta sus sinaleñas –porque todo eso se da también en la prosa viva– y no sólo enriquece la nueva página, sino también al traductor; mucho más de cuanto se podría sospechar.

Y por todo eso tal vez pueda decirse que la traducción es otra forma de la creación literaria. Considerar alguna vez que una buena traducción es una obra de arte. Todo lenguaje implica una concepción del mundo, y una actitud, y debe ser acatado. Pero si la intención es la de poner una obra al día, universalizarla, se puede dejar caer, si es posible sin falsear nada, lo envejecido, evitar giros, tiempos de verbo, términos obsoletos, salvo que estén demasiado imbricados con el estilo o con las conductas.

A veces también –teatro en verso– es necesario que el texto se deje decir sin violencias, y entonces se vuelve más importante que el verso corra bien que la fidelidad ciega a una palabra. A veces no se puede traducir hasta ningún punto. En todos los intentos habidos, Baudelaire en español resulta poco más que un prosaico hablador. Pero casi siempre se puede, y cuando se puede es una tarea hermosa y endiablada, difícil y exigente. Decía bien Alfonso Reyes que con las confesiones de los traductores podría poco a poco levantarse un inventario de problemas de grande utilidad estilística.

Idea. La vida escrita, Montevideo, Cal y Canto, 2007, 112.

Esa extraña tarea. Retrato de Idea como traductora

Ana Inés Larre Borges

Departamento de Investigaciones y Archivo Literario
Biblioteca Nacional de Uruguay



Ilustración de Robert Anning Bell en la primera edición de *La tempestad* con traducción de Idea Vilariño. Alastor editores, Colección La fuente escondida, dirigida por Ricardo Silva-Santisteban y Julio Isla Jiménez, Lima, 2023.

¿Qué lugar ocupa la traducción en la creación de Idea Vilariño? ¿Y en su vida? Estas preguntas han guiado la construcción de este «retrato». Si el consenso general y el consentimiento personal fuesen indicios, el lugar que cupo a la traducción en la consagración literaria de esta autora parece poco relevante. Pero nada es tan sencillo en la vida y la obra de un escritor.

Idea Vilariño ha sido siempre definida como poeta y pocos se sienten obligados a emparejar ese destino con el ejercicio de alguna otra vocación o tarea. Es común, sin embargo, que al redactar su perfil se enumeren profesiones, aptitudes y prácticas entre las que nunca falta la traducción. Es parte de un reconocimiento a la figura intelectual que ella construyó y es también parte de su leyenda. Pero su lugar natural e inevitable ha sido siempre la poesía.

Como muchos escritores-traductores Idea también se quejó de un padecido sometimiento a la traducción que ya Juan Ramón Jiménez llamaba «alimenticia». La correspondencia de sus últimas décadas guarda en variaciones monótonas su protesta por la necesidad de entregar tiempo precioso y ya escaso a la traducción, pero no era un tiempo que necesitase para su poesía. A diferencia de otros escritores que traducen, Vilariño no lamentó la postergación de la obra propia en aras de la traducción ajena. Sus quejas iban por otro lado, su poesía no tuvo que competir con nada y nadie debía ser culpado si atravesaba un período de seca. Esa actitud se comprende mejor si pensamos que entendió su condición de poeta menos como una elección que como un destino:

La poesía es para mí una forma de ser, de mi ser. Todo lo demás de mi vida son accidentes. Pude ser profesora o no. Sola o no. Música o no. Traductora de Shakespeare o no. Estudiosoa de la prosodia o no. Todas las cosas que amé y que realicé en la medida que pude. La poesía no fue accidental. Mi poesía soy yo.¹

1. Respuesta a la pregunta «¿Qué es la poesía para ti?» formulada por Elena Poniatowska cuando la visitó en Montevideo en junio de 2001. Cito de la versión revisada para su publicación en 2007 en *Idea. La vida escrita*, 131.

Las frases se encadenan como versos. La prosa apenas disimula una métrica y un ritmo. Idea recurre a las mismas estrategias con que fabrica sus poemas para explicar su vocación. Privilegia las figuras de repetición, tan propias de su estilo, para blindar en unas pocas líneas una visión de su poesía y de sí misma destinada a perdurar. La última frase da el remate absoluto: «Mi poesía soy yo». Y a esta altura de su posteridad, sus palabras se han convertido en una máxima capaz de funcionar retrospectivamente y en una síntesis de su persona y de su *personae*.

Quiero retener este gesto por el que una escritora legendariamente reticente, cultora del silencio y escritora del no, eligió dar una definición de sí en tanto poeta. Antes, siendo muy joven, Idea había realizado una operación similar respecto a su vida. En su diario de juventud dejó escrita una frase «Solo soy sola» que hoy leemos en espejo a la que define su relación con la poesía y que la joven Vilariño acuñó con parejo esmero para establecer un lema de su existir que era a la vez evidencia y deseo, una confesión y un plan de vida. Al definirse como poeta por sobre cualquier otra contingencia, no olvida aquella definición: «sola o no», y la supera.

Hubo otras instancias en que desgranó un poco más ampliamente su relación con la poesía, pero mantuvo siempre una formulación austera, suerte de acto performático y reflejo de lo que los estudios biográficos han insistido en nombrar como la autofiguración o autocreación de una figura de autor.

La poesía como *pathos* acompaña a la figura enlutada y a la leyenda de soledad: «Escribir poesía es el acto más privado de mi vida, realizado siempre en el colmo de la soledad y del ensimismamiento, realizado para nadie, para nada» (LVE 63). Una poeta para la que la escritura es inevitable, como dictada por la musa. «Casi nunca tuve que corregir un poema. A veces lo escribí cuatro, cinco o más veces sin salir de él, en una misma noche, en una misma hora. En general escribo el poema de una vez y a menudo sin hacer una corrección. A lo sumo, testo un tercio, o la mitad o lo que sea necesario, para dejar lo esencial» (LVE 34). El archivo confirma estas declaraciones: borradores que muestran la urgencia con que fueron creados, escritos con caligrafía apurada al dorso de una factura, en la hoja arrancada de una libreta del profesor o en medio de los originales de una traducción. Sin muchas correcciones, sin morosidades ni titubeos, parece una poesía hecha en trance.

Traducción versus ritmos

Escrita con pulsión, la poesía no le pedía a Idea tiempo, ni permiso, ni cuarto propio; sucedía. Por eso raramente se queja de que la traducción desviara energías que hubiese querido dedicar a una obra que nunca se asimila a un trabajo. En

cambio, dejó un minucioso registro de la postergación que las traducciones infligían a sus estudios de prosodia. Estaba convencida de que el, ahora sí, *trabajo* con sus ritmos era, como escribió a Ángel Rama, «lo único que sé hacer muy bien y nadie sabe hacer más que yo». Preocupada por su economía, cansada por la indiferencia y la incomprendición que encontró siempre para sus ritmos y, amparada en la confianza que da la amistad, Idea le advierte a Rama que ese asunto «es más interesante de lo que vos creés o conocés. Pero tal vez ya te hablé de eso. Es una idea recurrente. Cada tanto me acuerdo de mis hallazgos geniales y lloro por estar traduciendo cualquier macana» (Carta del 1.7.1976).² Un año antes, Vilariño le había enviado a Venezuela una carta que tiene los atributos de un reencuentro: puesta a punto de novedades personales –como la de su reciente casamiento–, noticias de amigos comunes y el reporte de las malas nuevas de aquellos años duros trasmítido con la cautela que imponía la censura. En lo que a todas luces fue el propósito central de su carta, recurre a su amigo a fin de ver la posibilidad de colocar sus trabajos fuera del país. Enumera con ese fin los «seis shakespeares» que lleva traducidos: «Hamlet, Medida por medida y Macbeth, que estoy por terminar, serían las que puedo ofrecer ya prologadas y anotadas; las otras tres: Sueño de una noche de verano, Antonio y Cleopatra y Julio César, necesitarían algún mes para prologarlas, etc.». Ofrece publicaciones para estudiantes que preparó sobre Los salmos y Julio Herrera y Reissig y las de otros colegas que habían sido destituidos de la docencia y, como ella, fabricaban manuales de literatura que su flamante esposo Jorge Liberati publicaba en una colección de la editorial Técnica en Montevideo. Al corresponder al interés de Rama por su situación, confiesa:

¿Qué escribo yo? Más bien trabajo siempre como un forzado en lo que me encargan; nunca en lo que me interesa. He vuelto a escribir poesía, después de mucho tiempo, pero con una especie de hastío de decir cosas. Si pudiera, sería diferente. Entonces escribo, digo unas cosas breves y amargas en unos cuatro, cinco, ocho versos y termino (Carta s/d septiembre 1975).

Las cartas son siempre un campo en que se cruzan no solo las perspectivas de dos correspondentes en un tiempo desplazado por la distancia y por lo tanto irreal como observara famosamente Kafka. Son también dispositivos extraños capaces de abarcar distintas dimensiones de lo real en juego con la subjetividad desdoblada de dos actores que se debaten entre el diálogo y la confesión ensimismada.

2. Las cartas de Idea Vilariño que cito son, salvo indicación expresa, las copias que ella hizo y guarda la Correspondencia de I.V., Colección Idea Vilariño, Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay. La correspondencia recibida está alojada, salvo indicación contraria, en este mismo archivo, en la sección Correspondencia en carpetas ordenadas alfabéticamente por el apellido del remitente. En adelante se indica a continuación de la cita y entre paréntesis, con indicación del remitente o remitido si fuese necesario y la fecha consignada o estimada de la carta.

Naturalmente las cartas alojan asuntos pertinentes al trazado de un retrato de la traductora que conviven en estadios diversos de desarrollo. Así, por ejemplo, «los shakespeare», que Idea busca colocar mediante un arsenal de epístolas a mitad de los años setenta, recuperan las traducciones que hizo para el teatro y presagian la dedicación al bardo al final de su vida. La lectura de su correspondencia y la de sus diarios, no solo reveló la existencia de traducciones canceladas, inéditas o perdidas que expanden el corpus de sus traducciones conocido, también permitió asir la intrincada convivencia de esa práctica quieta y solitaria con la intimidad de su vida. A su vez, las cartas guardan –en lo que comunican y en las entrelíneas– cierta ambivalencia respecto a su vocación y su trabajo. Los pedidos a los amigos son un intento por equilibrar su economía a través de las traducciones, pero al mismo tiempo responden a la necesidad de desahogarse por lo que empieza a vivir como una esclavitud. Es a partir de la mitad de la década del setenta, y en medio del páramo de la dictadura, que Idea empieza simultáneamente a traducir de modo profesional y a sentir que vive «alienada por las traducciones» como refiere a Javier Fernández, su amigo diplomático que fue, como Ángel Rama, un confidente privilegiado.³ También le pide a él que haga «alguna gestión por mis shakespeare» y se lamenta dramáticamente:

Debe hacer dos años que no escribo poesía; y mucho más que no tengo jamás tiempo de leer en serio ni de trabajar en lo que mejor puedo hacer: mis trabajos sobre problemas de estructuras y ritmos. El trabajo por encargo, las traducciones, se han vuelto ya un pesado elefante que me ha puesto la pata encima y me ha aniquilado o me está aniquilando. Siempre tengo trabajo de apuro y trabajo esperando. Y no puedo rechazar nada porque prácticamente dependo de eso. Ya ve que la cosa no es muy brillante. Algún día tal vez mejore, pero también tal vez, ya sea demasiado tarde. Como dice el tango, Se va la vida... (Carta s/d).

«Se va la vida, se va y no vuelve», dice el tango⁴ y lo sabe la poeta que aprendió a medirla por su fugacidad. Y eso también nos advierte sobre una dimensión que es necesario poner en juego al considerar el valor que dio a la traducción. El tránsito de Vilariño por un ejercicio iniciado en su juventud y practicado hasta poco antes de morir abarca más de sesenta años en los que dejó, acaso sin proponérselo, una bibliografía importante (Ver «Traducciones de Idea Vilariño al español» en este libro). A pesar de las protestas, realizó una obra de traducción considerable, con

3. Javier Fernández (1921-2004) fue un diplomático argentino reconocido por su compromiso con la cultura. Inició su carrera como agregado cultural en Montevideo, acompañando a Alfredo L. Palacios. Tuvo una larga amistad con Idea que se sostuvo a través de la correspondencia desde sus varios destinos en México, Perú y Francia. Siendo un reconocido sarmientista, fue el coordinador de la edición de *Viajes por Europa, África y América, 1845-1847* de Sarmiento para la Colección Archivos de la UNESCO (1993).

4. «Se va la vida» de Edgardo Donato y María Luisa Carnelli, 1929.

La masa sonora del poema, edición póstuma de la Biblioteca Nacional en 2016.



zonas de una calidad excepcional. Su itinerario fue vario y también su percepción de la traducción cambió con el tiempo, sus circunstancias personales y el devenir histórico. Las quejas se concentran en los últimos años, cuando teme no poder realizar el libro sobre ritmos que ambicionaba. Y no se equivocaba, porque su publicación fue póstuma y tardía.⁵ Pero no siempre fue la traducción un pesado elefante. Apenas dos años antes de ese lamento, Idea declaraba públicamente que para traducir era necesario sentir «el gusto y hasta la pasión por esa extraña tarea». Hay que leer la encuesta pionera que Jorge Ruffinelli hizo para *Marcha* en 1973 a cuatro traductores destacados y de la que publicamos la parte que corresponde a Idea en este libro.⁶ Sus opiniones reflejan toda esa mentada pasión y prueban que hubo además una reflexión que acompañó su tarea de traductora. Vilariño reconoce que «muchas veces es imposible» traducir, pero que «casi siempre se puede y cuando se puede es una tarea hermosa y endiablada, difícil y exigente». A pesar, o incluso a partir de la elocuente contradicción de estas palabras, cualquier lector familiarizado con la semántica de la escritora podrá reconocer el entusiasmo vivo y verdadero que tiene por un ejercicio de lenguaje que no podía serle indiferente.

Por eso creo que debe reconocerse su ambivalencia y evolución. Prestar atención al contexto que condiciona su actitud. La compulsa sobre la traducción que cité, por ejemplo, salió en *Marcha* el 27 de julio de 1973, apenas un mes después de que se produjera el golpe de Estado en Uruguay. Es revelador que en el mismo número en

5. Al cuidado de Ignacio Bajter, *La masa sonora del poema* se publicó por la Biblioteca Nacional en 2016. Libre acceso digital: http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/71347/3/masa_sonora_poema_2.pdf

6. «La tarea del traductor» se publicó en *Marcha* el 27 de julio de 1973. Entrevista de Jorge Ruffinelli; responden, además de Idea, Mercedes Rein, Pedro Scaron e Ida Vitale (Ruffinelli 1973).

que sale publicada, se anuncie la postergación del concurso de cuentos que acabaría siendo el motivo que usó la dictadura para clausurar el semanario definitivamente. En el breve intervalo, la realidad había cambiado de un modo absoluto en el Uruguay. El horizonte se mostraba tenebroso y quedarse en el país ya se percibía como un peligro. Onetti, de un modo imprevisto, fue detenido por ser parte del jurado del concurso de *Marcha* que también integraban Ruffinelli y la escritora y traductora Mercedes Rein, una de las entrevistadas que también fue detenida. En ese escenario, las quejas cartas de Idea pueden reconocerse como un pedido de auxilio frente a un futuro incierto. En 1975 escribe una carta a Rama donde maneja la posibilidad de exiliarse: «Sólo te pido que si sabés dónde puede meterse una traductora seria de francés e inglés, antiguo o moderno, en verso o en prosa, en fino o en argot, te pre-ocupes» (Carta s/d 1975). Con esas palabras, en un tono que disimula el dramatismo de la situación, Idea nos regala una visión lúcida y simpáticamente vanidosa de sus virtudes de traductora. Y en medio de las protestas y la alarma, se filtra una visión más luminosa de esa tarea.

La conquista de otras lenguas

El ralentizado acceso de las mujeres a la historia de la literatura se dio tímida y principalmente a partir de una función mediadora. En la vitrina de los salones literarios de los siglos XVII y XVIII o desde la intimidad de los diarios y la correspondencia, algunas mujeres encontraron una forma vicaria y tolerada de experimentar la literatura. Esas anfitrionas mundanas y esas invisibles escribas y traductoras pertenecían a la aristocracia o estaban próximas al poder. También hubo *salonnieres* en Hispanoamérica, especialmente en tiempos de revoluciones.⁷ En tiempos más cercanos, esa figura de mediación se trasladó de los salones a las revistas literarias que dirigieron unas renovadas anfitrionas imbuidas por un afán cosmopolita y modernizador y convencidas de que su misión pasaba por crear diálogos transatlánticos y viajes culturales entre el sur y el norte. *Asomante* y *Sin Nombre* de Nilita Vientós Gastón en Puerto Rico, *Sur* de Victoria Ocampo y *La Licorne* de Susana Soca en el Río de la Plata son ejemplos logrados de esa nueva encarnación y ese nuevo peldaño.

La traducción no solo fue parte medular de sus proyectos, sino que, casi una metáfora, las representaba también a ellas en sus rasgos más sutiles y arquetípicos. Para estas letradas hospitalarias la tarea estuvo adscripta a su clase y a su género. Eran patricias que pertenecían a familias acomodadas y habían recibido el conocimiento

7. Entre las muchas lecturas que dan sustento a estos comentarios destaco el comprensivo ensayo de Claude Dulong en el tomo 3 de *Historia de las mujeres* de Duby y Perrot y, en el ámbito de la traducción, los trabajos de Delisle y Sirois. Sobre los salones en Hispanoamérica Micale y el testimonio de viajeros como los Hermanos Robertson. Quedan referenciados en la bibliografía.

de las lenguas metropolitanas como parte de una herencia de clase. Su acceso a esos idiomas tuvo características particulares. Aprendieron el francés o el inglés, fundamentalmente el primero, desde la cuna, a través de las institutrices y los viajes. Respiraron el idioma extranjero como una atmósfera que las rodeó y que ellas asimilaron casi inadvertidamente por contacto y ósmosis (Sarlo 119). Sus biografías informan que incluso el idioma aprendido pudo sustituir de diversos modos un relacionamiento que suele ser privativo de la lengua materna. Victoria Ocampo destaca por haber reflexionado críticamente acerca de ese privilegio que dice haber vivido como una condena. Recuerda en uno de sus *Testimonios* que el francés fue el punto central de su educación y «prevaleció definitivamente en mí sobre el español» (241); en la primera carta que le escribió a Ezequiel Martínez Estrada, se excusaba por escribirle en francés, aduciendo que es el «idioma al que recurro cada vez que estoy conmovida, porque es el idioma de mi infancia». Le imponía un absurdo dado que Martínez Estrada era incapaz de leer en francés (Larre Borges 2015). En el Uruguay, Susana Soca que manejaba varias lenguas y tradujo poemas y diarios de Pasternak, hizo de su revista «una constelación de traductores» (Curell-Castro).⁸ Había tenido, ella también, una relación íntima con el francés. Al presentarla en la *Antología del ensayo uruguayo*, Real de Azúa destaca «el imborrable sustrato francés de su formación, perceptible inclusive en su lenguaje oral» (391). Idea corrobora ese rasgo cuando la conoce en 1951 en una conferencia de Borges en Montevideo: «Desdichado incidente con Susana Soca: alguien me la presenta; ella me habla tan afrancesadamente, y yo le pregunto inocentemente si en verdad es uruguaya. Cree que es un sarcasmo y se retira indignada».⁹ El relato, dedicado a Rodríguez Monegal, es divertido y algo insidioso; el desencuentro probablemente no estaba ajeno a un modo diferente de acceso y relación con la cultura y las lenguas.

El privilegio de una educación esmerada y el dominio de otras lenguas no dejó de tener un precio para estas mujeres. Ocampo fue explícita en reconocer que había sido enajenada de su lengua materna y que eso la había dejado para «siempre prisionera de otro idioma» e impotente para escribir para sus connacionales (*Testimonios* 1935 33). Para solucionarlo, empezó a hacer traducir lo que escribía en francés, pero el resultado le era insoportable y resolvió «aprender a traducirse» ella misma. Es

8. En esa misma generación Giselda Zani, nacida en Génova, hija de un acaudalado empresario, tuvo una educación que la hizo dueña de una gran cultura que se refleja en una obra varia que abarca poesía, cuentos, crítica de arte y cinematografía y crónicas de fútbol. En su archivo hay traducciones del francés y el inglés, poemas de Jules Supervielle y «Miércoles de ceniza» de Eliot (Colección Giselda Zani, Archivo Literario, BNU). Del italiano tradujo y prologó las *Cartas políticas* de Catalina de Siena.

9. En carta de Idea a EMR de 19.2.1951. Larre Borges, Ana Inés et al.: «Un diálogo (im)pertinente Emir Rodríguez Monegal - Idea Vilariño», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, «Idea», n.º 9, 2014, 337. Carta 8, del 19 de febrero de 1951. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/31633>

interesante la conclusión a la que llega: «esta disciplina me ha enseñado todo el español que sé» (245). El juicio ilustra de un modo notable los alcances que la traducción ofrece más allá de la comunicación. La idea de la traducción como forma privilegiada del aprendizaje de una lengua no deja de sorprender como una sencilla y contundente formulación teórica. Fue para su protagonista también una revancha ante la educación sofisticada, pero decorativa y convencional que recibían las hijas de aquellas élites. La reacción de Ocampo –dice Beatriz Sarlo– fue cambiar «la nobleza de renta de la que provenía por la nobleza de toga» (95). Su rebeldía, acaso, invertir la renta en el mecenazgo cultural.

Las formas de acceso a otras lenguas y los usos de la traducción iban a cambiar notablemente en la generación de Vilariño. El conocimiento de idiomas dejó de ser un atributo exclusivo de las clases dominantes. En Uruguay, la del 45 fue la primera generación de intelectuales que eran en su mayoría hijos de inmigrantes y accedieron a la cultura a través de la democratización de la educación. En el caso de las mujeres, si sus predecesoras habían recibido las lenguas como herencia de clase, Idea e Ida Vitale las obtuvieron como una conquista. Si aquellas tradujeron como una actividad artística «desinteresada», estas lo harían profesionalmente. Me interesa cotejar entre distintas generaciones de mujeres, pero debo señalar que dentro de la generación del 45 la traducción fue practicada también por los varones. Rodríguez Monegal, Benedetti, Rama, Claps, entre los más cercanos a su círculo, y muchos otros valoraron y ejercieron la traducción tanto o más que las mujeres cuando la generación irrumpió en el campo cultural, pero con el tiempo dejaron de traducir. La feminización del oficio tuvo lugar, solo que se cumplió más tarde cuando ellas hacen de la traducción un medio de vida. «Veo que sigues traduciendo?» le pregunta Ángel Rama a Idea desde Venezuela cuando él está creando la Biblioteca Ayacucho (Carta del 2.8.1975). Rodríguez Monegal, parece haber sido una excepción, pero solo hasta 1959 cuando tuvo un empleo de traductor en Londres y consideró que la traducción de novelas al inglés podía ser «una buena fuente de ingresos» (Campanella 183). Sin embargo, en 1987, cuando publica la versión castellana de su biografía de Borges, recurrió a su amigo Homero Alsina Thevenet para que llevase adelante la traducción del inglés en que la había escrito (Rodríguez Monegal 1987 8).¹⁰

Idea Vilariño no recibió una lengua como dote, pero tampoco fue el desamparo. Ella y sus hermanos tuvieron una educación esmerada de otro signo. Leandro

10. Sarandy Cabrera a quien Idea critica en 1950 porque «tradujo poesía en francés a diccionario y sin cuidado» para *Marcha* (Carta a ERM, Larre Borges 329), fue acaso una excepción. En su edad madura se dedicó a la «traducción artística» de clásicos. Entre otros publicó los *Epigramas eróticos* de Marcial (1983) y las *Elegías Completas* de John Donne (1993).

Vilariño educó a sus hijos en la cultura y ese legado tuvo, como los nombres que dio a cada uno, «Alma Idea Azul Poema y Numen»,¹¹ la marca del anarquismo. Todos estaban estudiando música a los seis años y había una atmósfera artística en la casa, libros que circulaban, una vitrola y discos, recitado de poemas en las sobremesas. La reverencia a la cultura no era un capital simbólico de larga data en la historia familiar. Idea reconoció a sus padres como los agentes de una milagrosa mutación, y lo dejó escrito en una memoria que antepuso a su diario personal: «Pienso en mis padres. Pienso que ellos hicieron la luz en la oscura sucesión de generaciones que nos han producido» dice cuando da cuenta de sus antepasados gallegos que emigraron a Uruguay. Sus palabras sugieren que los trajo el hambre: «Mi abuela era pastora. Mi abuelo tenía tierras en Galicia. Mi abuelo leía y escribía. Mi abuela aprendió sola, decía». Dicho así, especialmente lo referente a las letras, da la medida de la intemperie de esas vidas. Del padre dice con admiración:

Son incomprensibles su formación, sus conocimientos poéticos. Aprendió francés leyendo a los franceses con Federico Morador.¹² Cuando uno piensa en su niñez con apenas escuela, trabajando antes y después de las horas de clase, en su adolescencia perdida en trabajos oscuros, en la Calera de mi abuelo, junto a compañeros analfabetos (*D de J* 55).¹³

Hay entonces un legado que Idea reconoce como un origen. Insiste siempre en que su padre aprendió francés de un modo casi autodidacta.¹⁴ Interrogada por Ruffinelli sobre cómo fue que adquirió ella su versación en las lenguas que traduce, responde con un muy parco: «Leyendo». Sabemos que no fue enteramente así; que aprendió francés y también inglés en el liceo donde cursó estudios formales de los dos idiomas. Ella misma lo señalaría: «yo salí del liceo y seguí leyendo francés e inglés» (Uriarte 2014 255). Es evidente que buscó subrayar el valor de la lectura. Creo que también tuvo la intención, acaso inconsciente, de quedar ligada a la herencia del padre; aprender como aprendió él antes, ungirlo como su mentor.

11. Así –en medido endecasílabo– los nombra el verso 16 de un poema que Vilariño escribió en 1989 y no incluyó en su *Poesía completa*: «Todo esto la vida lo que amé». «Poemas recobrados II», 331-333. Larre Borges (ed.). <http://poemasrecobradosidea.bibna.gub.uy/omeka/files/show/2181>

12. Federico Morador (1894-1977) fue un poeta importante en los veinte. Junto a Ildefonso Pereda Valdés, fundó la revista *Los nuevos*.

13. Idea llevó un diario desde sus 16 años, la primera parte que abarca los años 1937-1945 se publicó como *Diario de juventud* y se cita por su abreviatura *D de J* y página de la primera edición de 2014. Entradas posteriores del diario se citan por fecha y corresponden a las libretas que se conservan en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Col. Idea Vilariño – Diarios.

14. También lo dice en entrevista de 1994 que le hizo Jorge Albistur (*Idea. La vida escrita* 28).

Aunque los carnés de notas que guarda su archivo la revelan como una alumna sorprendentemente mediocre,¹⁵ que solo se destaca cuando en 3.^{er} año aparece «Literatura», hay sobrada evidencia de lo mucho que leyó. Poco antes de cumplir los 20 años, anota en su diario que está leyendo en francés la novela *Kira Kiralina* del rumano Panait Istrati. El francés era entonces también la puerta a literaturas del ancho mundo. Idea tuvo una conciencia temprana del valor del estudio de lenguas. Y ese interés estuvo unido a la poesía. Hay en su archivo, un cuaderno de sus veinte años, rotulado «Poemas de otros», donde junto a los versos de Juan Ramón Jiménez, Julio Herrera, Delmira, Neruda, Guillén, Gerardo Diego, Oribe, su padre, Idea copió poemas en francés de Leconte de Lisle, Baudelaire, Hugo, Mallarmé, y tres poemas de Rilke en alemán. Estos últimos son, creo, la única caligrafía suya en ese idioma que se conserva y los únicos que acompaña en el cuaderno de una versión en español. Es muy posible que sus lecturas de Rilke y la devoción por Nietzsche que testimonia su diario, hayan alentado los sucesivos intentos por aprender alemán. A los diecisésis se anotó en un curso en el liceo, una década después, en una obligada convalecencia, quiso tomar clases con una «chica alemana» que iría a su casa¹⁶ y, en 1948, acordó con Ida Vitale pedirle a Manuel Domínguez Santamaría, director del Teatro del Pueblo, educado en el Colegio alemán, que les enseñase.¹⁷ El plan no parece haberse cumplido y ambas desarrollaron sus carreras de traductoras en otras lenguas. No en alemán, aunque Vitale tradujo las canciones de *Madre Coraje* de Brecht para la escena en 1958 (Rocca 166) y Vilariño anuncia en una carta que prometió «convertir en canciones 18 textos de Dürrenmatt» (carta a Canfield 1984). Seguramente realizarían traducciones indirectas, lo que es síntoma de que se privilegió su cualidad de poetas.

Al responder «¿cómo aprendió idiomas?» en la entrevista de *Marcha*, Ida Vitale fue menos sucinta que Idea, aunque acorde: «Del modo más trabajoso, estudiándolos», dice, pero aclara que «una vez echadas las bases del idioma» el aprendizaje debe continuarse «mediante libros, voluntad de leerlos y un diccionario». Vitale, criada por sus tíos D'Amico que fueron destacadas docentes y donde había un tío que, «con una santa paciencia», le leía en italiano y en francés, recibió por atmósfera las dos lenguas que más tradujo (Muñiz-Sanguinetti 2023 238; Smaldone 528 y ss.). Idea

15. En el carné de notas de la alumna Vilariño las notas son bajas. Prima el Bueno Regular que corresponde a un 5 en una escala de 1 a 12. Las calificaciones mejoran cuando aparece la literatura como asignatura y, en el bachillerato obtiene buenas calificaciones en inglés y francés que registra con orgullo en su diario.

16. En su diario personal se registra esta información en un relato retrospectivo sobre su larga enfermedad de la piel. La diarista abandona aquí el registro de entradas por fecha; la cita se encuentra la libreta de 1948-1956, en la página de la agenda perpetua correspondiente al 26 de abril.

17. «Pienso volver a empezar alemán –por tercera vez– este mes. Tal vez Manuel Domínguez Santamaría nos de clases a Ida y a mí» (Diario 29.07.1948).

menciona una escena de su niñez bastante diferente, pobre y rica a la vez. Refiere a una pareja de italianos padrinos de su madre: «Estos viejecitos fueron de las gentes más queridas de nuestra niñez –mucho más que mis abuelas–. Bambinos, nos llamaban con una voz encantadora. Y, aunque su italiano era difícil para nosotros, los comprendíamos y los queríamos tanto» (*D de J* 56, mi destaque). Encuentro que la escena guarda una clave: la posibilidad de una trasmisión emocional del sentido que será parte de su sabiduría como traductora.

El conocimiento de otras lenguas fue para la generación del 45 una forma de ejercer la actividad intelectual y un saber que usaron esencialmente para la lectura y la escritura: para el estudio. Y de eso participó activamente Idea que hizo de los idiomas aprendidos un instrumento para el conocimiento antes que para la comunicación. Su empeño por dominarlos fue fuerte en su juventud y la traducción una práctica siempre en diálogo con los autores y los intereses que marcaron a aquella nueva intelectualidad.

Tiempo de deslindes y escenarios

Las revistas literarias del medio siglo fueron un instrumento privilegiado para la formación y el ascenso de la generación del 45 a una hegemonía que habría de probarse duradera. Los jóvenes de aquella también llamada «generación crítica» (Rama 1972) fueron parricidas que sintieron la necesidad de crear sus propios medios para intervenir en un campo cultural que juzgaban provinciano y retardatario. Las revistas fueron a la vez un aprendizaje y un espacio para el reconocimiento y la polémica intergeneracionales, y sirvieron para deslindar la tradición útil de modelos que consideraron perimidos. Aunque no estuvo en la dirección de *Clinamen*,¹⁸ Idea participó activamente en la revista y desde los primeros números irrumpió en sus páginas con opiniones radicales. Aunque se mantuvo indiferente a la discusión sobre las generaciones, compartía la convicción de que la tarea que tenían por delante implicaba un desbroce, «La función del crítico –escribió– es apartar». Había que apartar lo que «no sirve». Este imperativo fue de las pocas cosas que Vilariño expresó desde un nosotros generacional.

La iniciación en *Clinamen* fue una coda en su biografía. Trajo un cambio radical de actitud en su relacionamiento con el medio cultural y esa radicalidad dejó huella.¹⁹ Si acaso *Número* fue un proyecto más afín a sus virtudes intelectuales, la

18. Fundada en el ámbito de la Facultad de Humanidades, *Clinamen* sacó 5 números entre 1947 y 1948. Integraron su consejo de redacción Ángel Rama, Ida Vitale, Manuel Claps y Víctor Bacchetta.

19. «Escribe Ángel Rama en *La generación crítica* que «siempre habrá nuevas Ideas Vilariños [...] pidiendo la recuperación pura y plena de la palabra poética» (Rama 1972 86).

insurrección que ensayó en los dos años que duró *Clinamen* fue decisiva en la construcción de su identidad intelectual (Larre Borges 2018 xxv-xxx). En sus páginas, Idea dejó ya un mapa futuro de sus intereses intelectuales. En el primer número, publicó «Los nocturnos de Parra del Riego» que inaugura su atención a la materialidad sonora de la lírica, sus famosos ritmos de los que se seguirá ocupando toda su vida.²⁰ Aunque reconoce en Parra a un poeta y defiende sus aciertos, al cerrar su artículo, declara «que su obra, *para nuestra generación, no sirve*». ²¹ A inicios del año siguiente, va a reiterar la misma perspectiva para denunciar el agotamiento de la poesía y los poetas actuantes en el ámbito rioplatense, con parecida formulación: «los mayores *no nos sirven para nada*». ²²

Aunque Idea no hizo traducciones en *Clinamen*, comulgaba con el afán de apertura de la publicación y con la traducción como una herramienta imprescindible a ese fin. En el número 2, publicó bajo seudónimo un artículo,²³ en apariencia menor, que evidencia que la traducción, en su sentido más amplio, era ya parte de su repertorio intelectual. Con el pretexto de reseñar *La nausée* y *La putain respectueuse* de Jean Paul Sartre, formuló una hipótesis audaz sobre el estado del existencialismo y dio una idea de la traducción como un diálogo entre culturas y una forma de conocimiento. Escribe a partir de las versiones originales en francés y dedica la mayor parte del breve artículo a *La náusea*. El existencialismo impactaba entonces en el mundo y en el Uruguay, y la joven crítica se dispuso a discutirlo con irreverencia:

El existencialismo no ha salido muy bien de la prueba del gran auge y de la publicidad a todo trance. Ha perdido terreno por afanes que lo contradicen, por buscarse excusas, por la debilidad filosófica del pensamiento del hombre que en este momento es su campeón.

Diagnostica así la declinación del existencialismo filosófico, pero reivindica los valores que la literatura existencialista puede alcanzar:

la angustia, que expuesta en términos filosóficos [...] corre el riesgo de aliviarse de sentido, de pasar a ser una experiencia de la que se habla en

20. También fue larga su fidelidad al poeta peruano. En 1991, dictó en el Aula Magna de la Universidad de Lima la conferencia «Parra del Riego: pasión de un poeta» (Vilariño 2018 205-217).

21. «Los nocturnos de Parra del Riego», *Clinamen* año I, n.º 1, 1947, 30.

22. «Concurso de sonetos cervantinos» en *Clinamen* enero, 1948, año 2 n.º 440-41. Cito de Vilariño: *De la poesía y los poetas*, 2018, 255 y de mi prólogo (x-xxi). Se trata de una airada condena al concurso convocado por *Marcha* para el 400 aniversario del nacimiento de Cervantes. Con parecido argumento cuestiona allí la forma «soneto»: «Cada época tiene sus temas y sus formas [...] el soneto «*no da para el alma del hombre actual*» (256).

23. Ola O. Fabre: «Dos libros de Sartre», *Clinamen*, n.º 2, mayo-junio de 1947, 68-69.

clase o en artículos periodísticos, sin angustia, [...] puede ser dada en una novela en su auténtica e inexcusable forma vivencial (68).

La idea de que la literatura es capaz de trasmitir cosas que el discurso racional no alcanza es iluminadora, pero es en relación a la traducción que su crítica resulta más original. Su lectura convoca las palabras de Antoine Berman en *La era de la traducción*: «Todo comentario de un texto extranjero conlleva un trabajo de traducción. En última instancia *es traducción*. Toda traducción conlleva un elemento de comentario» (2015 22). Idea ofrece en su reseña una ilustración de estos principios. La identificación de la crítica literaria con la traducción («el antiguo lazo» que unía traducción y comentario del que habla Berman) está en el origen de su texto y converge naturalmente en su escritura. Idea lee además metafóricamente la novela, cuando propone que «la náusea es la *traducción física* del absurdo y del disgusto metafísico por la existencia» (mi destaque). Más radicalmente, ejerce la traducción para evaluar el valor formal de esta novela: «Cuando se pasan ciertos límites, el lenguaje también los pasa» argumenta y, para demostrarlo, elige un fragmento que anticipa a Ionesco y elige mostrar el absurdo a través del absurdo:

doy un paso, tengo frío, un paso, doy vuelta a la izquierda, él piensa que da vuelta a la izquierda, loco, ¿estoy loco? Él dice que tiene miedo de estar loco, la existencia,... ves (69 mi traducción).²⁴

Con esta traducción inserta en su nota, Idea cumple con la segunda parte de la formulación de Berman: «Toda traducción conlleva un elemento de comentario» (22). En un gesto a la vez discreto y performático su artículo es una exposición elocuente de los vínculos entre la crítica y la traducción. Escondida dentro de una reseña, su traducción se imbrica a la vez con su ejercicio poético. La cita que Idea elige mostrar de *La náusea* corresponde a una prosa experimental que coincide con la poesía vanguardista y hermética que estaba escribiendo en ese momento y que hizo pública en *Cielo, cielo*, en ese mismo 1947. El poema que dio título al poemario apareció como «adelanto» en enero de 1948 en las páginas de *Clinamen*.²⁵

Alusiones más breves a *La putain respectueuse* cierran su artículo con el anuncio de que esa pieza de Sartre sería estrenada próximamente por Teatro del Pueblo. No dice que la traducción estaría a su cargo, aunque lo anota en su diario, con una formulación que prefigura su desafío a Queneau: «Voy con Alma a conversar con Domínguez. Hará *La putain respectueuse*. Yo la traduciré» (Diario 30.5.1947). Es poco

24. J'ai froid, je fais un pas, j'ai froid, un pas, je tourne à gauche, il tourne à gauche, il pense qu'il tourne à gauche, fou, suis-je fou? Il dit qu'il a peur d'être fou, l'existence, vois-tu (*La nausée*, Gallimard, 1938).

25. «Cielo, cielo» por Idea. *Clinamen*, año 2 n.º 4, Montevideo, enero, 1948, p. 8. El poemario salió con fecha de 1947 en el colofón; no eran infrecuentes estos atrasos en la impresión de revistas y poemarios.

lo que sabemos de esta traducción que no hemos podido localizar aún y ese poco lo revela su correspondencia. En una carta que seguramente responde a sus reclamos, Manuel Domínguez Santamaría escribe a Idea:

En cuanto a «La putain» voy a probar a la nueva muchacha. El viernes a más tardar sabré si marcha o no; y, en tal caso, usted quedaría en libertad de darle la obra a otro conjunto si yo no puedo ponerla en marcha antes del viernes (Carta a I.V. 18.1.1949).

Por el entusiasmo mostrado en su reseña y por las implicancias que revela la respuesta del director de Teatro del Pueblo, esta traducción (que se confirma así completa y extraviada) fue una precoz iniciativa de la traductora.

Carlos Rehermann ha señalado que el teatro de Sartre tuvo en Uruguay una recepción tardía: «Probablemente muchos de los actores y directores uruguayos no conocieran la obra dramática de Sartre, pero sí conocían su idea de una literatura comprometida». Precisa que, en 1948, 1949 y 1950 se dieron puestas del teatro de Sartre pero en francés y que hubo que esperar a 1956 para que se diera una pieza hablada en español. Esa pieza fue precisamente según denuncia Rehermann «una versión de *La putain respectueuse* traducida *inexplicablemente* como «La mujerzuela irrespetuosa» (Rehermann 41; mi destaque). Tal vez no en el ambiente teatral, pero en el campo intelectual y editorial la recepción de los dramas de Sartre no fue tardía. En 1948, en Buenos Aires, Losada incluyó a la *La Putain...* junto a otras piezas de Sartre en un volumen titulado *Teatro*, y el libro fue reseñado en esta orilla, en marzo de 1949 por M[ario]. A[lejandro]. Abella en *Marginalia*, la revista de Benedetti,²⁶ aunque sin mención a la traductora. La traducción era de Aurora Bernárdez que iniciaba entonces una fecunda carrera de traductora.²⁷ El catálogo de la Biblioteca Nacional muestra que Uruguay se mantenía al día: registra la edición francesa de Nagel y la primera traducción de Bernárdez de 1948. Es una pena no disponer de la versión de Idea, aparentemente extraviada, no saber qué título dio –ella que fue siempre transgresora de esos límites– a esa obra que, en las cartas es mencionada siempre en francés.²⁸ La traducción de Bernárdez conservó el título de «La mujerzuela irrespetuosa» al menos hasta 1971. Recién en 2004, una reedición de Losada cambia el título al de «La puta respetuosa».

26. *Marginalia*, n.º 3, marzo de 1949, 25-27. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/6033>

27. Aurora Bernárdez (1920-2014) fue una temprana traductora de Sartre antes de migrar a París junto a Julio Cortázar. La edición de *Teatro* fue exitosa, diez años después ya iba por la 5.ª edición.

28. Información provista por los catálogos de las Bibliotecas Nacionales de Uruguay <http://catalogo.bn.gub.uy/> y Argentina <https://catalogo.bn.gov.ar>

El episodio frustrado y fantasmal de *La putain...* muestra la participación temprana de Vilariño en el accionar de la generación crítica. Atentos a las nuevas corrientes, aquellos jóvenes fueron generando transformaciones en la cultura y la sociedad uruguaya. Es tentador pensar los cambios que pudieron afectar al devenir del teatro o especular el efecto de un título que probablemente hubiese sido menos pusilánime si *La putain...* traducida por Idea se hubiese estrenado entonces. En la vida de Vilariño esta iniciativa, aún fallida, marca el inicio de un militancia cultural en las revistas de su generación y de activa participación en los años fundacionales del Teatro Independiente, dos ámbitos en los que la traducción tuvo un protagonismo destacado.

La relación de Idea con el teatro ocurrió siempre fuera del escenario. A diferencia de Victoria Ocampo, que soñó serlo, o de Marosa di Giorgio que lo fue, Vilariño nunca se imaginó actriz, pero se vinculó activamente desde muy joven con Teatro del Pueblo «en organización», según recordaría con un dejo militante, en su vejez (LVE 29). Se encargaba de conseguir obras de calidad para el repertorio, a veces también de traducirlas como hizo con *La putain...*, *Crimen en la catedral* y otras piezas que surgieron en la investigación y esperan ser corroboradas. Entre ellas, una traducción de *Fedra* que habría iniciado para Teatro del Pueblo y también la de *El Dybbuk* o *Entre dos mundos* de Shalom Anski, un clásico del teatro yiddish que Idea había empezado a traducir del francés y Santamaría mandó detener ante la aparición de una versión española (Carta de M. D. S. circa 1947). Hay en su archivo una carta a Manuel Claps de esas mismas fechas donde entre confesiones y angustias le habla de otra traducción: «Todos están bien. [...] Yo no estoy disminuida intelectualmente. Si no, pienso, no habría traducido el poema de Ribemont-Dessaignes».²⁹ Son todas pruebas de que antes de *Crimen en la catedral* y de sus traducciones para *Número* y *Marcha*, Idea estaba traduciendo para la escena desde el francés.

Su acercamiento a Teatro del Pueblo fue según recuerda propiciado por su padre y compartido con sus hermanos Poema y Numen. Su involucramiento tuvo tareas imprevistas, como el diseño del vestuario de *Liliom* de Ferenc Molnár, en la que actuó Poema.³⁰ Su relación sentimental con Manuel Domínguez Santamaría nació de esa proximidad y creció con ella. Su relacionamiento con la escena continuaría

29. Sin data, copiada en su Diario al final del año 1946, junto a otras cartas de Manuel Claps y de Domínguez Santamaría no es fácil dilucidar si habla de algún poema extraviado o, dada la cualidad fronteriza de esta obra, de *Polidoro*, pieza en verso con personajes que en 1951, se publicó en *Número* en traducción de Idea Vilariño, (Año 3, n.º 12, enero, 47-65). En diciembre de 1973, su hermano Numen Vilariño usó la traducción de Idea, para montar un musical en El Galpón, en un proyecto bastante familiar ya que fue la bailarina Ema Haberli, su esposa, quien encarnó a Polidoro.

30. Rodríguez Monegal reconoce estas cualidades en breve artículo, «Liliom en el Teatro del Pueblo», en *Marcha*, 19.11.1948. <https://anaforas.fic.edu.uy/>

LA ROSA Y LA RESEDÁ

El que creía en el cielo
El que no creía ya
a la bella prisionera
coincidieron en amar
El que subía la escalera
El que debía acechar
El que creía en el cielo
El que no creía ya
Qué importa cómo se llama
la luz que le anda detrás
Que el uno fuese a la iglesia
y el otro no fuese más
El que creía en el cielo
El que no creía ya
De labios de alma de brazos
guardaban fidelidad
y decían que viva ella
y que quien viva verá
El que creía en el cielo
El que no creía ya
Loco el que hace el delicado
cuando se quema el trigo
el que piensa en sus querellas
en el común batallar
El que creía en el cielo
El que no creía ya
Desde la alta ciudadela
por dos veces tirarán
Uno de ellos tambalea
Cae otro. Quien morirá
El que creía en el cielo
El que no creía ya
Están en prisión. Cual tiene
el peor castigo. Cual
tirita peor. Insígnatas
le dan preferencia a cual
El que creía en el cielo
El que no creía ya
Un rebelde es un rebelde
Uno es nuestro sollozar
y en la crudidad de la aurora
a la muerte han de pasar
El que creía en el cielo
El que no creía ya

Diciendo el nombre de aquella
que supieron no engañar
Y su roja sangre corre
igual color lumbre igual
El que creía en el cielo
El que no creía ya
Corse corre y a la tierra
querida se va a mezclar
Para que en la estación nueva
madure un racimo más
El que creía en el cielo
El que no creía ya
Uno corre y otro vuela
de Bretaña o del jardín
y framboesa o acerola
volverá el grillo a cantar
Decid flauta o violoncello
el amor que quemó al par
La alondra y la golondrina
La rosa y la reseda.

de ARAGON

ES Propiedad del TEATRO DEL PUEBLO/

T. 1. V



TRES VOCACIONES EN UN ORIGINAL. Traducción del poema «La rosa y la reseda» de Louis Aragon. Al dorso borradores del poema «Palabras», contemporáneo y afín al experimentalismo de *Cielo cielo*, recogido en *Poemas recobrados II*, 1948. Al pie, un gesto contradictorio: Idea firma la traducción con sus iniciales, pero aclara que pertenece al Teatro del Pueblo.

dentro del movimiento independiente a través de sus traducciones para El Galpón, Teatro de la Ciudad de Montevideo (TECM) y El Circular. Vilariño fue fundadora del legendario grupo teatral. Su archivo guarda una «*Oda al Galpón!*» que celebra con humor los sacrificios de aquella militancia:

Oh galpón! Oh galpón!
Un carpintero es un artista.
Templo de la cultura –Manicomio.
Morada de las musas –Y de un gato.
Casa del arte puro –Pero poco.
Cuna del gran actor –No está a la vista.
Oh galpón! oh galpón!
Un carpintero es un artista.
Aquellos que te aman trabajan trabajan
Los otros esperan... Por satisfacción
El bar te despluma, te agobia el calor,
los que no hacen nada, critican mejor,
si debes la cuota, te siguen la pista!
Te grita Domínguez, te grita Braidón
¡Le cambio una letra así rima mejor!
Y al final del día te aplasta un tablón.

Idea pudo reírse de las peripecias de la construcción de El Galpón donde actores y actrices actuaron como carpinteros improvisados,³¹ pero también tomar partido cuando las discusiones y desavenencias acabaron en verdaderos cismas como el de la fundación de El Galpón por un grupo escindido de Teatro del Pueblo (Domínguez 13-27). También, en ocasiones, supo pelear por el repertorio. Puso mucho empeño en conseguir obras de Pedro Salinas, pero al enterarse de que estaba prevista una pieza de Alejandro Casona, se impacientó con Domínguez Santamaría, y le escribió: «Si T[eatro] del P[ueblo]. va a hacer obras como la de Casona y *cocidos similares*, yo no puedo seguir luchando por conseguir piezas como ésta». (Carta a M. D. S. s/d circa 1949-50, mi destaque de su arte para injuriar a un autor español).

Traducciones para una nueva era

Marzo de 1949 fue un momento clave en la vida intelectual de Idea Vilariño y en su estreno como traductora. Del cisma generacional que acabó con *Clinamen*

31. Su satírica «*Oda al Galpón!*» recoge la experiencia real de la construcción de la sala, en el espíritu de las legendarias «Galponeadas» que organizaba el grupo en «una noche de pasos de comedia en la que reían de los espectáculos del año, de los actores y directores» (Domínguez 73). Aquí hice una transcripción parcial de original mecanografiado con correcciones ológrafas. Col. I.V., Documentos. Archivo Literario BNU.

nació *Número*, que fundó junto a Rodríguez Monegal y Manuel Claps, y a la que pronto se sumaría Mario Benedetti. La nueva revista fue un proyecto perdurable y trascendente que aglutinó y afirmó al polo más cosmopolita de la generación.³² El primer número, de marzo-abril de 1949, llevaba un breve prólogo sin firma (aunque su estilo delata a Monegal) que anuncia un programa consistente en publicar textos «que enfoquen los problemas del *arte y del pensamiento contemporáneos*» sobre «la producción nacional y extranjera *con deliberada prescindencia de nacionalismos*» (mis destacaes). En consonancia con estas ideas, cierra el número, la publicación de *Crimen en la catedral* de T. S. Eliot, flamante premio Nobel, en traducción conjunta de Rodríguez Monegal y Vilariño.³³ Las traducciones iban a ser un instrumento fundamental en la operación de *aggiornamento* y diálogo cosmopolita que prometía el prólogo y ratificaba la leyenda impresa debajo del Sumario: «Todos los materiales han sido escritos o traducidos especialmente para *Número*» (destaco la mención a la traducción).³⁴

La exclusividad y la actualidad fueron parte de una ambición de alta cultura y exigente sofisticación. De un modo más radical aún que en *Marcha*, la revista no dejó de buscar materiales selectos, hizo de las traducciones una marca de orgullo y, de su rareza, un signo de distinción. Así cuando en 1953 Idea traduce un ensayo de Paul Valéry, una nota al pie aclara que el ensayo fue tomado de «una tirada limitada» y «no ha sido recogido todavía en la colección de ensayos de Valéry que bajo el título común de *Variété*, publica Gallimard de París».³⁵

Hay un episodio de la interna de *Número* que ilustra los límites a los que podía llegar la prosecución de una actitud que no estaba lejos del elitismo. En 1950, estando Rodríguez Monegal becado en Cambridge se da un cruce epistolar con Mario Benedetti acerca de si es o no necesario traducir las citas de un autor extranjero. Todo se inicia cuando Benedetti cuestiona un artículo de Monegal en *Marcha* que dejó en el inglés original los versos de T. S. Eliot (Carta del 5.11.1950). El asunto se reiteró poco después en relación a un artículo sobre George Bernard Shaw que Emir envió desde Inglaterra para *Número*. Aunque quedó en minoría frente a los otros integrantes de la comisión directiva, Emir insistía: «Me parece que la agudeza estilística se pierde bastante en la traducción» y argumentaba «creo que *Número*

32. *Número* (1949-1964) puede consultarse libremente en línea: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/109>

33. *Crimen en la Catedral* se publicó en tres entregas a partir del año 1, n.º 1, enero-abril 1949, 43. Se completó en los dos números siguientes. Ver el artículo de Julia Ortiz (2012).

34. La autosatisfecha divisa se hizo más concisa «Materiales escritos o traducidos especialmente para *Número*» y permaneció durante toda la primera época, hasta diciembre de 1955.

35. «Villon y Verlaine» de Paul Valéry, *Número*, año 5, n.º 23-24 (abr. 1953).



EL GRUPO DE LA REVISTA *NÚMERO*. Emir Rodríguez Monegal, Zoraida Nebot, Manuel Claps, Idea Vilariño, Luz López y Baíta Sureda (de pie). Sarandy Cabrera y Mario Benedetti (agachados).

puede soportarlo» (Carta a Benedetti 20.11.1950). No logró convencerlos. Cuando parecía resignado y prometió enviar las traducciones de las citas para que fuesen en una nota al pie, a último momento cambió de opinión y acabó por no enviarlas. En respuesta, Benedetti hizo él mismo las traducciones.³⁶ Más allá de estos ribetes de comedia, la discusión dice mucho de la circulación de otras lenguas y del valor simbólico dado a su acceso. Resulta irónico que Monegal acabase derrotado por la competencia de Benedetti como traductor, probada años antes en alemán y en inglés en las páginas de *Marcha y Marginalia*,³⁷ desde que su dominio del alemán había sido una de las razones por las que Monegal impuso su integración a *Número*.

Ese mismo marzo de 1949, Idea se inauguraba como colaboradora de *Marcha* con una traducción. «Norteamérica al día», una extensa crónica de viaje de Simone de Beauvoir, se publicó en tres números sucesivos del semanario. Fue parte de la colaboración intensa que tuvo en ese momento con Emir Rodríguez Monegal, director de la sección Literarias del semanario desde 1945.³⁸ Quiero detenerme en la presentación que acompañó su traducción:

Estas páginas sobre Norteamérica pertenecen al diario de viaje de Simone de Beauvoir –compañera de Jean Paul Sartre y distinguida escritora existencialista– que *Les Temps Modernes* publicara en sus números 27 a 31, diciembre 1947-abril 1948. La presente traducción que ha sido realizada especialmente para *Marcha* por Idea Vilariño, respeta los descuidos, la sintaxis coloquial y otras peculiaridades de este texto escrito con deliberado desaliño. Próximamente publicaremos otros fragmentos (15).

Escrito sin duda por Monegal, aunque la advertencia sobre el estilo incluye implícitamente a Idea, esta publicación inaugural reúne algunos rasgos relevantes. Lo es la elección de una Beauvoir anterior a la consagración de *El segundo sexo* (1952) que, se considera, precisa ser presentada al público uruguayo y marca la ambición de

36. El episodio ha sido relevado por Gastón Borges en un artículo que estudia la relación entre Rodríguez Monegal y Benedetti a partir de la correspondencia: «Contornos de una amistad», *Revista de la Biblioteca Nacional*, «Emir», n.º 18, 2022, 35-76.

37. Dirigida por Benedetti, *Marginalia* (1948-1949) dio relevancia a la traducción. Sus dos primeros números se iniciaron con traducciones importantes, tanto por los autores elegidos como por el destaque que tienen en la modesta revista. Ambas a cargo de Benedetti, fueron: «Tres paráboles de Kafka», en el n.º 1 y «Gerontion» de T. S. Eliot, en el n.º 2. Para el n.º 5, dedicado enteramente a Goethe tradujo el poema «América». <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/6038>. Benedetti también tradujo del alemán para *Marcha*: «Paráboles de Kafka» fue una serie que se publicó entre mayo y junio de 1948 y «Paráboles y meditaciones de Kafka», el 16/IX/1949. Agradezco parte de este relevamiento a Leticia Hornos Weisz autora de «Franz Kafka en Uruguay (1944-1975): traducciones y recepción crítica». <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/9256>

38. «Norteamérica al día» se publicó en tres números consecutivos del semanario *Marcha*, Montevideo, año xi, n.º 469 a 471, el 11, 18 y 25 de marzo de 1949.

dar a conocer corrientes y nombres nuevos. Más interesante es la precisión, bastante infrecuente, sobre el modo en que ha sido traducido un texto que por sus características –el consustancial descuido de la escritura del diarista que Idea conocía bien– reproduce un discurso espontáneo. Es tentador preguntarse si el autor de la advertencia comparte o tolera ese «desaliño». En todo caso, todas estas irrupciones de Idea en la traducción vienen a través de la mediación de Rodríguez Monegal. En julio de 1949, *Crimen en la catedral*, traducida por ambos, se estrenó bajo la dirección de Manuel Domínguez Santamaría con escenografía y vestuario de Olimpia Torres.

En un relevamiento de los comienzos literarios de Idea Vilariño, Alicia Torres reconoció a Emir como el artífice de su consagración como poeta (Torres 2014). Es interesante descubrir que fue también decisivo en su iniciación como traductora. Cuando Monegal publica a fines de 1948 su consagratorio artículo «La poesía de Idea»³⁹ ya debía estar completada la traducción compartida de *Crimen en la catedral* que se publicó a principios de 1949 en *Número* y probablemente también la invitación para traducir el texto de Beauvoir que inició sus colaboraciones en *Marcha*. No se trata de proponer a Monegal –malgré su afición por Shaw– como un Pigmalión, ya que fueron y funcionaron siempre como pares, pero la admiración desbordada del crítico ante su poesía y la inocultable fascinación que sintió por la persona debieron intensificar su deseo de compartir proyectos.

La teoría ha creado la figura del agente de traducción que define bien el accionar de Rodríguez Monegal dentro del campo literario uruguayo del medio siglo. Es indudable que califica para el primero de los dos tipos de agentes propuesto por estos autores que corresponde a: «aquellos que han efectuado cambios en los estilos de traducción, han ampliado la gama de traducciones disponibles, o han ayudado o intentado innovar seleccionando nuevas obras para traducir e introduciendo nuevos estilos de traducción para las obras que importan para su comunidad» (Milton y Bandia 2, mi traducción).

Monegal parece tildar en todos estos requisitos y ese perfil, que desarrolló desde el periodismo, las revistas y el teatro, emerge en los relevamientos y estudios de traducción (Robaina 2005, Ortiz 2012, Campanella 2022). En relación a Idea, lo singular es que sus iniciativas fundaron algunas de las constantes de su futuro como traductora. Fueron consecuencia de su acuciosa agencia: la traducción desde el inglés para la que Vilariño no se tenía mucha confianza (Uriarte 2014 255) y el afianzamiento de sus traducciones para el teatro. Aunque, como se vio, Idea ya venía traduciendo para Teatro del Pueblo, sus traducciones no llegaban a la escena; él intercedió con

39. *Marcha*, Montevideo, año x, n.º 458, 10.12.1948, 14.

su poder y lo hizo posible. A partir de su invitación a traducir *Hamlet* entre los dos, en 1964, dio pie a su especialización en Shakespeare. En «Emir Rodríguez Monegal en la escena de la traducción», Lucía Campanella da un buen retrato del crítico como agente y promotor de traducciones y se detiene en la traducción de *Hamlet* que le ofrece, en este sentido, una perspectiva privilegiada para observar una escena compleja donde «varios» protagonistas se alternan en la colaboración y las disputas: hay tres versiones distintas sobre el origen de la traducción del clásico, dos directores, sucesivos potenciales traductores y una traducción compartida entre Idea y Emir.⁴⁰ A partir de ese exceso de diversidad se teje una jugosa trama, pero también se despliega un verdadero teatro de la traducción donde se van consolidando prácticas, profesionalizándose los que traducen, renovándose el corpus, fundándose una tradición. En muchos de estos cambios operó Emir: su iniciativa de convocar a un poeta a la hora de traducir versos y canciones parece haber quedado como regla no escrita en el medio teatral uruguayo⁴¹ y algo parecido pasó con la costumbre de las traducciones y adaptaciones compartidas. Se ha hablado de la confianza de Emir en su dominio del inglés frente a las inseguridades de Idea respecto al suyo (Campanella 195). En el territorio de la poesía esas inseguridades y confianzas estaban invertidas.⁴² Si la primera ecuación permitió que Idea, al sentirse amparada, iniciase sus traducciones del inglés, la segunda probó su impar excelencia y promovió los sucesivos pedidos que están en el origen de sus más valiosas traducciones.

«Every allegedly great age is an age of translations», la cita del *How to read* de Ezra Pound⁴³ que preside el hermoso libro que Judith Woodsworth dedicó a escritores que traducen, prueba su verdad en la generación del medio siglo uruguayo. La grandeza literaria que le reconocemos se levanta sobre un impulso traductivo que recién se está empezando a calibrar. Para medir el valor que alcanzó esa actividad, será necesario cotejarla con la de otras edades, otras generaciones y con culturas cercanas. Creo, sin embargo, que tan importante como esas mediciones resulta palpar

40. Una década más tarde, ya enemistada con Rodríguez Monegal, Idea Vilariño va a reapropiarse de esta traducción, con la publicación de una nueva versión de su sola autoría (*Hamlet*, EBO, 1974).

41. Fue el caso de la asociación entre Laura Escalante e Ida Vitale y algo que marcó la carrera de Idea con otros elencos y directores rioplatenses.

42. Rodríguez Monegal parece haber tenido claro que precisaba ayuda para traducir versos. En mayo de 1964, meses antes del *Hamlet*, le pidió a Mario Benedetti que se encargara de traducir las canciones de *Noche de Reyes* que él tradujo para el teatro.

43. Pound estaba pensando en términos de literatura. Abogaba por la fuerza de la traducción para renovarla. Eso se evidencia al leer la cita completa: «English literature lives on translation, it is feed by translation; every new exuberance, every new heave is stimulated by translation, every allegedly great age is an age of translation» (Pound 34-35): «...la literatura inglesa vive de la traducción, se alimenta de la traducción; cada nueva exuberancia, cada nuevo impulso es estimulado por la traducción, toda pretendida gran era es una era de traducciones...» (mi traducción).

y reconocer la actitud que aquellos escritores tuvieron frente a la traducción y que se revela en una historia más íntima y en una trama donde las circunstancias históricas, las humanas pasiones y aun el azar intervienen en la configuración de tradiciones artísticas y de una historia cultural.

Viaje intelectual

En 1954, Idea Vilariño hizo su primer viaje a Europa, que fue también un aventurarse más allá de las fronteras del monolingüismo. Tenía 33 años y no había viajado más que a Buenos Aires adonde fue en búsqueda de una cura para su extraña enfermedad de la piel. Las razones del traslado, ahora transatlántico, fueron también de salud familiar. Idea acompañaba a su hermana Alma que iba a someterse a una cirugía de cadera en Estocolmo.

Refiriéndose a Victoria Ocampo, dice Silvia Molloy que «llevaba el viaje en la sangre como parte de su herencia». En Idea, el viaje de la sangre había sido el de la inmigración, pero así como supo adueñarse de las lenguas extranjeras, pudo trasmutar la obligada travesía en un viaje intelectual que reúne todos los atributos que esa denominación tiene en la tradición rioplatense. Así ha quedado escrito en la memoria colectiva. La icónica imagen de la gabardina que Michel Sima tomó de Idea en París, y que acompañó largamente sus poemas, contribuyó a que muchos entendieran que la poeta viajó a Francia cumpliendo un rito ancestral en la tradición latinoamericana. En los hechos, su viaje empezó en los hospitales de Suecia y acabó en la Galicia de sus orígenes, con visita a los parientes en los malos tiempos del franquismo. París fue una escala intermedia que ella eligió y que impuso simbólicamente su centralidad. Es la actitud de Idea la que hace posible esa transición y hay una entrada en su diario que revela su sentido:

Vi a Queneau en la *Nouvelle Revue*. Le escribí antes porque decían que era imposible verlo. Interesante, cansado, ojeras, no sé si asmático. Me prometió enviarme poemas para *Número*, pero él creía que eran intraducibles, —yo los traduciré, le dije. Le escribí a [Pius] Servien pero estaba de vacaciones. Tengo su gentilísima respuesta. No había nadie más que me interesara ver (Diario Agosto 1954).

Hay una admirable jactancia en esta entrada sobre su estadía parisina. París era menos un territorio a descubrir que el reencuentro con un lugar conocido a través de las lecturas. Idea vivía el apogeo de su madurez intelectual y artística, también de su belleza. Y su viaje a Europa exhibe los mojones simbólicos que concentran y prevén una ya inminente consagración. Al compás de su agenda de viajera, se suceden los acontecimientos que van a cimentar un destino y una mitología.

En Suecia recibe el ejemplar de *Los adioses* que le dedicó Onetti y escribe su primer poema político «A Guatemala». Las circunstancias de esa inflexión nueva en su poesía son reveladoras. Idea está en Estocolmo el 27 de junio de 1954, cuando se produce el golpe contra Jacobo Árbenz. En Uruguay había participado de una solidaridad colectiva que atravesaba casi todo el espectro político. Aislada, recluida mayormente en el hospital donde se comunica arduamente en inglés con los médicos, se queja en cartas a Claps de que no recibe noticias y anota en su diario su desesperación por tener «que adivinar en los títulos de los diarios suecos lo que pasa» (Diario 16.7.1954). En respuesta a la opacidad de los titulares que no es capaz de descifrar, Idea responde con la escritura de ese poema que envía a *Marcha*, para que se publique en las mismas páginas donde había tenido lugar una larga campaña de resistencia y apoyo a la pequeña república centroamericana.⁴⁴

En Francia, en cambio, Vilariño se mueve con comodidad, compra libros en francés, se comunica sin dificultad con sus admirados y promete a Queneau que ella va a traducir sus poemas intraducibles. Susana Soca escribió a Pasternak que quizás no sabía suficiente ruso como para traducir sus poemas (Amengual 127). La confesión, creo, no es prueba de sus limitaciones idiomáticas, sino más probablemente, la modestia sensata de quien conoce las dificultades de traducir poesía, pero su ejemplo puede servir para medir la confianza de Vilariño. Es muy posible que el contraste se deba a diferencias de carácter, pero también a una circunstancia, Idea llega a París cuando ya ha tomado las decisiones que modelaron su vida. Ha escrito los poemas que muy pronto van a refundar su obra. Ha encontrado su voz. Va a publicar sus *Nocturnos* el año próximo. También había iniciado, después de muchas búsquedas, el estudio de los ritmos que será la apuesta más relevante de su tarea crítica y había ya emprendido el largo camino de la traducción. La breve entrada de su diario nombra esas dos instancias con los nombres de Servien y Queneau, dos talismanes. Serán pasiones de larga duración. Dos ocupaciones hermanas que, después del abandono del violín, iban a disputar el favor de su legendario oído absoluto. «No había nadie más que me interesara ver», la frase de Idea que nos impresiona por soberbia, acaso solo refleje la clara certeza de sus ambiciones.

La traducción para comer

Después de las iniciativas mediadoras de Rodríguez Monegal, Idea hizo su propio camino en la traducción. Tradujo fundamentalmente para el teatro que tuvo en el Uruguay una época dorada en los cincuenta y sesenta. El movimiento independiente no solo había crecido en calidad, también había creado un público (Domínguez

44. Sobre la escritura y publicación de «A Guatemala» ver mi «Idea Vilariño y una revolución propia» Cuadernos Lírico n.º 22 2021 <https://journals.openedition.org/lirico/10539#tocto1n3>

47-50). En su balance de la temporada teatral de 1964, Mario Benedetti celebraba el fracaso de «los títulos frívolos y el mero entretenimiento» y el éxito de un teatro de calidad que «paga y triunfa en la taquilla» (*La Mañana* 28.12.1964). Y lo probaba con los títulos de mayor suceso: *Galileo Galilei*, el *Tío Vania*, *Noche de Reyes* y *Hamlet*. Los dos shakespeares en traducciones de integrantes del grupo *Número* (*Noche de Reyes* por Rodríguez Monegal, con las canciones a cargo de Benedetti, y *Hamlet* en traducción compartida de Vilariño y Rodríguez Monegal) son ejemplo de un momento de cruce entre las artes que se extendía a diversas zonas de la sociedad y, también, síntoma de la ganada hegemonía de la generación crítica. En 1969, El Galpón estrenó *Antonio y Cleopatra* en traducción de Vilariño con la que ganó el primer Florencio de su carrera «a la traducción teatral» (Vilariño 2002 324). Era su segundo Shakespeare y el primero que tradujo sola. Idea fue parte de todo ese festivo renacer teatral de una manera discreta pero muy activa, algo parecido a su experiencia con el movimiento de la entonces llamada canción protesta, cuando sus letras en la voz de los Olimareños, de Zitarrosa, de Daniel Viglietti, convocaban a un público ávido y eran recibidas como himnos.

Eran tiempos intensos, de efervescencia cultural y pasión política, de euforia y alarma. También de polarización ideológica, crisis económica y conflictos gremiales. Es en ese contexto que Idea empezó a traducir de modo francamente profesional. Ella tomó esta vez la iniciativa. Sentía que su trabajo docente peligraba en el clima agitado que se vivía en la enseñanza y que «tal vez, algún día las traducciones sean mi tabla de salvación» (Carta a J. Fernández del 20.6.1970). Vivía preocupada por organizar sus finanzas y dos meses más tarde se lo confesaba, no sin humor, a su amigo: «No sé vivir con deudas y me tienen atormentada. Voy a tener que casarme para que alguien resuelva todo eso. Aunque tal vez después buscaré un acantilado para arrojarme» (Carta del 30.8.1970).

Idea recurrió a sus amigos en el exterior para que le diesen trabajo o contactos y encontró en la orilla de enfrente, en la más desarrollada industria editorial porteña, un destino para sus traducciones. Le pidió Fernández que intercediera ante Arnaldo Orfila Reynal y en términos semejantes a Luis Gregorich, al poeta Jorge Calvetti, a Ángel Rama. La correspondencia dibuja el mapa de una red cercana e interconectada de escritores, editores y críticos. Calvetti la recomendó a Francisco Porrúa en Sudamericana, Gregorich y Rama la contactaron con Jorge Lafforgue, crítico y editor argentino de larga trayectoria, que tuvo una relación especial con el Uruguay literario y que en los noventa promovió sus traducciones de Shakespeare en sellos con alcance transnacional donde todavía circulan. Hacerse un lugar como traductora fue un proceso difícil que conoció demoras, condicionado por las circunstancias sociales y políticas tanto como por la crisis económica.

La historia de la traducción ha estado siempre entrelazada con la de la edición y, en aquellos tiempos, también lo estaba con la amistad y la literatura. En Idea eso parece potenciarse: sus amigos fueron sus editores y sus editores acabaron siendo sus amigos y eso se extendió con el tiempo a críticos y traductores. Este libro lo prueba. Un caso claro, aunque poco conocido, fue la relación que tuvo con el editor argentino Miguel Schapire. En sus visitas a Buenos Aires, Idea se hospedaba en su casa y tenía una relación cercana y afectuosa con su familia. El archivo guarda un vívido intercambio epistolar que empieza a fines de los sesenta y se continúa, después de la muerte del editor, con su hijo (del mismo nombre) que quedó a cargo de la editorial.⁴⁵ Schapire fue la primera editorial que dio a conocer la poesía de Idea Vilariño fuera del Uruguay. En los años setenta, sus ediciones de *Poemas de amor* y *Nocturnos*, en tiradas de tres y cinco mil ejemplares, crearon para la poeta un público amplio y calificado en la Argentina. También editó en ese sello *Las letras de tango* (1965) y la mítica y fugaz *Antología de la violencia* (1972).⁴⁶ Schapire hijo fue, a pesar de las desprolijidades que ella le reprocha y cierto pintoresquismo, un agente de traducción importante para Idea. El diálogo epistolar fue intenso y da testimonio de una activa colaboración en la que discuten títulos o *inventan* libros, tanto traducciones como antologías y, a veces, una combinación de ambas. Ese diálogo no solo ha sido crucial para reconstruir el corpus de sus traducciones, sino para conocer a la traductora. O, como propone Berman, para conocer: «su posición traductiva, su proyecto de traducción y su horizonte traductivo» (1989: 16). Vilariño resulta una figura esquiva cuando queremos establecer estas categorías y por eso las huellas de su diálogo con los editores son un camino de acceso.

Así, aunque siempre sostuvo que tradujo lo que le proponían, al investigar surgen datos que relativizan la aparente sujeción. En 1968, a partir de una conversación previa, Vilariño le envía a Schapire padre una lista de posibles traducciones para alimentar una posible colección de clásicos: Rousseau: las *Confesiones*, el *Emilio*; los *Ensayos* de Montaigne, Voltaire, Molière (para el que sugiere *Tartufo* o el *Misántropo*, y acota «hay versiones horribles»), el *Cid* de Corneille, Flaubert, Balzac, y, entre los poetas, Chenier, Lamartine y Leconte de Lisle, entre otros. Al despedirse agrega este comentario: «Hugo, de quien no hay nada en francés ni en español; una

45. Agradezco a Daniel Divinsky y a su buena memoria por la información sobre el campo editorial porteño de la época y sus protagonistas. (Entrevista telefónica del 19.6.2023).

46. El mismo año en que se editó *Antología de la violencia*, Miguel Schapire hijo estuvo detenido por el régimen de Alejandro Lanusse por la publicación de las *Actas Tupamaras*. En *Marcha* bajo el título «Empieza la censura: Schapire preso», Mario Benedetti daba la noticia de su encarcelamiento y denunciaba que las *Actas* habían tenido la entrada prohibida en el Uruguay. Ante esas circunstancias, la *Antología* de Idea no se distribuyó. Mucho después, a instancias de Jorge Castillo, en 2004, la *Antología de la violencia* pudo reeditarse en Montevideo, en el sello La Gotera, a partir de un ejemplar sobreviviente.

buena selección de poemas. También podría ser su Teatro: el *Hernani*, que fue tan importante. O novela. Por ahora andá pensando esto» (Carta s/d circa 1968).

Los autores franceses propuestos, y aun la mayoría de las obras, son los mismos que están en el programa de literatura que una Idea adolescente cursó en el liceo con su admirada profesora Alicia Goyena, a quien habrá que sumar a la no muy nutrida galería de sus mentores. Hay una cadena secreta: Goyena había sucedido a María Eugenia Vaz Ferreira, que fue quien la propuso, en la Cátedra de Literatura de Instituto Batlle y Ordóñez, Sección Femenina de Enseñanza Secundaria, donde estudió Idea. Muchos se han asombrado de que Vilariño haya llegado a convertirse en la traductora que fue con lo estudiado en la enseñanza secundaria, pero también asombra el nivel de aquellos cursos que se revela en el programa que la joven Vilariño supo calibrar ya entonces y atesoró. De la lista propuesta a su editor, sin embargo, lo único que llegó a traducir fue *El Cid* de Corneille, cuyo original completo está en la Colección Vilariño del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional. Sin embargo, todo indica que su traducción de *El Cid* no fue ni representada ni publicada. La búsqueda del libro resultó infructuosa y fue finalmente la correspondencia con Schapire hijo la que refrendó su inexistencia. En una carta lo dice Idea cuando se lamenta por el esfuerzo y el tiempo perdidos:

Antes de enojarte porque no cumplí en plazo pensá en todas las veces que no me cumpliste en plazo; pensá en los cinco meses que trabajé en *Medida por Medida*⁴⁷ y en *el Cid*, dos obras difíciles; en que sólo me avisaste cuando estaban concluidas, en lo que eso fue para mis finanzas un bache del que aún no salí. *Y que no me enojé* (Carta del 18.2.1975, destaque del original).

Idea propiciaba traducciones de los clásicos porque sabía que hacían falta para la enseñanza y eran textos con los que estaba familiarizada y podía sacar rápido. También, porque le gustaba traducirlos. Pero no siempre pudo elegir y muchas veces se resignó a traducir lo que le ofrecían. En los setenta, después del fallido intento de la colección de clásicos y, mientras esperaba una oportunidad para sus shakespeares, tradujo algunos títulos para la línea de sociología de Schapire, entre ellos, dos títulos de Durkheim –*El socialismo* (1972) y *Educación y sociología* (1974)–, que fueron las segundas traducciones de estos títulos al español (Catálogo 153-154) y piezas claves en la introducción del autor en Hispanoamérica (el

47. A diferencia de la mayoría de las piezas de Shakespeare que tradujo inicialmente para el teatro, esta, al igual que *Macbeth*, fue traducida para ser publicada. Sin embargo, *Medida por medida* quedó en un cajón por décadas hasta que en años de dictadura encontró la oportunidad de ser representada. Se publicó por primera vez, recién en 2000. A todo esto nos referiremos más adelante. Baste consignar aquí que *Medida por medida* ilumina el origen de sus traducciones editoriales de Shakespeare que iba a ser en su vida un proyecto de larga duración.

sello también tenía en su catálogo *El suicidio* por otro traductor). Idea hace con estas traducciones un aporte serio a la difusión de un autor relevante,⁴⁸ pero está lejos del «faire œuvre» que encarece Antoine Berman cuando habla del traductor que va creando un modo y un camino propio a través de una coherencia que también atañe a aquello que elige traducir y donde tienen un papel preponderante las traducciones rechazadas (Berman 1985). No es el caso de Vilariño en estos años. Solo en 1973 tradujo *Capitales extranjeros y liberación* de Ahmed Akkache sobre Argelia para Schapire, *El romancero de las estrellas* de Alexis para Arca, *El rapto de Ícaro* de Queneau para Losada y los *Ensayos completos* de Graham Greene para Sudamericana, aunque estos quedaron inéditos. A esa lista heteróclita que combina distintos géneros y disímiles grados de adhesión personal, debe agregarse un par de casos extremos, como la aceptación de un libro político al que se refiere en la correspondencia como «el Frondizi», que pide a su editor sea atribuido y pagado a su pareja Jorge Liberati que, por ayudarla, acabó realizando todo el trabajo y otro, aún más extremo, que nombra «Sexo» y que no está dispuesta a que se publique con su nombre verdadero (Carta a Schapire de 18.2.1975). También debe contarse el caso del *Tristram Shandy* que Manuel Pampín le encargó para Corregidor y de la que desistió después de medir sus complejidades (Carta a Pampín s/d 1975). En otro contexto y condiciones, esa traducción, que presentaba desafíos similares a los que Vilariño buscó en Queneau, pudo haberse convertido en un tesoro para los lectores y en un deleite para la traductora.

Decía Ricardo Piglia que la traducción es la única escritura que se paga industrialmente, ya que la retribución se calcula por cantidad de palabras o caracteres. Relacionaba la convención del pago con la devaluación del oficio.⁴⁹ Es un hecho que la variable dinero afecta la percepción de la práctica desde su valoración social y también para quien traduce. El pago a destajo vuelve omnipresente el tema del dinero para el traductor. Puesto a pensar la traducción, Piglia introduce el asunto del dinero de un modo que recuerda sus reflexiones sobre el policial. Sus comentarios son inspiradores. Siguiendo su pensamiento, descubro que la intromisión del dinero, que separa al policial clásico incontaminado frente al noir plebeyo, se reitera en ese otro par que opone a las traducciones desinteresadas hechas por amor al arte con las que se hacen por dinero, las traducciones para comer. Es común que las primeras se ejerzan sobre productos consagrados por la alta cultura y que esa condición se traslade a la traducción que se considera más pura y valiosa. En 1979, se publicó en *La Nación* de Buenos Aires un artículo sobre Ángel Battistesa, filólogo argentino y traductor de la *Divina Comedia* y de Shakespeare. Ya en su presentación se

48. Propone al editor la traducción de los prólogos originales, algo que es valorado en la revisión de Cataño (154).

49. Piglia, Ricardo: «Tradición y traducción», conferencia inaugural del encuentro *Navegaciones y regresos*, realizado en la Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo, 26, 27 y 28 de abril de 2011.

destacaba que hubiese realizado «todas sus traducciones por gusto personal y para la simple comunicación amistosa».⁵⁰ La silueta propuesta dibuja la contracara de la situación que vivía Idea Vilariño al otro lado del Río de la Plata. Las condiciones en que traducía y su actitud frente a la tarea y al pago eran, como se ha visto, la antítesis a las del filólogo argentino.

Los originales de las traducciones shakesperianas de Idea también muestran esta contaminación. Uno de los cuadernos que contiene el manuscrito de la traducción de *Medida por medida*, por ejemplo, aloja en las páginas del final, en sentido inverso, el comienzo de una traducción de Durkheim. Ambas fueron realizadas para Schapire, aunque la de Shakespeare no se publicó. El cuaderno materializa el enfrentamiento entre los versos clásicos y la prosa sociológica, en este caso vencedora. Es tentador leer esa oposición por una diferencia de dinero, pero no es tampoco tan simple. La verdadera línea divisoria pasaba, quizás, por otro dominio.

Schapire era también editor de la poesía de Vilariño. Y esa fue la única zona de su escritura que ella, siempre alerta y reivindicativa del valor de su trabajo, mantuvo vedada y ajena a las contingencias económicas. En medio de una de las frecuentes discusiones epistolares por estos asuntos con Schapire hijo, Idea recuerda algún reclamo previo que no especifica, pero que corrige y anula: «Por los poemas no te preocupes mucho, fue una idea vagabunda. Si tengo otra manera de ganar dinero no tengo interés en hacer dinero con ellos» (Carta de 9.8.1971). Ni poemas por dinero, ni poemas a pedido. Alguna vez Idea lamentó que en tiempos en que le requerían canciones, nunca le pidiesen la letra para una milonga o un tango. No estaba en su horizonte escribir canciones ni ponerse a traducir si nadie se lo reclamaba. El territorio de lo ineluctable solo correspondió a su poesía.

La excepción hudsoniana

La traducción quedó quizás para Idea contagiada del pesimismo que se instaló en un país sin libertades y asediado por la crisis económica. Hubo, sin embargo, una isla de relativa satisfacción en las colaboraciones que hizo para Ángel Rama en la Biblioteca Ayacucho y que incluyeron sus traducciones de William H. Hudson. Después de una juventud de desavenencias marcada por la pertenencia a grupos rivales dentro de la generación, Idea y Ángel encontraron un motivo de acercamiento en sus coincidencias ideológicas⁵¹ y su amistad se afianzó a la

50. El motivo fue la publicación por Corregidor de su libro *Shakespeare en sus textos. Oír con los ojos*, del que se da un adelanto. «La tarea del traductor», *La Nación*. Domingo 18 de marzo de 1979.

51. Vilariño coincidió en Cuba con Ángel Rama en 1967 y 1968, fechas que marcan un acercamiento. En 1970, él la invita a dictar un curso de Metodología y crítica literaria en la Facultad de Humanidades y le



BIBLIOTECA AYACUCHO: La contratapa del volumen de Hudson conserva la equívoca atribución de Jaime Rest como traductor de *Allá lejos y hace tiempo*. El interior, fiel a la realidad, reconoce a Idea Vilariño como única traductora.

distancia en los años difíciles de la dictadura. El reencuentro se manifiesta íntimamente en la correspondencia, pero también en el reconocimiento crítico,⁵² en la invitación a participar de ambiciosos proyectos y aún, en la recomendación que hizo Rama para que le otorgaran la beca Guggenheim, una señal de estima que acabó poniendo a prueba la amistad.⁵³ La correspondencia de Ángel Rama, recientemente recuperada, revela una constante preocupación por ese otro Uruguay, que en una carta llama «el exilio interno» (2023 633), cuyo aislamiento busca superar a través del diálogo y los proyectos compartidos. En respuesta al pedido de auxilio de Vilariño que cité al comienzo de este artículo, le propuso que tomase a su cargo el volumen dedicado a Julio Herrera y Reissig en la Biblioteca Ayacucho, que la poeta prologó con maestría (1979). Rama manejó entonces la posibilidad de una traducción:

publica *Poesía*, la primer gran antología de su obra. La colaboración activa de Vilariño en el proyecto de un Diccionario de Literatura Latinoamericano alentado por Rama y la traducción del *Romancero de las estrellas* de Jacques S. Alexis que publicó Arca en 1973 y es analizada en este volumen por Laura Massello, son otras marcas de un vínculo renovado (Vilariño I, Cronología en *Poesía completa*, 2002 324-325).

52. «Idea Vilariño, mujer con toda la voz» fue una celebración razonada de su poesía. Originalmente publicada en *El Nacional* de Caracas el 11 de abril de 1976, se recuperó en la *Revista de la Biblioteca Nacional* n.º 9 2014. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/31469?mode=full>

53. En 1982 Idea Vilariño rechazó la postulación a la Guggenheim por razones ideológicas. Rama había dado su nombre (Rama 2023 779 y ss.). Correspondencia de I.V. Cartas de 14.10.1982 y 3.11.1982 (copias) en Colección Idea Vilariño, Archivo Literario, BNU.

Dime si te interesa traducir para la Ayacucho: se paga bien, seis dólares por quinientas palabras y es posible que tengamos que encarar un inglés, Hudson, que está muy traducido al español pero que quizás convenga retraducir (Carta de 2.8.1977).

Su iniciativa presenta varios niveles de interés. Ángel Rama llegó a ocupar en los setenta y ochenta un lugar de agente análogo al que había tenido Emir Rodríguez Monegal en la década del cincuenta. Por otro lado, su propuesta es síntoma de una comprensión abarcadora y renovada de la literatura del continente. Considerar que *The Purple Land* y *Far Away and Long Ago* eran, más allá del idioma en que fueron escritos y de la nacionalidad de su autor, clásicos latinoamericanos, refleja una temprana superación de los nacionalismos literarios. Esa mirada conlleva una idea avanzada de la traducción, la misma que alentó su obsesión por incluir a la olvidada literatura en portugués.⁵⁴ En el mismo sentido corren las retraducciones. Rama parece compartir la idea de que volver a traducir una obra es una forma de apropiarse de una tradición. Ese valor se reconoce en la decisión de encargar traducciones nuevas y en la forma de concebirlas. Eligió para Hudson dos traductores que estimaba. Idea traduciría *The Purple Land* y Jaime Rest *Far Away and Long Ago*. Especializado en literatura anglofona, profesor de la cátedra de Literatura Inglesa junto a Borges en la UBA, Rest fue una figura relevante en el campo de la traducción de la Argentina. Colaborador de *Marcha* durante la era Rama, sus vínculos con el Uruguay apuntan a una escena legítimamente rioplatense.⁵⁵ Rest ya estaba enfermo y moriría poco después; no alcanzó a entregar su parte y Vilariño acabó traduciendo todo el volumen. La tapa, aunque no el interior del libro, lleva los nombres de los dos traductores y el error de atribución se ha perpetuado. Acaso las muchas reediciones que se hicieron después de su traducción de *La tierra purpúrea* hayan contribuido a consolidar el error, ya que en cambio nunca se volvió a publicar su traducción de *Allá lejos y hace tiempo*. Vilariño consideró que la obra de Hudson era «fácil de traducir pero larga como esperanza de pobre», a lo que agrega: «por suerte» (Carta a Rama del 14.4.1978). La paga era buena y se medía por palabras. Le sirvió para construir en aquellos años duros, una casita nueva junto al mar, en Las Toscas, mientras la vida seguía «goteando como un aceite rancio» (*Ibid.*).

54. Su correspondencia con Antonio Cándido ofrece un acceso privilegiado a la visión y acción que tuvo respecto a ese desconocimiento y que en una carta sintetiza bien: «Brasil es el enorme desconocido» (Rama 2023 243-244 357 y 495).

55. Véase una evaluación de su protagonismo (también del que tuvieron Jorge Lafforgue y Luis Gregorich) para el período 1968-78 en el Centro Editor de América Latina en el artículo de Laura Falcón sobre la traducción editorial (Falcón 258-269). <https://doi.org/10.14409/tb.v1i5.6628>

Una escena vigilada

Los años previos al golpe de Estado de 1973 fueron un tiempo de actividad y producción cultural intensa que se medía en libros publicados, colecciones de fascículos en los quioscos, estrenos teatrales y espectáculos musicales, exposiciones, discos de artistas nacionales. Un público ávido consumía libros, provocaba el auge de los cineclubes y aseguraba la circulación de distintos tipos de publicaciones periódicas. El desarrollo de disciplinas como el diseño gráfico y la ilustración acompañaron ese crecimiento. La dictadura uruguaya iba a reprimir a muchas de estas manifestaciones, especialmente las que se identificaban con la izquierda. Muchos cineclubes y muchos medios de prensa fueron clausurados. Las prohibiciones y la censura hicieron que cantidad de escritores y artistas se exiliaran. Idea eligió quedarse, y ese quedarse pudo teñir de melancolía una vida que quedó huérfana de una militancia cultural y política que había sido una dimensión medular de su existencia. El país en el que se reconocía se fue vaciando progresivamente a partir de los primeros años setenta. El cierre definitivo de *Marcha* en 1974, la partida de Onetti a un exilio sin retorno y paulatinamente la de muchos que habían sido sus pares generacionales, sus interlocutores y adversarios, sus afectos: «Es increíble cómo, con los años y los avatares nos hemos dispersado a los cuatro vientos, —escribe en 1979 a su amiga poeta Claribel Alegría— el delgado, entrecortado, frustrante lazo de las cartas poco sirve; comunicarse, hablar, compartir cosas parece haberse terminado para siempre. Como sabrás, de aquí todo el mundo se ha ido; quedamos cuatro gatos locos; es un chiste frecuente aconsejar que el último que se vaya apague la luz» (Larre Borges-Pardo Herrero 380).

Apartada de la docencia, Vilariño se refugió en su casa de Las Toscas y trabajó por su cuenta en las traducciones, la preparación de textos para la enseñanza y en antologías y ensayos para las editoriales. Sostuvo su vitalidad y coraje, pero no pudo evitar que fuesen años de incertidumbre y desaliento. Aunque no fue prohibida como tantos otros autores uruguayos,⁵⁶ Idea vivió en la zona gris de la censura y convivió con la sombra densa del miedo.

La represión de la cultura en el Uruguay de la dictadura fue algo tardía respecto a los acontecimientos políticos y «sorda y silenciosa», según expresa Roger Mirza en una investigación ineludible para comprender la situación del teatro en el período de facto (Mirza 2007 263). En Uruguay, la censura era negada por las autoridades y dejó pocos documentos, pero se impuso por vías más sigilosas como muestran muchos testimonios. Se alentó sordamente el exilio y la autocensura. Comparar a

56. Así lo expresa la propia Vilariño en carta a Martha Canfield: «Ah, mirá que no me prohibieron durante la dictadura; más bien supongo que todo se fue muriendo y que los editores prefirieron no apostar a los tipos peligrosos. Los libros de Galeano, de Onetti, de Mario, sí ni podían entrar al país. En cambio, mis poemas de amor entraron en [la cárcel de] Libertad». (Carta de 8.7.1987).

aquel país con una cárcel ha sido frecuente. No solo porque fue, entre los países del Cono Sur, el que tuvo la mayor cantidad de prisioneros políticos en relación a su población, sino porque impuso al conjunto de la sociedad el aislamiento y la sensación de vivir bajo amenaza. El teatro, como otras expresiones culturales, estuvo entonces bajo una estrecha vigilancia. Mirza la compara a «una cárcel sin paredes» como la del «panóptico» de Foucault, donde todos pueden ser vigilados, aunque no vean al vigilante ni sepan —porque no hay reglas claras— qué pueden o no hacer y cuál puede ser la consecuencia de un acto (273).

Quiero presentar aquí un par de episodios relacionados con la escena de la traducción y el teatro en la vida de Vilariño que concentran esas formas oblicuas de la censura cultural de aquellos años y son ejemplo de las estrategias de la represión y también de la resistencia en el Uruguay en tiempos de dictadura.

En el último día de octubre de 1975, El Galpón estrenó el *Julio César* de Shakespeare con dirección de Atahualpa del Cioppo. La traducción era de Idea y le valió su tercer Florencio en ese rubro (Vilariño 2002 325).⁵⁷ La sala 18 de Julio, con capacidad para 600 espectadores, estaba llena. Podría decirse que hubo acción, aunque silenciosa, también del lado de la platea: entre el público y los críticos, había alguien que, al igual que estos, tenía asignado cubrir el estreno:

Dando cumplimiento a lo ordenado oportunamente por el Sr. Director de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (DNII), personal de este Departamento concurrió al estreno de la obra teatral *Julio César* de W. Shakespeare, traducción de Idea Vilariño (Rico 2008).

El informe, recuperado muchos años después de los archivos de la Policía, es un extraño ejemplo en su género. Es presumible que su autor haya sido un personaje misterioso, un represor abocado al área cultural, que actuó bajo el seudónimo de Alencastro o Alén Castro, y aparece en diversos testimonios de aquellos años.⁵⁸ El informe cumple con la predecible misión de evaluar el grado de politización del clásico, pero resulta inesperado en su enfoque y su estilo demasiado sutil para el género

57. En 1969 lo había ganado por *Antonio y Cleopatra* y en 1972 por *Sueño de una noche de verano*. Después la categoría traducción se interrumpió en tiempos de dictadura y ya no se la restituyó (Ver «Shakespeare en borrador...» en este libro).

58. Alén Castro o Alencastro era el seudónimo utilizado por quien se presentaba como «un funcionario de Inteligencia y Enlace de la Policía» y era el encargado de censurar «todo el movimiento teatral» (Mirza 271). «El tristemente célebre comisario Alencastro, jefe de inteligencia para el control de instituciones culturales y religiosas» lo define Martínez Carril, director de la Cinemateca Uruguaya («Los desvelos de Alencastro» (entrevista), Migraciones, <http://armandolveira.blogspot.com/2014/07/> (consultado 7.7.2023)). La dramaturga Raquel Diana dedicó una obra a este personaje: «El tipo que vino a la función», estrenada en 2019 por El Galpón.

pacial que suscribe. Es extraño. Solo menciona por su nombre a la traductora y no hace comentarios sobre las actuaciones. Sigue así:

La versión moderna mantiene bastante fidelidad a la obra en lo que refiere a su línea argumental episódica. Las variantes surgidas son obviamente producto de la adaptación de la obra a una coreografía y concepción global de corte moderno. El punto crucial de la obra, el asesinato de Julio César, por parte de los conspiradores, que aducen como motivo la desmedida ansia de poder y pérdida de derechos por parte de los ciudadanos de Roma como consecuencia de arbitrarias actitudes del futuro soberano, está igualmente presentada en su fuerza dramática e histórica a los restantes episodios, de los sucesivos suicidios de los conspiradores.

La conclusión de esta curiosa pieza de inteligencia se arroga algunas objeciones pero acaba por absolver a la versión de Del Cioppo-Vilaríñio:

Se podría quizá discrepar con aspectos generales de la presentación de Marco Antonio y sus motivaciones, como así también con el de otros personajes poco delineados en su situación conflictiva, pero ello no trae consigo elementos que cambien sustancialmente la obra. Transformando pasajes trascendentales en vacíos y de poco peso dramático, *sin hacer más mención a lo socio-político que lo normal dada su línea argumental* (Rico 2008, mi destaque).

Julio César estaba todavía en cartel, cuando en los primeros días de enero de 1976, muchos integrantes del elenco fueron detenidos. Rubén Yañez, que llevaba el rol protagónico, fue citado a Jefatura de Policía donde se le comunicó que tenía prohibido ejercer «cualquier actividad cultural en todo el territorio nacional»; poco después detuvieron a otros nueve integrantes del elenco. Algunos fueron a dar al Cilindro Municipal, anfiteatro donde habían estado presos Onetti, Rein y Quijano cuando el cierre de *Marcha* en 1974 y otros a cuarteles y cárceles. Algunos fueron torturados. Para El Galpón era el principio del fin. En mayo se decretó la disolución del grupo, se les confiscó la sala y se clausuró el teatro definitivamente (Domínguez, C. 126-133). El Galpón había resistido esos últimos tiempos bajo la consigna de que el telón no podía bajar»⁵⁹ y llegó a tener algunos éxitos como *Pluto* de Aristófanes con dirección de Yañez, un clásico que denunciaba las desigualdades sociales y con el que el público uruguayo empezó a entrenarse a leer entre líneas. El grupo teatral acabó exiliándose casi en su totalidad en México, donde continuó activo hasta su

59. Así lo formuló Dervy Vilas, que integró el elenco de la mítica puesta de *Fuenteovejuna* y, también el de *Julio César*; recordaba que la policía entró mientras ensayaban esta pieza. «Tanta vida en las tablas», entrevista de Debora Quiring, *La diaria*, 11.04.2014. <https://ladaria.com.uy/articulo/2014/4/tanta-vida-en-las-tablas/>

regreso en 1985, cuando la recuperación de la democracia en Uruguay.⁶⁰ Después de la ofensiva contra El Galpón, fue clausurada la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD). «La escena teatral independiente se vio tan desdibujada –señala Carlos Ma. Domínguez– que orilló la desaparición, a no ser por el pabilo que mantenía encendido el Teatro Circular destinado a cumplir un papel fundamental en la resistencia en los años siguientes» (149).⁶¹ No es azaroso, entonces, que fuese en El Circular donde se estrenase, en junio de 1977, una nueva traducción shakespeareana de Idea Vilaríñio: *Medida por medida* con dirección de Omar Grasso, que se había iniciado en su carrera teatral como asistente de Del Cioppo en El Galpón. La obra que Idea había traducido inútilmente en 1974 para Schapire encontró así una oportunidad escénica, aunque hubo que pagar un precio: la traductora debió quedar en el anonimato. Dice Mirza que en Uruguay se jugó desde el poder con la incertidumbre y la arbitrariedad como forma de propender la autocensura (277). Idea prefirió mantenerse invisible.

Ese mismo año, Norma Aleandro iniciaba su propio exilio de la dictadura argentina. Al llegar a Montevideo, contactó a Idea para pedirle el texto de *Medea* de Eurípides. Vilaríñio se referirá a ese texto como «una re-retraducción». Dirigida y protagonizada por la actriz argentina, *Medea* se estrenó el 25 de agosto de 1977 en el teatro del Notariado. Al igual que *Medida por medida* iba a quedar en la categoría de las «traducciones anónimas» (IV. en carta a Javier Fernández, s/d 1976). Y así han permanecido hasta hoy en los registros de la historia teatral uruguaya.⁶² Tratándose de dos clásicos es evidente que se trató de un caso de cautelosa autocensura. Un programa de mano de *Medea* corrobora estas precauciones. Desde el director y el reparto, figuran en él todos los posibles rubros teatrales: vestuarista, escenógrafo, iluminador, ayudante de dirección, responsable de la selección musical. Solo falta la traductora. Hay también rastros de esa «desaparición» en su archivo. En los originales de la traducción, el nombre de Idea Vilaríñio fue restituido con otra tinta, seguramente la restauración tuvo lugar cuando el peligro hubo pasado. Replegarse y pasar desapercibida era una estrategia lógica en aquellos años. Frente a otras calamidades, esas expropiaciones parecen intrascendentes, pero expresan bien la desesperanza y la renuncia al trabajo hecho y al nombre ganado. Las reseñas de *Medida por medida* fueron adversas; se publicaron en las páginas culturales sobrevivientes a las

60. El mismo día de la asunción del gobierno democrático, el presidente Sanguinetti ordenó la devolución de la Sala 18 a El Galpón (Domínguez 173-182).

61. El suceso de *El herrero y la muerte* de Jorge Curi y Mercedes Rein, entre otros estrenos, marca a El Circular como un sitio de resistencia desde el teatro.

62. En *Cronología de estrenos teatrales en Uruguay. 1973-1984*, proyecto dirigido por Roger Mirza, están relevadas las dos obras, pero en ninguna figura el nombre de la traductora (Mirza 346).

sucesivas clausuras de la prensa.⁶³ Idea mantuvo una cálida comunicación epistolar con Norma Aleandro y volvió a trabajar con Omar Grasso. Hizo la puesta en verso para *Los asesinos*, sobre textos de Eurípides, Esquilo y Shakespeare, que se estrenó con su nombre a mitad de 1999, en un tiempo que ya era de libertades.

La esclava de Shakespeare

«Leer Shakespeare a fondo palabra por palabra» se propone la joven Vilariño en la entrada del 21 de octubre de 1945 de su diario (*D de J* 485). A sus 25 años no podía imaginar el alcance que iba a tener un propósito que hoy leemos como una profecía. Un par de semanas antes consignaba su lectura de «casi todo Shakespeare, todas las tragedias y algunas comedias» (482). Es significativo que este descubrimiento ocurra el año que dio nombre a su generación y en el que publicó su primer poemario. Shakespeare se incorpora de este modo a las constantes que construyeron su biografía intelectual. Quiero reparar en este vigoroso interés inaugural que corre

63. Los títulos resultan elocuentes: «Con logros muy parciales» titula Julio Novoa su crítica que menciona a Vilariño, aunque no hace comentarios a la traducción (*La Mañana* 22.5.1977) y J. R. Cravea no la nombra en «Los riesgos de Shakespeare» (*El Día* 22.5.1977) y evidentemente tampoco lo hace *El País*, de donde se tomó el dato para la citada Cronología de estrenos teatrales (ver nota 58).



TRADUCCIONES ANÓNIMAS. La autocensura plasmada en el programa de mano de *Medea*, que omite el nombre de Idea como traductora. Teatro del Notariado, 1977.

el peligro de desaparecer bajo el cúmulo de protestas de su edad tardía cuando se siente condenada como un galeote a la traducción.

Shakespeare fue, por el estatuto universal del autor y por la cantidad de obras que Idea tradujo, el proyecto más importante de su carrera de traductora y su variable significativa. Hoy, la conjunción de los nombres de Shakespeare y Vilariño constituye una promesa para los estudiosos de la traducción como lo fue antes para teatreros y editores, público y lectores.⁶⁴ La milagrosa aleación no nació, sin embargo, de un plan o una ambición deliberada de la traductora, solo fue dándose en su vida:

Tan a menudo recuerdo las veces en que Schapire me pidió las obras completas [de Shakespeare] y yo no me quería meter en semejante compromiso. Incluso, cuando murió, tenía yo en mi poder un adelanto para que las comenzara. Y ahora cuando quiero acordarme, si sigo así, las voy a hacer todas (Carta a Javier Fernández s/d).

Fue en 1967 que Schapire padre hizo esa propuesta. Vilariño respondió que Shakespeare solo podría ser un proyecto para un año sabático, y sus obras completas, «solo para cuando deje la alta tarea de sembrar en las mentes infanto juveniles». Advertía, también, que para encararla debería suplir «los conocimientos que me faltan con un trabajo doble, y aunque no fuera así, es una empresa difícil» (Carta a Miguel Schapire 14.7.1967).

Schapire padre murió en 1970, pero Idea siguió ligada a la editorial y dialogaba entonces con sus herederos. El proyecto Shakespeare fue conversado en más de una ocasión y en diversos tonos. Hubo un momento de alarma cuando se enteró que Schapire hijo estaba pronto a sacar su traducción de *Sueño de una noche de verano* a partir del libreto teatral que había quedado por azar en la editorial:

Sos un apurado: yo te la ofrecí, pero nunca me diste el sí. Estábamos empezando a hablar de money –tenías que aclararme tu oferta– y no había nada concreto. Yo tenía interés, y creo que te lo decía en mi carta, en sacar tres tragedias y tres comedias, como una serie, por lo menos, como un conjunto. Y, además, mi querido editor, cómo se te ocurre usar un libreto cualquiera, y no avisarme o consultarme. [...] De ningún modo quiero que sigas con ese libreto. Y escribime (Carta de 16.4.1974).

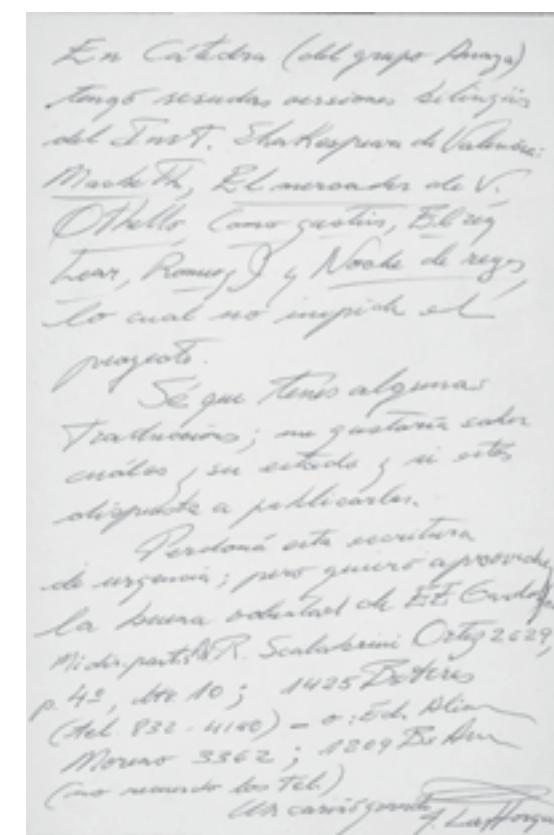
La reacción de espanto, el tono con que reta al alumno incorregible, no alcanzan a disimular el escrupuloso de Idea frente a la traducción y a la tarea editorial. Dice

64. Fue lo que sucedió cuando el grupo de Historia de la traducción en el Uruguay tomó contacto con las traducciones que guarda el archivo de la Biblioteca Nacional: un encuentro que ha sido el germen de este libro. Ver «Shakespeare en borrador: las traducciones en proceso de Idea Vilariño» en este volumen.

también de su disposición a la continuidad de un proyecto que ya considera suyo. A la fecha de esa carta, llevaba traducidas tres piezas de Shakespeare: *Hamlet* que ese año va a recuperar como propia, *Antonio y Cleopatra* y *Sueño de una noche de verano*. En poco tiempo duplicó esa cifra. Ese mismo año sumó *Medida por medida* para la colección de Clásicos de Losada que no fue y, al año siguiente, Julio César «de apuro para El Galpón» (1975). Al otro día de entregarla, empezó a traducir *Macbeth* con destino a «una editorial uruguaya», presumiblemente Banda Oriental, que ya había publicado el *Hamlet* (Carta a Javier Fernández 1.7.1975), aunque finalmente no la publicó. *Macbeth* fue un caso especial. Era una traducción que la tentaba desde tiempo atrás y trató de editarla en distintos sellos. Manejó la posibilidad de ofrecérsela a Lumen (Carta a Schapire del 29.5.1973). Junto estos testimonios como miguitas dispersas de una pasión inconfesada. En la segunda mitad de los setenta, Idea está entusiasmada con sus shakespeareas y no desfallece ante fracasos y postergaciones. Terminó de traducir su «postergado» *Macbeth* en 1976, aparentemente para nadie. Esta vez no habría un estreno y las oportunidades de publicación fueron cayendo una a una. Acabó por publicarlo en una modesta edición para estudiantes en la colección que dirigía su esposo Jorge Liberati. *Macbeth* se publicó en 1977, el año de sus traducciones anónimas y uno de los más desolados de la dictadura. Era, en su opinión, su mejor Shakespeare (Cartas a Javier Fernández, s/d, 1977 y a Jorge Lafforgue, 13.11.1994). Es llamativo que no dispongamos de los originales manuscritos y dactiloescritos de esta valiosa traducción, aunque no es el único faltante en un legado que ha padecido otras sustracciones. Dejo aquí consignada esta ausencia con la esperanza de que un día pueda ser recuperada.

El momento de la publicación de sus traducciones de Shakespeare por sellos profesionales recién llegará para Vilariño en la década del noventa, cuando Jorge Lafforgue⁶⁵ asuma la dirección de Alianza Editorial en la Argentina. Fueron tiempos en los que se produjo un acelerado proceso de concentración en la industria editorial global y Alianza integraba el grupo Anaya que reunía una veintena de editoriales, sobre todo españolas, pero también mexicanas y argentinas, entre ellas, Losada a la que Lafforgue estuvo vinculado largamente. Eso explica que alentase el proyecto de publicar nuevas versiones de Shakespeare en la Biblioteca Clásica

65. Jorge Lafforgue (1936-2022), fue un editor de larga trayectoria y un crítico literario, profesor universitario y ensayista destacado. Se inició muy joven en el mundo editorial junto a Gonzalo Losada; fue asesor literario de Centro Editor de América Latina (CEAL) creado por Boris Spivacow y Editor de Legasa donde publicó *Solo los elefantes encuentran Mandrágora* de Armonía Somers. Estuvo vinculado al Uruguay literario. Fue un precoz defensor del género policial que revaloró para la tradición rioplatense en libros como *Asesinos de papel* junto a Jorge B. Rivera y a través de antologías como *Cuentos policiales argentinos*. Es autor de un volumen dedicado a Rodolfo Walsh donde recuperó textos dispersos y documentos desconocidos del escritor. En 2005, publicó en Taurus una selección de sus ensayos, *Cartografía personal. Escritos y escritores de América Latina*.



INVITACIÓN A UN SHAKESPEARE RIOPLATENSE. Carta de Jorge Lafforgue a Idea Vilariño, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1994.
(Correspondencia, Col. I.V. BNU).

y Contemporánea de ese sello. En la breve y apurada carta de invitación a Idea, el flamante director dejó delineado un plan orientado por elecciones interesantes que, sin embargo, no fundamenta. Todo es acto: «Sé que tenés algunas traducciones; me gustaría saber cuáles y su estado y si estás dispuesta a publicarlas». Informa que en el catálogo de Losada cuenta con las *Tres versiones de Hamlet*, los *Sonetos* traducidos por Manuel Mujica Láinez y *Romeo y Julieta* en versión de Neruda y que «la semana próxima saldrá *Noche de reyes* traducida por Emir Rodríguez Monegal». Es interesante que invierta un párrafo de la apresurada misiva para contarle que dispone de unas sesudas versiones bilingües del Instituto Shakespeare de Valencia en el sello Cátedra para concluir que eso no impedirá su proyecto (Carta del 4.11.1994). Queda claro que Lafforgue quiere crear una colección americana o rioplatense de Shakespeare y que prefiere el énfasis artístico a la erudición académica. Su ambición coincide con la de un «Shakespeare por escritores» como se dirá después.⁶⁶ Idea

66. «Shakespeare por escritores» se llamó el proyecto liderado por el escritor-traductor Marcelo Cohen

respondió con entusiasmo inmediato. Sumada *La tempestad*,⁶⁷ eran ahora ocho los «shakespeares» que dormían «en un cajón, después del considerable trabajo que significaron» (Carta de I.V. a Lafforgue del 13.11.1994).

En el apresurado bosquejo de su carta estaban previstos los atributos de una obra que iba a culminar, tres lustros más tarde, con la publicación por la editorial Losada de las *Obras completas de William Shakespeare* en cuatro tomos en 2008-2009. Y donde siguen estando las traducciones de Neruda, Mujica Láinez y Rodríguez Monegal y cinco de las ocho obras que tradujo Idea Vilariño. Pablo Ingberg, que tuvo a su cargo la concreción final del proyecto y tradujo muchas de las obras que lo integran, escribió la historia del largo proceso que se inició «en los años cuarenta bajo supervisión de Pedro Henríquez Ureña» y se concretó en el siglo XXI. La califica como una traducción del Cono Sur, en razón de la lengua en que ha sido vertida y contabiliza «seis traducciones uruguayas, una chilena, las demás argentinas» (Ingberg 376-379). Idea estuvo ajena a una culminación que coincidió con el final de su vida.

El proyecto Shakespeare, que tanto la entusiasmó en aquel 1994, se fue ralentizando. Lejos del vértigo de las traducciones que hizo para la escena, ahora se trataba de pulir las traducciones ya hechas y de componer prólogos y notas para su publicación. Era un trabajo también rápido que le insumía tres meses. Cuando le pidieron *Rey Lear*, que no había traducido antes, calculó que le llevaría cinco (Carta a M. Pemeratti de Losada 17.7.1998). El ritmo de publicación no acompañó su eficacia. En 1996 solo se había publicado *Macbeth* y *Sueño...* estaba en prensa. Por otro lado, sus fuerzas empezaban a declinar. «He dejado de escribir a mis amigos para ahorrar mis ojos para *Rey Lear*» le dice a su traductor al alemán en la nochevieja del cambio de siglo (Carta a Erich Hackl 31.12.1999). Idea debió interrumpir la traducción y viajar a Cuba para operarse los ojos. Hay en su archivo un informe para sus médicos, escrito a sus «79 años», que enumera sus afecciones oculares –un herpes, una neuritis, pestañas que lastiman la córnea, rosácea ocular, alergias, intolerancias y contraindicaciones– y que cierra con esta frase: «Trabajo con mis ojos; soy crítica y traductora» (s/d 2000). La operación cubana fue un éxito, pero su cansancio tenía ya otra dimensión. A fines de 2000, tiene una conversación con Luis Gregorich en la que ella le dice que considera acabar con su vida y él busca disuadirla diciéndole que tiene todavía mucho para dar. Al anotarlo en su diario, Idea se confiesa lo que no respondió al amigo:

para la editorial Norma en 2000, que propuso traducciones contemporáneas hechas por escritores latinoamericanos, en la que participaron cuatro uruguayos, pero no Idea Vilariño.

67. En 1992, *La tempestad*, en traducción de Idea Vilariño, se estrenó por el grupo Aquelarre en el Teatro del Notariado, con dirección de Juan Antonio Saraví.

No tengo. Cualquiera pensaría que me apasiona gastar mis últimos pocos años destrozándome los ojos e impedida de hacer cada noche lo que quiero, lo que esperaba hacer. No hay tal o tanta admiración por el bardo, aunque a veces me guste tanto. A veces. Ya es terrible vivir así, sin tantas cosas, sin amor (Diario 29.12.2000).

Algunos meses después de esta anotación, Javier Uriarte publicó en el semanario *Brecha* una nota sobre traducciones shakespeareanas que le dedicaba un recuadro titulado «La esclava de Shakespeare». Idea se apropió de esa fórmula y la replicó con humor en cartas a sus amigos. A veces ese humor resulta algo forzado. Hubo períodos en que Vilariño reconoció en Shakespeare su salvador, pero la razón del cansancio y la del entusiasmo fueron la misma: Shakespeare era bueno y era malo porque aseguraba unos ingresos de los que no podía prescindir. Era a la vez la solución y el problema. «Había jurado no traducirlo más al llegar a los ochenta, pero los cumplí este mes –no puedo creerlo– y parece que seguiré trabajando hasta el día que me muera» (Carta a Erik Hackl, s/d agosto 2000).

Finalmente, Idea no murió traduciendo. Tampoco renunció a la tarea como se había propuesto tantas veces. Fue cesada. A pesar de la acumulación de protestas que llenaron su correspondencia, dejar a Shakespeare no fue su decisión. A partir de 2002, las traducciones se interrumpen. «Estuve estos dos años traduciendo Shakespeare para Losada y para Alianza –confiesa entonces a Javier Fernández– y quedé cesante, como tantos. Es un alivio, pero me faltarán esos dólares, como es natural» (Carta s/d de 2002).⁶⁸ En diciembre de 2001 había estallado en la Argentina una crisis económica, financiera y política que se inició con el llamado corralito bancario y provocó la renuncia del presidente Fernando de la Rúa. En ese contexto, Idea dejó de traducir, entre versiones de un posible cierre de la editorial Losada, dificultades en los cobros y la postergación de la publicación de títulos como *La tempestad*.⁶⁹ Lo último que tradujo fueron *Rey Lear* y *Julio César* que Losada publicó en 2003 y 2004, y que hoy integran junto a *Macbeth*, *Sueño de una noche de verano* y *Medida*

68. En diálogo con Lafforgue Idea planeó publicar en Alianza, pero en los hechos las ediciones salieron hasta donde hemos podido confirmar siempre en Losada, en principio a través de Lafforgue y luego en trato directo con esa editorial.

69. Aunque Pablo Ingberg ubica a *La tempestad* junto a *Hamlet* y *Macbeth* como traducciones que fueron publicadas en Montevideo (Ingberg 2000 375), la pieza, traducida por Idea en 1992 para ser representada por el grupo Aquelarre, no fue editada en libro en vida de la poeta. La correspondencia con Losada indica que en 1998 la traducción estaba lista, pero en acuerdo con Mabel Pemerati se descartó su publicación, dado que existía un acuerdo previo con Lafforgue para que se editase en Alianza (Carta de I.V. del 27.7.1998 y respuesta de M. Pemerati del 28.8.1998), algo que nunca se concretó. En 2003, Idea reclama a Lafforgue por el destino de su traducción: «siempre olvidé preguntarte por esa obra [*La tempestad*], que me dio un trabajo infernal [...] No sé siquiera si se publicó, o si quedó en un limbo [...] decime qué pasó con ella» (Carta a Lafforgue de enero de 2003, Col. I.V. BNU).

por medida, la *Obra completa* de Shakespeare en ese sello. A su muerte, quedaron inéditas *Antonio y Cleopatra* y *La tempestad* que fueron publicadas póstumamente en 2017 y 2023 en el Perú, en una colección que lleva el predestinado nombre de «La fuente escondida» y es dirigida por Ricardo Silva-Santisteban. Con *Hamlet*, suman ocho las piezas que Idea Vilariño tradujo de Shakespeare, aunque en alguna carta misteriosamente hable de sus «nueve o diez shakespeareas» (¿computaba acaso las dos traducciones de los comentarios de Bradley sobre *Hamlet* y *Macbeth*? ¿o exageraba, subordinando la exactitud a una percepción emocional?). Así escribió a Juan Gelman:

Porque mis noches, mi tiempo de leer, escribir, corresponder, de todas mis tareas mías, está consumido por el gran Shakespeare, de cuyas traducciones vivo. Acabo de entregar *Lear*, la más difícil de cuantas hice –van diez con *Julio César*, con quien ando ahora. Bueno, lo que me quede por vivir será poco más que eso, parece. Ya todo se me ha ido al diablo –la vida, la militancia, las tareas, los amigos, las soledades (Carta s/d circa 2000).

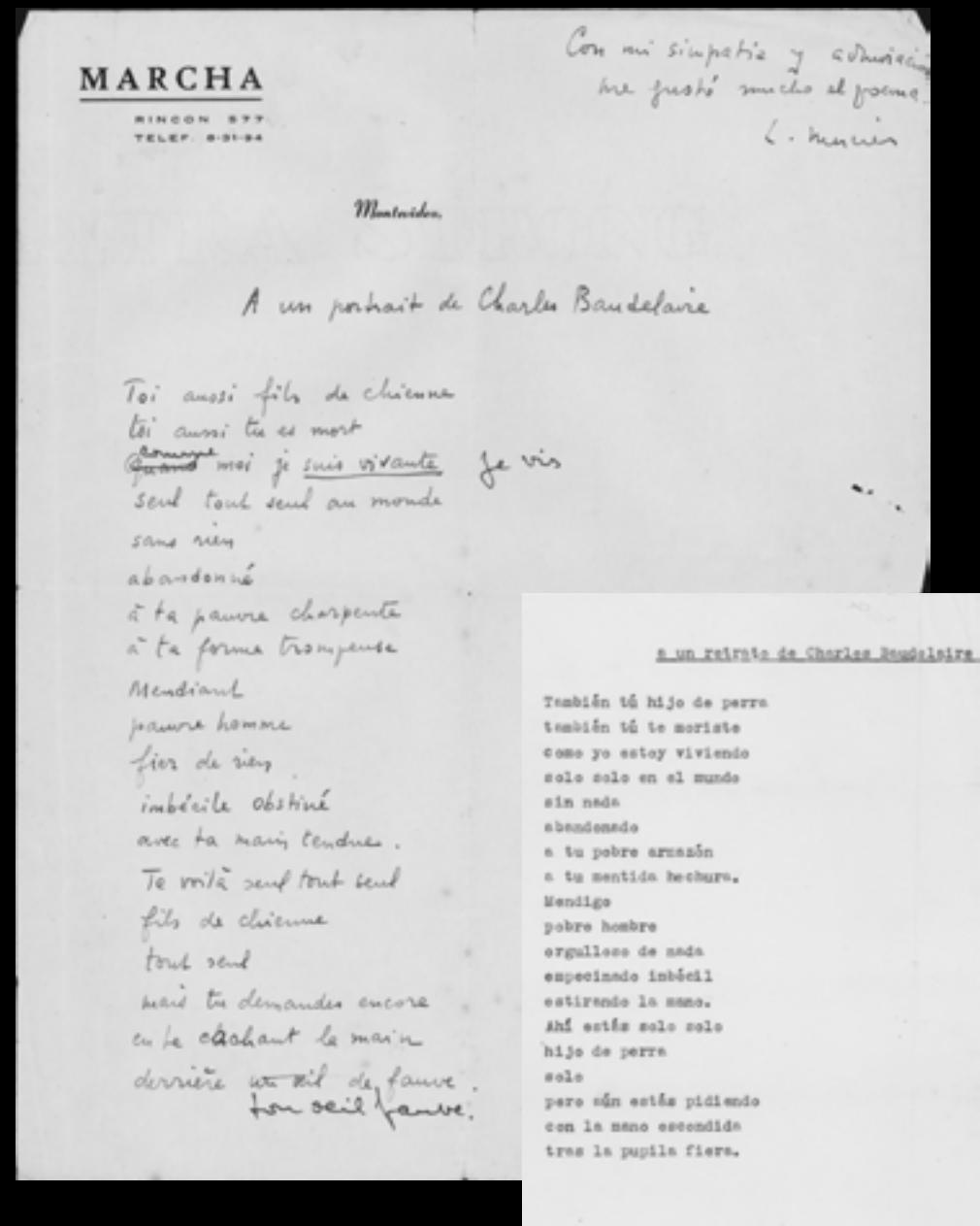
La orgullosa certeza

¿Fue Idea Vilariño una poeta que tradujo? ¿O una poeta que entre otras tareas –hacer un jardín, enseñar a un perro, encuadrinar, hacer fuego, pintar paredes, enseñar literatura⁷⁰– también supo y tuvo gusto en traducir? Hubo de su parte una decisión que separa su poesía de sus traducciones más radicalmente que cualquier declaración: Vilariño nunca publicó una de sus traducciones junto a sus poemas. Aunque haya considerado la posibilidad de que la traducción fuese a veces «otra forma de la creación literaria» o admitido que «en algunos casos, una buena traducción es una obra de arte» (2007 112), evitó siempre que sus versos se confundieran con los que tradujo.

No pudo ignorar el creciente consenso entre los poetas modernos de que traducir poesía era crearla a partir de palabras ajenas. Ya en 1917, Juan Ramón Jiménez, su gran admirado, incluyó su traducción de tres poemas de Emily Dickinson en *Diario de un poeta recién casado* y, aunque no alcanzó a reunir sus traducciones en vida, tenía ya elegido un buen título para publicarlas: «Música de otros».⁷¹ Octavio Paz, que tanto pensó en torno a la traducción, reunió las suyas en *Versiones y diversiones*, y otros muchos en América Latina encararon la traducción de poesía con una

70. Cada uno de estos ejemplos lo enumera Idea, junto a la traducción, en la ya citada entrevista de Jorge Albistur, *Idea. La vida escrita*, 29.

71. En 2006, se publicó póstumamente *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*. Edición, prólogo y notas de Soledad González Ródenas, Galaxia Gutenberg.



«A UN RETRATO DE CHARLES BAUDELAIRE» traducido al francés por Lucien Mercier a pedido de la poeta. La caligrafía de Idea interviene la traducción.

intención manifiesta en consonancia con las teorías transcreacionistas de Haroldo de Campos. Por otro lado, su traducción de poemas fue parca y muchas veces las hizo para el teatro, como indica el manuscrito de su traducción de «La rosa y de reseda» de Aragon que pervivió en su archivo acompañado de una leyenda que avisa que su traducción «pertenece a Teatro del Pueblo».

Idea tampoco recurrió a la traducción de la poesía de otros como homenaje. No tradujo a Baudelaire, aunque le dedicó un poema. Esa fue la manera extrema y extraña de su tributo a poetas que le importaron dentro de su obra.⁷² Solo Baudelaire, Rubén Darío y su padre merecieron poemas en su *Poesía completa*.⁷³ Una terna exclusiva, excepcional y, aun así, poetas que, salvo el padre, recibieron de la escritora una admiración «con reparos». «Poeta preferido, ninguno. Poemas o versos preferidos de algunos poetas, muchos, muchos», respondió a la clásica pregunta del Cuestionario Proust (Vilariño 2007 114). Al hablar de Baudelaire, Vilariño refiere a su «intraducibilidad», lo que puede leerse como un homenaje que, sin embargo, esta vez, no busca desafiar. En cambio, pidió a Lucien Mercier que tradujese «A un retrato de Charles Baudelaire» al francés. Intervino después esa traducción introduciendo variantes a las elecciones del amigo. No sé cómo nombrar lo que hace Idea a través de este extraño ritual. ¿Retroduce la traducción del otro? ¿reescribe su poema? No alcanzo a precisar el amoroso gesto. Son dos las intervenciones sobre la versión francesa de «A un retrato...». La primera se aplica sobre el tercer verso del poema «*como yo estoy viviendo*», interpretada por Mercier como «*quand moi je suis vivante*» y que Idea corrige por «*comme moi je vis*». La segunda, sobre el último verso: «*tras la pupila fiera*», donde Mercier tradujo: «*derrière un œil de fauve*», ella corrige: «*derrière ton œil fauve*». Entiendo que el primer cambio restaura un sentido inhabitual y desliza, fugaz, una confesión fundamental: es ella quien vive como un muerto, ella una muerta en vida. La segunda, al introducir el adjetivo posesivo «*ton*», elige cometer una deslealtad hacia la letra (y hacia sí misma como autora) que guarda, en cambio, fidelidad al poema. Ese «*ton*» acuerda con la segunda persona inicial y pauta el duelo, en tanto combate, que estructura y nutre el feroz nihilismo del poema. La percepción de la traducción que esas pequeñas marcas delatan es tan compleja como la peleada relación de Vilariño con la poesía de los otros.

72. Sin olvidar su crítica y ensayos, ni las dedicadas ediciones de poetas que valoró: Julio Herrera y Reissig, Humberto Megget, Juan Parra del Riego, Delmira Agustini, etcétera.

73. Vilariño creó un apartado especial —«Poetas»—, para incluirlos. Distantes las fechas en que fueron creados, los tres están escritos en segunda persona. A ellos se dirige la voz de la poeta en desafío o piedad. «A un retrato de Charles Baudelaire», «a L.V.» el íntimo y breve que nombra con las iniciales de su padre, y «A un poeta», el de Darío. *Poesía completa*, 2002, 255-260.

Si hubiese que evaluar la trascendencia de sus traducciones, creo evidente que hay en su historial de traductora un caso excepcional: el de Raymond Queneau, autor al que, como vimos, literalmente *viajó* y con el que quiso medirse. Esa decisión acabó por jalonar su vida y le dio a Vilariño cierta soberanía sobre la obra de Queneau en español. Propició incluso que le propusieran traducir un libro suyo que la decepciona: el reto de traducir los *Ejercicios de estilo* fue aceptado a pesar del desencanto, seguramente porque las dificultades que presentaba daban con la talla de su pericia y tentaban su audacia. Un cruce entre el juego y la rivalidad. En el principio, en cambio, la traducción que hizo de Queneau parece entrar en la categoría de lo que Ricardo Piglia llamó «la creación de espacios de lectura». En la ya citada conferencia montevideana, Piglia usó el concepto a propósito de Borges y propuso que las traducciones que Borges hizo de Chesterton o de Stevenson eran formas de crear un espacio donde su propia obra pudiera ser leída (Piglia 2011). Es posible imaginar que hubo una búsqueda similar en el impulso traductivo de Idea hacia Queneau, una iniciativa tendiente a acercar y difundir una poética afín al juego serio y los desafíos formales de su proyecto de escritura. Visto desde otra perspectiva, Queneau hizo de Idea una traductora de culto. Hay una promesa de vanguardia en la dupla Queneau-Vilariño, que atrae a los que ejercen la crítica o la teoría de la traducción. Queneau ha inspirado una serie de artículos infrecuente en cantidad y calidad que redobla su apuesta en este libro (Vegh 2012 y 2014, Bucci 2014, Fólica, 2023).

Shakespeare fue distinto. Encontrado, aunque no buscado, el bardo, como gusta llamarlo, fue un suceso que le enseñó a traducir, con el que aprendió la lengua inglesa, y donde se produjo el encuentro de su dominio con la poesía. Le permitió, también, dar su batalla por el verso, en este caso, para el teatro (Larre Borges 2018 XIV-XVIII). El éxito de la empresa produjo una continuidad y se convirtió en un destino. Es difícil por eso evaluar su sentido y dimensión. Se abre una vía promisoria en el tesoro oculto de los manuscritos de esas traducciones que Idea preservó y en la posibilidad de los estudios genéticos que este volumen avanza. Quiero visitar, a modo de ejemplo y a través de su primera traducción shakespeariana, algunos tramos de esa larga travesía.

En 1964, se estrenó *Hamlet* en Montevideo y Vilariño se estrenó en Shakespeare. Varias circunstancias se combinaban para que la recepción de esa obra no pasara desapercibida. Al atractivo y celebridad universal de la pieza, se sumaba un crecimiento de la fama de una poeta que, a partir de la segunda edición de *Poemas de amor* en 1962, multiplicaba sus lectores. Era, además, su segunda colaboración con Emir Rodríguez Monegal en una traducción para el teatro y llegaba precedida por el éxito de *Crimen en la catedral*. Uno de los primeros en señalar la excelencia de su traducción shakesperiana fue Mario Benedetti, que dedicó al estreno dos críticas

sucesivas en *La mañana* para fundamentar una valoración que muy pronto iban a refrendar los premios y las carteleras. Al referirse a los dos traductores, presentaba a Emir como un «crítico de teatro y literatura, traductor reciente de *Noche de Reyes*», y a Idea como «la autora de *Paraíso perdido*, *Nocturnos*, *Poemas de amor* y también de varios estudios sobre ritmos en poesía». Su comentario destacó los «notables aciertos verbales», a la vez que objetaba el sinsentido de «comprometer el esfuerzo de una especialista en ritmos para luego decir el verso como lisa y llana prosa».⁷⁴ Benedetti adelantaba el fundamento de su consagración como traductora que quedó desde sus inicios ligada a Shakespeare y, más importante, se juzgó como una deriva de su condición de poeta.

En 1969, cuando se estrenó su segundo Shakespeare –*Antonio y Cleopatra* por el Galpón– un joven Gerardo Fernández escribió para *Marcha* una enjundiosa crítica, adversa al espectáculo aunque celebratoria de la traducción, que reitera los argumentos de Benedetti un lustro antes: «a los ineludibles descuentos de toda traducción –y la de Idea Vilariño, casi imperfectible, resplandece de hallazgos líricos– hay que agregar para el caso, una reiterada traición de las esencias del verso, debida a una interpretación pobre o equivocada».⁷⁵ *Antonio y Cleopatra* fue la primera obra que Idea tradujo sola y por la que mereció su primer y consagratorio Florencio. Desde entonces hasta los artículos de Canfield (1988), Silva-Santisteban (2020) y los que integran este libro, el señalamiento de su virtuosismo para traducir el verso ha sido unánime.

Frente a los juicios de los otros, la visión de Idea sobre su trabajo. Seguiré con el ejemplo de *Hamlet*, aunque cada traducción tiene su historia. En 1974, una década después del estreno de la traducción compartida con Rodríguez Monegal, Vilariño se había ocupado de rescatar a *Hamlet* en una traducción enteramente suya. En 1989, intenta procurarle a su versión una nueva vida en el teatro. En vísperas de un viaje a España, Idea ensobra un ejemplar de su traducción de *Hamlet* a la que suma «un viejo libro de poemas» y se lo envía a José Luis Gómez, el actor español: «Me alegraría infinito que usted hiciera algo con este *Hamlet*, no sólo por lo que sé de usted, sino porque ya traduce seis shakespeares con dedicación y amor y ellos solo han conocido la breve vida que permiten nuestras carteleras» (s/d 1989). El intento fracasa: ese año, José Luis Gómez protagonizó *Hamlet*, pero la traducción fue de Vicente Molina Foix, poeta que integró el grupo de los «Novísimos», también cineasta y traductor de Stanley Kubrick. El artículo que lo informa⁷⁶ da cuenta

74. Su crítica se publicó en dos números sucesivos de la sección espectáculos del diario *La Mañana* de Montevideo el 15 y el 17 de octubre de 1964, 8 y 9.

75. «Antonio y Cleopatra: una prueba de fuego», *Marcha*, sábado 12 de julio de 1969, 26.

76. «José Luis Gómez ante *Hamlet*». *El País de Madrid*, 20.10.1989. Consultado 25.6.2023 https://elpais.com/diario/1989/10/20/cultura/624841208_850215.html

parcial pero elocuente de una tradición española de *Hamlet*, con su cúmulo de traducciones, puestas y protagónicos que predicen las pocas posibilidades que tendría la conmovedora iniciativa de Idea. En 1997, cuando Lafforgue resucita la promesa de publicar sus traducciones de Shakespeare, Idea volverá a *Hamlet* para crear, con indeclinable amor, una tercera versión: «Me obligué a revisarlo y corregirlo casi verso a verso para que esta fuera la versión que la obra merece: es una maravilla y es un crimen que se la haya estado leyendo en tan malas traducciones. Quedé bastante conforme con lo hecho» (Carta a Javier Fernández, diciembre de 1997). A sus 77 años, Vilariño encaraba la posibilidad de actualizar formas verbales como «supisteis, podríais, etc., que –argumenta en una carta a su editor– molestan a nuestros modernos jóvenes para trabajar con el texto» (Carta a Lafforgue del 10.6.1997). El asunto ha devenido hoy una reivindicación crucial en el Río de la Plata. Amparada en los comentarios de docentes amigos, Idea consideraba que el cambio resultaría bueno «sobre todo porque la mayoría de los agonistas son jóvenes: Hamlet, Laertes, Horacio, Rosencrantz etc.». Un cotejo somero entre las versiones que guarda su archivo⁷⁷ permite descubrir ejemplos de los cambios sugeridos a su editor donde un «os invita» sustituye a «invitándoos» (Acto I, Esc. V), «entregadle» se convierte en «entrégale» (Acto II, Esc. 2) y «dejadme preguntarlos» muta a «déjenme preguntarles» (Acto III, Esc. II). Como existía la posibilidad de publicar el libro en España, Idea promete enviar dos copias, una con los cambios sugeridos y otra clásica (Carta de 10.6.1997). Sabemos que esta última versión de *Hamlet* nunca fue publicada, pero como una promesa está el archivo que guarda entre otros tesoros, la justificación del verso que eligió para decir en español los versos de Shakespeare. Idea eligió volcar el verso blanco de Shakespeare en el endecasílabo castellano que considera «tan flexible como aquel y uno de los versos más próximos a las fracciones fónicas de nuestra habla».⁷⁸ Es interesante comprobar que a la misma conclusión llegó Edith Grossman cuando se enfrentó a reproducir en inglés la música de los poetas del siglo de oro español. Traduciendo en sentido inverso, Grossman confesaba que «los endecasílabos eran para mí los menos problemáticos, pues el pentámetro yámbico de la poesía inglesa del Renacimiento [o «verso blanco»] es si no un hermano gemelo, un primo hermano de la línea de once sílabas de Petrarca, que tuvo un impacto tan abrumador sobre la poesía española de los siglos XVI y XVII» (Grossman 127). Las reflexiones que dejó Idea Vilariño sobre el arte de la traducción no son muchas ni esmeradas, pero como ocurre en este caso, surgen de pronto iluminaciones inesperadas que atrapan nuestra atención. Resulta, además, reconfortante descubrir a estas voces de traductoras que, desde distintas orillas, coinciden en

77. En *Hamlet*, original mecanografiado, Col. I.V. Traducciones C. 1, Archivo Literario, BNU.

78. Estas consideraciones están en un dactiloescrito de la Introducción a *Hamlet* d, 7 bis. (Col. I. V., Traducciones, Archivo Literario, BNU). No figuran en la versión publicada en libro.

lo que Grossman define como «la importancia prodigiosa de mantener la estructura rítmica» a la hora de traducir poesía (132).

En las declaraciones a *Marcha* de 1973 promovidas por Jorge Ruffinelli, Idea Vilariño es la única que recurre a una cita para apoyar sus respuestas, como advirtieron ya Leticia Hornos y Rosario Lázaro Igoa (162). Del agudo ensayo de Alfonso Reyes «Sobre la traducción», Vilariño elige la idea de que «con las confesiones de los traductores podría poco a poco levantarse un inventario de problemas de grande utilidad para la estilística», frase que se emparenta con la mucho más célebre de Borges en el imborrable comienzo a «Las versiones homéricas». ⁷⁹ La elección de Idea se acompasa por la cercanía que encontraba como crítica y poeta entre la traducción y la poesía.

En esas mismas declaraciones, Idea Vilariño destaca, también entre sus colegas por la parquedad de sus respuestas. Salvo en una oportunidad. Ante la pregunta por la virtud fundamental que debe tener un traductor, se explaya en las muchas que considera imprescindibles. La última virtud que nombra, la que elige como remate, no sorprenderá al paciente lector de esta semblanza: Idea denuncia, a través de una cita de John Russell, la mísera paga que reciben quienes se dedican a una tarea tan «delicada y exigente». La penúltima respuesta es más personal y la formula sola. Un traductor dice, debe «trabajar con seguridad, *con la orgullosa certeza del creador* y, al mismo tiempo, con humildad, con una especie de voluntad de servicio» (Ruffinelli 1973). De esa respuesta proviene el título de este último apartado y la síntesis de una revelación que fui comprobando morosamente al transitar su vida como traductora. Conocí antes su orgullosa certeza de poeta y pude reencontrarla ahora en la traductora. Asombro ante la persistencia de la adolescente que ambicionaba aprender alemán, pasmo ante la joven que tenía escrúpulos de no saber suficiente inglés pero que no dudó en estrenarse con Eliot y Shakespeare. Maravilla ante su desafío a Queneau.

Esa penúltima virtud reúne audazmente a la orgullosa certeza del creador con la humilde entrega del traductor. Casi un oxímoron, ella fue ama y esclava cuando tradujo. La conjunción de la orgullosa certeza de la poeta y la humilde entrega de la traductora es una aspiración lindante con lo imposible que fue en Idea una declaración de principios. «Traducción y creación son operaciones gemelas» señaló Octavio Paz (8). Da la sensación de que Idea Vilariño partió siempre de una sentida

79. «Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción». En 1973, ni Vilariño ni los otros convocados por *Marcha* citan esas felices y hoy concurridas palabras. Tampoco a Borges, como vuelven a precisar las investigadoras nombradas, aunque sus tres ensayos sobre la traducción estaban todos en circulación en esa fecha (Hornos, Lázaro Igoa 162).

asimilación entre ambas, pero se resistió a igualarlas. No consintió en equiparar traducción y poesía porque la poesía fue para ella un absoluto, pero cuando se trataba de sus traducciones *serias*, las que eligió preservar, creo que era incapaz de imaginar a un traductor que no fuese también un poeta.

AA.VV. *Ida Vitale: abrir palabra por palabra el páramo. Estudios sobre su obra*. GONZÁLEZ DE LEÓN, María del Carmen y SANGUINETTI, Néstor (editores), Montevideo, Rebeca Linke editoras y APLU, Montevideo, 2023.

AMENGUAL, Claudia: *Rara Avis. Vida y Obra de Susana Soca*, Montevideo, Taurus, 2012.

BERMAN, Antoine: *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, *La era de la traducción*, «*La tarea del traductor*» de Walter Benjamin, un comentario. Traducción de Eugenio López Arriazu, Buenos Aires, Dedalus, 2015.

CAMPANELLA, Lucía: «Emir Rodríguez Monegal en la escena de la traducción», Montevideo, *Revista de la Biblioteca Nacional: Emir*, Época 3, Año 13, n.º 18, 2022, 181-201.

CASTRO MORALES, Belén y CURELL, Clara: «La Licorne de Susana Soca: una constelación de traductores entre París y Montevideo», *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*, Francisco Lafarga y Luis Pegenauta editores, Universidad de la Laguna, 2012, 41-52.

CATAÑO, Gonzalo: *Los escritos de Emile Durkheim en español: Reseña bibliográfica*, Bogotá, Reis 81/98, 151-157.

DELISLE, Jean: *Retratos de traductores y traductoras*, Grupo de investigación en Traductología de la Universidad de Antioquia, Mutatis Mutandi ebooks, 2010.

— *Portraits de traductrices*, Ottawa, Artois Press Université, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2002.

DOMÍNGUEZ, Carlos: *Dura, fuerte y alocada. La historia del teatro El Galpón 1949-2020*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2020.

DULONG, Claude: «De la conversación a la creación» en DUBY, Georges y PERROT, Michelle: *Historia de las mujeres en Occidente*. Tomo 3. *Del Renacimiento a la Edad Moderna*, bajo la dirección de Arlette Farge y Natalie Zemon Davis, Madrid, Taurus, 1992, 425-451.

FALCÓN, Alejandrina: «Hacia una historia de las traducciones y los traductores del Centro Editor de América Latina: el caso de la Biblioteca Básica Universal (1968/1978)». *El taco en la brea*, Año 4, n.º 5 (Mayo 2017) ISSN 2362-4191.

GROSSMAN, Edith: *Por qué la traducción importa*. Traducción de Elvio E. Gandolfo, Buenos Aires, Katz, 2011.

- HORNOS, Leticia y LÁZARO IGOA, Rosario: «Sobre el metadiscurso traductivo de Ida Vitale en su primera fase como traductora» en *Ida Vitale; Abrir palabra por palabra el páramo. Estudios sobre su obra*, GONZÁLEZ DE LEÓN, María del Carmen y SANGUINETTI, Néstor editores, Montevideo, Rebeca Linke editoras y APLU, Montevideo, 2023.
- INGBERG, Pablo: «Una historia de Shakespeare en Losada», *Trans. Revista de traductología*, n.º 26, 2000, 373-385, <https://doi.org/10.24310/TRANS.2022.v26i1.14149>
- LARRE BORGES, Ana Inés: «Idea Vilariño y una revolución propia», *Lirico*, n.º 22, 2021, <https://journals.openedition.org/lirico/10539#tocto1n3> «Idea de la poesía», Prólogo a *De la poesía y los poetas*, Col. Clásicos Uruguayos vol. 208, Montevideo, 2018, VII-XLIII.
- «Un diálogo (im)pertinente Emir Rodríguez Monegal - Idea Vilariño», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, «Idea», n.º 9, 2014, 337, <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/31633>
- «Un encuentro raro. Epistolario: Ezequiel Martínez Estrada y Victoria Ocampo», *Brecha*, 6.3.2015, <https://brecha.com.uy/un-encuentro-raro/>
- y PARDO HERRERO, Pilar: «Entre amigas: Idea y Claribel Alegría», Correspondencia. *Revista de la Biblioteca Nacional*, «Idea», n.º 9, 2014, 373-380.
- MICALE, Adriana: «Salones, tertulias y mujeres de la élite criolla latinoamericana. Prácticas de sociabilidad y circulación de ideas», https://www.cemhal.org/antecedentes/2017_2018/3_2_Salones.pdf
- MILTON, John y BANDIA, Paul editores: *Agents of Translation*, Amsterdam - Philadelphia, John Benjamins B.V., 2009.
- MIRZA, Roger: *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en Uruguay*, Montevideo, Banda Oriental, 2007.
- (dir.): *Cronología de estrenos teatrales en Uruguay 1973-1984*, Montevideo, 2018, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40517>
- MOLLOY, Sylvia: Prólogo a *La viajera y su sombra. Crónica de un aprendizaje*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2023.
- *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MUÑIZ, Margarita y SANGUINETTI, Néstor: «Una mujer sin reloj. Conversación con Ida Vitale», en *Ida Vitale: Abrir palabra por palabra el páramo*, Montevideo, 2023.
- OCAMPO, Victoria: *Testimonios*. Series primera a quinta. Selección, prólogo y notas de Eduardo Paz Leston, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- *Testimonios*, Novena serie 1971-1974, Buenos Aires, Sur, 1975.
- y MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: *Epistolario*, prólogo y edición de Christian Ferrer Buenos Aires, Interzona, 2013.
- ORTIZ, Julia: «Prácticas traductoras en el Río de la Plata: el caso T. S. Eliot» en Pablo Rocca (ed.), *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*, Montevideo, UDELAR-CSIC: 2012, 85-108.

- PAZ, Octavio: «Traducción: literatura y literalidad» [1971], edición digital a partir de El verso del tapiz: antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria, Budapest: Eötvös József, 2003, 157-166. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- PIGLIA, Ricardo: «Tradición y traducción», en *Navegaciones y regresos. Lugares y figuras del desplazamiento*. Brando, Oscar, Braillon, Cécile, Giraldi-Dei Cas, Nrah, Idmhand, Fatiha eds. Montevideo, Peter Lang. Trans Atlántico Literaturas 3, 2011 317-329.
- POUND, Ezra: «How to read» en *Literary Essays of Ezra Pound*, edición y prólogo de T. S. Eliot.
- RAMA, Ángel: *La generación crítica*, Montevideo, Arca, 1972.
- *Una vida en cartas*. Prólogos de Rosario Peyrou y Beatriz Sarlo, Montevideo, Hum, 2022.
- REAL DE AZÚA: *Antología del ensayo moderno en el Uruguay. T. II*, 1964.
- REHERMANN, Carlos: «Vanguardias retrasadas en el teatro uruguayo: el rol actualizador de Teatro Uno». Tesis de maestría de Historia y del Teatro, Montevideo, 2014. <https://hdl.handle.net/20.500.12008/9273>
- REYES, Alfonso: «De la traducción» en *La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 130-136.
- RICO, Álvaro coordinador: *Investigación Histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*, Universidad de la República Oriental del Uruguay (UDELAR), Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), 2008.
- ROBERTSON, J. P. y W. P.: *Cartas de Sudamérica T. II*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- ROBAINA, M.: «Las traducciones del inglés en la primera época de Número y su relación con el programa de la revista», en *Revistas Culturales Uruguayas: Estudios e Índices (1865-1974)*. Montevideo, Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericana, FHCE, UDELAR, junio 2005.
- ROCCA, Pablo: «Una cronología biobibliográfica», en *Ida Vitale Palabras que me cantan (catálogo)*. http://www.cce.org.uy/wp-content/uploads/2019/08/094-INT_LIBRO-IDA-VITALE.pdf
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *Borges una biografía literaria*. Traducción de Homero Alsina Thevenet. México, Fondo de Cultura Económica, Col. Tierra firme, 1987.
- RUFFINELLI, Jorge: «La tarea secreta del traductor. Encuesta de Jorge Ruffinelli a Mercedes Rein, Perico Scaron, Ida Vitale e Idea Vilariño», *Marcha* n.º 1650, Montevideo, 27 de julio de 1973, 32-33.
- SARLO, Beatriz: *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires: Ariel, 1998, 93-194.
- SARTRE, Jean Paul: *Teatro*. Traducción de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1948.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo: «Idea Vilariño y sus traducciones de William Shakespeare», en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, 2020, 119-132.
- SMALDONE, M.: «Diálogo con Ida Vitale: trayectorias, memorias y su trabajo de traducción de una obra de Simone de Beauvoir en los años setenta», *Mutatis Mutandis* 13 (2), 527-536, 2020, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/343461/20803507>

- SHAKESPEARE, William: *Obras completas: I. Tragedias, II. Comedias y III. Comedias sombrías – Dramas romancescos - Poemas, y IV. Dramas romancescos*, Losada, 2008-2009.
- _____*Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Prólogo y anotaciones de Idea Vilariño, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1974.
- TORRES, Alicia: «Emir Rodríguez Monegal artífice de la entrada de Idea Vilariño al canon literario nacional», *Revista de la Biblioteca Nacional «Idea»*, n.º 9, 295-318.
- URIARTE, Javier: «Una esclava fiel: Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare», *Revista de la Biblioteca Nacional, «Idea»*, n.º 9, 2014, 251-260. Entrevista que se reproduce en este libro.
- _____*«Los traidores a William»* Montevideo, *Brecha* 11.5.2001, 30-31.
- VILARIÑO, Idea: *Poesía completa* (Primera edición). Prólogo de Luis Gregorich, Montevideo, Cal y Canto, 2002.
- _____*Poesía completa. Edición aniversario*. Edición anotada de Ana Inés Larre Borges, Prólogo de Luis Gregorich, Entrevista de Jorge Albistur, Montevideo, La Suplicante, 2020.
- _____*Diario de juventud*, Edición, estudios preliminares y notas de Ana Inés Larre Borges y Alicia Torres, Montevideo, Cal y Canto, 2013.
- _____*Idea. La vida escrita*, Ana Inés Larre Borges editora, Cal y Canto - Academia Nacional de Letras, Montevideo, 2007.
- _____*De la poesía y los poetas*. Prólogo y recopilación de Ana Inés Larre Borges, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 208, Montevideo, 2018. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/133337>
- WOODSWORTH, Judith: *Telling the story of translation. Writers who translate*, Londres, Nueva York, Bloomsbury, 2017.

La traducción de la música. Idea Vilariño y T. S. Eliot

Julia Ortiz

.....
Universidad de la República

«I know that a poem, or a passage of a poem, may tend to realize itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words, and this rhythm may bring to birth the idea and the image»

T. S. ELIOT, *On Poetry and Poets*

En 1949 el Teatro del Pueblo de Montevideo puso en escena *Crimen en la catedral*, de T. S. Eliot, en traducción especial de Idea Vilariño y Emir Rodríguez Monegal. Esta versión se publicó simultáneamente en la revista *Número*, que ambos dirigían junto con Manuel Claps. Si bien la consagración de Eliot ya era universal y su pertinencia no se pone en duda, es curiosa la elección de esta obra tan ajena al medio local. Sin proponer un enfoque lingüístico contrastivo, se darán ejemplos de algunas decisiones de traducción para comentar las preferencias de los traductores, qué acogida tuvo la obra, cómo fue el proceso de traducción y sobre todo qué elementos se priorizaron en el pasaje al español, en especial los aspectos de ritmo y rima en los que Idea Vilariño era especialista.

1.

En las tres entregas iniciales de *Número* (1949), la revista dirigida por Manuel A. Claps, Emir Rodríguez Monegal e Idea Vilariño, se incluyó la primera traducción al español en verso de *Murder in the Cathedral*, de T. S. Eliot. Para ese momento, Eliot ya era un autor consagrado, con su *The Waste Land* (1922) traducida al español como *El páramo* por el mexicano Enrique Mungía (revista *Contemporáneos*, julio-agosto de 1930) y como *La tierra baldía* —el título que cristalizó— por el portorriqueño Ángel Flores (editorial Cervantes, 1930). Entre los años cuarenta y cincuenta, se estaban expandiendo por el mundo occidental sus traducciones de los *Four Quartets*, y recibió la consagración en el «espacio literario mundial» (Casanova 67) cuando obtuvo el Premio Nobel en 1948. Eliot escribió *Murder in the Cathedral* por encargo y para ser representada en 1935 en la misma catedral de Canterbury donde había sido asesinado Thomas Beckett en 1170. Casi quince años después, Rodríguez Monegal y Vilariño tradujeron ese texto para ser representado

por el Teatro del Pueblo en Montevideo. Si bien la revista *Número* desde su editorial manifestaba su proyecto de alternar la «producción nacional y la extranjera con deliberada prescindencia de nacionalismos» (Número 1949 5), no dejaba de ser una apuesta importante la publicación de este texto dramático tan extenso y de alguna manera ajeno al público uruguayo. Es cierto que el ambiente cultural era propicio, con la cercanía de la actividad importadora permanente de la revista *Sur* (Buenos Aires, 1931) como modelo. Victoria Ocampo, directora de *Sur*, estaba en diálogo constante con el director de *Revista de Occidente* (Madrid, 1923), José Ortega y Gasset, quien a su vez tenía un vínculo estrecho con la revista *The Criterion* (Londres, 1922), dirigida por T. S. Eliot. Quizás la visita de Juan Ramón Jiménez a Uruguay en 1948 haya influido también, ya que él mismo fue traductor de Eliot.¹ En una carta de inicios de 1949 Idea Vilariño le dice a Jiménez: «En mi cuarto trabajo en la traducción de *Crimen en la catedral*, para Teatro del Pueblo» (Vilariño en Larre Borges 2007 40). Pero es difícil delimitar el aparato importador (en la noción de Patricia Willson) que permitió la incorporación del texto importado en la literatura receptora. El diario *El País* anuncia: «Esta es una pieza hermosa y difícil que ha parecido interesante realizar para dar a conocer a nuestro público la obra de un gran poeta contemporáneo, famoso y discutido, pero muy poco conocido en realidad» (sin firma en *El País*, 21/VII/1949 9). Esta explicación de la elección de la obra viene a justificar la traducción por su contexto más que por el texto. Las muchas distancias con el tema y el ambiente cultural local, incluso con el colectivo que la llevaría a escena, proyectan preguntas sobre el origen de la decisión. En un número homenaje *Centenario* de T. S. Eliot de *Revista de Occidente*, el Marqués de Tamarón escribe un ensayo «T. S. Eliot, reaccionario», del que cito:

Eliot era un convencido de la función catártica de la poesía dramática y del origen religioso del teatro, por lo que no es de extrañar que al poner en práctica sus teorías —en la segunda etapa de su carrera— escribiese obras que en el fondo son tragedias cristianas (como *The Family Reunion*, de 1939, o *Murder in the Cathedral*, representada por primera vez en la catedral de Cantórbery, precisamente donde fue asesinado Santo Tomás Beckett, sobre el que versa la obra) (Marqués de Tamarón 1987 149).

¿Cómo se relacionaba esta «tragedia cristiana» con el ambiente cultural local? Es inevitable esta pregunta previa a la traducción, el porqué de la elección de esta obra que se publicó sin prólogo ni nota introductoria alguna; qué acogida podía tener en la sociedad secular uruguaya y, en particular, en el ámbito del teatro

1. «La revista mejicana *Taller*, de la cual fue uno de los fundadores Octavio Paz, publicó en 1940 una pequeña antología de Eliot. Al lado de «The Love Song of J. Alfred Prufrock», traducido por Rodolfo Usigli, «The Hollow Men», por León Felipe, y trozos de *The Wasteland* por Ángel Flores, aparecieron «La figlia» y «Marina», por Juan Ramón [Jiménez]» (Young 626).

independiente. Mucho se ha escrito sobre el afán cosmopolita de la generación del 45, de su europeísmo extremo como rasgo elitista. Sin embargo, siguiendo a Patricia Willson, la traducción solo puede considerarse extranjerizante o elitista de manera superficial, ya que es en realidad una práctica democratizadora (Willson 1994 245).

T. S. ELIOT

CRIMEN EN LA CATEDRAL

PRIMERA PARTE

PERSONAJES

Un coro de mujeres de Canterbury.
Tres sacerdotes de la catedral.
Un mensajero.
Arzobispo Thomas Becket.
Cuatro testidores.
Servidores.

La acción se desarrolla en el Palacio del Arzobispo el 2 de diciembre de 1170

Coral

Quedémonos aquí, junto a la catedral. Esperemos aquí.
¿Nos atrae el peligro? ¿Acaso un sentimiento de seguridad
entre nuestros pasos
Hacia la catedral? ¿Qué riesgo puede haber
Para nosotras, las pobres, las pobres mujeres de Canterbury?
¿Qué tribulación
Con que no estemos ya familiarizadas? No hay peligro
Para nosotras, y no hay seguridad en la catedral. El presagio
de un acto
Que nuestros hijos se venían obligadas a atestiguar, empuja
nuestros pasos
Hacia la catedral. Estamos obligadas a atestiguar.
Desde que octubre de oro declinó hacia noviembre sombrío
Y fueron las manzanas copidas y guardadas, y la tierra tornóse
manzanas puestas ásperas de muerte en la extensión
desierta de agua y fango.

2.

La práctica traductora de Rodríguez Monegal era muy activa, tanto del francés como del inglés, aunque más del inglés. Vilariño había publicado ya traducciones del francés, idioma que dominaba casi como al español (Uriarte 253), y del que seguirá traduciendo para varias publicaciones, pero no se consigna ninguna traducción anterior con su firma editada del inglés. De este idioma volverá a traducir para *Número* en 1953 un fragmento de *Trópico de Capricornio*, de Henry Miller (n.º 25, 1953 343-355). Para *Marcha*, la primera colaboración de Idea Vilariño es la traducción de Simone de Beauvoir, «*Norteamérica al día*» (n.ºs 469-471, III/49). El semanario había publicado ese mismo año una reseña de Emir Rodríguez Monegal sobre la poesía de Idea que, según Alicia Torres, legitimó la entrada de la poeta en la escena literaria (Torres 301).

En la última semana del mes de julio de 1949 el Teatro del Pueblo de Montevideo puso en escena la obra *Crimen en la catedral*, con la dirección de Manuel Domínguez Santamaría y decorado y vestuario de Olimpia Torres de Yépes. Teatro del Pueblo era un colectivo amateur surgido en 1937, que seguía los postulados del teatro independiente de Romain Rolland: «independencia con respecto a toda confesión política, religiosa o filosófica, el rechazo al teatro comercial, la defensa de un teatro del arte, del pueblo y para el pueblo» (Mirza 1997 171). Diez años después, este primer grupo independiente de Uruguay conservaba su impronta renovadora, según Jorge Pignataro, que pretendía oponerse a un ambiente teatral institucionalizado y decadente, que entre otras carencias mostraba «traducciones localistas de un seco realismo o un desaforado naturalismo» (Pignataro 1987 68). A pesar de que la obra solo se representó dos veces, el crítico recuerda *Crimen en la catedral* como un espectáculo excepcional. Según Lula Jauregui, colaboradora de Marcha en la época: «La gente la recibió con un gran entusiasmo. Era muy para el momento, porque esas mujeres [del coro de Canterbury] ahí sufriendo, esperando... hacías una asociación con la situación mundial» (Ortiz 2010). Sin embargo, Ugo Ulíve, quien estuvo muy cercano a la gesta de la obra, tiene una versión diferente:

nadie se atrevía a confesar que, salvo en líneas generales, el texto nos resultaba a todos algo sumamente ininteligible, lleno de metáforas y alusiones que se nos escapaban por completo. La traducción de Idea Vilariño y Emir Rodríguez Monegal fue muy elogiada en su momento, pero vista ahora con cierta perspectiva se me aparece llena de opciones discutibles (2007 27).

Estas alusiones ajenas a las que se refiere Ulíve son el mayor problema extra-lingüístico de la traducción, quizás el menos atendido por los traductores. La traducción de *Murder in the Cathedral* al español está llena de obstáculos no solo a nivel microtextual sino desde el punto de vista referencial, cultural, y tiene la dificultad añadida, al ser una versión pensada para la escena, que no podía valerse de notas al pie u otros recursos paratextuales de compensación. Lo advierte Jaime Rest en *Sur*: «para verter una composición debemos explorar exhaustivamente la totalidad del circuito de relaciones literarias en que se halla inserta [...]. Esto resulta muy evidente cuando intentamos trasladar la poesía de T. S. Eliot, sobrecargada con toda especie de reverberaciones» (Rest 1976 201). La trabajosa empresa de esta traducción, la más extensa que conozco realizada del inglés para una revista literaria uruguaya, fue tema en la correspondencia posterior entre Vilariño y Rodríguez Monegal: «Hace una semana estuve aquí Patrick Dudgeon (profesor inglés, vive en la Argentina, eliotista) y elogió mucho nuestra traducción de Crimen» (ERM a Idea Vilariño, Cambridge, marzo 6, 1951). Se supone que Rodríguez Monegal

se ocupó de la preservación del sentido, por su mayor conocimiento del idioma inglés, y que Vilariño estuvo a cargo mayoritariamente del cuidado de la poesía, de cuyos aspectos formales era especialista, como se ve en sus trabajos *Grupos simétricos en poesía* (1958) y *La masa sonora del poema* (2016), donde propone un abordaje que se enfrente «al hecho poético como a una masa sonora quedándonos al nivel de los significantes, descartando cuanto corresponde a la fonología, a la sintaxis, a los significados» (Vilariño 2016 17). En cuanto a la conservación de los aspectos formales de la obra a la que nos hemos referido, cabe suponer que fue tarea de Idea Vilariño, hipótesis que se sustenta en el acceso a los manuscritos en los que ensayó las distintas etapas de esta traducción, a partir de un texto bruto, posiblemente ya traducido del inglés por Emir Rodríguez Monegal. De hecho en el cuaderno manuscrito de Vilariño no hay rastro de los largos parlamentos en prosa de los caballeros que –después de cometer el crimen– cierran la obra. Por su cercanía al grupo, consulté sobre el proceso de esta traducción a Lula Jauregui, quien afirma: «Prácticamente [la hizo] toda Emir, lo que puso Idea es el ritmo poético, en eso ella era maestra. El que la palabra quedara limpia como un diamante, que eso es lo que se logra en esa traducción».

Esta supuesta división de la colaboración se sugiere también en la correspondencia, cuando años después Antonio Larreta le encarga a la misma dupla la traducción de *Hamlet* de Shakespeare, y Emir Rodríguez Monegal escribe a Vilariño: «Ya se habrá enterado por Taco que: A) envié los cortes de *Hamlet*; B) me comprometí a traducir todas las partes en prosa, que son bastantes. Por otra parte, apenas llegue a Montevideo (alrededor del 3 de junio) nos pondremos a trabajar y creo poder ayudarla con las partes en verso» (ERM a IV - XXVIII México, mayo 20 de 1964).

Varias veces entrevistada por su labor como traductora, en especial en relación con las traducciones de Shakespeare que le encargarían para el exterior, Idea Vilariño tenía una concepción clara de lo que quería de una traducción: «[En teatro en verso] es necesario que el texto se deje decir sin violencias, y entonces se vuelve más importante que el verso corra bien que la fidelidad ciega a una palabra» (Vilariño en Larre Borges 2007 112).

Se repiten en Vilariño las nociones de servidumbre y fidelidad al texto de origen, por oposición a la creación: «se define como “extremadamente obediente” y “fiel”, como si la traducción se tratara de un espacio de eficiencia, de corrección, de sumo respeto y hasta de sometimiento al llamado texto original» (Uriarte 252). En la misma entrevista, Javier Uriarte y Verónica D'Auria le preguntan qué efecto de lectura busca priorizar en la traducción y Vilariño refuerza la noción de fidelidad: «Yo trato, en primer lugar, de dar una gran fidelidad al texto. Al mismo tiempo, lo

traduzco en verso. Hay una lucha. Que sea buena poesía y que se pueda decir en un escenario sin forzar las cosas» (256) y, en el mismo sentido, «Yo trato de hacer versos que se puedan decir» (Vilariño en Uriarte 257). El concepto de fidelidad, tan manido en traductología, entendemos que se usa en Vilariño como apego a la letra, aunque su fidelidad es primero con la forma. Tampoco la visión sociológica de la práctica traductora había entrado aún con la pertinencia que tendría sobre la mitad del siglo xx, cuando la teoría de los polisistemas de Even-Zohar se volviera dominante y Gisèle Sapiro, entre otras, hablaría de la relatividad y la variabilidad de la norma traductora.

3.

Las particularidades de *Crimen en la catedral* hacen que esta cualidad de decible que era el horizonte traductor de Vilariño fuera especialmente difícil de lograr. El mismo Eliot explica que para *Murder in the Cathedral* buscó un estilo neutro, no demasiado moderno pero tampoco antiguo (Fisher 17), lo cual no parece haber sido tenido en cuenta en una versión como la de Monegal y Vilariño con rasgos arcaizantes, como lo es sobre todo el uso del vosotros sobre el que nos detendremos más adelante. En el prólogo a la edición española de Espasa, Eliot confesaba que al proponer la obra basada en un hecho histórico contaba con que «la trama sería conocida por todos en sus líneas generales, siendo además el protagonista una figura de importancia simbólica. Porque Santo Tomás Becket es el santo más famoso de Inglaterra» (1949 139). La versión uruguaya no contaba con esta ventaja. Se podría haber optado por situar la escena en un entorno más cercano al público local, a pesar de la relevancia histórica de los hechos, por ser una práctica habitual para la traducción de textos teatrales, ya que según Patricia Willson «La onomástica es uno de los elementos que más fuertemente construyen el o los cronotopos presentes en el texto fuente; traducirla o adaptarla remite siempre a prácticas de domesticación» (257). La versión de *Número* mantiene los nombres ingleses de las ciudades mencionadas en la mayoría de los casos, como en «Nos vimos en Clarendon, Northampton, / La última vez en Montmirail, en Maine» (57), e incluso se elige que el nombre del protagonista, Thomas, se mantenga en inglés, a pesar del uso extendido de versión española Tomás, así como los nombres ingleses de los caballeros, quienes se presentan en su discurso final. Hay una excepción en: «Cuando impuse la ley del Rey en Inglaterra / E hice la guerra contra Tolosa junto a él» (75) por «When I imposed the King's law/ In England, and waged war with him against Toulouse» (53). En la traducción de Jorge Hernández Campos (Eliot, 1960), se prefiere Cantórbery sobre Canterbury, o bien Guillermo de Traci por William de Traci; también los nombres católicos se traducen en todos los casos: Juan Bautista por John the Baptist, San Esteban por St. Stephen, por ejemplo.

3.1

Otro punto de anclaje de las distancias culturales en el lenguaje son las frases hechas. La traducción de un sentido figurado, además de la conservación de los aspectos formales, es una dificultad particular. En los siguientes ejemplos se verá cómo fue resuelta en algunos pasajes.

TEMPTER

My Lord, a nod is as good as a wink.
A man will often love what he spurns.
For the good times past, that are come again
I am your man. (35)

PRIMER TENTADOR

Monseñor, a buen entendedor...
Un hombre amará a menudo lo que desprecia.
Por el buen tiempo pasado, que otra vez ha vuelto
Soy vuestro hombre. (55)

La expresión «a nod is as good as a wink» es un modismo, que se usa con el significado de que fue comprendido lo que no se expresó de manera explícita. En este parlamento del tentador, encuentra su eficaz correspondencia en la traducción elegida, «a buen entendedor...», incluso con el agregado de los puntos suspensivos, que sugieren la conclusión del refrán en español «pocas palabras», se corresponde con la poco usada conclusión del dicho en inglés (*to a blind horse*). En el manuscrito en el que Idea Vilariño ensaya la traducción,² pueden verse las variantes: «Tanto da un guiño como un», «signo con la cabeza» «un cabeceo es tan bueno como un pestaneo». Estas variantes, que responden a la traducción literal «una señal con la cabeza es tan buena como un guiño para un caballo ciego»), sugieren que la traductora desconocía el refrán inglés, cuyo sentido le fue aportado con seguridad en una etapa posterior de revisión por alguno de los hablantes nativos que colaboraron en el cotejo final de los textos. Nótese que la traducción mexicana de Hernández Campos, por ejemplo, elige la literal: «Monseñor, una inclinación de cabeza es tan elocuente como un guiño» (23), una frase que no recoge la idiomática del original. La versión de Vilariño y Rodríguez Monegal domestica una expresión idiomática de otro modo ajena para el lector.

Poco después, sin embargo, en el mismo diálogo, se encuentran estos versos de sintaxis invertida en la traducción:

2. Los manuscritos de Idea Vilariño forman parte de la miscelánea relativa a la escritora que custodia SADIL, FHUCE, UDELAR. La traducción de *Crimen en la catedral* se encuentra, de manera parcial, en un cuaderno forrado numerado en 168 páginas, con folios faltantes notoriamente arrancados tanto al final como en medio del trabajo. Se desconoce a qué etapa del proceso de traducción pertenece este manuscrito, pero puede afirmarse que no es la definitiva.

TEMPTER
Take a friend's advice. Leave well alone,
Or your goose may be cooked and eaten to the
[bone. (35)

PRIMER TENTADOR
Déjate estar. Escucha este consejo amistoso.
O arriesgarás ver tu pollo asado y comido por otros.
(56)

En este caso se hace la elección léxica *pollo* por *goose* (ganso), presumiblemente teniendo también a la aclimatación del texto, pero se pierde el sentido implicado en la frase hecha *to cook someone's goose*, que significa *causar la caída, sabotear*,³ y que no tiene una expresión equivalente en español (salvo quizás la demasiado coloquial y porteña «escupir el asado»). Como compensación del sentido desplazado se introduce la palabra *arriesgarás*, connotando un riesgo que no era explícito en el texto original. Una vez más, el traductor mexicano opta por la literalidad en el refrán: «No os entrometáis/ o devorarán vuestro ganso hasta los huesos» (23), aunque con No os entrometáis se acerca más a *leave well alone* que la versión uruguaya. Además, se altera el orden de las frases del original, decisión que obliga a su vez a cambiar la coma al final del primer verso por punto. La relación de dependencia de la frase disyuntiva encabalgada en los dos versos en el texto fuente se pierde en la traducción, que interpone la frase «Escucha este consejo amistoso» entre los dos términos, seguramente jerarquizando la conservación de la rima *bone/alone, amistoso/otros* por sobre la sintaxis.

3.2

La importancia de la preservación de la rima en esta traducción se ve de nuevo en el parlamento siguiente del personaje del Tentador, particularmente comprometido con el acento rítmico, en el que la elección léxica del último verso se despega de la literalidad para preferir la conservación de la rima:

3. En el diccionario de Cambridge: «*to do something that spoils someone's plans and prevents them from succeeding*», <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/cook-sb-s-goose#cook-sb-s-goose>

THOMAS
You come twenty years too late.

TEMPTER
Then I leave you to your fate.
I leave you to the pleasures of your higher vices,
Which will have to be paid for at higher prices.
Farewell, my Lord, I do not wait upon ceremony,
I leave as I came, forgetting all acrimony,
Hoping that your present gravity
Will find excuse for my humble levity.
If you will remember me, my Lord, at your
[prayers,
I'll remember you at kissing-time below the
[stairs. (35-36)

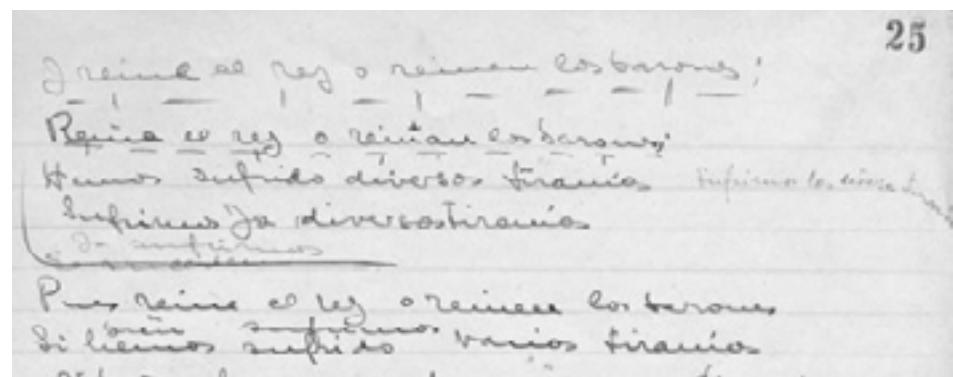
THOMAS
Vienes con veinte años de retraso.

PRIMER TENTADOR
Os dejo entonces a vuestro destino.
Os dejo a los placeres de esos más altos vicios,
Que serán pagados a más altos precios.
Adiós, Monseñor, prescindo de toda ceremonia,
Me voy como vine, olvidando toda acrimonia,
Esperando que vuestra presente gravedad
Sabrá encontrar excusas a mi humilde vivienda.
Si queréis recordarme, Monseñor, en vuestras
[oraciones,
Yo os recordaré a la hora de los besos en los
[rincones. (56)

La sustitución facultativa de «below the stairs» (bajo las escaleras) por «en los rincones» cumple con la rima gemela (AA BB CC...) del pareado de la estrofa, solo descuidado parcialmente en vicios/precios. Puede parecer que el primer verso no siguiera la rima, pero en el texto fuente presenta rima consonante con el parlamento de Thomas (*late/fate*), que se pierde en la traducción (*retraso/destino*). Podrían sugerirse la sustitución de destino por hado, y así cumplir con la rima, pero esta elección habría supuesto una pérdida aun mayor: la de una sílaba, que rompería la armonía del verso endecasílabo acentuado en la décima, tan familiar en la métrica española. En el resto de los versos, la rima y la literalidad no parecen difíciles de hallar ya que las palabras finales son de origen latino, lo cual hace que encuentren exacta correspondencia con los términos en español. La traducción de la UNAM desestima sin embargo estas consideraciones sonoras y elige los finales vicios/precios, ceremonias/acritud, grandeza/frivolidad, oraciones/sirvientas, y agregando un verso al traducir la línea final como «yo os recordaré a la hora de besar a las sirvientas/ bajo las escaleras» (24). Para Benvenuto Terracini, lingüista italiano exiliado en Argentina, «[l]os buenos traductores se cuidan mucho del ritmo; es el elemento sintético más fácil de captar en su original y transponer en valores apreciables para el nuevo idioma» (89). Si bien la afirmación se refiere a la prosa, porque sabida es la dificultad de traducir en verso conservando al mismo tiempo ritmo, métrica, rima y contenido, vale para el esfuerzo traductor de Vilariño y Rodríguez Monegal, que procuraron realizar una versión que conservara en lo posible todos los aspectos del original, acercándose a lo que para Terracini era una traducción *bella*.

En esta obra, Eliot se apoya en modelos de verso aliterado, que no se basa en el conteo de sílabas sino en una línea poética con cuatro acentos que caen en las sílabas

con el mismo sonido inicial y cesura (Fisher 17), como es habitual en la tradición anglosajona. Es claro en el manuscrito de Vilariño el cuidado por conservar la estructura rítmica, por ejemplo en el pasaje:



Página 25 del cuaderno manuscrito de Idea Vilariño (SADIL, FHCE, UDELAR)

King rules or barons rule;
We have suffered various oppression,
But mostly we are left to our own devices,
And we are content if we are left alone.

Eliot (1965/1935), p. 24

Pues reine el Rey o reinen los barones
Si bien hemos sufrido diversas tiranías,
Casi siempre nos dejan desenvolverse solos.
Y nos hace felices que se nos deje solos.

Número (1949, p. 44)

En el manuscrito pueden verse las marcas con líneas verticales donde caen los acentos (en negrita en la transcripción de la versión editada), que mantienen el ritmo cuaternario con cesura.

3.3

Un comentario aparte requiere el uso del *vos* mayestático, antiguamente con un valor social de máximo respeto, utilizado para referirse a las autoridades reales o cléricales en la traducción de Monegal y Vilariño. Es pertinente detenerse en esta elección, así como en el empleo del vosotros antes que ustedes, indistintos en inglés (*you*). El problema de los pronombres de tratamiento es habitual para las traducciones de las lenguas romance al inglés, ya que las pérdidas son inevitables salvo que se introduzca alguna compensación léxica (Hatim y Mason 43). En el presente caso (la traducción desde el inglés), la falta de matices de tratamiento personal produce el problema inverso: la obligatoriedad del uso de pronombres definidos en español fuerza a quien traduce a una decisión que deberá responder de forma inevitable a lo

que entienda como intención del autor. El uso del *vosotros* se introduce en la línea 72 de la traducción de Número (n.º 1 47), con la entrada del mensajero, quien se refiere a los tres sacerdotes para advertirles sobre la llegada del Arzobispo («Vine para informaros, sin circunlocuciones»). Es válido preguntarse el porqué del empleo de un elemento de extrañamiento tal como una fórmula de tratamiento pronominal en desuso en español en general y ajena a la breve historia lingüística uruguaya:

tiene interés plantearse el caso de textos originales que pertenecen a estadios de la lengua que han sido superados históricamente. Si tenemos que traducir un texto francés del XVII al castellano ¿cuál es la opción? ¿Utilizar el castellano de la época, lengua muerta para nosotros, en tanto no tenemos su habla, o traer todo a un castellano actual que, por su tono, evoque la antigüedad del original? (Matamoro 1990 92).

El uso deliberado de *vosotros* solo puede responder al afán de ubicación temporal de la obra, y ante la imposibilidad de correspondencia con otro uso lingüístico local que diera la pauta temporal se recurrió a la fórmulas de tratamiento respetuoso de la España medieval; así, la autoridad que representa el Arzobispo obliga al uso del pronombre *vos* (conjugando los verbos en segunda persona del plural) y el plural se marca con *vosotros*, provocando una suerte de distancia para el público nacional, reacio a fórmulas como «Os preparéis a recibirlo» (46), pero confiriéndole una naturalidad que no hubiera tenido una drama ambientado en el siglo XII de haber usado ustedes, conjugando los verbos en la tercera persona del plural, según los usos lingüísticos de la zona. En el ejemplo citado aparece la única ocurrencia encontrada en el texto en que el Arzobispo se dirige a un tentador de tú en correspondencia con la conjugación de segunda persona del singular vienes, en lugar de venís, la segunda del plural que se atribuye a Thomas en toda la traducción. El tú es usado también en la segunda parte por los Caballeros que vienen a matar a Becket, a quien tutean (con su conjugación propia), en clara señal de desconocimiento de su Autoridad. También el cuarto tentador, diferente a los tres primeros, lo había tratado de tú, además de nombrarlo Thomas en vez de Monseñor o Arzobispo. Esta salvedad es más que interesante ya que constituye una sutileza de la traducción, relativa al carácter del Cuarto Tentador, solo perceptible en el texto fuente en el uso de los nombres propios. En el manuscrito de Vilariño se ven las oscilaciones que tuvieron antes de encontrar la solución, por ejemplo, en el encuentro con el Cuarto Tentador, la traductora anota: «Di lo que vienes a decir» (inédito 62) en paralelo a la elección final «Decid lo que tengáis que decir» (Número 1 66), igual que en la respuesta de Thomas «¿Cuál es tu parecer?» (63) antes que la definitiva «¿Cuál es vuestro consejo?» (67).

3.4

Sobre el final del manuscrito de Vilariño (123 y siguientes), por ejemplo, se ven las variantes para el pasaje cercano al final en el que la escena se transforma en catedral al fondo del coro. La primera estrofa del parlamento del coro se traduce en *Número* como «Torpe la mano y seco el párpado / Aún horror, pero más horror / Que cuando el vientre se desgarra» (205); en el manuscrito se pueden apreciar las variantes que anota Vilariño para *torpe* (balda, paraliza, entumece, entorpece, duerme), para *aún* (aplaca, acalla, calma, apacigua, aquiega), para *desgarra* (hacer pedazos, rasgando, rompiendo, arrancar) y para *vientre* (barriga, panza). En las variaciones de *aún* puede verse que la traductora había considerado la palabra inglesa *still* en su significado verbal de ‘quedarse quieto’ y no en el adverbial ‘todavía’, que fue la elección final. En los folios siguientes se depura el texto y en las páginas 125-126 aparece ese pasaje mucho más cercano a la versión definitiva, aunque aún con variantes. En seguida, en las páginas 127 y siguientes, se empieza a trabajar en el último parlamento del coro, que cierra la obra, y que como reseña Manuel Claps fue cantado en la versión del Teatro del Pueblo: «la ajustada imbricación del coro femenino con los coros a capella que se escuchan en la última parte» (*Número* 3 255). En esta parte, según la didascalia, un coro de fondo canta un *Te Deum* en latín, y entonces interviene el coro de mujeres de Canterbury, que canta también, según el manuscrito de Vilariño, donde se ve la asignación de notas musicales a los distintos momentos del parlamento:

Te ensalzamos	oh Dios	por tu gloria	[manifiesta] desplegada	en todas	las criaturas	de la tierra. (131)
<i>mi</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>la sol</i>	<i>la si do</i>	<i>si la</i>	-

La actuación coordinada de las mujeres del coro en la representación teatral es determinante para una recepción de la obra más satisfactoria, como apunta el crítico John Peter, quien dice solo haber visto (o mejor *oído*) esta puesta una vez sola, pero no tiene dudas de que es la mejor manera ya que vuelve la obra sumamente fascinante (171).

La de *Crimen en la catedral* resulta una traducción preciosista, en términos de Vossler (en Terracini, 1951 57-58), no en su dimensión lingüística, ni siquiera en la extralingüística, en la que la distancia con el hecho central y el tema la dotan de cierta oscuridad, sino por el interés de los traductores, en especial de Vilariño, de preservar en español los elementos formales del inglés en que fue concebida. El ritmo, sobre todo, sobre el cual se ejecuta la música de las palabras.

- AA. VV. *Sur. Problemas de la traducción*. Buenos Aires, n.ºs 338-339, enero-diciembre de 1976.
- CASANOVA, PASCALE: «Literature as a World». *New Left Review*, (31), 66-83, 2005.
- CLAPS, Manuel A: «Dos versiones de *Crimen en la catedral*». *Número*, Montevideo, n.º 3, julio-agosto de 1949, 252-255.
- COUTURE DE TROISMONT, Roberto: Índice de la revista *Sur*. 1931-1966 (n.ºs 1 al 302 inclusive). *Sur*, Buenos Aires, nos 303-305, noviembre 1966-abril de 1967, 39-342.
- ELIOT, T. S.: *Crimen en la catedral* [1935], en *Número*, Montevideo, Año I, n.ºs 1-3, marzo-agosto de 1949. [Traducción de Idea Vilariño y Emir Rodríguez Monegal], 1949a.
- _____. *Asesinato en la catedral*, Madrid: Espasa [Traducción de Francisco de A. Carreres], 1949b.
- _____. *Asesinato en la catedral*, México DF: UNAM [Traducción de Jorge Hernández Campos], 1960.
- _____. *Murder in the Cathedral*. Londres, Faber & Faber [Introducción y notas de Nevill Coghill] [Texto original publicado en 1935], 1965.
- EVEN-ZOHAR, Itamar: «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario», en *Teoría de los polisistemas*, Madrid: Arco, 223-231, 1999.
- FISHER, Robert: *Murder in the Cathedral: notes*. Volumen 943 de Coles notes, Coles, 1968.
- HATIM, Basil e Ian Mason: *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso* [1990], Barcelona: Ariel, [traducción de Salvador Peña] 1995.
- HURTADO ALBIR, Amparo: *Traducción y traductología. Introducción a la traductología* [2001], Madrid: Cátedra, 2008.
- LARRE BORGES, Ana Inés (ed.): *Idea. La vida escrita*. Montevideo, Academia Nacional de Letras-Cal y Canto, 2007.
- MARQUÉS DE TAMARÓN: «T. S. Eliot, reaccionario», *Revista de Occidente*, (89), 142-156, 1988.
- MATAMORO, Blas: «La traducción literaria». *Cuadernos Hispanoamericanos*, (479), mayo 1990: 89-100.
- MCDONALD, James K.: «Índice de la Revista Taller». *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, (56), julio-diciembre de 1963, 325-340.
- ORTIZ, Julia (02/07/2010): «Ecos la Marcha» [entrevista a Lula Jauregui]. *La Diaria*.
- _____. «Prácticas traductoras en el Río de la Plata: el caso T. S. Eliot», en Pablo Rocca (ed.). *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*, Montevideo, UDELAR-CSIC, 85-108, 2012.
- _____. «IDEA VILARIÑO», en Francisco Lafarga y Luis Pegenante (Eds.) *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*, Iberoamericana/Vervuert, 465-467, 2013.
- PETER, John: «Murder in the Cathedral», en Hugh Kenner (ed.) *T. S. Eliot. A Collection of Critical Essays* (155-172), Prentice Hall, 1962.
- PIGNATARO, Jorge: «Los 50 años del Teatro del Pueblo», *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*, Montevideo: Banco de Seguros del Estado, 66-69, 1987.

- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: «Panorama bibliográfico del año 1948», *Marcha*, Montevideo, n.º 461, 20-21, 1948.
- _____. «La poesía de T. S. Eliot», *Marcha*, Montevideo, n.º 454, 12 de noviembre de 1948, 14-15 y n.º 455, 19 de noviembre de 1948, 14-15.
- SAPIRO, Gisèle: «Normes de traduction et contraintes sociales». En Pym, Anthony, Shlesinger, Miriam y Simeoni, Daniel (eds.), *Beyond Descriptive Translations Studies. Investigations in homage to Gideon Toury* (199-208), Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2008.
- SIN FIRMA: «Teatro del Pueblo» estrena hoy *Crimen en la Catedral*, *El País*, Montevideo, jueves 21 de julio de 1949, 9 y «Teatro del Pueblo» estrenó *Crimen en la Catedral*, *El País*, Montevideo, martes 26 de julio de 1948, 8.
- TERRACINI, BENVENUTO: «El problema de la traducción», en *Conflictos de lenguas y de cultura* (43-103), Buenos Aires: Ediciones Imán, 1951.
- TORRES, Alicia: «Emir Rodríguez Monegal artífice de la entrada de Idea Vilariño al canon literario nacional», en Ana Inés Larre Borges (Dir.) *Idea. Revista de la Biblioteca Nacional*, (9), 295-316, 2014.
- ULIVE, Ugo: *Memorias de teatro y cine*. Montevideo: Trilce. [En especial «El crimen de Eliot»: 24-30], 2007.
- URIARTE, Javier: «Una esclava fiel. Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare», en Ana Inés Larre Borges (Dir.): *Idea. Revista de la Biblioteca Nacional*, (9), 251-259, 2014.
- VILARIÑO, Idea (sin fecha): «Idea. Manuscrito inédito de la traducción de *Crimen en la Catedral*». Consultado en la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR.
- _____. *La masa sonora del poema*. Edición y prólogo de Ignacio Bajter. Montevideo, Biblioteca Nacional, 2016.
- WILLSON, Patricia: *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo xxi, 2004.
- YOUNG, Howard T.: «Juan Ramón y T. S. Eliot: gustos y disgustos» en AA.VV., *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez*, Huelva, Instituto de Estudios Onubenses, 625-631, 1983.



Raymond Queneau según un caricaturista de *Marcha*

*Ejercicios de estilo y traducción:
Idea Vilariño / Raymond Queneau**

Beatriz Végh

Universidad de la República
Academia Nacional de Letras

¿Cómo cantamos si cantamos cómo?

IDA VITALE

Tratando de decir lo traductivo

Tanto el concepto y el término de traducción como las correspondientes prácticas traductoras han sido objeto de incontables análisis y reflexiones desde lo lingüístico, lo literario, lo filosófico, lo cultural. Y esos muchos acercamientos con frecuencia se cruzan o superponen al examinar el fenómeno desde muy variadas perspectivas, «tratando de decir» de algún modo la realidad de la cosa, como el Beny falkneriano de *El sonido y la furia*.¹ Pero la cosa traductiva, término, concepto, o praxis, como la realidad para Beny, no se deja moldear fácilmente en palabras ni pensar cartesianamente de modo claro y distinto.

Así, desde la operatividad de lo hermenéutico, desde el giro lingüístico de los sesenta o el giro cultural de los ochenta, todo a lo largo del siglo XX las posturas en torno a «Die Aufgabe des Übersetzers» (Walter Benjamin, 1923),² es decir, en torno a «La tarea del traductor», se suceden, se solapan, polemizan o, de tanto en tanto, se concilian.

Puntualicemos que en el título elegido por Benjamin para su ensayo, aun hoy considerado referente obligado de toda indagación en profundidad sobre el punto, la palabra alemana *Aufgabe*, alegre y consensuadamente traducida al castellano por «tarea», significa también, dentro de esa exuberancia polisémica que suele afectar

*Este artículo se publicó antes en *Palabras sitiadas: sobre traducciones, literaturas sin fronteras, relatos de viaje, ambular de teorías, exilios y otros desplazamientos de la escritura*, volumen monográfico de la *Revista de la Biblioteca Nacional* n.º 6-7 2012, 223-238.

1. «I tried to say but they went on, and I went along the fence, trying to say, and they went faster», *The Sound and the Fury*, Nueva York: Vintage International, 1990, 52.

2. Texto-prólogo a su traducción de *Les tableaux parisiens*, de Baudelaire, al alemán.

y beneficiar lo verbal, «renuncia» y abandono». Así Benjamin –otro Benjy– también «trata de decir», en términos nunca definitivamente aseverativos, la compleja relación entre pensamiento, comprensión, traducción e interpretación implícita en todo traslado idiomático. Y su propuesta de pensar la traducción como la posibilidad que le es dada (*aufgeben* = dar) al traductor de restituir de algún modo la lengua única y pura perdida, se formula en su obra con matices de religiosidad y misticismo.

En esa misma década y en la siguiente, el Borges de «Las dos maneras de traducir» (1926), «Las versiones homéricas» (1932) y «Los traductores de *Las 1001 noches*» (1935) multiplicará análisis y abrirá todo un abanico de posibilidades prácticas y teóricas a esa misma y plurivalente tarea de traducción, ya no desde la religiosidad y el misticismo, como Benjamin, sino desde el humor irreverente que es a menudo su modo de pensar. Así, apenas tres años después de la publicación del ensayo benjamíniano, su artículo «Las dos maneras de traducir» se abre denunciando y cuestionando el difundido «juicio condenatorio» que suele existir acerca de los que practican esa tarea: «Suele presuponerse que cualquier texto original es incorregible de puro bueno, y que los traductores son unos chapuceros irreparables, padres del frangollo y la mentira. Se les infiere la sentencia italiana de *traduttore traditore* y esto alcanza para condenarlos». Y su cuestionamiento a dicho presupuesto se explica en esas mismas páginas en una vindicación de las bondades de la tarea traductora como escritura variacional del original, que opera, nos dice, entre la literalidad preferida por traductores «románticos» y lo perifrástico practicado por traductores «clásicos» (1997 256-259). Vaivén quizá consustancial en todo tiempo a la práctica de la traducción.

Como veremos más adelante, la forma compositiva de los *Ejercicios de estilo* de Queneau (1947), de los que Vilariño traduce extractos –y aquí nos ocuparemos especialmente del titulado «Oda»–, es la de variar un tema único en 98 diferencias. Lo que se correspondería tanto con el pensar benjamíniano (el tema único de los *Ejercicios...* haría presente lo prebabélico de una lengua adánica pura) como con la postura borgeana (lo variacional como inherente a toda traducción).

Posteriormente, a partir de los años cuarenta del siglo pasado hasta ahora, muchos pensadores han escrito páginas fermentales continuando esta reflexión en torno a pérdidas y ganancias, literalidad y perífrasis en el oficio de traducir: Roman Jakobson, Haroldo de Campos, Hans-Georg Gadamer, Antoine Berman, George Steiner, Paul de Man, Jacques Derrida y, más cercanos en el tiempo, más comentados y discutidos actualmente, en el marco del giro cultural ya mencionado, Itamar Even-Zohar y su concepto de polisistema, Hans J. Vermeer y su teoría del *skopos*.

Pero claro está que no fue en el siglo xx que empezó esta línea de reflexión intensa y en cierto modo sistemática sobre teorías y prácticas inter o intraidiomáticas. Sin remontar demasiado en el tiempo, fácilmente se encontrarán antecedentes significativos en el Renacimiento europeo del siglo xvi, por ejemplo, siglo de luchas interlingüísticas a la vez que nacionales y religiosas. Mencionemos en Francia las incipientes teorías de la traducción de Etienne Dolet y Joachim Du Bellay, cuyos presupuestos, bien asentados en escritos y manifiestos, se muestran afines a lo que será el pensamiento cultural antropófago brasileño en la pasada década del veinte o a las muy actuales teorías culturales funcionalistas y polisistemistas anteriormente mencionadas que consideran la traducción como función domesticadora de las producciones del otro extranjero. Se trata en todos los casos de totemizar, mediante el traslado idiomático correspondiente, el tabú que un texto en idioma extranjero representa, y de ese modo cumplir una función cultural apropiadora e identitaria a la vez, colectiva, regional, nacional.

En efecto, tanto Dolet como Du Bellay promueven una política de devoración y prolífica canibalización de los textos en lengua extranjera –en su caso el latín «universal»– como práctica de transculturación, como *Aufgabe* en los tres sentidos mencionados de este término: tarea, abandono, deber. Una devoración cuya función es la del florecimiento de la escritura en lengua francesa vernácula, siguiendo los pasos de lo realizado por los latinos al canibalizar lo griego. Cito a Du Bellay en su programático manifiesto *Defensa e ilustración de la lengua* (1549):

Imitando a los mejores autores griegos, transformándose en ellos, *devorándolos*; y después de haberlos digerido bien, convirtiéndolos en *sangre y alimento*, y proponiéndose, cada uno de ellos [los escritores/traductores en lengua latina] según su propio temperamento y el asunto que le interesaba elegir, el mejor autor, cuyas virtudes más excepcionales y exquisitas observaban diligentemente, y aplicaban, como *injertos*, como dije antes, en su lengua [236, mi traducción y mi énfasis].

Se propone entonces una ingestión cultural y lingüísticamente purificadora, antecedente si se quiere de la *reine Sprache* benjamíniana y su pretensión de verdad. Tres años antes, en 1546, Dolet, filólogo humanista, impresor, editor y traductor, muerto en la hoguera como hereje en la Plaza Maubert de París por un supuesto error en su traducción a lengua vernácula de un diálogo de Platón,³ ya había puesto por escrito «La manière de bien traduire d'une langue en autre». Y cierto léxico

3. Se trata del diálogo seudoplatónico «Axiochus», célebre en el primer humanismo, y del pasaje siguiente: «Quand tu seras décédé, elle [la mort] n'y pourra rien [...] attendu que tu ne seras rien du tout». La censura entendió que «rien du tout» no figuraba en el original, iba contra la intención del autor, ponía en duda la inmortalidad del alma y solo podía haber sido dictado por la herejía (Delisle 146).

de violencia atraviesa sus consejos: se trata de practicar la «violación» del latín por parte del francés, lengua receptora, evitando así «depravación», «esclavitud», «sumisión» de la lengua vernácula al latín universal (14-21).⁴ Algo muy afín, como se dijo, a las teorías funcionalistas contemporáneas que promueven en primer término, como función-meta, el *skopos* de apropiación cultural por des-extranjerización del texto importado.

De anfitriones e invitados: la «Oda» Queneau / Vilariño

Ya lejos del peligro inquisitorial que llevó a la hoguera a Dolet por su manera de cumplir con la tarea traductiva y que ha mutado en peligros menos cruentos para los traductores pero bien presentes en el actual mercado librero, la comunicación en la diferencia que define todo traslado idiomático también ha sido expresada en términos de hospitalidad.⁵ Y también en esos términos, que no están reñidos con el de apropiación en tanto indicativo de lo propio, quisieramos acercarnos a algunas de las traducciones Queneau / Vilariño.

En todo episodio de hospitalidad el anfitrión tiene sus propios códigos, el huésped los suyos, pero los códigos de uno y otro se modulan en vistas a convertir las diferencias en conciliación y encuentro convivial. Sin desestimar sus propios códigos lingüísticos y culturales diferentes de los del autor a traducir, el traductor asume el rol del anfitrión que se *apropia* del texto extranjero invitado y lo vuelve *propio* en la lengua receptora, modulaciones, correspondencias y variaciones mediante o, en terminología de Du Bellay, digestiones, devoraciones e injertos mediante.

Idea Vilariño, poeta, escritora, docente y ensayista, fue además traductora del inglés y del francés. Sus numerosas traducciones de obras de Shakespeare para Losada y Banda Oriental, así como su traducción de *The Purple Land / La tierra purpúrea*, de W. H. Hudson para esta última editorial, son bien conocidas.

Su relación lectora y traductora con Raymond Queneau (Le Havre, 1903-1976) es de muy larga data. Su primer entusiasmo queniano Vilariño lo ubica a comienzos de los años cuarenta, cuando encuentra en una librería montevideana una novela

4. «Prácticas de desfiguración traductora de Étienne Dolet a Manoel de Oliveira», en *Territorios comparados de la literatura y sus lindes: diálogo, tensión, traducción*. Compiladora Adriana Crolla. Santa Fe: Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 2011. Trato este punto desde lo tradutivo intersemiótico literatura-cine.

5. Aunque, como me recuerda Ana Inés Larre Borges, dos traductores de *Los versos satánicos* (1988), de Salman Rushdie, fueron asesinados en los años siguientes a la publicación de sus respectivas traducciones: Hitoshi Igarashi (al japonés) en Tokio; Ettore Capriolo (al italiano) en Milán; su editor noruego, William Nygaard, fue tiroteado y gravemente herido en Oslo; en Sivas, Turquía, 37 personas murieron en un atentado organizado por manifestantes que protestaban contra Aziz Nesin, traductor de Rushdie al turco.

recientemente publicada en Francia: *Pierrot mon ami* (1942). La adquiere de inmediato, la lee con entusiasmo y descubre en su escritura novedades de interés, un tono peculiar. Pocos años más tarde, en 1954, en su primera estadía parisina, conoce personalmente al escritor; este la desafía a traducir al castellano dos sonetos de reciente composición, inéditos en Francia hasta 1958, que Queneau considera –así se lo dice a la poeta uruguaya– «intraducibles». Idea acepta el reto, los traduce y les ofrece montevideana e inmediata hospitalidad en la revista *Número*, que dirige por esos años conjuntamente con Mario Benedetti y Emir Rodríguez Monegal.⁶

En *Número*, entonces, se publican, en diciembre de 1955, en texto bilingüe, los dos sonetos quenianos venidos directamente del Barrio Latino en las valijas de Vilariño. Son los primeros textos que se conocen de este autor en castellano, según la detallada bibliografía que figura en los *Cahiers de l'Herne* Raymond Queneau de la editorial Gallimard (1975). El primer soneto figura sin título en ambas versiones (se titulará «Dans cette solitude» en su publicación francesa); el segundo figura con su título en francés («Mon comportement pendant l'exode»), aunque sin título en castellano.⁷ En *Número*, acompañan los poemas de Queneau con la traducción de Idea artículos en torno a Borges (Rodríguez Monegal), a la rima en Herrera y Reissig (Vilariño), a la obra de E. M. Forster (Benedetti), a la literatura hispanoamericana en breviarios (Rodríguez Monegal), textos de Horacio Quiroga, de Cesare Zavattini y de Luis García Berlanga, poemas de Carlos Brandy y reseñas de libros de Alfonso Reyes, Adolfo Bioy Casares, Eudora Welty, Otto F. Bollnow y José Pedro Bellán. Detallo el índice de este número porque es representativo del abanico de intereses literarios de la revista, que explica la presencia, por primera vez en castellano, a propuesta de Vilariño, de textos de Queneau.

Unos años antes, en 1952, en el obituario a Paul Éluard que escribe para el semanario *Marcha*, la poeta uruguaya cierra así un texto particularmente duro sobre el poeta fallecido: «cabe agregar que cualquiera de sus compañeros de la *Révolution surréaliste* (Breton, Aragon, Queneau, etcétera) fue más original, más arriesgado, más interesante en cualquier aspecto (cosmovisión, revolución estética, novedad de lenguaje) que él» (15). Originalidad, riesgo, interés, son entonces valores que Vilariño destaca en la cosmovisión, la estética y el lenguaje de Queneau y explican su gusto en traducirlo. En 1973 Vilariño trasladará al español, para la editorial Losada en Argentina, la novela de Queneau *Le vol d'Icare* (1968) con el título *El rapto de Ícaro*.⁸

6. Datos recabados por B. V. en entrevista telefónica con Idea Vilariño el 13 de noviembre de 2007.

7. Estos dos sonetos formarán parte del volumen *Sonnets* (1958) y más tarde de la segunda sección del muy popular *Le chien à la mandoline* (1965).

8. En el marco de una investigación colectiva en torno a «Las traducciones oulipianas en Argentina», dirigida por la profesora Patricia Willson en el Instituto Superior de Lenguas Vivas «Juan Ramón

La calidad de traducción de esta novela viene, creemos, del logro de Vilariño al trasladar al castellano en todo momento el peculiar balance entre el despliegue de la peripécia metanarrativa (el Ícaro protagonista busca liberarse de las imposiciones de su novelista intradiegético y sus páginas se vuelan) y el uso sutil y permanentemente juguetón del habla cotidiana y de la escritura fonética («soy cruciverbista», dice L. N. –Hélène en variación queniana–). El texto castellano restituye dicho balance y recrea así un idioma conciliador y compartido: se respetan los códigos del huésped –reflexión metapoética, polisemia verbal y juegos de oralidad en clave de humor– y al mismo tiempo se modulan desde lo propio en una nueva puesta en palabras.

Desde el título se señala esta óptica de hospitalidad traductiva. En una reciente edición española *Le vol d'Icare* se traduce por *El vuelo de Ícaro*. Ahora bien, uno de los principios rectores del código estilístico de Queneau es el uso polisémico de las palabras, que potencia cada una de ellas a una lectura en diferentes registros, permitiendo así al texto ironizar, desestabilizar, generar incertidumbre, practicar el humor. Y el título en francés es claramente polisémico: vol significa tanto «vuelo» como «robo». Si en castellano se traduce como «vuelo» se cancela fatalmente uno de los dos sentidos y se mantiene únicamente el más obvio: el Ícaro mítico volando con sus alas pegadas con cera, etcétera. Vilariño en cambio busca respetar la polisemia del texto invitado y la recrea con humor en el inventivo título *El rapto de Ícaro*. En la novela, el personaje-escritor desconoce el porqué de la desaparición de su personaje titular: ¿corriente de aire que se llevó volando la hoja donde figuraba?, ¿robo de un novelista amigo envidioso o plagiario? ¿rapto de independencia de Ícaro que le permitirá acceder a otras escrituras, es decir, a otras vidas y escapar del manuscrito en el que su vida estaba escrita –en el sentido más fatalista de la expresión–? El título de Vilariño hospeda y respeta el juego variacional y verbalmente fundante de la novela invitada; hospitalidad y respeto que se cumplen gracias a la violación de la literalidad de una traducción poco conciliadora, como hubiera sido *El vuelo de Ícaro*.

Pasemos a la traducción de la «Oda», de Queneau, tomada de la tercera incursión de Vilariño en la obra del francés, cuarenta años después de su traducción de los sonetos para *Número y*, esta vez, para la editorial caraqueña Pequeña Venecia, que publica una selección del volumen *Exercices de style*.

Fernández» (Buenos Aires), Julia Bucci presentó un interesante trabajo sobre esta traducción, titulado «El Queneau oulipiano traducido en Argentina: el traductor como escritor», en las Primeras Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria (Universidad de Rosario, 2006) [inédito]. Claro que, en el caso de *El rapto de Ícaro*, al ser la edición argentina (Losada) pero la traducción uruguaya (Vilariño), el proceso de importación y domesticación literarias de la obra de Queneau es bicultural argentino-uruguaya o uruguaya-argentina, según los términos polisistemistas en teoría de la traducción seguidos mayoritariamente por este colectivo de investigación.

Según los términos de la propia editorial Pequeña Venecia en su sitio de Internet, el proyecto de la colección en la que Idea traduce a Queneau nace a finales de 1989 y tiene como objetivo primero crear un espacio no oficial para la edición de poesía seleccionando títulos que den cabida a la producción venezolana y universal, y destaca especialmente el oficio del traductor de poesía, que permite el acercamiento a otros cuerpos poéticos no castellanos.

Los *Exercices de style* de Queneau constituyen un juego poético variacional inspirado al escritor por la audición en concierto de *El Arte de la fuga*, de Johann Sebastian Bach. Y se presenta como un antecedente directo de los juegos de escritura practicados luego dentro del grupo Oulipo. El principio formal de la fuga musical consiste en presentar breve y sintéticamente al inicio de la obra un tema simple que es retomado sucesivamente por y en distintas voces vocales o instrumentales siguiendo una autoimposición compositiva estricta en cada uno de los desarrollos, lo que va generando un contrapuntístico y complejo diseño. Queneau traslada (¿traduce?) al sistema semiótico verbal este principio rector musical: un primer texto muy breve («Notations») propone un tema de pocos y sencillos elementos seguido de 98 variaciones, cada una de las cuales obedece a una seleccionada imposición (*contrainte*) formal.

El procedimiento se corresponde, como dijimos, a lo practicado luego por el grupo Oulipo, acrónimo de Ouvroir de Littérature Potentielle (Obrador de Literatura Potencial), del que Queneau fue cofundador y Georges Perec e Italo Calvino activos integrantes. Desde 1960 hasta ahora los «talleristas» se reúnen regularmente para promover e intercambiar producciones del tipo que emblemátiza precisamente *Exercices...* y que responden a estrictas reglas formales lingüísticas o matemáticas, aparentes hándicaps o trabas que se vuelven procedimientos de creación escritora.

Para mencionar una producción oulipiana con incidencia en el ámbito artístico uruguayo varias décadas antes de la traducción de Vilariño de 1995 me remito a la novela *El caballero inexistente* (Calvino 1959). La autoimposición generadora de la novela figura ya en el título y la explicita su autor en el prólogo: dar vida ficcional a un personaje que se define como «inexistencia provista de voluntad y conciencia» y se muestra por «un procedimiento de contraposición lógica a otros personajes (es decir partiendo de la idea para llegar a la imagen, y no viceversa, [...] Agilulfo, el guerrero que no existe, tomó los rasgos psicológicos de un tipo humano muy difundido en nuestra sociedad». Ahora bien, en un reciente artículo de la *Revista de la Biblioteca Nacional*, Luis Bravo, citando y comentando fragmentos del diario de un jovencísimo Ibero Gutiérrez, incluye en su artículo la foto de la escultura «El caballero inexistente», de Germán Cabrera –primer premio del Salón General

Electric 1964-, con la que Gutiérrez, alumno y admirador del artista uruguayo, cierra ese año el Libro I de dicho diario (101). Al inexistente personaje titular del caballero Agilulfo en la ficción, cuya armadura se ve «reducida a una envoltura, a chatarra vacía» (*El caballero..., 23*) responde literalmente la (oulipiana?) escultura de Cabrera, efectivamente pura chatarra que retoma el pensamiento lúdico rector del personaje de la novela.⁹

El tema propuesto en el texto liminar de *Exercices...* es entonces, como se dijo, breve y sencillo como lo es el tema musical disparador en *El arte de la fuga* de Bach. También es deliberada y humorísticamente insignificante y banal: alguien sube a un repleto autobús S, en París, con los consiguientes inconvenientes, luego pasa por la estación Saint-Lazare, donde tiene un igualmente anodino intercambio de palabras con un amigo acerca de un detalle vestimentario.

Entre las 19 variaciones a esta historia traducidas por Vilariño figuran: «Interrogatorio», «Sueño», «Alejandrinos», «Interjecciones», «Torpe», «Ignorancia», «Precisiones», «Sorpresa», «Titubeos», «Exclamaciones», «Injurioso», «El aspecto subjetivo», «Otra subjetividad», «Carta oficial», «Oda», «Inesperado». Los sucesivos títulos van marcando los caminos que la voz discursiva correspondiente se obliga a tomar y a seguir en cada una de las variaciones.

Extraña y erróneamente, en la edición de *Pequeña Venecia* el tema inicial disparador –en el original francés– de cada una de las variaciones aparece como variación número 12. Se destruye así lo que Bach y Queneau intentaron exitosamente construir: un tema y las sucesivas variaciones que deben responder a una limitación o imposición formal para ejercitarse un tipo de escritura, un estilo. En Bach, el término «arte» en el título de la obra *El arte de la fuga*, modélica para *Exercices...*, designa un quehacer, una serie de ejercicios concebidos por el compositor alemán para ejercitarse a sus discípulos en el difícil arte del contrapunto. Y en el Queneau de *Exercices...* el quehacer es igualmente propedéutico, estilístico y, como «El caballero inexistente» oulipiano, *avant la lettre*.

La «Oda» es la variación número 59 dentro de las 98 del texto francés y la número 19 dentro de las 20 seleccionadas para la edición caraqueña, y cuenta la historia así:

9. El actual «secretario provisionalmente definitivo» o «definitivamente provisional» del grupo, Marcel Bénabou, dirigió un taller oulipiano en Montevideo en agosto de 2007 (véase Mario Trajtenberg, «Los juegos del lenguaje», *El País Cultural*, 7 de abril de 2008).

Ode

Dans l'autobus
dans l'autobon
l'autobus S
l'autobusson
qui dans les rues
qui dans les ronds
va son chemin
à petits bonds
près de Monceau
près de Monçon
par un jour chaud
par un jour chon
un grand gamin
au cou trop long
porte un chapus
porte un chapon
dans l'autobus
dans l'autobon

Sur le chapus
sur le chapon
y a une tresse
y a un tron
dans l'autobus
dans l'autobon
et par dlassusse
et par dlasson
y a de la presse
et y a du pron
et lgrand gamin
au cou trop long

Oda

En el autobús
en el autobón
el autobús S
el autobuzón
que va por la calle
por el callejón
siguiendo su rumbo
o sin ton ni son
pasa por Monceau
pasa por Monzón
un día caliente
día calentón
iba un cuellilargo
iba un gandulón
con un sombrerús
con un sombrerón
en el autobús
en el autobón.

Sobre el sombrerús
sobre el sombrerón
se puso una trenza
se puso un cordón
en el autobús
en el autobón
y además de eso
además de esón
hay mucho apretuje
hay mucho apretón
y aquel cuellilargo
aquel gandulón

i râle un brin	protesta un poquito	je rvis lgamin	vide al cuellilargo
i râle un bron	protesta un montón	au cou trop long	a aquel gandulón
contre un lapsus	contra algún lapsús	et son pardingue	y su sobretodo
contre un lapon	contra algún lapón	dmandait pardon	pedía perdón
dans l'autobus	en el autobús	à un copain	a su amiguito
dans l'autobon	en el autobón	à un copon	a su amigón
mais le lapsus	pero aquel lapsús	pour un boutus	por un botoncito
mais le lapon	pero aquel lapón	pour un bouton	por un gran botón
pas commodus	nada comodín	près dl'autobus	cerca del bus S
pas commodon	nada comodón	près dl'autobon	cerca del buzón.
montre ses dents	le muestra sus dientes		
montre ses dons	sí, su dentición	Si cette histoire	Si esta mi historia
sur l'autobus	sobre el autobús	si cette histon	si esta mi histón
sur l'autobon	sobre el autobón	vous intéresse	os interesare
et lgrand gamin	y aquel cuellilargo	vous interon	os interesón
au coup trop long	y aquel gandulón	n'ayez de cesse	no tengáis descanso
va mett ses fesses	dentro del bus S	n'ayez de son	no tengáis descón
va mett son fond	dentro del buzón	avant qu'un jour	hasta que algún día
dans le bus S	va a poner su cola	avant qu'un jon	hasta que algún dión
dans le busson	pone su colón	sur un bus S	en un autobús S
sur la banquette	en el de los bobos	sur un busson	en un autobuzón
pour les bons cons	del bobalicón.	vous ne voyiez	lleguéis a mirar
		les yeux tout ronds	con ojos de asom
Sur la banquette	Y sobre ese asiento	le grand gamin	a aquel cuellilargo
pour les bons cons	del bobalicón	au cou trop long	a aquel gandulón
moi le poète	iba yo el poeta	et son chapus	con su sombrerús
au gai pompon	de alegre pompón	et son chapon	con su sombrerón
un peu plus tard	un poco más tarde	et son boutus	y su botonsús
un peu plus thon	un poco un montón	et son bouton	y su gran botón
à Saint-Lazare	y allá en Saint-Lazare	dans l'autobus	en el autobús
à Saint-Lazon	que es una estación	dans l'autobon	en el autobón
qu'est une gare	tanto pa la dama	l'autobus S	el autobús S
pour les bons gons	como pa el varón	l'autobusson	el autobuzón.

En la carrera de Raymond Queneau, *Exercices de style*, publicado en 1947, representa un salto a la notoriedad en ámbitos literarios y un comienzo de éxito entre un público lector más amplio que comenzó a interesarse en su obra. El libro sorprendió y sedujo. En París se volvió número de éxito en caves y teatros de bolsillo del Barrio Latino. En esos 99 textos breves quedaba materializada verbalmente la posibilidad de contar al infinito la misma historia, implementando simplemente (o no tan simplemente), para cada uno de ellos, un nuevo dispositivo en el procedimiento relator: «Litotes», «Anagramas», «Contratapa», «Alejandrinos», «Apócope», «Exclamaciones», «Ampuloso», «Filosófico», «Desenvuelto», etcétera. El libro termina y no termina, ya que el lector puede muy bien buscar una nueva constricción y someterse a ella para contar a su manera propia y diferente el tema propuesto, «tratando de decir» a su vez lo ya contado. El texto resultaba además divertido. El propio autor destaca algunos de estos ingredientes cuando declara: «Mientras escribía mis *Ejercicios de estilo*, me divertí mucho, me divertí como un artesano que hace un trabajo complicado para distraerse» (citado en Bergens, 215, énfasis de la autora). Trabajo artesanal característico de las prácticas oulipianas.

Retomando la figura de la hospitalidad y sus términos para decir lo traductivo al examinar la «Oda» Queneau / Vilariño, puede ser de interés recordar aquí el hecho bien conocido de la diversidad en la distribución semántica de las palabras dentro de una lengua dada, como en el caso arriba mencionado de la inadecuación «*vol* / vuelo». Así es que en francés, contrariamente a lo que sucede en español o en inglés, una misma palabra, la palabra *hôte*, recubre a las dos personas y las dos instancias del momento hospitalario: anfitrión y huésped. Esto habilitó a Albert Camus a construir uno de sus relatos de *El Exilio y el reino*, titulado precisamente «*L'hôte*», en torno a esta doble valencia de un término único. El relato se desarrolla en la Argelia de los años cincuenta y la palabra titular puede referirse a uno u otro de los dos protagonistas del relato: el maestro francés y el campesino argelino. El lector podrá decidir cuál es el invitante y cuál el invitado; decidir si el anfitrión es el colono francés y el invitado el nativo argelino o viceversa.

En un libro titulado precisamente *De l'hospitalité*, Jacques Derrida comenta con gran aprecio este relato de Camus y propone sus propias reflexiones en torno a un concepto de hospitalidad cuyo deber se define en algún momento como un modo de «inventar [un] lugar de encuentro como un acontecimiento único», lugar de encuentro donde «tengo que hablar o escuchar al otro ahí donde, en cierto modo, el lenguaje se reinventa». Y menciona lo cuestionable de la traducción en inglés del título del relato de Camus. Al traducir el título «*L'hôte*» (bivalente en francés) por «*The guest*» («El invitado»), «la traducción inglesa –dice Derrida– falta a la

hospitalidad al perder un recurso del texto de Camus. Esta pérdida afecta no solo una palabra sino toda una dimensión del relato y una lectura posible. Es un buen ejemplo de cómo una traducción puede ser un fenómeno de hospitalidad o de rechazo, un desconocimiento de la hospitalidad» (131-40). Atendiendo a la problemática inmigratoria, Derrida coincide con los presupuestos de Paul Ricœur sobre la tarea de la traducción como tarea abierta al recibimiento del otro, del otro idioma, del Otro, como signo de conducta ética y responsable que supera lo que de agónico suele tener esa traslación que exige ante todo un trabajo de duelo por la inevitable pérdida y la aconsejable renuncia al ideal de la traducción perfecta (Ricœur 7-20).

Como los dos personajes en el relato de Camus, Queneau y Vilariño pueden ser a la vez o sucesivamente, a elección del lector, anfitriones o huéspedes de un mismo texto. Decidamos que Vilariño es anfitrión y Queneau huésped, postura que muy bien puede tener un lector/conocedor/admirador de la poeta que lee *Ejercicios de estilo* desde «Idea». La «Oda» de Queneau es un poema de «Idea», la anfitriona, donde se reconocen sus dotes de dueña de casa y sus atenciones ante el huésped: prolífica versificación, asonancias, rima y ritmos equivalentes y adecuados, inventiva traslación del léxico del francés al castellano. Hay un innovador lenguaje poético en el registro de lo lúdico-coloquial y la lengua popular, poco transitado en la poesía de la uruguaya. Y, como dijimos ya, artesanía y diversión son posturas del huésped que la anfitriona con gusto hace suyas al traducir el tema inicial dentro de las reglas formales del género y de lo cotidiano y anodino del tema igualmente impuesto por esa variación. Única resistencia de la traductora a allanarse a lo libertario formal de la oda original: el signo de punto que Vilariño estampa al final de cada una de las tres estrofas no figura en el texto francés, ya que la ausencia de toda puntuación forma parte de las imposiciones a las que se somete el escritor en la fabricación de su oda. Podemos pensar también que fueron agregados por la editorial, autora de un prólogo muy poco receptivo de las novedades contenidas en lo que está publicando.¹⁰

Veamos ahora concretamente qué sucede con la traducción de los topónimos, una instancia a menudo crucial en traducción: ¿qué hacer cuando la toponimia inscribe una dificultad fónica, ortográfica, cultural, para el texto de llegada?; ¿cómo actuar en el dilema que opone el deseo de extranjería a la pulsión de apropiación? En la «Oda» hay dos topónimos que ubican el episodio en París: el parque Monceau y la estación Saint-Lazare. Ambos pertenecen indiscutiblemente al código Queneau: lo urbano parisino que recorre y sustenta igualmente gran parte de su obra, poesía o prosa y se inscribe en sus textos también como biografema. ¿Cómo negociar con

10. El marco editor caraqueño tan explícitamente cerrado a los juegos de escritura de Queneau y la calidad de traducción de Vilariño justificarían ampliamente una reedición más hospitalaria de estos *Ejercicios...*

estos topónimos?, y de un modo más general, ¿cómo acoger a un huésped tan fijado en un escenario que es extraño al de la anfitriona, al de su lector hispánico, sudamericano, caraqueño?

Podemos aquí recordar lo que sucede en un caso muy mentado en traducción rioplatense: la última hoja del *Ulises* de Joyce traducida por Borges para la revista Proa en 1925. En este final del monólogo de Molly, Borges suprime todos los topónimos ingleses, y así es que desaparece espectacularmente y sin dejar rastro Howth Head, el emblemático lugar de encuentro amoroso en Dublín de Molly y Bloom. Del mismo modo desaparecen Duke Street y Larby Sharons, pero en cambio se mantienen los hispánicos: Ronda, Algeciras, la Alameda, Gibraltar. La traducción se vuelve acto político. Se podría hablar, respecto a este acto borgeano, y una vez más en palabras de Ricœur, de «rechazo solapado de la experiencia de lo extranjero por parte de la lengua receptora» (10). Solo que en el caso de Borges no hay nada de solapado. En la década del veinte se trata de vanguardias criollas, de antropofagia, de irreverencia como resistencia a lo idiomático tradicional de una lógica colonial. Y las políticas de traducción se alinean a estos parámetros.

En la década del noventa otras son las preocupaciones, y la hospitalaria Vilariño respeta la distancia del código topónimico parisino de su invitado y mantiene tanto el parque «Monceau» como la estación «Saint-Lazare» para escenario del poema. Ambos lugares, con su ortografía y su fonética que vocean su parisianismo, guardan y a la vez comunican su extranjería desde un deseo de apertura cultural por parte del acto traductor.

También Derrida recuerda que en la palabra respeto se encuentra la palabra respuesta, la intimación a responder. La «Oda» en castellano de Vilariño parece responder, de un modo hospitalario y desde una cultura rioplatense gozosamente receptiva y apropiativa, al llamado y al deseo que representa siempre un texto a traducir, en este caso la «Oda» de Queneau.



Edición de *Ejercicios de estilo*, con el nombre de la traductora en la tapa, Pequeña Venecia, Caracas, 1995.

- BENJAMIN, Walter: «La tâche du traducteur». Traducción Martine Broda, en *Poésie*, n.º 55, 1991.
- BERGENS, Andrée: *Raymond Queneau*. Ginebra: Droz, 1963.
- BORGES, Jorge Luis: «Las dos maneras de traducir» [1926], *Textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé, 1997, 256-259.
- BRAVO, Luis: «El diario adolescente de Ibero Gutiérrez: múltiple editor y aprendiz de artista», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 4/5, Montevideo, 2011, 89-101.
- CALVINO, Italo: *El caballero inexistente*. Barcelona: Bruguera, 1979.
- CAMUS, Albert: «L'hôte», *Théâtre, récits, nouvelles*. Colección Pléiade, París: Gallimard, 1962, 1607-21.
- DELISLE, Jean y WOODWORTH, Judith: *Les traducteurs dans l'histoire*. Ottawa: Unesco-Presses de l'Université d'Ottawa, 1995.
- DERRIDA, Jacques: «Responsabilité et hospitalité», *De l' hospitalité*. Editor Mohammed Sefah. Genouilleux: La Passe du Vent, 2001, 131-50.
- DOLET, Etienne [1540]: «La manière de bien traduire d'une langue en autre», *Clássicos da Teoria da Tradução*, vol. 2. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 14-21.
- DU BELLAY, Joachim [1549]: *La défense et illustration de la langue française*. París: Gallimard, 1967.
- QUENEAU, Raymond: *El vuelo de Ícaro*. Traducción Lucas Vermal y Elisenda Julibert. Barcelona: Marbot, 2007.
- _____, «Oda», *Ejercicios de estilo*. Traducción Idea Vilariño. Caracas: Pequeña Venecia, 1995, 43-49
- _____, *El rapto de Ícaro*. Traducción Idea Vilariño. Buenos Aires: Losada, 1973.
- _____, «Ode», *Exercices de style*. París: Gallimard, 1947, 96-99.
- _____, «Sonetos». Traducción Idea Vilariño, en *Número*, año 6, n.º 27, diciembre de 1955, 122-123.
- RICŒUR, Paul: *Sur la traduction*. París: Bayard, 2004.
- VILARIÑO, Idea: «Paul Eluard, 1895-1952», en *Marcha*, n.º 650, 5 de diciembre de 1952.
- _____, y AA. VV.: *Idea. La vida escrita*. Editora Ana Inés Larre Borges, Montevideo: Cal y Canto, 2007.
- VITALE, Ida: «Originalidad», en *Procura de lo imposible*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, 78.

Ma Ptite vie

Raymond Quenau

Porcelaine de mon crâne
 je m'effrite ô mes aïeux
 ah que c'est effroyable
 ces deux trous au lieu d'yeux
 des morts y en a c'est pas croyable
 les vaches ils les ont multipliés
 moi j'en suis pas moins pitoyable
 bien que vivant et presque entièrement denté
 malheur malheur ah quelle histoire
 les massacres et les épidémies
 Poléons Torquemadas et capitaines d'industrie
 foisonnement des dos meurtris
 Histoire grande constellation froide
 pêche Melba des ambitions drôlement refroidies
 la mienne consisterait à voir un peu fleurir ma ptite vie
 ma ptite vie ma ptite vie
 ça m'intéresse un tant soi peu z-aussi
 ma ptite vie ma ptite vie.

Un hallazgo

En 2021 trabajábamos en el proyecto *Poemas recobrados II*, en el proceso de identificar poemas que Idea Vilariño había dejado fuera de su *Poesía completa*, cuando al dorso de dos versiones también manuscritas de «Te toco los cabellos» apareció el manuscrito de «Mi vidita». El nombre de Queneau aparecía repetido dos veces en una tinta más oscura en el margen superior, la primera como interrogante y la segunda ratificando la autoría con el énfasis de una flecha, señalaba que, antes que nosotros, Idea Vilariño se había reencontrado con su traducción. La consulta a Beatriz Vegh fue inmediata y también su respuesta. Los datos del título del libro, la editorial, el año y el número de página que alojaba el poema traducido llegaron a vuelta de correo con un agregado que decía:

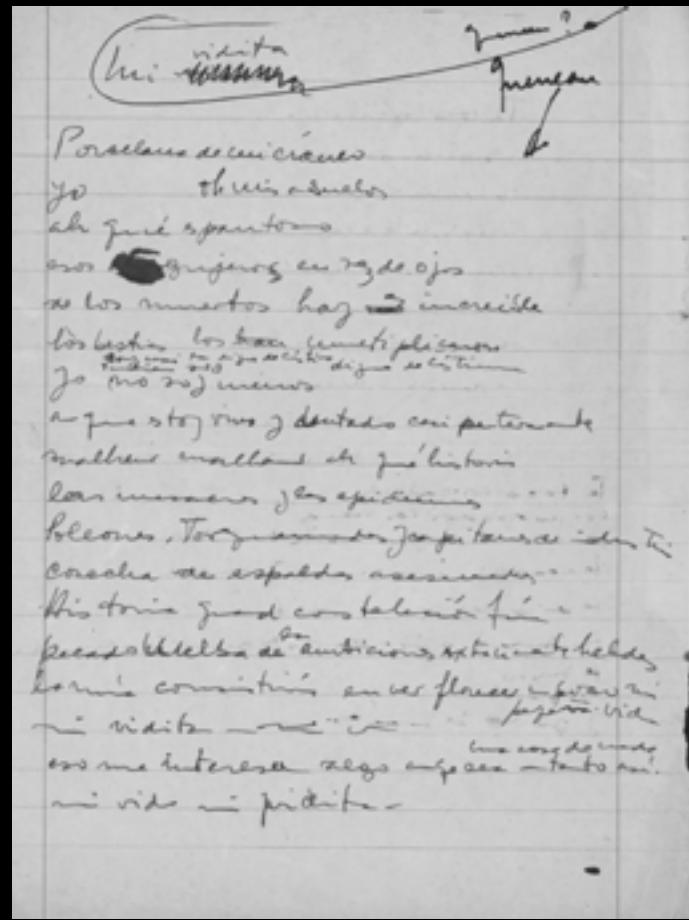
L'instant fatal, Paris, Gallimard, 1948, p. 36 en el que se lee en la reivindicada poesía fonética queniana: *ma ptite vie ma ptite vie / ça m'intéresse un tant soit peu z-aussi / ma ptite vie ma ptite vie*. Creo que Queneau hubiese envidiado a la traducción de Idea la posibilidad del diminutivo.

Este borrador suma otra pieza –aparentemente temprana– a las traducciones quenianas de la poeta. Quede dedicado a Beatriz Vegh y a su siempre generosa erudición.

AILB

Mi vidita

Traducción de Idea Vilariño



Porcelana de mi cráneo / yo oh mis abuelos / ah qué espantoso / esos agujeros en vez de ojos / de los muertos hoy es increíble / las bestias los han multiplicado / (soy casi tan digno de lástima también / también sea) / yo no soy menos digno de lástima / aunque estoy vivo y dentado casi enteramente / malheur malheur ah qué historia / las masacres y las epidemias /Poleones, Torquemadas y capitanes de industria / cosecha de espaldas asesinadas / Historia grande constelación fría / Pecado Melba de las ambiciones extrañamente heladas / la mía consistía en ver florecer un poco mi pequeña vida / mi vidita / eso me interesa algo aunque sea (una cosa de nada) un tanto así / mi vida mi piedrita. (Originales Poemas C. 2. Col. I.V. BNU)



PIERROT EN LA TAREA DE EXHIBIR LAS CHICAS EN EL PALACIO DE LAS DIVERSIONES. Ilustración para *Pierrot amigo mío* en *Marcha*, 1953.

Idea Vilariño, novelista en París*

Beatriz Vegh

Universidad de la República

Con el propósito de disfrutar de la modulación de poeta en prosista y más concretamente en «novelista», como traductora para diversas editoriales de lengua castellana, se han seleccionado aquí algunos pasajes de autoría de Idea Vilariño. Dentro de esta tarea que cumplió a lo largo de varias décadas de su producción escritora se presentan algunos episodios ficcionales que ella se ocupó de trasladar del francés, tomados de dos novelas de Raymond Queneau, poeta-narrador a quien leyó tempranamente y con quien comparte un mismo, riguroso e indefectible gusto por ritmos, rimas y ocurrencias verbales. Los primeros pasajes pertenecen a la novela *Le vol d'Icare* (*El rapto de Ícaro*), que Vilariño traduce para Losada en 1973, traducción que comenta extensamente Julia Bucci en «El Queneau oulipiano».

El segundo pasaje proviene de *Pierrot mon ami* (*Pierrot amigo mío*), cuyo primer capítulo fuera elegido por la poeta uruguaya para su traducción y publicación en el semanario *Marcha*, en 1953, poco antes de conocer personalmente a Queneau en su viaje a París de 1954 y después de publicar en *Número*, en 1952, tres poemas del francés acompañados de su traducción al castellano. Esta novela aparecida en Francia en 1942, Vilariño la adquiere en Montevideo por esa misma época y comenta con entusiasmo su lectura.¹

Para la elección y presentación de estos pasajes adscribimos a aquellas pautas de la teoría narrativa contemporánea que destacan el interés de una novela cuando esta posibilita o promueve interrelaciones y amplificaciones tanto en lo espacio-temporal como en las figuraciones humanas que la novela como género construye. En las respectivas traducciones de Vilariño el lector hispanohablante puede encontrar ese tejido narrativo interrelacional y amplificador que asegura a la escritura novelística la validez y sus devenires varios, en este caso potenciado por el espacio transatlántico París-Montevideo que sus traducciones recorren.

*Se publicó antes en *Revista de la Biblioteca Nacional «Idea»* n.º 9, 2014, pp. 229-239.

1. Ver Beatriz Vegh: «Ejercicios de estilo y traducción: Raymond Queneau / Idea Vilariño». *Revista de la Biblioteca Nacional*, 6-7, 2012, 223-237. Las páginas que siguen se presentan como complemento o anexo a ese artículo.

Quiroga, Jarry, Zadkine y el ciclismo parisino en los orígenes del mito de Ícaro

Bicicletear en París en el transcurso de su viaje a Francia en 1900, a los 22 años, parece haber sido para Horacio Quiroga uno de los puntos altos de esa travesía, o por lo menos así él lo consideró desde su Salto nativo antes de su partida. Y no cabría desestimar de plano su conocida *boutade*: «Créame, Payró, yo vine a París solo por la bicicleta». Aunque la realidad luego, como se sabe, no se acomodó enteramente al entusiasmo primero. Sea como fuere, en su breve estadía parisina, compró —luego, pobreza obliga, empeño y vendió— una bicicleta, hizo ciclismo en el Bois de Boulogne y en la avenida de la Grande Armée, frecuentó el velódromo de la Porte Maillot, es decir, comulgó en la ceremonia deportiva que en esos santos lugares ciclistas se celebraba por entonces. De ese modo la bicicleta cumplió para el joven escritor uruguayo el rol de rito de pasaje al que seguirían los del automóvil y el avión para aquellos oficiantes de la modernidad tecnológica, entre los cuales Quiroga se contaba. Así lo relata detalladamente María Inés de Torres, en un muy documentado artículo sobre el punto.²

Asimismo, como antecedente europeo, en Francia, de un ciclismo promotor y legitimador de escritores y artistas en el entorno del 900, el caso emblemático es el de Alfred Jarry, el creador del Padre Ubu. En Laval (Normandía), su ciudad natal, sin preocuparse de tener los fondos necesarios, adquirió, en 1896, el modelo Clément Luxe 96 de carrera, para él una herramienta de trabajo tan irremplazable como la pluma para construir su figura de escritor, irreverente y subversivo sí, pero sobre todo innovador y protofuturista. La factura pendiente de su bicicleta de última generación lo persiguió hasta el fin de sus breves días. De modo que cuando Ossip Zadkine realizó la escultura del poeta, en bronce,³ lo representó subido a su bicicleta, para siempre impaga, escribiendo con la mano derecha y sosteniendo un revólver claramente direccionado con la izquierda.⁴

2. María Inés de Torres «A París en bicicleta: el diario de viaje de Horacio Quiroga». *Los viajeros y el Río de la Plata: un siglo de escritura*, Barnabé, J-Ph. y B. Vegh, Montevideo: Linardi y Risso, 2010, 303-313.

3. Ossip ZADKINE: *Alfred Jarry* (1938, primer moldeado en bronce; 1968, instalación de la escultura en el entorno de la Place Bécheresse de Laval; actualmente en la explanada de los Derechos del Hombre, Alcaldía de Laval).

4. El artista Michel Sima (anagrama de *amis*, apellido verdadero Smajewski) que Idea conoció durante su estadía en París en 1954, frecuentó el taller parisino de Zadkine con quien estudió escultura y a quien también fotografió dentro de sus reconocidos retratos de artistas que incluyen a Picasso, Miró, Calder, Giacometti, Picabia, Cartier-Bresson, Cocteau, Laurencin, Riquier, Brancusi, Man Ray, Chagall, Duchamp, Matisse, Foujita, Oscar Domínguez, Dora Maar, Le Corbusier, entre otros. De estos retratos, en encendida prosa surrealista, dice Cocteau: «Tuviste, mi querido Sima, la noble idea de captar al vuelo unos rostros que se tornaron magníficas caretas a fuerza de batirse con los monstruos vomitados por ellos como espada de los arcángeles del Apocalipsis y de presentárnoslas en el laberinto en que nos debatimos entre el miedo

El Ícaro de la novela de Queneau, *Le vol d'Ícare*, que Losada publica en 1973 en traducción de Vilariño, se evade de las imposiciones de su novelista que lo mantenía sometido como personaje en las hojas de su manuscrito y deambula, ya emancipado —así por lo menos él lo siente—, por París. Y uno de los momentos felices de ese proceso emancipatorio lo constituye su etapa de aprendizaje y entrenamiento ciclistas, en 1895, en las zonas de la ciudad anteriormente mencionadas como espacios histórica y consensuadamente organizados y frecuentados con esos fines: Bois de Boulogne, Avenida de la Grande-Armée, Porte Maillot. Así es como desde el ciclismo glamoroso de esos años, Ícaro inicia su carrera hacia las alturas, a las que su mítico nombre lo destina. Varios momentos intensamente vividos por el protagonista se desarrollan en el ámbito de esa práctica deportiva que se imponía al espíritu dinámico, neotecnológico y de futuro en esa vuelta de siglo. El tema es central en la novela de Queneau, los escenarios ciclistas están muy presentes y el texto de Vilariño así nos lo presenta:

XXV ÍCARO

¿Qué debo hacer? ¿Cómo esconderme? ¿Qué hacer de mi vida? Todo me atrae, hasta la avenida de la Grande-Armée, donde podría desarrollar mi gusto por el deporte del ciclismo y el automovilismo. Esos velocípedos endiablados, esos bólidos *tutufantes*, arrastran mi alma hacia el progreso. ¡Ufa con las neurastenias, neurosis y nostalgias de los escritores contemporáneos! ¡Vayamos hacia el porvenir! ¿Qué quería de mí el señor Lubert? Que arrastrase una existencia melancólica, tachonada de amores engañosos o fúnebres, de temporadas en apartamentos acolchados y polvorrientos donde me hubiera comido las uñas pensando en mi alma qué hubiera sido de mi alma, si él se hubiera animado, una infanta vestida de gala. Tal vez me hubiese batido a duelo, pero sin duda más bien habría errado al borde de los lagos italianos, a la sombra de cipreses anémicos. Mientras que a mí lo que me interesaría sería más bien la mecánica racional, desde la caída de los guijarros hasta la cerrajería. ¿Qué hacer? Sí, todo me atrae hacia esa avenida de la Grande-Armée, no lejos de ese Bois de Boulogne donde me dejé arrinconar por la malicia de esa dama y la astucia de ese detective. Es cierto que el señor Lubert debe creerme aún en el cuartel de Reuilly. ¿Los otros le habrán confesado su robo y mi nueva huida? Lo ignoro, pero nadie pensará que soy tan tonto

de hallar de nuevo el Minotauro y el loco deseo de verlo». Uno de esos rostros así captados por la cámara de Sima es el de Vilariño en la serie que incluye la famosa foto de la gabardina. En su *Diario* Vilariño lo nombra brevemente; da cuenta de sus actividades diurnas y agrega: «De noche pasaba en los brazos de Michel» (*Diario*, agosto, 1954).

como para volver al barrio donde me pescaron. Vayamos, pues, allí, y tal vez encontraré trabajo, porque los cobres de LN casi se han agotado a causa de su larga ausencia, que me tiene sumamente apenado.

Se dirige hacia la avenida de la Grande-Armée.

Un mecánico trituraba el motor de un automóvil. Ícaro se le aproximó.

—¿No podría emplearme? —le preguntó.

—¿Conoce el trabajo?

—Aprenderé. He mirado mucho cómo marchan estos chismes.

—¿Sabe andar en bicicleta?

—No, señor. No me han enseñado.

—Bueno, empiece por la bicicleta; después venga a verme por el automóvil.

—Pero, señor, ¿cómo voy a aprender a andar en bicicleta?

—Hay una escuela en la esquina de la calle Belidor.

—¿Paga?

—Naturalmente.

—Me quedaré sin dinero si lo gasto ahí.

—Usted sabrá lo que hace.

Ícaro lo sabe. Aprende a andar en bicicleta (131-132).

Con su deambular ciclista parisino, Ícaro logra obviar la muy prosaica vigilancia de Morcol, «el especialista en seguimientos sutiles, [e]l hombre que sigue a las mujeres adúleras y encuentra a las ovejas descarradas» (13), el detective contratado por su autor, Huberto Lubert, que cumple con la muy pirandelliana aunque inversa tarea de ir en busca del personaje por cuenta del autor, que no ceja en esa búsqueda. Pero también lo lleva a responder gozosamente al llamado de la poesía que el personaje en fuga va a corporeizar en el sentido más literal del término, desde la emotividad e intensidad de la experiencia velocística que está viviendo. Y en consonancia con ese llamado elaborará un *Ars Poetica* ciclista que su traductora-poeta uruguaya se divierte en trasladar así:

XLI

ÍCARO (En bicicleta. Está vestido como conviene vestir en semejante situación; además lleva una gorra y anteojos de automovilista).

Siento que estoy volviéndome poeta
mientras voy cabalgando en bicicleta;
hago canciones y canto más versos
mientras llevo el manubrio sin esfuerzo.
Ah, la velocidad... ¡cómo me embriaga!

con el asiento hundido entre las bragas
solo arriesgo aplastar a un semejante.
¡es despampanante! ¡despampanante!

Oh, perdón, señor. Se aleja cantando.

MORCOL

¡Qué chambón! ¡Qué peligro corrí! Me ha dejado aturdido. Ni siquiera sé ya por qué me encuentro en el Bois de Boulogne. Vamos a ver... Ah, sí. ¡Bueno! De todos modos no le voy a dar alcance a la carrera (143).

LXV

ÍCARO (canturreando)

En los momentos ortivos
los muchachos deportivos
marchan furtivos

[...] interrumpe su esfuerzo al ver que el idioma no le provee, como rima rica más que abortivo y no veía la manera de insertar la palabra en su canción, aunque el señor Maîtretout le había enseñado que podía muy bien utilizar rimas menos ricas como delictiva, pobres como lascivo, o aun asonancias como rúbrica o, más asombrosamente aún, sorprender poniendo a fin de verso palabras como alabarda o misericordia. Se paró en seco y se puso a examinar los alrededores y vio unos muchachitos que jugaban con una cometa. Ese objeto no figuraba aún entre sus experiencias y se interesó vivamente en él. Era una cometa muy ordinaria con una cola larga aderezada con tiras de papel, cuya razón Ícaro no se pudo explicar. Ella, la cometa flotaba bastante alto en el cielo y el niño, que la sostenía por el hilo, corría, iba y venía y el rombo seguía en el aire con los desplazamientos erráticos que le imprimían la brisa y la fantasía de su pueril guía. Ícaro admiraba la simplicidad de la ingeniosa máquina y la elegancia del movimiento aéreo en la ceruleidad de la atmósfera. Allí se quedó hasta que el juego terminó. Entonces volvió a la ciudad (204).

Como antecedente de la peripécia metaficcional en *El rapto de Ícaro*, Miguel Alcázar nos remite, en su blog, a la peripécia de igual naturaleza en la novela *Niebla* de Unamuno (1914), donde el personaje Augusto Pérez «se rebela contra el determinismo de su vascosalmantino creador». De paso, recuerda Alcázar el apodo de «Que No» con el que Enrique Vila-Matas se ha referido recientemente a Queneau en uno de sus artículos, y que se inscribe así en la recepción hispana del escritor

francés representada muy tempranamente por Idea Vilariño en el Uruguay de principios de los años cincuenta.

Así, en ese peculiar y eficaz vaivén realidad-ficción que tiene lugar en la lectura de un texto narrativo, lo singular de los referentes lectores sugeridos o mediados por lo paradigmático del personaje ficcional ahistórico (*Ícaro* en Queneau-Vilariño) aportan su cuota de variación y amplificación a las figuraciones humanas que traza toda novela, y que la tarea traductiva de Vilariño y sus lectores transculturizan en torno a la aventura poético-ciclista propuesta por Queneau en la suya.

Pierrot amigo mío: «hallazgos técnicos y surrealistas»

El único ejemplar de *El rapto de Ícaro* en traducción de Vilariño existente en la Biblioteca Nacional montevideana se encuentra catalogado como «Teatro francés, S. xx», lo que confirma el sesgo formalmente transgenérico y muy deliberadamente desorientador de la novela de Queneau. La presentación gráfica de su texto en 74 capítulos-escenas en forma de diálogo y con pasajes configurados como didascálicos explica la errónea catalogación bibliotecológica de la novela. Y la broma que juega así esta obra a avezados bibliotecólogos deja entrever un decir narrativo siempre alejado de restricciones simbólicas del signo que fueren. Quizá el gusto e interés de Vilariño en traducir a este autor no han sido ajenos a esa marcada desenvoltura genérica de las producciones del francés que transitan cómoda y creativamente teatro, poesía, narrativa.

Ahora bien, la traducción de *Le vol d'Icare* por parte de Vilariño en 1973 responde claramente a una elección y un encargo editorial dentro de una política de traducciones que Losada había emprendido en esa década con el objetivo de difundir en castellano la obra de Queneau novelista. Dentro de la llamada teoría funcionalista del escopo en traducción (*skopos*: objetivo, finalidad), en ese caso el objetivo y la función fueron establecidos claramente por la editorial argentina. Otros parecen haber sido los objetivos y la funcionalidad en el caso de la traducción realizada por Vilariño del primer capítulo de *Pierrot mon ami* (París, Gallimard, 1943) publicada veinte años antes, en *Marcha* el 26 de junio de 1953. La gran difusión de Queneau como narrador dentro y fuera de fronteras recién le llegará con *Zazie dans le métro* (1959), traducida al castellano en 1961. Cabe interrogarse entonces sobre las razones de Vilariño al proponer, decidir o consentir actuar como primera portavoz en castellano de una producción narrativa de Queneau.

Se podría postular que el objetivo y la funcionalidad de la traducción de Queneau para *Marcha* los estableció entonces Vilariño, seguramente a propuesta del director de las páginas culturales del semanario, Emir Rodríguez Monegal, quien ya

había presentado tres poemas de Queneau traducidos por ella para la entrega 20 de *Número*, en 1952: «Si tu t'imagines» (Si tú te imaginas), «Tant de sueur humaine» (Tanto sudor humano) y «Le havre de grâce» (El havre de gracia), pertenecientes al poemario *L'instant fatal* (1948).⁵ Por otra parte, tanto el objetivo como la funcionalidad no fueron muy diferentes de aquellos que la crítica ha recordado muy recientemente en la obra de García Márquez, en su primera producción —periodística y ficcional— en esos mismos y tempranos años cincuenta: revisitar en ámbitos hispanoamericanos, y en el caso de Vilariño desde la mediación poético-traductiva, producciones venidas de otros horizontes que ofrecían novedades de interés en tópicos y tratamientos narrativos.⁶ Jarry, la patafísica, Joyce, el surrealismo, Faulkner, en los que abreva la novelística de Queneau desde su primer opus en el género novela (*Le chiendent*, 1933) serían algunos de los referentes cuyas innovaciones o dispositivos textuales Vilariño y la sección del semanario donde publica su traducción consideran de útil importación y domesticación —para usar términos de recibo en los estudios actuales de traducción— en el Río de la Plata de esos años. Muy especialmente la inventiva y poética modulación coloquial que Queneau imprime a sus textos, sea cual fuere el prestigioso precursor literario que visita sus textos, podría considerarse portadora de un especial interés para su traductora-poeta, amante también de la espontaneidad, intimidad e intensidad expresivas de la oralidad que cultivó desde distintos lugares de su producción, poemas, letras de canciones, recopilaciones y estudio de letras de tango.

Su traducción ocupa cuatro páginas íntegras del semanario, corresponde al texto completo del primer capítulo de la novela y se publica acompañada de un retrato del autor y una ilustración alusiva a una peripécia del relato que se cuenta en el texto publicado en el semanario.

Así se nos presenta, en palabras de Vilariño, el protagonista Pierrot que acaba de ser «contratado» para trabajar en el Palacio de las Diversiones, un parque de atracciones parisino curiosamente lindante con una misteriosa capilla donde se veneran los restos de un aún más enigmático príncipe poldeva:

5. En carta a Benedetti desde Buenos Aires, en 1952, Onetti comenta: «Tuve tiempo de mirar los poemas traducidos por Idea y ando buscando el disco de "Si tú te imaginas"». *Insomnia*, Separata Cultural de Posdata, ed. Pablo Rocca, 3/11/2000, 9. Asimismo, también en *Marcha*, dos años antes de presentar y publicar el primer capítulo de *Pierrot amigo mío*, Rodríguez Monegal presenta y traduce varios pasajes de un volumen de ensayos de Queneau (*Bâtons, chiffres et lettres*, París, Gallimard, 1950) bajo el título de «Diario de un lector» (*Marcha*, viernes 26 de enero de 1951, 14).

6. Entre 1950 y 1952, García Márquez firmó su columna diaria en *El Heraldo* de Barranquilla con el seudónimo *Septimus*, el representante urbano de la estirpe condenada por la guerra, 14-18 en la novela *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf.

Barras y parejas y más raros, algunos solitarios, pasaban y repasaban, siempre en estado de diseminación, no aglomerados todavía en gentío, moderadamente reidores. Pulgarcito, que había terminado su cigarrillo, aplastó la brasa contra su talón y con el pulgar y el índice despidió el puchero a apreciable distancia.

—Entonces, pibe, ¿cómo te suena esto de cincharla con nosotros?

—Por ahora no es muy cansador.

—Sí, pero vas a ver a medianoche.

Paraíso volviéndose hacia Pierrot, le dijo a Pulgarcito:

—Fue él el que hizo sesenta y siete mil en un Coney-Island.

De todos los juegos de bolas a veinte el Coney-Island es el más bravo.

Hay que hacer veinte mil para tener derecho a la partida gratuita, y son raros los que ganan. Pierrot hacía habitualmente cuarenta mil y hasta una vez, en presencia de Paraíso, sesenta y siete mil, lo que había dado origen a sus relaciones.

—Se me dieron, dijo Pierrot modestamente.

—Ya iremos juntos, dijo Pulgarcito, porque yo también le pego un poco.

— ¡Ah! te podés aprontar, dijo Paraíso, que le daba mucha importancia a Pierrot sin llevar no obstante su admiración más allá del dominio de los juegos de bolas a veinte, donde, es verdad, el otro sobresalía. No teniendo por otra parte parte esa amistad más que ocho días de vida, aún no había tenido tiempo ni cuidado de interesarse en los otros aspectos de la personalidad de su nuevo compinche (*Marcha*, Segunda sección, 3).

El dominio de Pierrot en el juego de la bolita, la significación que esto adquiere en la relación con sus compañeros y que no está reñida con lo responsable de su conducta, establece la axiología a la que responde el transcurrir de la novela. Y el discurso narrativo que transmite esos valores busca y logra, en cada página, evitar, alejar, circunvalar toda temible postura de allanamiento a presuntas seriedades o correcciones. Es esa vía, ese *tao* narrativo en el relato de lo cotidiano que Vilariño elige ofrecer como novedad a los lectores de *Marcha*, en 1953, a través de su tarea de reactivación en castellano del texto francés.

Muy pronto en la novela, Pierrot se verá en la situación laboralmente delicada de pacificar una pelea entre «filósofos» y *macrós*. Los primeros, desde ubicaciones preferenciales, buscan rentabilizar al máximo lo pagado para deleitarse con cada centímetro de piel de las muchachas que Pierrot, más o menos a la fuerza, debe colocar encima de un estratégico chorro de aire. Pero los *macrós* defienden a sus mujeres, los

golpes entre ambos grupos menudean, la policía desembarca, un Pierrot desbordando hace honor a su nombre de melancólico perdedor y queda sin trabajo. Pequeño relato en situación conversacional como técnica narrativa, más allá de la dificultad, excepcionalidad o peculiaridad de lo relatado como en este caso. Y aquí el texto despliega la riqueza verbal que la lengua oral posee para designar a los problemáticos «defensores» del sexo femenino y modula su nombre en nueve variaciones: *ma-quereau, souteneur, marlou, moraliste, mon-homme, aminche, malfrat, macq, gonce*. En equivalencia castellana, Vilariño se ajusta al mismo ritmo aritmético del juego variacional de nueve notas:

Pierrot [...] entrevió entonces un personaje amenazador que era innegablemente un *macró*. Pese al peligro inminente su conciencia profesional no desfalleció. Quiso arrastrar a la damisela a despecho del voto del *proxeneta*. Ella se resistió. La gente se puso a protestar. Pierrot insistió, luchó, venció, la yira tuvo que seguirlo.

Pero la decepción iba a ser muy grande. *El garabo*, que había seguido de cerca a su mujer, le mantuvo la pollera con las dos manos, lo que aniquiló el efecto de la corriente de aire.

Un clamor indignado, unánime, estalló. [...]

Detrás del *moralista* y su peor —es— nada venía otra pareja de la misma clase. El segundo *cafiolo* imitó naturalmente a su compadre. Los filósofos entraron en ebullición, y los dos malandras seguían su camino desafiando a sus adversarios, y las injurias arrojadas del uno al otro grupo, crecían en vigor tanto como en obscenidad a cada réplica. [...] Con gestos se acrecía el vigor de palabras abismadas por un uso demasiado frecuente. Cuando la cuadrilla llegó al tonel, empezó el pataleo. Los dos *cosos* no querían librarse a sus muebles en las manos de Paraíso.

Paraíso terminó por comprender que había que seguir el consejo del patrón: nada de historias. Apretó una palanca, la rotación cesó, y los dos *puntos*, seguidos por sus damas, pasaron triunfantes y burlones (4, énfasis mío).

Una década más tarde esta vía narrativa, que conjuga filosofía y humor, será también la vía que tomará Cortázar para las fisionomías humanas, que trazaría y llamaría cronopios en *Historias de cronopios y de famas* (1962), y con las que Pierrot compartirá más de un rasgo, entre ellos, en palabras de un fama, su «corazón bondadoso» y «su conmovedora alegría»: la novela de Queneau se cierra con la carcajada de Pierrot cuando se da cuenta de que, por su innata o trabajada distracción, ha perdido el documento que lo hacía heredero de la capilla poldeva y aseguraba así su existencia material de por vida. En su sonriente resignación hace de la risa el criterio de la sabiduría. Desde esta perspectiva, el Pierrot de Queneau podría leerse como una suerte de respuesta ficcional anticipatoria, a la futura pregunta muy seriamente planteada

por el argentino en *La vuelta al día en ochenta mundos*: «¿Quién nos rescatará de la seriedad?».⁷

En un documento ológrafo de Vilariño se encuentra la siguiente nota: «Raymond Queneau [...] hallazgos técnicos y surrealistas». La nota refiere a los poemas de *L'instant fatal*, algunos de los cuales traduce para *Número* en 1952. Pero a partir de esta nota-comentario quizás podamos postular que también en el protagonista y la trama de *Pierrot mon ami*, en la personal vertiente narrativa de esta obra que otorga lugar de honor al humor desenfadado y a la permanente artesanía verbal de su ética del lenguaje, la poeta uruguaya encontró «hallazgos» de interés para una nueva novela que deseó compartir con ese nuevo lectorado hispánico al traducir al castellano las primeras páginas de *Pierrot amigo mío* para los lectores de *Marcha*.

Sobre su encuentro en París, en agosto de 1954, anotó en su Diario: «Vi a Queneau en la *Nouvelle Revue*. Le escribí antes porque decían que era imposible verlo. Interesante, cansado, ojeras, no sé si asmático. Me prometió enviarme poemas para *Número*, pero él creía que eran intraducibles. —Yo los traduciré, le dije».

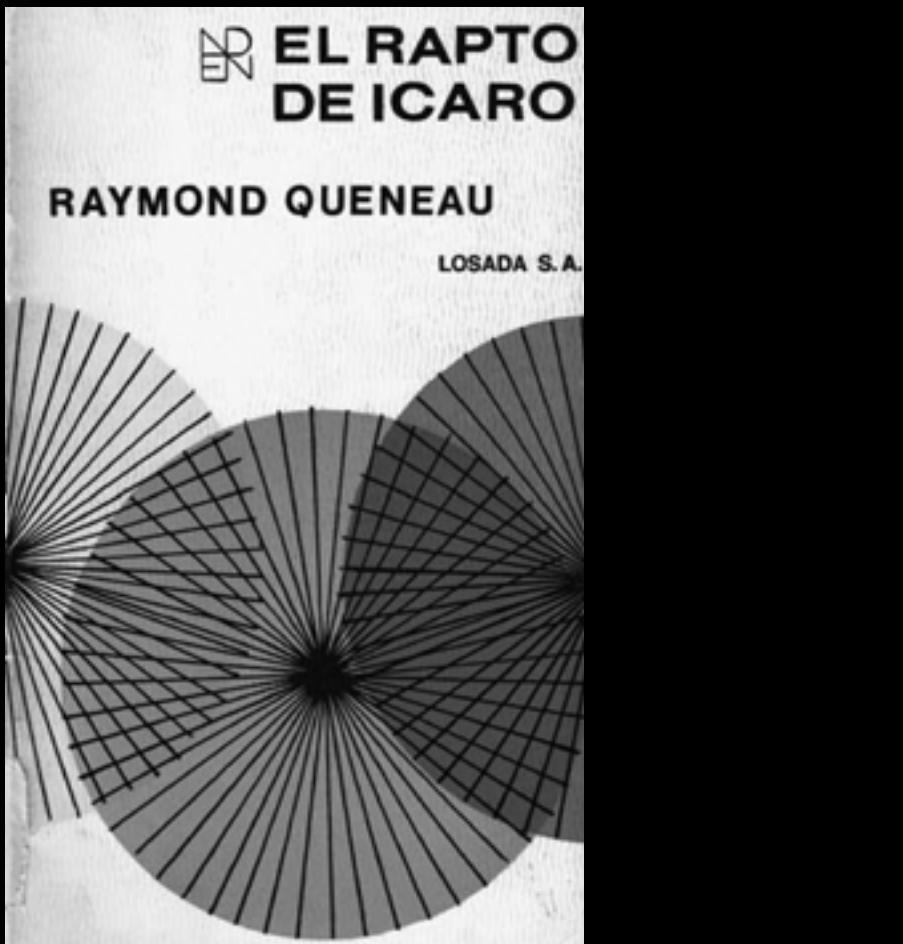
7. «Alegria del cronopio», *Historia de cronopios y de famas* [1962], Buenos Aires, Minotauro, 1968, 116-117. «De la seriedad en los velorios», *La vuelta al día en ochenta mundo*, México, Siglo XXI editores, 32.

- COCTEAU, Jean: «Michel Sima», en *La intimidad de los artistas - Exposición fotográfica de Michel Sima, Revista Atticus* (en línea), enero de 2014.
- CORTÁZAR, Julio: «Alegria del cronopio», en *Historias de cronopios y de famas* [1962]. Buenos Aires: Minotauro, 1968, 116-117.
- _____. «De la seriedad en los velorios», en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI editores, 32.
- DE TORRES, María Inés: «A París en bicicleta: el diario de viaje de Horacio Quiroga», en *Los viajeros y el Río de la Plata: un siglo de escritura*, Barnabé, J-Ph. y B. Vegh (eds.). Montevideo: Linardi y Risso, 2010, 303-313.
- ONETTI, Juan Carlos: Correspondencia Onetti-Benedetti, en *Insomnia*, Separata Cultural de *Posdata*, ed. Pablo Rocca, 3/11/2000, 9.
- QUENEAU, Raymond: *Pierrot mon ami*. París: Gallimard, 1943.
- _____. *Bâtons, chiffres et lettres*. París: Gallimard, 1950.
- _____. «Diario de un lector» (trad. Emir Rodríguez Monegal). *Marcha*, viernes 26 de enero de 1951, 14.
- _____. «Pierrot amigo mío» (trad. Idea Vilariño). *Marcha*, viernes 26 de junio de 1953, 3-4.
- _____. *Le vol d'Icare*. París: Gallimard, 1968.
- _____. *El rapto de Ícaro* (trad. Idea Vilariño). Buenos Aires: Losada, 1973.
- VEGH, Beatriz: «Ejercicios de estilo y traducción: Raymond Queneau / Idea Vilariño». *Revista de la Biblioteca Nacional*, 6-7, 2012, 223-237.
- VILARIÑO, Idea: *Diario* 1954. Inédito.
- _____. «Raymond Queneau», en *Miscelánea Vilariño*, Archivo SADIL, FHCE.

El Queneau oulipiano: el traductor como escritor*

Julia Bucci

*Instituto de Enseñanza Superior
en Lenguas Vivas «Juan R. Fernández»*



Mi intención es analizar los desafíos que plantean los textos oulipianos para la traducción y reflexionar sobre el estatuto del traductor. Me centraré en la última novela de Raymond Queneau, *Le vol d'Icare* (1968), y la traducción al castellano de Idea Vilariño, *El rapto de Ícaro* (1973). Esta versión se incluye dentro de un proyecto de traducción de la editorial Losada, que en los años 1970, 1971, 1972 y 1973 publicó cuatro novelas de Queneau en su colección Novelistas de nuestra época. *El rapto de Ícaro* es la cuarta de estas novelas publicadas por Losada. Presentaré, en primer lugar, una introducción a la estética del Oulipo, luego estudiaré de modo comparativo algunas estrategias desplegadas por Queneau y por Vilariño referidas a los géneros literarios y la onomástica. Por último, y a partir de este análisis, voy a reflexionar sobre el estatuto del traductor oulipiano.

En 1960, los franceses Raymond Queneau y François Le Lionnais fundan, junto con una decena de amigos escritores, artistas plásticos y matemáticos el OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle), un taller de literatura potencial que reúne inquietudes acerca del lenguaje, el ajedrez y las matemáticas. Con el tiempo, el grupo se amplía e incluye entre sus miembros a Italo Calvino, Georges Perec y al artista plástico Marcel Duchamp, entre otros. Actualmente, el grupo continúa en actividad.

El Oulipo repudia abiertamente cualquier intervención del azar en la literatura, lo cual se opone de forma radical al movimiento surrealista. Así se propone, esencialmente, renovar las reglas compositivas para la creación literaria, haciendo de la literatura una tarea consciente en la cual no hay lugar para la imagen mítica del poeta inspirado. Para sintetizar mencionaré solo algunas cuestiones centrales de la estética oulipiana, que resulten pertinentes para este análisis.

Como su nombre lo indica, el Oulipo se presenta como un taller de literatura potencial. La noción de literatura potencial implica la capacidad intrínseca de un texto

*Este artículo se publicó antes en *Revista de la Biblioteca Nacional* n.º 9 «Idea», 241-250 y fue parte del proyecto «Escenas de la traducción en la Argentina», dirigido por la Dra. Patricia Willson en IESLV «Juan Ramón Fernández».

de poder engendrar una cantidad infinita de textos nuevos mediante la aplicación de ciertas reglas o, en otras palabras, a partir de la intromisión de una perturbación. Así, dice Queneau, la literatura potencial no es una «creación-creada», es decir, cerrada, inmutable y atemporal, sino una «creación-creadora», abierta, dinámica y coyuntural. La potencialidad que busca el Oulipo es una potencialidad consciente que funciona en un nivel subyacente al de las apariencias y opera como una fuente de riquezas secretas que, al ser explotadas, pueden dar a luz a una infinidad de obras nuevas. En este sentido, Harry Mathews, miembro del Oulipo, plantea en uno de sus artículos (Oulipo 1981) que la potencialidad oulipiana viene a romper con la unicidad del texto, ya que detrás de las palabras se esconden otros textos virtuales y posibles. La literatura potencial se propone, pues, jugar con la alteridad latente que se esconde en el lenguaje.

Esta noción modular de la literatura oulipiana, formulada desde los comienzos del grupo, puede pensarse en relación con la potencialidad del texto traducido de la que habla Berman (1984). Este plantea que traducir no consiste solamente en transmitir un mensaje ni en una actividad puramente literaria. La traducción fiel sería aquella que reproduce el sistema planteado por la obra extranjera, manteniendo toda su extranjeridad. En ese traslado, la obra traducida lograría explotar las posibilidades que solo se encuentran virtualmente en el texto fuente.

¿Pero cómo se explota esa potencialidad? Dije antes que el Oulipo se opone a la idea de «inspiración» y propone, por su parte, la sujeción del autor a determinadas reglas compositivas de carácter restrictivo (que ellos denominan *contraintes*) y que, *a priori*, no difieren en nada de las reglas compositivas elaboradas por la tradición, igualmente arbitrarias (por ejemplo, el soneto está gobernado por una regla que indica que debe componerse por dos cuartetos y dos tercetos, versos endecasílabos y rimas fijas). Del carácter restrictivo de estas reglas nace la libertad de la creación, ya que obliga a la lengua a explorarse a sí misma en un movimiento de introspección que hace emergir connotaciones, representaciones, ecos y sonoridades.

De este modo, el texto oulipiano establece una relación muy estrecha con el lenguaje: se ancla en él para luego desestabilizarlo. La restricción es, pues, la estrategia que permite alcanzar la potencialidad y puede afectar distintos órdenes de la composición literaria. Como ejemplo emblemático, mencionaré la novela *La disparition*, de Georges Perec, escrita enteramente sin utilizar la vocal «e», la más frecuente en francés. La traducción al español se titula *El secuestro* y fue escrita por los traductores sin usar la vocal «a» para mantener la misma complejidad que imponía en francés la omisión de la «e». Algunas de las reglas oulipianas más conocidas son la escritura lipogramática, como en la novela de Perec, recién mencionada, o la

aplicación de reglas matemáticas en la composición literaria (por ejemplo, el método S+7 que consiste en reemplazar en un texto todos los sustantivos por el séptimo que los sucede en el diccionario). Pero más allá de estas reglas de carácter restrictivo, todas las obras oulipianas esconden reglas compositivas, más o menos estrictas, que operan en distintos niveles textuales y que fueron pautadas de antemano por su autor. Como dijo Queneau, el autor oulipiano es «una rata que debe construir el laberinto del cual luego se propondrá salir».

Esta concepción oulipiana de la literatura encierra también una concepción oulipiana de la traducción. Según esta, la traducción se incluiría dentro de una categoría específica de procedimientos compositivos, que ellos llaman «procedimientos que parten de estructuras ya existentes». Se refieren a distintos tipos de traducciones intralingüísticas entre las cuales se encuentran, por ejemplo, la traducción lipogramática, la traducción homofónica, la traducción definicional, la traducción antonímica, cuya aplicación, según su concepción, permitiría dar a luz a obras completamente nuevas. De este modo, el Oulipo considera la traducción como una de las tantas reglas compositivas generadoras de textos nuevos. Así, las dicotomías tradicionales de «original/traducción» y «escritor/traductor» ya no serían pertinentes. Estaríamos ante una relación «Texto A - Texto B» y «Escritor A - Escritor B».

En *Estética del Oulipo* (2006), Hervé Le Tellier afirma que el placer estético del texto oulipiano no tiene que ver con lo bello, sino con «el conocimiento o el reconocimiento de referentes codificados y comunes», es decir, que la noción de «estética» se relaciona con la idea de complicidad. Así, las operaciones estéticas de los textos vienen a tejer redes de complicidad entre el autor y el lector ancladas en todas las competencias lingüísticas y culturales compartidas. Le Tellier plantea la existencia de tres niveles de complicidad: 1) la lengua inmediata como sistema, en su incesante movilidad, que al chocar con la lengua del otro, la lengua desconocida, se convierte en un campo de exploración, 2) lo cultural, que tiene que ver con los códigos, las formas y los saberes compartidos por todos y con el diálogo que los textos oulipianos establecen con el universo literario y 3) el universo oulipiano y el «pacto» que este sella con su lector.

El escritor oulipiano va a construir una complicidad con el lector en estos tres niveles y luego va a intervenir perturbando deliberadamente las codificaciones de cada uno de ellos. Esto puede implicar tanto una perturbación ortográfica o gramatical, como un juego con las sonoridades, o la instauración de un diálogo oblicuo con otras obras literarias.

Luego de esta introducción a la estética oulipiana, quisiera presentar la hipótesis de este trabajo: voy a partir de la idea de que un traductor oulipiano escribe

siguiendo una doble determinación, la primera, ya impuesta por el autor del texto, fuente para que rigiera su composición y la segunda, el cambio de código lingüístico, que es la que debe aplicar el traductor a la hora de (re)escribir el texto en lengua meta. Así, la traducción oulipiana vendría a duplicar la apuesta oulipiana.

A continuación, analizaré comparativamente algunas de las estrategias estilísticas desplegadas en *Le vol d'Icare* y en la traducción al castellano de Idea Vilariño. Solo me detendré en dos de los muchos aspectos que pueden analizarse: la oscilación entre el género novelesco y el teatral y la onomástica.

Uno de los elementos centrales de esta novela es el juego que hace Queneau con los géneros literarios. Todo lector conoce y reconoce las convenciones formales del género novelesco y el género teatral. Queneau se inscribe dentro de ese código cultural compartido e introduce allí una perturbación: hace que el texto oscile entre ambos géneros.

Desde el punto de vista de los rasgos formales de la novela, encontramos la división en capítulos y la presencia de un narrador, aunque sus intervenciones son mínimas. En lo que respecta a las formas y códigos del teatro, las intervenciones y acciones de los personajes están marcadas por didascalías.

Permítanme contar una breve anécdota personal, yo le encargué la compra de esta novela a una amiga, que es una gran lectora. Cuando me la dio, le pregunté si la había leído y ella me contestó: «No, no me gusta leer teatro». Este ejemplo resulta sumamente ilustrativo: ella hojeó el libro y detectó la disposición gráfica propia de las obras teatrales y asumió, automáticamente, que se trataba de una obra de teatro. Este es el tipo de perturbación que opera el Oulipo.

En esta novela, uno de los personajes, un escritor, descubre un día que su personaje principal, Ícaro, desapareció de su manuscrito y contrata a un detective para que lo encuentre. Mientras tanto, Ícaro comienza un «viaje iniciático» por el mundo real y escapa así al destino que su autor había previsto para él. El juego con el género novelesco y el género teatral se plantea desde las primeras líneas e incluso se convierte en un tema de discusión entre los personajes; uno de ellos afirma: «Un personaje de novela no puede convertirse en un personaje de teatro».

Pero esta oscilación entre los dos géneros también se evidencia en una oscilación entre dos registros: el literario y el coloquial. El registro literario se detecta claramente en ciertos usos léxicos, que pertenecen a la lengua literaria o escrita, en la aparición de frases en latín y, sobre todo, en el uso del *passé simple* (pretérito simple), que en francés solo se utiliza en la lengua literaria y el discurso histórico. El

hecho de que los personajes utilicen esta forma verbal para comunicarse oralmente provoca desconcierto. Por su parte, el registro oral también se manifiesta en el uso de vocabulario familiar y en diversas marcas de la oralidad. Así, los personajes de la novela hablan un híbrido, que resulta de la mezcla de distintos niveles de lengua y que constituye una perturbación del francés tanto oral como escrito.

La traducción de Idea Vilariño reproduce el sistema planteado por Queneau y propone esta oscilación de los registros, sobre todo a nivel léxico. En cuanto al *passé simple* propone el uso del pretérito simple, que en Argentina es el de uso corriente y por lo tanto no remite a un uso literario. Esto hace que la aparición del registro literario en la oralidad no sea tan disruptiva, ya que viene a pasar por lo léxico y lo fraseológico.

Esta obra merece un análisis exhaustivo de la onomástica. Aquí solo mencionaré que en esta novela cada patronímico tiene un anclaje referencial, ya que, en la mayoría de los casos, estos informan sobre la función o determinada característica de los personajes. Para dar solo un ejemplo, el personaje del doctor Lajoie (que podría traducirse literalmente por «la alegría»), siempre se pregunta si es feliz y da muestras de un inusual optimismo frente a las pequeñas tragedias de los otros personajes. Pero detengámonos en dos elementos que resultan muy interesantes cuando se los piensa a la luz de la noción de complicidad que habla Le Tellier.

El primer caso que analizaré resulta particularmente interesante. Como señalé anteriormente en esta novela de Queneau un escritor descubre un día que Ícaro, su personaje, ha desaparecido. Desesperado, recurre a los servicios de un detective privado para que lo encuentre. Se da entonces un pequeño diálogo entre el escritor y el detective que cito a continuación en francés y en castellano:

HUBERT

[...] voici dix louis et retrouvez-moi mon Icare vite.

MORCOL

Je vous accuse réception des dix louis et note son nom.

Il écrit Nick Harwitt sur son carnet cependant que Lubert lui donne sa carte.

La traducción al castellano es la siguiente:

HUMBERTO

[...] Sírvase, aquí tiene diez lises y encuéntreme a mí Ícaro pronto.

MORCOL

Acuso recibo de diez luisos y anoto su nombre.

Escribe Nick Haropronto en su carnet mientras Lubert le da su tarjeta.

Este malentendido, que va a tener una incidencia muy importante en el desarrollo de la trama, resulta interesante por todo lo que pone en juego. ¿Qué sucede en francés? Queneau está jugando no solo con las similitudes fonéticas entre distintas palabras, sino que entra en juego lo que Le Tellier plantea en el primer nivel de complicidad, esto es, cómo una lengua se define, antes que nada, como opuesta a la lengua del otro. En este fragmento podemos observar cómo interviene el imaginario que una cultura construye sobre otra lengua. En este caso, se trata de la representación del idioma inglés que la cultura francesa construye desde su propia lengua y, en consecuencia, de la representación de la manera que tienen los franceses de pronunciar el inglés. Aquí, al chocar con la lengua extranjera, la lengua habla de sí misma. En muy pocas palabras, Queneau logra condensar el imaginario colectivo sobre una lengua e introducir la extranjeridad en su texto, como elemento disruptivo.

Veamos qué sucede en la traducción al castellano. Idea Vilariño –que a lo largo de su traducción da cuenta de una gran sensibilidad ante estos juegos de Queneau– mantiene el malentendido. En este caso se trata, más que nada, de un malentendido que surge de similitudes fonéticas que permiten realizar un recorte sintagmático diferente en la cadena hablada. Así, «encuéntreme a mi Ícaro pronto» da lugar a «encuéntreme a mi Nick Haropronto». Mientras que en el texto francés la lengua habla de sí misma cuando habla otra lengua (el inglés) y de la representación que se hace de ella, el castellano solo habla de sí mismo, es decir, de la inestabilidad que el sistema mismo posee en su interior. Pero no habla de su relación con otro sistema.

El segundo caso que analizo es el del nombre de uno de los personajes femeninos, llamado LN.

Versión francesa:

LN

Et tu t'appelles comment?

ICARE

Je ne sais plus très bien... Je ne vole plus, je nage... Et vous même made-moiselle:

Hélène?

LN

Non, Ln en deux lettres. Je suis d'origine cruciverbiste.

Versión castellana:

LN

¿Y te llamas cómo?

ÍCARO

Ya no sé muy bien... Ya no vuelo, ahora nadó... Y usted, señorita: ¿Helene?

LN

No, Ln en dos letras. Soy de origen crucigramista.

Aquí, el juego que plantea Queneau tiene que ver con la forma en que se pronuncian estas dos letras del alfabeto, que leídas juntas suenan igual que el nombre francés Hélène. Lo que aquí se pone en juego es la relación entre la fonética y su representación gráfica, se produce una perturbación de la escritura. Queneau explota, una vez más, una inestabilidad intrínseca al sistema. La lengua se ríe de sí misma y de sus zonas de nebulosa. En el ejemplo de Nick Harwitt habíamos visto cómo el imaginario sobre una lengua extranjera se traducía por una inestabilidad intrínseca al sistema. En este segundo caso, se ve cómo una inestabilidad del sistema se traduce por un juego con el imaginario sobre la lengua extranjera: Idea Vilariño mantiene las letras «l» y «n» y arma el juego con el nombre francés Hélène. Podemos imaginar que Ícaro lo pronuncia «Helene», como lo pronunciaría alguien que no conoce el francés y que lee fonéticamente como lo hace el castellano. De hecho, observamos que la traductora escribe el nombre sin sus respectivos acentos, lo cual viene a darnos una clave para su lectura. De este modo, el sistema propuesto por Queneau, que consiste en jugar con las inestabilidades de la propia lengua y mostrar su relación con la lengua del otro, se traslada perfectamente a la lengua castellana.

Los dos casos que acabo de analizar constituyen una clarísima muestra del proyecto que lleva a cabo Idea Vilariño en toda su traducción. Y aquí lo interesante es pensar la traducción en términos de «sistema» y no en analizar o comparar elementos aislados, ya que eso reduce a pensar en los términos dicotómicos de pérdida/ganancia o de traducibilidad/intraducibilidad.

Idea Vilariño reconstruye en su texto los dos sistemas en los que puse el acento en este trabajo, esto es, la oscilación entre dos géneros literarios y la onomástica, y da muestras de una auténtica reflexión sobre la estética oulipiana.

Antoine Berman dice que la traducción ética es la que alberga «apertura, diálogo, mestizaje, descentramiento». La estética oulipiana propone los mismos principios para la literatura en general y, al plantear una desacralización del autor y del

texto, habilita un juego literario donde el material creador de literatura es la literatura misma. Así, el traductor oulipiano no puede ser sino un escritor oulipiano.

BERMAN, Antoine: *L'épreuve de l'étranger*. París: Gallimard, 1984.

LE TELLIER, Hervé: *Esthétique de l'Oulipo*. Burdeos: Le Castor Astral, 2006.

OULIPO: *La littérature potentielle*. París: Gallimard, 1988.

_____*Atlas de littérature potentielle*. París: Gallimard, 1981.

QUENEAU, Raymond: *Le vol d'Icare*. París: Gallimard, 1968.

_____*El rapto de Ícaro*. Traducción Idea Vilariño. Buenos Aires: Losada, 1973.

Queneau por entregas: las traducciones intraducibles de Idea Vilariño en revistas latinoamericanas

Laura Fólica

.....
Universitat Oberta de Catalunya

«Vi a Queneau en la *Nouvelle Revue*. Le escribí antes porque decían que era imposible verlo. Interesante, cansado, ojeras, no sé si asmático.

Me prometió enviarle poemas para *Número*, pero él creía que eran intraducibles.

—Yo los traduciré, le dije».

Esta nota, que la poeta uruguaya Idea Vilariño apunta en su «Diario» después del encuentro con el escritor francés Raymond Queneau (1903-1976) en París en agosto de 1954 (Vegh 2014 239), nos sitúa ante una doble hipótesis que exploraremos en este capítulo. Por un lado, el carácter «intraducible» de una obra literaria funciona como motor –y no como impedimento– de un deseo de traducción que pone en jaque cierta representación sobre la equivalencia en traducción. Por otro lado, en el siglo XX, este deseo de traducir lo intraducible halla su lugar de concreción por excelencia en las revistas literarias. Estas funcionarían como un soporte más cercano a la apuesta por una traducción experimental, es decir, menos sujeta a las normas de traducción que operan en la edición de libros y a su *doxa* sobre la variedad lingüística que debe usarse en traducción.

1. La intraducibilidad como condición de posibilidad de una traducción

La intraducibilidad como valor de una obra literaria o, más precisamente, como garante de la diversidad literaria global, es hoy defendida por teóricas como Emily Apter (2013), quien se opone a la *World Literature* ya concebida para ser traducida¹ o por Barbara Cassin, quien problematiza la especificidad de «filosofar en lenguas»

1. Más recientemente, Rebecca Walkowitz analiza los rasgos de esta literatura que tiene a la traducción entre sus condiciones de producción: «many novels do not appear in translation. They have been written for translation from the start [...] These works are *written for translation*, in the hope of being translated, but they are also often *written as translations*» (Walkowitz 3-4, destacado en el original).

con su *Dictionnaire des intraduisibles* (2004). Para ambas autoras, desde una perspectiva epistemológica, la intraducibilidad permite romper con la representación (o reducción) de la traducción basada en la equivalencia lingüística; postura que, no obstante, es defendida por corrientes menos especulativas como la teoría funcional o el *skopos* y que estaría en la base del paradigma de la «*fluidez*», descrito por Lawrence Venuti (1995) para aquellas traducciones que no deben notarse como tales. Al oponerse al binarismo de la equivalencia, la defensa de la intraducibilidad resulta un modo de resistencia a la homogeneización cultural y, por tanto, adquiere una dimensión ética, dado que la traducción sería el lugar donde la otredad del texto extranjero es acogida en su diferencia (Berman 1999; Ricœur 2004). Es decir, en lugar de ser una barrera ante la cual detenerse, la intraducibilidad resulta un estímulo para el deseo de traducir.

En su texto *Pour une critique de la traduction*: John Donne, Antoine Berman (1995) refiere a ese deseo en términos freudianos de «pulsión» (Trieb); la pulsión traductora es concebida como una fuerza iniciadora que empuja hacia la traducción:

La pulsión-de-traducción es lo que hace del traductor un traductor: lo que lo «empuja» al traducir, lo que lo «empuja» hacia el espacio del traducir. Esta pulsión puede surgir por sí misma o por la acción de un tercero. ¿Qué es esta pulsión? ¿Cuál es su especificidad? Todavía lo ignoramos, dado que aún no tenemos una «teoría» del sujeto que traduce. Lo único que sabemos es que la pulsión está en el principio de todos los destinos de traducción (Berman 2014 [1995] 2).

La intraducibilidad, entonces, es entendida como fuerza de empuje y no como impedimento. Allí donde la lengua no acepta un equivalente unívoco, donde se muestra en su complejidad semántica y formal, la traducción se vuelve un acto creador. Preguntándose por la imposibilidad de una traducción, Roman Jakobson (1981 [1959]) hallaba en la traducción de poesía ese caso extremo, en el que tanto el significado y el significante, es decir, forma y sentido –para decirlo en términos de los debates clásicos sobre el traducir–, eran igual de importantes. Este problema se resolvía, para Jakobson, si se conceptualizaba la traducción como «transposición creadora», es decir, liberando al traductor de la sumisión a un término de la dicotomía y dotándolo de herramientas creadoras.

Esta conceptualización nos acerca justamente a la idea de «*contrainte*» o constricción defendida por el Oulipo, taller de literatura potencial del cual Queneau fue uno de los fundadores junto a F. Le Lionnais en 1960, año en el que el Oulipo deja de ser una subcomisión del Collège de ‘*Pataphysique* y cobra mayor autonomía. Sin

entrar en detalles sobre el grupo dado que no es el objetivo del capítulo,² nos interesa destacar que el Oulipo concibe la traducción como una operación de constricción que funciona como una regla compositiva para crear textos nuevos a partir de textos ya existentes. Algunas de estas reglas son la traducción homofónica, lipogramática, definicional, entre otras. En ellas, el esquema de «equivalencia» (y los binarismos jerárquicos de original-traducción, autor-traductor) que sustenta el paradigma de la *fluidez* se desmorona, ya que la variación que se ejerce en cada tipo de traducción aumenta las potencialidades del texto de partida.

Un ejemplo magistral de la variación textual inherente a toda traducción (Vegh 2012 224) y previo a la formación del Oulipo, lo ofrece Queneau en su obra *Exercices de style*, que comienza a escribir en 1942 y que publica fragmentariamente en revistas como la surrealista *La Terre n'est pas une vallée de larmes* (1945) o *Fontaine* (1945) hasta alcanzar su edición íntegra en Gallimard en 1947 y su edición canónica como libro-álbum en 1969 con los noventa y nueve textos que se conocen actualmente (Fernández Ferrer 14).

En este apartado, nuestro objetivo es estudiar el proyecto de traducción³ que desarrolla Vilariño de esta obra y que la sitúa como creadora y no como «esclava fiel», para retomar sus propios dichos en una entrevista realizada por Javier Uriarte (2014). Refiriéndose a la traducción de las obras teatrales de Shakespeare, Vilariño se ufanaba en resaltar su carácter secundario y ancilar. Así lo resume Uriarte (252):

La traducción en una dirección opuesta a la creación poética, ya que se define como «extremadamente obediente» y «fiel», como si la traducción se tratara de un espacio de eficiencia, de corrección, de sumo respeto y hasta de sometimiento al llamado texto original. La alusión a la esclavitud –también mencionada en su diario– no es casual.

Más allá de que sabemos que en los paratextos de traducción, como son las entrevistas o los diarios, la representación que un autor o traductor componen sobre sí mismos puede no coincidir con su práctica escrituraria, nos interesa destacar que, para el caso de la traducción de la literatura de Queneau, Vilariño adopta otra

2. Para profundizar en la historia del grupo, véanse Oulipo (1981, 1988). Además, para una conceptualización más detallada sobre lo que significó la traducción para el Oulipo, puede consultarse el artículo de Julia Bucci (2014).

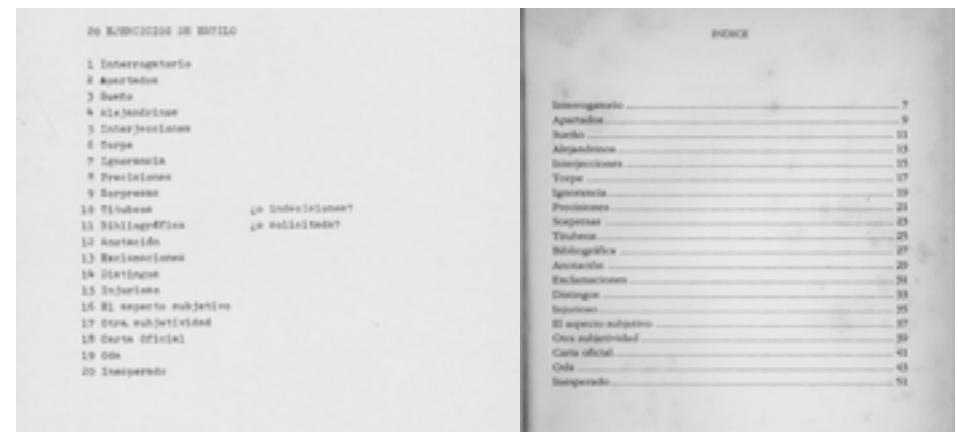
3. La expresión «proyecto de traducción» es acuñada por Berman para referir a la manera, explicitada o no, «en que el traductor llevará a cabo la traslación literaria y, por el otro, la forma en que asumirá la traducción en sí, y elegirá un “modo” de traducción, una “manera de traducir”» (Berman 1995 [2014] 3). Además, este proyecto dependerá de la posición traductiva que ocupe el traductor en su campo literario, así como también del horizonte de traducción en el momento que realiza su traducción.

posición y desarrolla otro proyecto traductivo: de «esclava fiel» a «escriba subversiva», tomando prestada la fórmula con la que la traductora, teórica y poeta estadounidense Suzanne Jill Levine (2000) caracteriza a aquellos traductores que resisten al paradigma de la equivalencia basado en la fluidez. Veamos cómo «resiste» Vilariño al elegir traducir a Queneau, escritor «bastante difícil porque es un tipo muy intelectual y además con sentido del humor, trabaja con el lenguaje jugando. Me dijeron que eran intraducibles, yo los traduje creo que bien» (Uriarte 258).

De los noventa y nueve textos variacionales que ofrece Queneau sobre un hecho anodino (el encuentro de dos personajes en una estación de tren), Vilariño elige veinte que publica la editorial venezolana Pequeña Venecia en edición bilingüe en 1995; algunos de ellos habían salido previamente en revistas como *Uno más uno* (México, septiembre de 1981) y en *Trova* (Montevideo, diciembre de 1981) (Rocca 1997a 121).⁴ Del volumen publicado en Venezuela, la Biblioteca Nacional de Uruguay cuenta en su acervo con tres versiones mecanografiadas (dos incompletas y una completa). Cotejando las tres versiones, se detectan cambios menores, dado que la mayoría son correcciones manuscritas de erratas del mecanuscrito. No obstante, gracias al cotejo de estas pruebas con la versión final publicada en libro, podemos hacer algunas interesantes puntualizaciones sobre el proyecto de traducción de Vilariño.

Por un lado, Vilariño propone una selección de veinte textos y un orden de publicación que es respetado por la editorial venezolana (Imagen 1). Al estudiar las versiones mecanografiadas da la sensación de que Vilariño tradujo más textos de los que entregó a la editorial, ya que a veces tacha algunos que no incluye (Imagen 2) o corrige la numeración (Imagen 3). También añade puntos en las estrofas de la «Oda», signo que no estaba presente en el texto de Queneau. Esta comprobación matiza el cuestionamiento que realiza Beatriz Vegh en su artículo «Ejercicios de estilo y traducción: Idea Vilariño/Raymond Queneau» (2012 10), en el que señala que los puntos en la «Oda» «podemos pensar también que fueron agregados por

4. Si bien no hemos podido encontrar la revista mexicana *Uno más uno*, sí que hemos podido consultar la selección realizada por Vilariño para la revista uruguaya *Trova* (N.º 8-9). En ella, Vilariño propone la traducción de siete textos: «El aspecto subjetivo», «Torpe», «Inesperado», «Alejandrinos», «Otra subjetividad», «Bibliográfica», «Injurioso». Una rápida comparación con su traducción para la editorial venezolana Pequeña Venecia, nos hace ver cambios menores asociados a correcciones ortotipográficas, por ejemplo, «cubre-sesera» (*Trova*) es cambiado por «cubresesera» (Pequeña Venecia) o a sinónimos léxicos; por ejemplo, en «El aspecto subjetivo», Vilariño se refiere a un sombrero «bastante osado» (*Trova*) que se volverá, después, «bastante coquetón» (Pequeña Venecia). También cambia un verso del soneto «Alejandrinos»: «iba refunfuñando, aunque en torno al sombrero» (*Trova*) por «iba refunfuñando, el que en torno a un sombrero» (Pequeña Venecia). Interesa destacar que en «Otra subjetividad» Vilariño usa el verbo «rajar» en «terminó por rajar cobardemente», opción que tachará para la edición de Pequeña Venecia y corregirá por «terminó por largarse cobardemente», eligiendo un verbo menos coloquial para la edición libresca.



DE JUEGOS DE ESTILO	
1. Entrenamiento	
2. Aperturas	
3. Banda	
4. Alejandrinos	
5. Interacciones	
6. Torpe	
7. Ignorancia	
8. Frentismos	
9. Sorpresas	
10. Trámites	
11. BIBLIOGRAFIA	
12. Anotación	
13. Recensiones	
14. Distinción	
15. Injurioso	
16. El aspecto subjetivo	
17. Otra subjetividad	
18. Carta oficial	
19. Oda	
20. Inesperado	

ÍNDICE	
Entrenamiento	7
Aperturas	9
Banda	11
Alejandrinos	13
Interacciones	15
Torpe	17
Ignorancia	19
Frentismos	21
Sorpresas	23
Trámites	25
BIBLIOGRAFIA	27
Anotación	29
Recensiones	29
Distinción	31
Injurioso	33
El aspecto subjetivo	35
Otra subjetividad	37
Carta oficial	41
Oda	43
Inesperado	51

Imagen 1: A la izquierda, mecanuscrito de Vilariño conservado en la BNU en el que sugiere un índice para su traducción. A la derecha, el índice publicado por la Editorial Pequeña Venecia.

la editorial, autora de un prólogo muy poco receptivo de las novedades contenidas en lo que está publicando». El prólogo ciertamente abre de un modo crítico con estos ejercicios: «Queneau no está demasiado bien representado por estos juegos a que se entregó un poco tarde, cuando ya tenía una importante obra detrás de sí» (Vilariño 3), pero es Vilariño la autora de estas palabras, como se puede comprobar al cotejar las versiones previas de sus traducciones. El equívoco sobre la autoría del prólogo se instala porque este no lleva firma. Vegh critica también la ubicación en posición doce del texto «Notations», ubicado en primer lugar en *Exercices de Style* (1947), original tomado como texto de partida para esta traducción. No obstante, como vemos en la Imagen 1, el orden sugerido por Vilariño no respeta el orden establecido en francés por Queneau, quien abre su libro con «Notations», texto al que le aplica las noventa y ocho variaciones posteriores. En este caso, la editorial venezolana respetó la selección y ordenamiento de la traductora y no del autor francés. Estos cambios que Vegh atribuye a la editorial y no a la traductora la llevan a declarar que el campo editorial caraqueño estaba «explícitamente cerrado a los juegos de escritura de Queneau y a la calidad de traducción de Vilariño lo que justificaría una reedición más hospitalaria de estos *Ejercicios*» (Vegh 2012 236). Gracias a la consulta de los borradores de traducción, hoy podemos defender la hospitalidad con la que la editorial caraqueña acogió el proyecto de Vilariño, pero también comprobamos que el pedido de una reedición más cercana al Río de la Plata que lanza Vegh fue respondido por *Diario de Poesía* de Buenos Aires, revista que en 2000-2001 reeditó el prólogo y diecisésis de los veinte textos en un número en el que se destaca la mediación de la poeta uruguaya, por ejemplo, al añadir sus iniciales a la selección del prólogo y resolviendo así el equívoco sobre las atribuciones de ese texto inaugural.

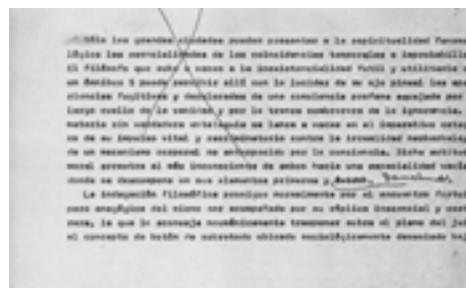


Imagen 2: Mecanuscrito de Vilariño conservado en la BNU en el que tacha una traducción que no aparecerá en la versión final publicada por Editorial Pequeña Venecia.



Imagen 3: Mecanuscrito de Vilariño conservado en la BNU en el que numera de forma manual los textos elegidos para la versión final publicada por Editorial Pequeña Venecia.



Imagen 4: Mecanuscrito de Vilariño conservado en la BNU en el que añade una nota sobre variaciones en el título según la variedad del español empleada.

Si nos detenemos en la selección de los textos que realiza Vilariño para la editorial Pequeña Venecia, podemos comprobar que la poeta deja fuera aquellos creados a partir de tratamientos automáticos o formales (Fernández Ferrer 17), como son los basados en la adjunción, permutación, supresión. Rescata, en cambio, aquellos en los que se parodia ora un género («Carta oficial», «Bibliográfica») ora una forma literaria («Alejandrinos»). Se interesa especialmente por los textos en los que prima «el francés hablado», tal y como comenta en su prólogo (Vilariño 3), y que la habilitarán como traductora a poner en escena una lengua familiar y más cercana al Río de la Plata (véanse, por ejemplo, «Apartado», «Interjecciones», «Exclamaciones», «Injurioso», «El aspecto subjetivo», «Otra subjetividad», entre otros textos). A modo de ejemplo, citamos el inicio de «Exclamaciones» y el final de «Apartados», ofreciendo la versión de Vilariño y la de Fernández Ferrer, autor de

la traducción española de editorial Cátedra (1991). Esta comparación permite resaltar, por contraste en las elecciones, el léxico familiar local de cada caso:

Exclamations / Exclamaciones

Queneau: *Tiens! Midi! temps de prendre l'autobus!* (Exclamations, 30)

Vilariño: ¡Pero mire! ¡Mediodía! ¡hora de tomar el ómnibus!

(Exclamaciones, 31)

Fernández Ferrer: ¡Ostras! ¡Las doce! ¡Hora de coger el autobús! (Exclamaciones, 90)

Apartès / Apartado

Queneau: *Deux heures plus tard environ c'est curieux les coïncidences, il se trouvait cour de Rome en compagnie d'un ami un michet de son espèce qui lui désignait de l'index de son pardessus qu'est-ce qu'il peut bien lui raconter?* (Apartès, 8)

Vilariño: Alrededor de dos horas más tarde *las coincidencias son curiosas*, se encontraba en la plaza de Roma en compañía de un amigo *un papanatas de su misma clase* que le señalaba con el índice un botón de su sobretoño; *¿qué bobadas le estará diciendo?* (Apartados, 9).

Fernández Ferrer: Dos horas más tarde *las coincidencias son curiosas*, se encontraba en la plaza de Roma en compañía de un amigo *un gilipollas de su estofa* que le señalaba con el índice un botón de su abrigo *¿qué tontadas le estará diciendo?* (Apartados, 99).

En estos ejemplos, destaca especialmente el léxico rioplatense como «sobretodo», «papanatas», «ómnibus», en especial si lo contrastamos con la versión ibérica que propone para estas palabras «abrigo», «gilipollas», «autobús», pero también las exclamaciones como «Tiens» llevado al respetuoso «Pero mire», frente al más blasfémico «Ostras» español. Así pues, la selección de textos realizada por Vilariño en los que prevalece la lengua hablada en el Río de la Plata para su *Ejercicios de estilo* le permite hacer ingresar el registro familiar y lúdico a la poesía uruguaya que, como señala Vegh (2012 235), era poco transitado hasta entonces. Dicho esto, el cotejo con las versiones previas de la traducción nos permite introducir un matiz. Al revisar estas pruebas, notamos que los pocos cambios o comentarios a la editora⁵

5. Sabemos, por una carta conservada en la Biblioteca Nacional de Uruguay, que la interlocutora de Idea es Yolanda Pantin. En esta carta de agradecimiento a Vilariño, la editora destaca la importancia de esta traducción: «yo sí creo que “valió la pena” que Queneau escribiera esto, que usted lo tradujera y que nosotros –gracias otra vez– lo publiquemos. Es un libro muy bueno, muy interesante. Pero lo más extraordinario es que usted lo haya traducido» (Carta de fecha 15.07.1994, Col. Idea Vilariño, Archivo Literario BNU).

de Pequeña Venecia que realiza Vilariño dan cuenta de una conciencia en el uso de las variedades del español y de sus limitaciones para la circulación editorial regional de su libro. Así pues, sabiendo que su traducción contiene léxico coloquial o familiar del Río de la Plata, Vilariño acude a dos estrategias que le permiten introducir variaciones a sus elecciones. A veces propone más opciones a su traducción en nota a la editora; por ejemplo, para el texto «*Prières d'insérer*» propone «*Bibliográfica*» e indica que en Uruguay el texto se titularía «*Solicitada*», pero señala que no sabe cómo habría que adaptarlo para un tipo de circulación que supere la frontera nacional (véase Imagen 1 y 4). Otras veces Vilariño opta por elevar suavemente el registro familiar. Por ejemplo, en «*Exclamaciones*», para la frase «*et qu'est-ce que l'autre lui raconte*», ofrece una primera versión: «*¡qué diablos le está diciendo el coso!*», luego, tacha «*coso*» y corrige por un más general «*muchacho*». No obstante, la editorial publicará «*que le está diciendo el otro*» (31), borrando aún más el registro coloquial sugerido por la traductora. En «*Le côté subjectif*», la frase: «*il ne tarda pas à se dégonfler et se dévina dans la direction d'une place vide*» (34) es traducida por Vilariño, primero, por «*no tardó en desinflarse y rajó en dirección a su asiento*», pero luego la traductora tacha «*rajó*» y corrige a mano alzada por «*se largó*», opción más estándar, que sale finalmente publicada (35). Esto mismo ocurre en otra ocurrencia del verbo «*rajar*», analizado en nota 4, que publica Vilariño en su traducción para la revista *Trova* en 1981 pero que neutraliza por «*largarse*» para su publicación en Pequeña Venecia en 1995.

Esta rápida revisión por los diferentes borradores de una traducción y su edición en formato libro nos permiten entender mejor el proyecto de traducción de Vilariño. Desde la selección de textos hasta el modo de traducirlos, los aspectos lúdicos asociados a un uso de una lengua coloquial son puestos de relieve en su versión, aunque de un modo paradójico. Por un lado, Vilariño apuesta por una lengua literaria que rescate el carácter coloquial del Río de la Plata, pero, por otro, la restricción del formato libro –editado más allá de las fronteras uruguayas– la sitúan frente al problema de la circulación de la variedad del español usado en la traducción editorial. Este condicionante la lleva a atemperar y corregir, aunque suavemente, el efecto coloquial y a optar a veces por un léxico más general.

La estrategia inversa, es decir, la marcación de la variedad local podrá ser desplegada por Vilariño en la traducción para revistas. En el apartado siguiente, estudiaremos cómo las publicaciones periódicas permiten redoblar la apuesta por una traducción experimental, liberada de las lógicas de circulación libresca y de la representación de sus variedades (Villalba y Fólica 2011).

2. Las revistas literarias como lugar de publicación de traducciones intraducibles

Como ocurría muchas veces antes de que apareciera la edición de la primera traducción en formato libro, las revistas literarias o culturales solían ser el lugar de publicación privilegiado de traducciones de obras extranjeras durante el siglo XX en América Latina. Algunas de estas traducciones pasaban luego a integrar un volumen,⁶ pero esto no siempre funcionaba así y son muchas las traducciones que pueden descubrirse en y solo en las páginas de las revistas. En este último caso, el objetivo no era tanto actuar de «trampolín» para la edición libresca, sino más bien aggiornar las publicaciones periódicas, que en su afán de contemporaneidad buscaban importar lo que se estaba leyendo en otras latitudes. La operación de selección aquí es importante porque las revistas elegían qué traducir y, en esa elección, se determinaban no solo los contenidos de literatura extranjera sino también el posicionamiento de la revista en su campo nacional, en continuidad o ruptura con una determinada tradición literaria.

Las traducciones de Queneau no fueron una excepción a este modo de recibir una literatura extranjera. Antes de que sus obras fueran traducidas en libros; hecho que ocurrió, sobre todo, en la década del setenta por la editorial argentina Losada,⁷ este ya había sido publicado fragmentariamente en distintas revistas latinoamericanas en la década del cincuenta, como la cubana *Ciclón* (en 1955) o las uruguayas *Número* (en 1951, 1952 y 1955) y *Marcha* (en 1953), a través de una gran variedad de textos: poemas, sonetos o fragmentos de diarios o novelas. Como veremos enseguida, a nivel retórico y enunciativo, en estos textos se destaca el proyecto de Queneau de acercar el francés literario escrito al francés popular a partir de la recuperación de su fonética; a nivel temático, la guerra aparece a veces como recuerdo, otras, como trasfondo mundial o metafísico. La década del sesenta habilitará otro tipo de recepción revisteril del

6. Muchas veces las revistas contaban con sellos editoriales que reeditaban las traducciones que habían circulado antes, por entregas, en las revistas. Es el caso, entre tanto otros, de la revista *Sur* (que editaba sus libros en la editorial homónima en Argentina), *Amauta* (ligada a la editorial Minerva de Perú) o de *Número* (vinculada a la editorial homónima en Uruguay).

7. Durante los años setenta, la editorial Losada de Argentina publicó varios títulos: *Los hijos del viejo Limón* (1970) por Emma P. de Zappetini; *Pierrot, mi amigo* (1971) y *El problema* en 1972, traducidas por Floreal Mazía, y *El rapto de Ícaro* por Idea Vilariño (1973). Para el análisis de esta última traducción, véase Bucci (2014). En esa misma década, en México, Jorge Aguilar Mora tradujo *Las flores azules* (Ediciones Era, 1976) y, años después, *Orillas: matemáticos, precursores, enciclopedistas* (Fondo de Cultura Económica, 1989). En España, Dominga Pruna tradujo *Zazie en el metro* (Barcelona, Plaza B, Plaza & Janés, 1961), vuelta a traducir por Fernando Sánchez-Dragó (Alfaguara, 1978; reeditada en Barcelona por Marbot, 2011). Para más detalles sobre la edición libresca en español de la obra de Queneau, véase Acina Lope (2009).

escritor francés, asociado a partir de entonces al Oulipo, grupo del que fuera fundador en 1960.⁸

Respecto de las primeras traducciones, si bien Queneau es publicado en la revista cubana *Ciclón* en 1955 en la traducción realizada por el patafísico argentino Álvaro Albano Rodríguez del artículo «Filósofos y vagos»,⁹ nuestro autor es traducido en primer lugar y con más frecuencia en revistas uruguayas de la llamada Generación del 45. Es interesante destacar, pues, que para el caso del Río de la Plata, Queneau es publicado en Uruguay y no en Argentina, país que dominaba, no obstante, el mercado editorial del español atravesando un período de auge editorial entre los años 1930 y 1955 (Rivera 94-127). Por eso, en este subapartado queremos revisar los rasgos singulares y novedosos de las revistas uruguayas de la Generación del 45 que, lejos de situarse en un modelo imitativo de sus pares argentinas y especialmente en la égida de *Sur*, innovaron en la selección y traducción de sus textos. Es allí donde la operación de «el Queneau de Vilariño» completa su sentido.

En el Uruguay de la primera mitad del siglo xx, el mercado editorial estaba menos desarrollado que en Argentina (Rocca 2009 17) y la mayor cantidad de traducciones literarias hallaba su lugar de publicación en las revistas (Ortiz 440-446). Este rasgo se mantuvo durante la Generación del 45, compuesta por jóvenes escritores y escritoras que hicieron de revistas como *Clinamen*, *Número*, *Asir*, *Hiperión*, la página literaria de *Marcha*, entre otras, el lugar de intervención para la creación de un público lector y la renovación de un canon literario. Como reconoce I. Vilariño:

Éramos «escritores», gente distinta que irrumpía en una especie de vacío literario, y construimos nuestro vehículo. En un país que vegetaba, o se pudría opacamente, y en un medio literario que seguía el mismo camino, teníamos una tarea cultural convencional y alienada, pero necesaria y creadora entre las manos. Ayudamos a hacer, supongo, esa actitud crítica y rigurosa que saneó el ambiente, a crear un público, a poner un poco al día (en Blixen 104).

8. Si bien no es nuestra intención revisar toda la recepción en revistas de Queneau, notamos que, a partir de los años sesenta en adelante, la mención de la literatura potencial del Oulipo es una constante en los artículos relativos a la literatura de Queneau. Esto ocurre, por ejemplo, en la revista *Sur* (el primer artículo referido al escritor francés fue escrito por Iyonne Bordelais en enero y febrero de 1962 (n.º 274) y se tituló «Queneau o el drama del lenguaje»). Más adelante, la revista *Xul* apuesta a la experimentación traduciendo textos pertenecientes al Oulipo como los manifiestos o el texto de Queneau «La relación X toma a Y por Z», bajo la pluma de Raúl García (*Xul*, n.º 10, diciembre de 1993); entre 2000-2001, *Diario de Poesía* publica los *Ejercicios de estilo* que hemos comentado en el apartado anterior.

9. Se trata de la traducción de «Philosophes et voyous», original publicado en la revista *Les Temps Modernes* y republicado en su *Journal* 1939-1940. En este artículo se discuten las semejanzas y diferencias entre dos tipos de seres: los «filósofos» y los «vagos», que también están presentes en su novela *Pierrot mon ami*, como veremos luego.

La revista *Sur* había sido considerada como la responsable de esa puesta al día en las letras argentinas, cuyos efectos modernizadores podían extenderse al otro lado del Río de la Plata, tal y como señala el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, miembro faro de la Generación del 45 y para quien la revista dirigida por Victoria Ocampo era «un foco de la cultura occidental que iluminaba el mundo de la cultura hispanoamericana» (en declaraciones a *El País* [1961], citadas en Rocca 1997b 8). No obstante, esta influencia es cuestionada por parte de otros miembros de este grupo, como ocurre con Idea Vilariño, quien no consideraba el proyecto de *Sur* ni tampoco a Borges como un modelo a seguir (Rocca 1997b 8). Sin tomar partido por una u otra postura, es interesante pensar –junto con Rocca (2009 24) y su idea de «asincronía complementaria»– que la política de puesta al día a partir de las traducciones de *Sur* funcionó como estímulo para las traducciones en revistas uruguayas, pero esto no significó que se tomaran ni los mismos autores ni las mismas obras. Por el contrario, se generó la posibilidad de importar a otros autores que no eran editados en Buenos Aires. Así pues, en Montevideo hicieron su entrada autores alternativos como Emil Cioran (traducido por Ida Vitale en *Entregas de la Licorne*), Hermann Hesse (traducido por Marta Larnaudie de Klinger en *Asir*) o, el caso que nos ocupa, Raymond Queneau.

Si bien se suele mencionar a Idea Vilariño como introductora de Queneau (Rocca 1997a), hay que reconocer que fue Emir Rodríguez Monegal, el mismo que «apadrina» a Vilariño en su entrada al canon literario uruguayo (Torres 295-316), el primero en traducir al autor francés en las páginas de revistas uruguayas.¹⁰ En 1951, Rodríguez Monegal traduce en el periódico *Marcha*, cuya página literaria dirigió entre 1945 y 1959, «Diario de un lector» (14), texto publicado originalmente en *Front National* durante los años 1944-45 y republicado en *Bâtons, chiffres et lettres* (octubre de 1950). Este texto que, en modalidad de diario, mezcla preocupaciones béticas con literarias, es introducido con una nota del propio Rodríguez Monegal. El crítico uruguayo, ubicado en el campo literario nacional como «juez cultural», al decir de Carlos Real de Azúa (en Torres 379) presenta a Queneau como un renovador de la narrativa y la poesía en su proyecto de plasmar «un francés escrito-hablado, vale decir, un francés literario que exprese en su riqueza, en su plasticidad, en su fonética, la lengua del pueblo, sin condescender, intelectualmente, a las falacias del pensamiento populachero». En ese sentido, sitúa a Queneau en el linaje de Villon, Rabelais y, más cercanamente, Céline. En el fragmento elegido y traducido por Rodríguez Monegal, estos rasgos de oralidad no están tan presentes

10. Según comenta Torres, Rodríguez Monegal menciona a Vilariño en mayo de 1947 en *Marcha* saludando la aparición de la revista *Clinamen*, en la que ella participó activamente. Cabe destacar que la primera publicación de Vilariño en *Marcha* (bajo la dirección de Rodríguez Monegal) fue en 1949 con una traducción de «Norteamérica al día», texto de Simone de Beauvoir.

ya que se trata de un texto más propio de un Queneau-crítico literario que maneja un francés estándar para pasar revista por algunas novelas que se publicaron durante la guerra. Rodríguez Monegal, situado como un par, dialoga y disiente con él en nota al pie a su traducción, por ejemplo, afirmando, respecto a la novela *El secuestro de la señorita Blandish*: «Lo que omite decir Queneau es que esta novelita es un plagio y abaratamiento de *Sanctuary* de W. Faulkner». Es decir, autor y traductor se hallan en posición de igualdad, en tanto críticos ambos, y dan su opinión sobre las novelas del frente.

Al año siguiente, Idea Vilariño traduce tres poemas de Queneau en la revista *Número* (n.º 20; julio a septiembre de 1952). Esta publicación, cuya primera época es dirigida por Vilariño, junto con M. Claps y E. Rodríguez Monegal, alberga traducciones, textos críticos y producción creativa de nuestra autora. Vilariño, consciente de la desigualdad de género en el reparto del trabajo intelectual en proyectos colectivos como son las revistas, advertía en una entrevista (Rocca 1997 b 2): «Los avisos los conseguíamos Ida Vitale y yo. Las cobranzas las hacíamos Ida y yo. Éramos las esclavas y ellos eran los intelectuales». Si bien Vilariño no se limitó solo a la gestión administrativa, ya que además de buscar anuncios, tradujo, publicó crítica y obra creativa propia, vemos que Rodríguez Monegal como «garante» de la pluma de Vilariño seguía teniendo peso. En este número, este se hace sentir en la nota introductoria a los poemas que prologan la traducción. En dicha nota no se menciona la traducción de su compañera aunque sí se describen las características formales del francés de Queneau. El proyecto de francés hablado vuelve a ser resaltado por el crítico uruguayo. Situando a Queneau en la tradición de Ronsard, Villon, y la voz popular, Rodríguez Monegal señala que Queneau ha tomado de ellos «la transcripción fonética que burla la recargada ortografía francesa» (256-257). Los tres poemas seleccionados (no se sabe si en consenso entre Monegal y Vilariño) fueron extraídos del poemario *L'instant fatal* (1946). Los poemas son: «Si tu imagines», «Tant de suer humain» y «L'Havre de Grace», todos publicados en español y francés. Se trata de poemas de verso libre con rimas en los que la guerra aparece descrita por medio de un francés que le quita solemnidad y acerca las trincheras a la cotidianidad y hasta al juego.

Es interesante destacar que, en este mismo número de la revista, Vilariño escribe el artículo ensayístico «Una ciencia de la poesía. Pius Servien y los ritmos» (230-241), en el que analiza la propuesta del profesor rumano Pius Servien de un método científico para el análisis de la poesía basado en el reconocimiento de la estructura numérica (rítmica) de las palabras entendidas en tanto sonidos, dado que «cuando el lirismo cristaliza en estructuras sonoras regulares [...] se organiza de manera que sentimos inmediatamente como ritmos» (dice Vilariño refiriendo a las ideas de

Servien, 237). Esto permitiría una traducción numérica y una observación científica del verso.

Si ponemos en relación el texto crítico de Vilariño sobre el método de Servien –al que parece adscribir– y sus traducciones de los poemas de Queneau, podemos hacer algunas observaciones. Por un lado, siguiendo a Servien, Vilariño declara estar preocupada por el ritmo, es decir, por respetar la tonicidad del original. Pero esta preocupación halla un límite real en sus traducciones. En el poema más rítmico de los tres, «Si tu t'imagines», las repeticiones dan una musicalidad al poema cercana al de una canción: «Si tu t'imagines/ si tu t'imagines/ fillette fillette/ si tu t'imagines». Ahora bien, ¿acaso es posible mantener este ritmo musical del francés en el cambio de lenguas? ¿Y los juegos fonéticos? Pues, como señalaba Rodríguez Monegal, a Queneau le interesaba plasmar un francés hablado por medio de la representación gráfica de su fonética. Ambos problemas quedan de manifiesto en la secuencia (destacamos en cursiva las rupturas con la grafía habitual): «si tu t'imagines/ *xa* va *xa* va *xa*/ va durer toujours/ la saison des *za*/saison des amours» que Vilariño traduce por «si tú te imaginas/ que te va que te va/ que te va a durar/ la estación de a/ la estación de amar». Por un lado, en cuanto al ritmo, Vilariño altera los pies rítmicos y pasa de un yambo y un anapesto (ta tá + ta ta tá) del francés «*xa* va *xa* va *xa*» a dos anapestos (ta ta tá + ta ta tá) en «que te va que te va». También evita el encabalgamiento de «*xa* / *va*» y prefiere reponer «que te va a durar». Por otro lado, en el sistema del español, el juego fonético de dos grafías distintas para un mismo sonido («ça» y «xa» para [sa]) es difícil de emular. Vilariño opta por mantener la repetición de la estructura («que te va que te va») sin alterar la grafía, perdiendo así el juego oral propuesto en el francés. Para el juego de la aliteración en «z» con «za», ofrece una segmentación menos frecuente en el habla española que la *liaison* francesa: «la estación de a». Más adelante, el poema prosigue: «Si tu crois petite / si tu crois ah ah». Aquí Vilariño nuevamente respeta la repetición de las unidades, pero no el juego fónico [krwa a a] al traducir: «Si crees chiquita / si crees ah ah», en lugar del más eufónico, «si crees eh eh», que repondría la repetición vocálica, ahora en «e», del juego de sonidos del original en «a». Es decir, si bien Servien y el ritmo parecen guiar el proyecto de estas traducciones, muchas veces el sentido se impone en sus elecciones; Vilariño acaba aplicando pautas mixtas priorizando, a veces, un aspecto en detrimento de otros y viceversa. La poeta tampoco rompe con las normas estándares del español; por un lado, no deforma el léxico ya que no hay una adaptación fonética de la lengua hablada a la escrita, y por otro, elige términos más generales y menos coloquiales, por ejemplo, traduce «ce que tu te goures» (que significa, según el diccionario Littré «tromper, duper» [equivocarse] en sentido figurado y popular, algo así como «pifiar» podríamos arriesgar aquí) por «cómo te equivocas». En este caso, al optar por «equivocas» reduce la rima propuesta

por Queneau entre «toujours»/ «amour»/ «goures» a la rima entre «durar»/ «amar», pero no con «equivocas».

En lo que respecta a «Tant de sueur humain», Vilariño reconoce la estructura cerrada y «capicúa» del poema. Este abre con unos versos que se repiten en sentido inverso hacia el final marcando un efecto de temporalidad cíclica. En cuanto al léxico, Vilariño trata de respetar, más que el sentido, el juego fónico en algunos versos que se prestan al juego. Así para «tant de farindondaines/ tant de farindondés/ tant de turlutaines» propone tres versos eufónicos «tantos tarantantanes/ tantos abracadabras/ tantos chichirinelas» que evocan fórmulas cantadas. Por último, el tercer poema de este número, «Le Havre de Grace», recuerdo de la guerra y de la infancia del poeta, está compuesto en verso libre a partir de una enumeración sin marcas de puntuación de momentos de ese pasado que ha explotado temporal y espacialmente. En este caso, el léxico general permite ubicar esa infancia de Le Havre en cualquier sitio.

En diciembre de 1955, Vilariño vuelve a traducir a Queneau para la revista *Número* (n.º 27, 122 y 123). Esta vez, no se añade un prólogo para presentar al autor, que ya había sido introducido en la revista. Vilariño traduce dos sonetos, «Dans cette solitude» y «Mon comportement pendant l'exile», publicados en francés y español. Cabe destacar que en el momento de su publicación en Uruguay, estos sonetos estaban inéditos en francés. Queneau se los había entregado a Vilariño en su único encuentro en París en agosto de 1954 desafiándola a traducirlos (Vegh 2014 239). En este mismo número, Vilariño publica un texto crítico de su autoría sobre poesía. Se trata del ensayo «La rima en Herrera y Reissig» (182-185) en el que realiza un «examen vertical del poema escrito» de Herrera para poder detectar «fenómenos del tipo de la rima y revelar así secretos de verdadero interés» (183). Vilariño abre su artículo afirmando que es «fácil renegar de la rima, sobre todo la consonante» y prosigue: «Es verdad que la rima perfecta –ligada siempre a las formas estróficas regulares– coarta en la mayor parte de los casos los ritmos en los que espontáneamente se organiza lo lírico» (182). Analizando la traducción de los dos sonetos a la luz de su ensayo sobre la rima, vemos que Vilariño se propuso conservar la rima en los casos que la hallaba posible, pero no a ultranza, ya que muchas veces optó por el sentido de la palabra o por su ritmo y no por su aspecto fonético. Así, en ambos sonetos, siempre respeta el verso alejandrino, pero reduce las rimas ofreciendo sonetos menos rimados. En Queneau, las rimas son del tipo: ABAB (para los dos primeros cuartetos de ambos sonetos) y CCD (para las dos últimas estrofas de los tercetos en el caso del primer soneto y CCD / CDC para el segundo soneto). Vilariño altera el sistema de rimas y, por ejemplo, en el soneto «Dans cette solitude», ofrece rimas en dos versos de cada cuarteto (XBCB, donde X = verso libre y XDCD) y respeta la rima EEF en los tercetos. En el soneto «Mon comportement pendant

l'exode» es de destacar que Vilariño convierte la rima consonante omnipresente en el soneto francés en rima asonante e incluso a veces en rima libre. Es decir, al soneto de Queneau estructurado según una pauta de rima tradicional en cuartetos y tercetos, Vilariño le opone una estructura formal más libre en los cuartetos donde la rima se enfrenta con más dificultades. Asimismo, atenta a las aliteraciones trata de compensarlas en otros versos. Por ejemplo, la aliteración en «t» del verso «Tout au plus trottinant il se peut qu'il crottine» del primer soneto que hace referencia al trote del caballo, no es repuesta en este verso, traducido por «Puede ser a lo sumo que bostee trotando». En cambio, alitera en «j» el verso «Pour ériger l'essieu du manège interdit» al traducir «Para erigir el eje del manejo prohibido».

En los poemas hasta aquí comentados, no parece haber una apuesta tan clara por un español situado en el Río de la Plata de tono coloquial, quizás porque el propio Queneau emplea un léxico general que apunta a un universo poético más abstracto, si bien –como advertimos– a veces el autor se propone jugar con la transcripción de la oralidad francesa, tarea difícil de llevar adelante en la lengua española, menos cargada de homofonías.

El proyecto más claro de recuperación escrita de un español hablado, acorde con el planteo de escritura de un francés hablado de Queneau, lo hace Vilariño no tanto en la traducción de poesía sino más bien en la traducción de prosa, especialmente en su traducción del primer capítulo de la novela *Pierrot mon ami* (1943) traducida por «Pierrot amigo mío». Cabe destacar que esta novela había sido una de las primeras lecturas de Queneau que realizó Vilariño. Según comenta Vegh (2014 230), la poeta había comprado la novela en una librería de Montevideo en 1943. Su traducción salió publicada en la página literaria de *Marcha* en junio de 1953 (3-5), con una presentación (sin firma) del autor francés redactada muy posiblemente por Emir Rodríguez Monegal, dado que repite en buena medida la presentación que ya había publicado para su traducción de 1951. Esta vez, además de presentar al autor, dedica un párrafo a la traducción y menciona la dificultad para no hacer una traslación mecánica refiriendo, así, a la tarea de Vilariño:

Queneau parte del argot pero no se limita a la transcripción fonográfica. Busca sus efectos y hace hablar a sus personajes, acotándolos contrapuntísticamente en un estilo que sabe del tránsito de la solemnidad neoclásica a un auténtico disparadero. Esta misma condición idiomática de la obra convierte en empresa desesperada la de trasladarla, con fidelidad que no sea mecánica, a nuestro idioma. Idea Vilariño, que ya había logrado la versión de tres poemas de Queneau en *Número* (n.º 20, julio-septiembre de 1952) acomete ahora esta empresa. No cumple enjuiciar aquí su labor. Basta con indicar la naturaleza de las dificultades que ha debido enfrentar (5).

En este primer capítulo de la novela se presenta al protagonista Pierrot y a sus comparsas, Pulgarcito y Paraíso, en su primer día de trabajo en el Palacio de las Diversiones, una suerte de feria de atracciones que cuenta con juegos estrambóticos como el que levanta las polleras a las mujeres para la expectación regocijante de los «filósofos». En su traducción, la apuesta localizadora de Vilariño es clara, dado que emplea el voseo en los diálogos, así como en el léxico y prosodia rioplatense. La novela se abre con esta primera frase conjugada en imperativo del Río de la Plata (marcado en cursiva): «*Sacáte* los lentes, le dijo Tortosa, *sacáte* los lentes si querés tener la fecha¹¹ de este empleo». Y sigue en indicaciones del tipo: «Las *agarrás* cuando *llegás* a la hamaca», yendo claramente en contra de la norma de traducción imperante basado en el paradigma pronominal «tú-ustedes» para la traducción literaria al español. Como afirma Ortiz (466), «si bien en Uruguay ‘tú’, ‘vos’, ‘usted’ conviven con diferentes matices de respeto y de situación, el traductor suele inclinarse hacia los paradigmas no voseantes supuestamente más prestigiosos». Asimismo, el paradigma voseante es acompañado con léxico o fraseología local, como los que marcamos en cursiva en las siguientes frases: «Entonces, *pibe*, ¿cómo te suena eso de *chincharla* con nosotros?»; «La de la derecha está buena, dijo con autoridad. Una *linda yegüita*»; «Se formó una cola compuesta de *zánganos*, dependientes y zanahorias dispuestos a largar *treinta guitas* por ver un poco de muslo». Asimismo, abunda jerga de lunfardo con términos como «*yira*», «*campanejar*» o el muy uruguayo «*botija*» para referir a «muchacho». Por ejemplo, leemos: «Botijas, los filósofos iban a llegar seguro y los piojosos se darían codazos para poderse sentar».

Cabe destacar que esta obra fue publicada posteriormente en libro por la editorial Losada, en Buenos Aires, en versión de Floreal Mazía, en 1971. En esta versión, la aclimatación local es mucho menos marcada. Los personajes conservan sus nombres franceses (Petit-Pouce, Paradis, Pierrot, etc.), se prefiere el paradigma verbal más general del «tú-ustedes»: «Pero *quítate* los anteojos» –le dijo Tortose a Pierrot»; «Las *agarras* cuando llegan al balancín, las *tomas* de las muñecas, las sostienes con fuerza y luego las metes sobre la boca de aire» (7). En cuanto al léxico, notamos cierta fluctuación entre léxico y fraseología menos marcada localmente; por ejemplo, «*balancín*» por «*hamaca*», pero también «*anteojos*» por «*lentes*», este último caso daría cuenta de que los lugares de enunciación de los traductores se imponen *malgré soi* o más allá del grado conciencia del proyecto de traducción en juego. Para las frases arriba mencionadas, Mazía propone las menos aclimatadas y generales: «Y bien, *viejo*, ¿qué te parece trabajar con nosotros?» (8); «La de la derecha *está bien* –dijo con autoridad–. Una *hermosa potranca*» (9); «Se formó una cola compuesta de *alborotadores*, dependientes y estudiantes dispuestos a

11. Parece haber una errata en la publicación de *Marcha* de «fecha» por «facha».

soltar un *franco* para ver algunos muslos» (10). Los ejemplos pueden multiplicarse y complejizarse, pero solo queremos mostrar a partir de ellos cuán importante resulta el soporte, sea libro o revista, a la hora de elegir cómo traducir. Aunque ambos traductores se hallan en el mismo espacio geográfico del Río de la Plata, la creencia compartida respecto de la traducción para ser editada en libro es que este circula más ampliamente y de un modo más transnacional que las revistas, las cuales parecieran estar sometida a una lógica de lectura inmediata y cercana, más propia de un material efímero. Sería interesante cotejar más ejemplos de este tipo para apuntalar la hipótesis de que la traducción en revistas del siglo XX, justamente por este carácter inmediato y efímero, permite a los traductores acercarse a sus autores extranjeros desde sus propias coordenadas espaciales y temporales.

Conclusión

A partir de la selección y traducción que realiza Idea Vilariño de poemas y prosa de Queneau a lo largo de su vida, nos propusimos explorar una doble hipótesis. En primer lugar, hemos visto como el carácter intraducible de una obra, que halla su epítome en la traducción de una «literatura incómoda» como es *Exercises de Style* de Queneau, funciona como motor –y no traba– para una pulsión de traducción que se plasma, en el caso de Vilariño, en su traducción de una selección de veinte textos publicados en la editorial venezolana Pequeña Venecia. En la versión de Vilariño, la traducción no es conceputalizada como equivalencia unívoca; por el contrario, la consulta de sus múltiples versiones nos permitió detectar una clara conciencia por parte de la traductora de las opciones elegidas en relación con la variedad del español usado según su libro circulara en diferentes espacios (nacionales, regionales, transnacionales). En segundo lugar, hemos advertido cómo esta conciencia de la variedad del español empleado en la traducción encontró en las revistas literarias de la Generación del 45 uruguayo un lugar clave de expresión. Por un lado, estas funcionaron como un espacio de introducción de una novedad-otra a la propuesta por sus pares argentinos, en especial la revista *Sur*, reorganizando su tradición cultural a partir de lo que puede entenderse como una política de traducción propia (Sarlo 13). Así hemos visto que Queneau ingresó al campo literario del español en primer lugar por la senda de las revistas uruguayas, de la mano de Emir Rodríguez Monegal y de Idea Vilariño. Si bien detectamos la fuerte injerencia de Rodríguez Monegal en la presentación de Queneau, este adopta una voz singular, atenta al ritmo, sonoridad y localización rioplatense, gracias a la pluma reflexiva y jugueta de Idea. Fue ella, no tanto en la traducción de sus poemas y sonetos de la guerra, sino más bien en la traducción de su prosa quien supo encontrar un tono cercano a un lector uruguayo de la prensa periódica del momento. Así pues, a la sentencia lanzada por

Rocca (2009:25) de que «nadie recogió el guante arlítano en Uruguay», el *Pierrot* de Idea Vilariño responde con un cross a la mandíbula, transformando la literatura de francés hablado de Queneau en una puerta de entrada a la literatura escrita en la variedad rioplatense, propia de un «aquí y ahora» que se actualizaba en las páginas de una revista literaria.

ACINAS LOPE, Blanca: «Queneau», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.): *Diccionario de la traducción en España*, Madrid: Gredos, 2009, 958-959.

APTER, Emily: *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Nueva York: Verso, 2013.

BARITE, Mario y María Gladys CERETTA: *Guía de revistas culturales uruguayas 1885-1985*, Montevideo: Ediciones El Galeón, 1989.

BERMAN, Antoine: *Pour une critique de la traduction: John Donne*, París: Gallimard, 1995 (sección y trad. esp.: Melina Blostein en Residencia de traducción del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas «Juan Ramón Fernández», 2014).

— *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, París: Éditions du Seuil, 1999.

BLIXEN, Carina: *Idea Vilariño. Una poética de la intensidad*, en H. Raviolo, H. y P. Rocca (dir.), *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo II. Una literatura en movimiento*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997, 103-118.

BUCCI, Julia: «El Queneau oulipiano: el traductor como escritor», *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 9, Montevideo, 2014, 241-249.

CASSIN, Barbara (ed.): *Vocabulaire européen des philosophies: Le dictionnaire des intraduisibles*, Seuil: Le Robert: 2004 (trad. esp.: *Vocabulario de las filosofías occidentales. Diccionario de los intraducibles*, Buenos Aires: Siglo xxi editores, 2018).

FERNÁNDEZ FERRER, Antonio: «Prólogo», en Raymond Queneau, *Ejercicios de estilo*, trad. integral de A. Fernández Ferrer, Madrid: Cátedra, 1994.

JAKOBSON, Roman: «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción» [1959], en *Ensayos de lingüística general*, trad. de J. M. Pujol, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981, 67-77.

JILL LEVINE, Suzanne: *Escriba subversiva: una poética de la traducción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2000.

OBELAR, Natalia, Cecilia AICARDI, Ana Inés LARRE BORGES: «Un diálogo (im)pertinente: Emir Rodríguez Monegal-Idea Vilariño», *Revista de la Biblioteca Nacional* n.º 9, Montevideo, 2014, 319-338.

ORTIZ, Julia: «Uruguay» y «Vilariño, Idea», en Francisco Lafargay Luis Pegenaute (eds.): *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*, Madrid: Iberoamericana, 2013, 440-446 y 465-467.

OULIPO: *La littérature potentielle*, París: Gallimard, 1988.

— *Atlas de littérature potentielle*, París: Gallimard, 1981.

QUENEAU, Raymond: *Exercises de Style*, París: Gallimard, 1947.

— *Ejercicios de estilo*, selección y traducción de I. Vilariño, Caracas: Editorial Pequeña Venecia, 1995.

— *Ejercicios de estilo*, trad. integral de A. Fernández Ferrer, Madrid: Cátedra, 1994.

— *Pierrot mi amigo*, trad. de F. Mazía, Buenos Aires: Losada, 1971.

RICCEUR, Paul: *Sobre la traducción*, trad. de P. Willson, Buenos Aires: Paidós, 2004.

RIVERA, Jorge: *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires: Atuel, 1998.

ROCCA, Pablo (ed.): *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*, Montevideo: Comisión Sectorial de Investigación Científica. Universidad de la República, 2009.

— «Bibliografía», en H. Raviolo, H. y P. Rocca (dir.), *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo II. Una literatura en movimiento*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997a., 118-123.

— «De las revistas literarias y otros quehaceres. (Diálogo con Idea Vilariño, Manuel A. Claps y Mario Benedetti)», *Brecha*, n.º 582, Montevideo, 24 de enero de 1997b. <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh9rocca.htm>

— «Sur y las revistas uruguayas (la conexión Borges, 1945-1965)», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, n.º 208-209, julio-diciembre 2004, 811-824.

TORRES, Alicia: «Emir Rodríguez Monegal artífice de la entrada de Idea Vilariño al canon literario nacional», *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 9, Montevideo, 2014, 295-316.

SARLO, Beatriz: «Intelectuales y revistas: razones de una práctica», *América: Cahiers du criccal*, n.º 9-10, 1992, 9-16.

URIARTE, Javier: «Una esclava fiel: Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare», *Revista de la Biblioteca Nacional*, N.º 9, Montevideo, 2014, 251-259.

VEGH, Beatriz: «Ejercicios de estilo y traducción: Idea Vilariño/ Raymond Queneau», *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 7, 2012, 223-237.

— «Idea Vilariño, novelista en París», *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 9, Montevideo, 2014, 229-239.

VENUTI, Lawrence: *The translator's Invisibility*. Londres/Nueva York: Routledge, 1995.

VILARIÑO, Idea: «Prólogo», en Raymond Queneau, *Ejercicios de estilo*, selección y traducción de I. Vilariño, Caracas: Editorial Pequeña Venecia, 1995.

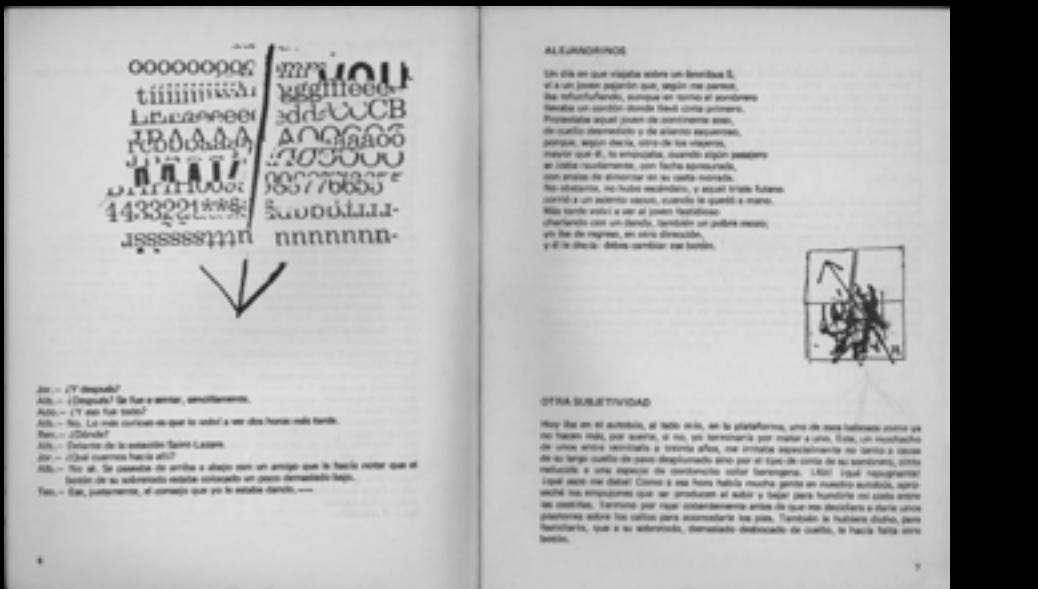
VILLALBA, Gabriela y Laura FÓLICA: «Español rioplatense y representaciones sobre la traducción en la globalización editorial», en Andrea Pagni, Gertrudis Payàs y Patricia Willson (eds.), *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*. Ciudad de México: unam, 2011.

WALKOWITZ, Rebecca: *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. Nueva York: Columbia University Press, 2015.

Jacques Stephen Alexis y la tradición oral haitiana en la traducción de Idea Vilariño: gesto político, proyecto estético

Laura Masello

Universidad de la República



Ejercicios de estilo. Un adelanto de la traducción de Idea Vilariño en la revista *Trova*, n.º 8, Montevideo, 1981.

Un intelectual haitiano comprometido

Tras haber sido considerada hasta los años ochenta del siglo XX una suerte de anexo de la literatura francesa, la literatura haitiana se declara insumisa a las categorizaciones que críticos e investigadores tratan de imponerle del exterior (Dalembert 2010). Y sin embargo, ya durante el siglo XIX, Haití venía elaborando una contra-historia y un contra-discurso pues ha tenido novelistas, poetas, dramaturgos y ensayistas que se han ocupado de denunciar el racismo (oponiéndose explícitamente en esa época a las ideas de Gobineau), el colonialismo y sus consecuencias. Los primeros textos literarios se ubican en las tensiones entre la copia, el exotismo y el indigenismo haitiano, surgido hacia 1930 como respuesta a la ocupación estadounidense que se extendió desde 1913 hasta 1934 (Lucas 2006). Este movimiento denunciaba a la burguesía local y revalorizaba la cultura popular haitiana, en una dinámica a la cual no eran ajenos la etnología y la militancia marxista.

Se fue construyendo así no solo una literatura de representación sino una literatura que se distancia de sus propios modelos, en el marco de una sociedad marcada, además, por la diglosia derivada de la dominación que la lengua colonizadora oficializada, el francés, ha ejercido sobre el creol, hablado por la mayoría de la población. Al igual que otras culturas americanas, la haitiana se vio enfrentada al problema del pasaje de la oralidad a la escritura (Hazaël-Massieux 1996) y una de las búsquedas más constantes y fecundas en la narrativa caribeña va a ser la práctica novelesca que se inspira en la oralidad colectiva.

En ese proceso surge la figura de Jacques Stephen Alexis, nacido en 1922, asesinado y desaparecido en plena dictadura duvalierista en 1961 quien, además de médico neurólogo y psiquiatra, fue uno de los novelistas más comprometidos políticamente, junto a Jacques Roumain y René Depestre, al punto que su impronta ha marcado la obra de escritores posteriores que con ella dialogan. La relevancia de Alexis en el ámbito político y académico se vio reflejada recientemente con motivo de la

celebración del centenario de su nacimiento, tanto en Haití como en Francia, en coloquios internacionales como «Revisiter l'œuvre et la pensée de Jacques Stephen Alexis», organizado en abril de 2022 por la Université d'État d'Haïti, y «Centre Partout, Circonférence Nulle Part: l'Amour Courageux des Révoltes». Colloque international de philosophie de la Semaine de l'Amérique Latine et des Caraïbes, organizado en mayo de 2022 por las Universidades Paris Cité, Paris 8, el IHEAL y la Maison de l'Amérique Latine, con una Mesa redonda sobre el «Centenaire de la naissance de Jacques Stephen Alexis».

En ambos eventos y recogiendo varios trabajos críticos de larga data sobre este autor, fueron destacados no solo su activismo político, que plasmó en *Le marxisme, seul guide possible de la révolution haïtienne* (1959), sino su propuesta estética del realismo maravilloso haitiano, teorizada en sus escritos «Du réalisme merveilleux des Haïtiens» (1956), «Où va le roman?» (1957) y «Florilège du romanesque haïtien» (1959). En ellos construye su idea del realismo maravilloso de los haitianos y recupera la tradición de la *lodyans*, legada así al patrimonio literario mundial. El realismo maravilloso haitiano propone el realismo en la observación de los mecanismos sociales y cierto determinismo explicativo, por lo cual recurre a personajes populares para ilustrar comportamientos sociales. Paralelamente, cultiva el gusto por el esteticismo pictórico y un placer del texto que concilia onirismo y denuncia militante: «Fue al darse cuenta por fin que el pueblo expresa todo su conocimiento de la realidad recurriendo a lo Maravilloso que los escritores y artistas haitianos tomaron conciencia del problema formal de su utilización»¹ (Alexis 2002 35). Este escritor ya era conocido por varias novelas publicadas en editoriales francesas: *Compère Général Soleil* (1955), *Les arbres musiciens* (1957), *L'espace d'un cillement* (1959). La publicación de la primera de ellas cerraría, según Hoffmann (2003), el gran momento de la novela haitiana iniciado diez años antes por *Gouverneurs de la rosée* (1944) de Jacques Roumain. Con *Compère Général Soleil* desaparecen, según Fleischmann (2003), las últimas trazas de una literatura indigenista y marxista. Esta crítica define *Compère Général Soleil* como una novela proletaria urbana, ya sin el tinte épico y mesiánico de *Gouverneurs de la rosée* y más realista en el tratamiento de temas sociales como la miseria de la población marginal de las ciudades y del campesinado.

Gesto político para un *pobre mundo*

Anunciaba Alexis en sus «Prolegómenos a un manifiesto del realismo maravilloso de los haitianos» de 1956 que «Todos los intelectuales de nuestro tiempo se

1. Las transcripciones de las traducciones que no son de Idea Vilariño son de mi autoría.

sienten, de manera más o menos confusa, solidarios del hombre y solidarios entre ellos» (Alexis 2002 91). El contacto de Vilariño con esta obra no parece haberse producido por elección propia ni en circunstancias personales muy favorables, ya que en una carta dirigida en 1969 a Javier Fernández, además de comentar que había terminado de traducir *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare, aludía al arduo trabajo que le esperaba con una traducción que aceptó por necesidad económica:

Ahora traduzco un libro narrativo de Alexis, el mayor poeta haitiano, parece que me va a complicar la vida porque es el francés de Haití y del folklore. Sale en Arca una especie de obras completas, muy podada, que no quería hacer, que hice porque la necesidad tiene cara de hereje.²

El libro en cuestión era el *Romancero aux étoiles*, publicado en 1960 por Gallimard, última obra de Alexis antes de su trágica desaparición. Hasta ese momento solo dos de sus obras habían sido traducidas al español: en 1957, *Mi compadre general Sol*, traducción de *Compère Général Soleil* por Aída Aisenson para la editorial Lautaro de Buenos Aires; y en 1969, *En un abrir y cerrar de ojos*, traducción de *L'espace d'un cillement* de Jorge Zalamea para la editorial Era de México. La traducción de Vilariño del *Romancero* alexiano aparecerá en Arca en Montevideo en 1973, año del golpe de Estado que instaló la dictadura en Uruguay y provocó su alejamiento de la docencia. Ese mismo año, en Buenos Aires, Losada publicaba también su traducción *El rapto de Ícaro* de *Le vol d'Icare* de Raymond Queneau. Como deja traslucir la carta citada, al comenzar este trabajo cuatro años antes, ya enfrentaba problemas económicos y las traducciones eran parte de su modo de subsistencia.

En esa época la obra de Alexis «circulaba, por ejemplo, en los años setenta en revistas o publicaciones específicas» (Gorrais 2021 34), pero tuvo recepción en el círculo de Rama y Vilariño. En todo caso, quien le haya solicitado su traducción hacia 1969, debía de conocer la sensibilidad social y la coincidencia ideológica entre Alexis y Vilariño, quien ya había dedicado varios poemas a los movimientos revolucionarios latinoamericanos y que, gracias a su conocimiento sólido de la lengua francesa, podría encarar esta tarea (Johansson 2014, Larre Borges 2021).

Vilariño compartía entonces con Alexis la vocación antiimperialista que, en el caso del haitiano, se asentaba además en una revalorización de la cultura popular

2. Debo este dato a Ana Inés Larre Borges quien, en comunicación electrónica, aclara que al decir «una especie de obras completas» la poeta refiere a *Poesía 1941-1967*, Arca, 1970) y que la carta a Javier Fernández es una copia que está en Col. Idea Vilariño, Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, Correspondencia de I.V. sin fecha, pero que por su contenido fue escrita en 1969.

rural (Viterbo 2020) que atravesó toda su creación denunciando la alianza entre la dictadura duvalierista, las élites locales y el invasor estadounidense. En su jugada *Carta a Duvalier* del 2 de junio de 1960 y a sabiendas del uso demagógico y de la tergiversación perversa que los Duvalier hacían tanto del vodú como del creol y de las creencias populares, el escritor afirmaba: «Un novelista que respeta su arte no puede ser un hombre de ningún lugar, una verdadera creación no puede tampoco concebirse en un escritorio sino adentrándose en lo más profundo de la vida de su pueblo». Como señala Viterbo (2020 237), «Alexis realiza también un gesto político en línea con Price-Mars, al considerar a la cultura haitiana un producto transculturado a lo largo de los siglos con diversos aportes que no pueden desestimarse».

Las procelosas y hermosas aguas de la traducción

Vilaríño mantuvo con la tarea traductora una relación ambigua, entre el placer y el disgusto, incomodidad que expresó en más de una oportunidad en su correspondencia. En esa oscilación, podía destacar el rigor y hasta la sumisión que conlleva, cuestionando la inexplicable vocación de los traductores: «¿por qué nos gusta tanto traducir? Si, sobre todo cuando se trata de una gran obra, es una disciplina cruel» (Larre Borges 2008 112), o quejarse abiertamente, en una carta a Ángel Rama de julio de 1976, de lo poco creativo y alienante que le resulta dedicar tanto tiempo a ese tipo de trabajo (Correspondencia 2014 226-227).

Sin embargo, no dejaba de reivindicar el estatuto de la traducción en el campo literario y artístico en general, con afirmaciones adelantadas para una época en que primaba el paradigma de la invisibilidad del traductor: «la traducción es otra forma de la creación literaria. Considerar alguna vez que una buena traducción es una obra de arte» (*id.*). La relevancia de la actividad traductora de Vilaríño, quien veía a los traductores como aquellos que «nos hemos sumergido en estas procelosas y hermosas aguas» (Larre Borges 2008 112), ha sido destacada desde fines de los años ochenta por varios autores (Oreggioni 1987, Uriarte 2014, Silva 2020), en particular con respecto a sus varias traducciones de Shakespeare, pero también a sus versiones de autores de lengua francesa, entre los que se destaca Queneau (Bucci 2014, Rocca 1997, Vegh 2012), lengua que, junto al inglés y como todos los estudiantes de su época, había estudiado en el liceo y en la que se sentía tan cómoda como en el español.

Acatar y dejar caer: las opciones de Vilaríño

Así como a partir de los comentarios informales de Vilaríño que hemos citado surge su visión muy general acerca de la traducción, en otros documentos es posible

deducir una suerte de esbozo del método empleado o al menos de algunos criterios adoptados, en una época en la que poco se reflexionaba sobre la traducción como hecho cultural y editorial y en el ámbito académico aún no se habían desarrollado los estudios de traducción tal como los conocemos actualmente. En ese sentido resultan muy significativas las declaraciones de la escritora recogidas por Jorge Ruffinelli en una encuesta realizada para *Marcha* el mismo año en que se publicó esta traducción (Hornos 2014 67):

Lo particular y lo peculiar de la sintaxis, de los modos y hábitos de la lengua y del pensamiento son traicionados siempre. Pero siempre, al mismo tiempo, se puede ir más lejos en la fidelidad, en el respeto por el material sonoro, conceptual, por las intenciones del autor, por el espíritu de la época (Ruffinelli 1973 31).

El primer movimiento de su reflexión gira en torno a los (pre)conceptos aún hoy muy arraigados e incuestionados en aquel momento, de traición y fidelidad, propiciadores de la invisibilidad del traductor y derivados de una concepción esencialista y prescriptiva, teorizada entre otros por Catford (1965) y Nida (1969), que atribuye al texto original un significado intrínseco restituible a través del lenguaje, a su vez caracterizado por su transparencia y, por lo tanto, por la equivalencia entre lenguas.

A este paradigma se contraponen las perspectivas que toman en consideración el lugar de enunciación de la traducción, la intención del enunciatario y el contexto de recepción de la traducción, reconociendo el estatuto autoral del traductor y su rol en la configuración del campo literario. En nuestra visión, la traducción es

un tipo especial de escritura caracterizada por lo relacional en diferentes niveles y grados: en el proceso traductor entran en relación básicamente ambos sistemas lingüísticos, pero también los lugares de enunciación del autor y del traductor y sus respectivas comunidades interpretativas, los planos ideacionales en los que ambos enmarcan sus obras, las representaciones del traductor sobre la lengua que y a la que traduce y sobre el público al cual se dirige (Masello 2011 473).

En esa línea, para el análisis de traducciones partimos de un cruce interdisciplinario que, tomando como base los conceptos de relación, opacidad y traza desarrollados por Édouard Glissant (1990, 1994, 1996, 1997), reúne las reflexiones teóricas de Lawrence Venuti (1998) y Antoine Berman (1999) y aportes de la sociolingüística, en la medida en que toda traducción está inmersa en las relaciones de poder entre lenguas y variedades hegemónicas y lenguas y variedades no hegemónicas. Fue este justamente uno de los aspectos de la traducción de Alexis que más

desafíos le planteó a Vilariño, complicándole la vida en sus propias palabras: además de los aspectos relacionados con los grados de conservación, sustitución y creación que toda traducción literaria conlleva, en este caso se agrega el hecho de que el texto original se propone reflejar una cultura muy marcada por la memoria y las prácticas derivadas del componente afroindígena (que Vilariño denomina «folklore») y la lengua elegida es el francés haitiano, intervenido por otras lenguas como el creol, el español y el inglés. Su posicionamiento enunciativo consiste en tener en cuenta la función social y textual de cada idioma y, en su traslado, atender el delicado equilibrio entre familiarización (o domesticación o aclimatación) y extrañamiento o extranjerización (Venuti 1998):

Todo lenguaje implica una concepción del mundo, y una actitud, y debe ser acatado. Pero si la intención es la de poner una obra al día, universalizarla, se puede dejar caer, si es posible sin falsear nada, lo envejecido, evitar giros, tiempos de verbo, términos obsoletos, salvo que estén demasiado imbricados con el estilo o con las conductas (Vilariño 2008 112).

Si bien el tipo de desafíos mencionados en la cita (en la que en realidad técnicamente se refiere a las lenguas, más que al lenguaje), se presentan en todas las traducciones, en el caso del *Romancero aux étoiles* Vilariño tuvo que enfrentarse a elementos lingüísticos y culturales muy alejados de los expresados por la variedad estándar del francés a la que estaba acostumbrada. En un acercamiento que no pretende ser exhaustivo, la inscripción enunciativa de Vilariño en su traducción de la obra de Alexis puede observarse en cuatro puntos de interés, en torno a los cuales expondremos algunas de sus estrategias traslativas: el entramado narrativo y la tradición oral haitiana, la lengua como decisión política, el tratamiento de la alteridad y la propuesta estética del realismo maravilloso.

Entramado narrativo y tradición oral haitiana

El gesto político anunciado en sus textos teóricos determina la tarea emancipatoria que Alexis traslada a sus obras, portadoras de un proyecto pedagógico comprometido con su época y con la denuncia de la injusticia social, lo cual explica el carácter ejemplar de sus protagonistas y los finales milagrosos de algunas obras, rasgos que comparte con su contemporáneo Jacques Roumain. Si se observan los títulos de las novelas de Alexis, *Compère Général Soleil* (1955), *Les arbres musiciens* (1957) y *Romancero aux étoiles* (1960), puede vislumbrarse esa vocación en la asociación entre un elemento de la naturaleza y un elemento humano ordenador.

Pero además, como señala Rafaël Lucas, en el caso del *Romancero* llama la atención que, pese a su deseo de rescatar y privilegiar la cultura local, haya recurrido a un término y a un género literario ibéricos así como, en la estructura de la obra, a otras formas tradicionales medievales («*Dit de Bouqui et Malice*», «*Dit d'Anne aux Longs Cils*», «*Fable de Tatez'o-Flando*», «*Chronique d'un faux-Amour*», «*Romance du Petit Viseur, Chantefable*»: «*Fábula de Buquí y de Malicia*», «*Fábula de Ana la de las largas pestañas*», «*Fábula de pruebelflán*», «*Crónica de un falso amor*» y «*Romance del cazador infalible*» en la versión de Vilariño) que remiten «a composiciones que mezclan la dimensión narrativa de pretensión verídica con la intención poética, a medio camino entre la crónica y el relato maravilloso» (Lucas 2006 s/p). Ya en *L'Espace d'un cillement* había utilizado el término «*mansions*», con el que se denominaba en la Edad Media a partes del decorado en las obras de teatro.

Ahora bien, ese romancero está dedicado a las estrellas, o pertenece a las estrellas (como en el título de Vilariño: *Romancero de las estrellas*), o está hecho de estrellas,³ o es recitado bajo las estrellas, en las varias interpretaciones que se abren con el uso de la forma grammatical francesa «aux». En todo caso Alexis pone en escena desde el título el ambiente tradicional de las veladas de cuentos populares en la isla, la *lodyans*,⁴ e instala así el mundo nocturno de la oralidad. En él nos introducen los dos narradores, el cuentacuentos y su sobrino, para que escuchemos-leamos las historias que van a desgranar frente a su auditorio. Haciendo eco al prólogo, la *lodyans* se materializa en la sección final del libro (que Alexis prefiere denominar en francés «*Audience*»), instancia que complejiza el estatuto y función del narratario en una estructura narrativa mediada por el ritual tradicional.

Habría entonces la intención de «reproducir de manera escrita, un acontecimiento de origen oral popular» (Viterbo 2020 238) y, como lo anuncia la presencia de personajes míticos y populares en los títulos que conforman el libro, de amalgamar el género europeo con el rito creol. El *tireur de contes o compose* (cuentacuentos) o *simidor* (cantacuentos) o *samba* (poeta amerindio), entre otras denominaciones, pasa a ser el agente principal en esta representación de la cultura oral creol, tributaria de las tradiciones indígena y africana. Alexis ya había incluido esta figura en *Compère Général Soleil* y en *Où va le roman?* explica el carácter matrinal que le otorga en su creación narrativa, a la vez que cuestiona la división en géneros proveniente de las literaturas occidentales, impensable para expresar la realidad y el imaginario haitianos:

3. Así lo da a entender el título elegido por otro traductor al español, Mariano Muñoz Hurtado, en su *Romancero de estrellas*, Granada: Ediciones Traspiés, 2020.

4. El término creol designa tanto la instancia colectiva de narración oral de cuentos como el público que constituye la audiencia.

Mi punto de partida es la forma de los *tireurs de contes* (cuentacuentos tradicionales haitianos), un arte en libertad que se enriquece cada día con la invención inagotable de unas clases populares que no dejan de crear. La forma para mí es voduesca, tamborilera, cantada y bailada. La delimitación rigurosa de los géneros reinante en Occidente no es para nosotros. Relato, poema épico o lírico, canto y música siempre han fundido sus fronteras para los haitianos. Aclaremos además que la contradicción clásica en Occidente entre novela de situación y novela interior no tiene fundamento. Nuestra novela concibe al hombre en la totalidad del contexto de la realidad por medio de una suerte de intuición adivinatoria en la que reside todo el secreto de la originalidad negra (Alexis 1988 44).

Heredero del *griot* de África Occidental, el personaje pasó a formar parte esencial de varias novelas haitianas y antillanas accesibles actualmente. Pero en los años setenta debió ser muy difícil no solo conocer la literatura de las islas caribeñas sino contar con información sobre la relevancia cotidiana y simbólica a la vez de esta figura popular. En el *Romancero* se presenta bajo la forma de la figura ancestral del Vieux Vent Caraïbe (el Viejo Viento Caribe), tío del otro narrador, que no recibe ningún nombre: «Tonton, répondis-je au Vieux Vent Caraïbe, vous êtes le plus grand "compose", "Tequina" et tireur de contes de chez nous» (Alexis 1988 44). La edición francesa incluye una serie de notas al pie destinadas a aclarar elementos culturales; en su mayoría, son retomadas por Vilariño en forma literal. Tal es el caso de Tequina, entrecomillado en ambos textos y definido en español como «danzarín y coreógrafo indio de Haití». Es decir que en el original el autor también debe recurrir a estrategias traductivas en la medida en que su propia lengua presenta fenómenos de creolización que cree necesario glosar para sus lectores francohablantes. Es esta además una aclaración importante pues refiere al componente cultural indígena, casi ausente en la literatura haitiana y que ocupa en la obra de Alexis un lugar central. Más adelante, en otra historia, el término ya aparece asimilado, sin comillas en ambas lenguas, en una clara naturalización que supone la adopción del concepto por los lectores.

El término «compose», en cambio, que agrega otro matiz, no amerita ninguna explicación aunque el autor lo visibiliza mediante el uso de comillas también. Es probable que Alexis dé por sentado que sus lectores francohablantes conocen o pueden deducir a través de esa forma ortográfica que se trata de la abreviatura coloquial del creol *konpozité* (compositor). En su versión, Vilariño recurre a una generalización: «Tonton, respondí al Viejo Viento Caribe, tú eres el más grande juglar, Tequina y narrador entre nosotros» (Vilariño 1973 38)⁵ y, mediante esta

5. De aquí en adelante, para referirme a las páginas correspondientes a las citas de ambos textos solo pondré el número precedido de las mayúsculas A (Alexis) y V (Vilariño).

práctica homogeneizadora, neutraliza las connotaciones mencionadas al sustituirlas primero por un culturema («juglar») que remite a otras culturas (europeas) y a otra época (Edad Media) y por una universalización («narrador»), opciones que, en primera instancia, serían discutibles y que Berman (1999) considera prácticas deformantes. Podría argumentarse, como destaca Viterbo (2020, 238), que «el romancero es una estructura europea popular cuyo origen se sitúa en el contacto de los juglares, los cuales recitaban piezas anónimas, con un público analfabeto», de modo que la palabra juglar entra en el campo semántico de romancero, elegido por el propio Alexis para denominar su propuesta transculturada.

Pero Alexis también eligió para denominar al artista el término usado por los haitianos, «tireur de contes», justamente para darle un lugar, hacerlo conocer, universalizarlo. Otra opción habría sido insertar una nota al pie para señalar el hecho cultural que, además, reaparece bajo la forma de «tireur» o de «compose» cada vez que se instaura el diálogo entre el narratario-sobrino o el narratario-*lodyans* (compuesto de niños) y el narrador-cuentacuentos en las transiciones entre las diferentes historias: en el caso de «Allons, tireur, ne te fais pas prier!» (A49), trasladado como «Vamos, no te hagas rogar» (V39), la omisión suprime la interpelación que forma parte del ritual. En ese sentido, asimismo, uno de los pasajes más desafiantes se plantea con el juego de palabras en torno a «tireur», que queda sin resolver: «Les tireurs de pintades, les tireurs de bâton et les tireurs de contes des veillées» (A53) resumido en «los cazadores de pintadas» (V42).

Completando esta instalación del marco oral, las fórmulas rituales y adivinanzas en creol que abren tradicionalmente las veladas de cuentos son traspuestas en forma literal: «-Cric? - Crac! - Time time? - Bois sec!» (A50), «- ¿Cric? - ¡Crac! - Time time? - ¡Leña seca!» (V39). Se mantiene así la opacidad con la cual fueron creadas ancestralmente y se crea un efecto similar al característico de algunas canciones y poemas cortos infantiles basados solo en la sonoridad de palabras compuestas y onomatopeyas con poco contenido semántico. Siguiendo a Berman (1999), este trabajo sobre la letra no es ni calco ni reproducción ni búsqueda de equivalentes sino atención al juego de significantes que lleva al traductor a escribir extranjero en su propia lengua, instalando en la lengua traductora la extranjeridad necesaria para que la traducción no borre el original.

Traductora experiente de obras de teatro y apasionada por el estudio del ritmo y del material sonoro en la poesía, Vilariño no duda en recurrir a coloquialismos y crear efectos de oralidad, «Or donc, disais-je, il y avait dans le pays» (A17), «Ahora bien, resulta que había en la región» (V22), reproduciendo en este caso una instancia de intercambio oral ritualizado que da cuenta de lo que Lucas (2006) llama

la oralidad de la oralitura. La oralidad no debe ser tomada como equivalencia de la lengua hablada sino, como refiere Marimoutou (2004: 9), una «organización del discurso determinada por el ritmo: manifestación de una gestualidad, de una corporalidad y de una subjetividad en el lenguaje». La oralidad caribeña está ligada además al estatuto de las diferentes lenguas empleadas en las islas, como veremos en el apartado siguiente.

La lengua como decisión política: heterolingüismo y variedades de las lenguas hegemónicas

Si bien el debate sobre qué variedad de lengua usa el traductor todavía no se planteaba en la época, las exigencias de la traducción teatral y las propias declaraciones de Vilariño marcaron su posición general sobre el punto. En la cita ya mencionada, aludía a los arcaísmos, modismos y diferencias en el uso de los tiempos verbales como los elementos que había que «dejar caer». En realidad esa posición liberadora incluye una variedad de estrategias que van más allá de la supresión de elementos pues esta, si no se cierra en una omisión lisa y llana, necesariamente va acompañada de la sustitución por alternativas pertenecientes a otra variedad, ya sea la estándar o la del traductor u otra o, incluso, el español neutro.

Alexis escribió esta obra en francés haitiano, en su registro tanto literario como popular, con participación de otras lenguas y atención a la presencia de idiolectos que reflejan, entre otros aspectos, las diferencias generacionales entre el Viejo Viento Caribe y su sobrino, configurando un discurso heterolingüe:

Como sostiene Suchet (2010), el texto heterolingüe ofrece la base para repensar nuevos modelos para la teoría y la práctica de la traducción, desde el momento mismo en que invalida la distinción entre texto fuente y meta dado que estos textos presentan un continuo de variación entre las lenguas (Ghirimoldi 2019: 56).

El francés haitiano presenta elementos del francés antiguo, correspondientes al estadio en que la lengua colonizadora llegó a los territorios conquistados, que quedaron lexicalizados y, por lo tanto, no llamarán la atención del lector haitiano o antillano, pero sí del lector que no conozca esa variedad de lengua, como por ejemplo: «enamourés» (enamorados), «les mortes-saisons» (las sequías), «ménétrier» (ministril). En esos casos, como plantea Vilariño, el traductor no tendría por qué reproducir el efecto que causa el texto en francés en un lector no antillano, pues se trata de variaciones diacrónicas correspondientes a estadios de evolución y diferente fijación diatópica de la lengua de partida que no hacen al significado ni a otros efectos formales en el original (sonoros, rítmicos, etc.), a menos que el autor haya

querido crear un efecto especial con ese recurso. En este texto justamente, según Lucas (2006), mediante la incorporación de cierto léxico o construcciones, Alexis quiso establecer un diálogo entre dos temporalidades a través de palabras en desuso en el francés estándar pero vigentes en el haitiano, de modo de crear un efecto arcaizante: «le devant-jour», «donzelle» y «froidures» (este término refiere en las Antillas al aire frío), traducidos respectivamente como «las primeras luces», «doncella» y «frialdades».

El desconocimiento de estos rasgos del francés haitiano (a menudo compartidos en realidad por otras variedades del francés) puede jugar una mala pasada en su interpretación, como en los dos siguientes ejemplos: los jóvenes increpan a los viejos, reclamándoles que se quejen menos de los cambios climáticos y les den («bailler» es dar) a ellos los vientos: «Qu'ils nous baillent le vent!» (A70) y en el texto en español se da esta otra interpretación «¡Qué manera de soplar al viento!» (V52); o «Le morne L'Hôpital dresse ses masses vert nocturne» (A111), transformado en «El sombrío Hospital alza su mole verde nocturno» (V74) cuando en realidad un «morne» en las Antillas es un morro y aquí la palabra con mayúscula refería al nombre de uno de ellos.

También pueden surgir dificultades en la traducción de la terminología racial local, como en la siguiente serie referida a la novia del personaje Malice, «une petite grimelle aux seins de banane mûre» (A27), «una mestiza rubiales de senos de banana madura» (V28), codiciada por su amigo Bouqui y cuya descripción pone el acento no solo en sus rasgos raciales sino en su supuesta profusa actividad sexual:

Quelques instants après, je ne sais comment s'y prit Maître Malice, ni ce qu'il donna ou promit à la câpresse, mais celle-ci consentait à recevoir Oncle Bouqui... Cette jeunesse n'en était plus d'ailleurs à son premier coup. Les femmes sont les premières en malice, et la grimelle tirait bien chaque semaine, —Maître Malice l'ignorait—, dix-sept coups dans son arme (A27).

No sé cómo se las arregló Malicia ni lo que dio o prometió a la cabresa que, algunos instantes después, esta consentía en recibir al Tío Buquí... Su juventud, por otra parte, ya no estaba en sus primores. Las mujeres son las primeras en cuanto a malicia, y la mestiza cada semana —Don Malicia lo ignoraba— tiraba por lo menos unos diecisiete tiros de su arma (V28).

En el texto de Alexis el término «grimelle» aparece explicado en una nota al pie («négresse ou métisse aux cheveux plus ou moins blond hasardé»).⁶ Vilariño lo

6. Negra o mestiza de cabellos de un rubio más o menos llamativo.

traduce directamente como «mestiza rubiales», expresión no usada en nuestro medio y sí catalogada como coloquial para la variedad ibérica, aunque de significado fácilmente deducible para los lectores rioplatenses. Quizá con ese recurso distanciador buscó crear un matiz exotizante parecido al sugerido por «grimelle». En cambio no queda clara la elección de la expresión «la cabresa» para traducir «la cábresse», expresión que en las Antillas refiere a una mestiza de negra y mulata. Finalmente, toda la última parte del párrafo está construida sobre el doble sentido que tienen en francés haitiano las palabras «jeunesse» (prostituta) y «tirer» (tener relaciones sexuales, en un registro léxico asimilable al de la palabra «coger» para el Río de la Plata) y en francés estándar coloquial «coup» y «tirer un/son coup» que, en el contexto instalado por el primer término, adquieren una connotación netamente sexual al igual que la palabra «arme». Si bien la alusión erótica se logra en español, resulta atenuada en la medida en que se pierde el registro coloquial y humorístico directamente alusivo a tener relaciones sexuales de manera expeditiva, más próximo al juego que en español se puede hacer por ejemplo con el término «polvo». Si bien el doble sentido se logra también en español, es probable que las estrategias atenuadoras se deban a la poca aceptación que un vocabulario menos pudoroso podía tener en la cultura receptora, condición que Vilariño vivió en carne propia y la llevó a alejarse de *Marcha* a raíz del conocido episodio de la censura a uno de sus poemas por el uso de una palabra que se consideró inapropiada. Más que centrar el análisis en el binarismo lengua fuente / lengua meta o determinar si el texto traducido refleja fielmente la esencia del original (Vila 2012), la teoría del polisistema (Even-Zohar 1999) postula que importa estudiar el lugar que una traducción ocupa dentro del sistema literario y las circunstancias que llevan al traductor a reproducir un padrón estético de la cultura meta como en este caso o, por el contrario, a rechazarlo e introducir un nuevo modelo inspirado en el texto original.

El uso del creol en su función comunicativa real está limitado en el *Romancero*, pero es inevitable en el caso ya mencionado de las fórmulas rituales y también aparece bajo otras estrategias que conservan su opacidad. En aquel momento histórico el creol estaba muy lejos de poder ser empleado en una obra literaria y, además, durante la dictadura duvalierista, en tanto lengua hablada por la mayoría de la población, era utilizado con fines demagógicos al igual que la religión, como ya mencionamos. Uno de los recursos empleados por escritores que desean transcribir el habla o idiolecto de personajes cuya lengua o variedad no es la dominante, como se ve por ejemplo en el ámbito caribeño en la poesía negrista, es la «recreación lingüística», que «consiste en reemplazar el elemento heterolingüe por un español reinventado o creolizado que pretende trasponer características del creole en la lengua meta. Esta técnica se posiciona en el lugar de menor conservación del heterolingüismo» (Ghirimoldi 2020 36). Pero Alexis no utiliza tal procedimiento y Vilariño tampoco

recurre a la sustitución del creol por un español creolizado o recreado, por ejemplo mediante aglutinaciones, supresiones de sonidos, cambios ortográficos que llevarían a un borramiento de la diferencia y su sustitución por un artificio que no responde a ninguno de los dos mundos que se quiere representar, como señala Ghirimoldi (2020 43): «Todo esto queda anulado y transformado por parte del traductor mediante la recreación de una variación dialectal que colleva efectos contrarios a los deseados en el original, cargando de marginalidad a la lengua dominada».

En todo caso, de manera similar a Roumain aunque con matices, los términos creoles quedan entremezclados con el resto, pues en aquella época no se había impuesto la ortografía fonética y ambos autores emplean una grafía afrancesante, etimológica, que busca acercarse a la raíz semántica francesa para facilitar la comprensión, con lo cual el resultado es una creolización no tanto de la lengua sino del discurso. El creol entonces no está visible, pero sí lo está su *traza en el texto en francés*: «La traducción, arte del roce y del acercamiento, es sin duda una práctica de la traza» (Glissant 1995 29). Este procedimiento se da principalmente a través del léxico, muchas veces en sintagmas mixtos que reúnen un término en francés y otro en creol, como por ejemplo «le baril de crébétés» que robó y se comió Malice y merece una nota explicativa («menu fretin salé et conservé en barils»), universalizado en la versión en español mediante el uso de un hiperónimo y la consiguiente supresión de la referencia cultural gastronómica: «barril de conservas».

En cambio, en el ejemplo siguiente la presencia del creol en la oralidad está especialmente señalada en el texto en francés mediante el uso de comillas y el agregado de una aclaración en nota al pie («Pin'ga»: contraction de prendre garde à), pues se trata de una advertencia repetida varias veces por l'Oiseau de Dieu, el Ave del Paraíso, al cazador que pretende matarla, a modo de anuncio del castigo final que le espera al protagonista: «P'tit- Viseur "pin'ga" à me viser» (A220). En la traducción, si bien no es conservado el creol, Vilariño usa una estrategia recurrente a lo largo de todo el texto, un coloquialismo que funciona bien en la variedad rioplatense: «Cuidadito con apuntar» (V136). Otro rasgo del creol insertado en el original es la composición de palabras nuevas a partir de sintagmas nominales, verbales o combinados, en cuya traducción Vilariño desarrolló su inventiva, como por ejemplo en la serie de nombres del violento personaje principal de la «Fable de Tatez'o-flando» (A75), «Fábula de Pruebelflán» (V57): «Claquez'-un baba» (A91), «Comabudín» (V63); «Gâteau-blanc-d'œuf» (A93), «Pasteldeyema» (V65).

La presencia de otras lenguas que forman parte del mundo caribeño se encuadra en el heterolingüismo al que apuesta Alexis en sus textos, definido por Rainier Grutman como «la presencia dentro de un texto de idiomas extranjeros, en cualquiera de

sus formas o variedades (sociales, regionales o cronológicas) de la lengua principal (37)» (Ghirimoldi 2020 28). Algunas palabras que Alexis inserta en español como «caramba» o «corrida» son trasladadas al texto traducido sin ninguna diferenciación gráfica ni aclaración, pues forman parte de los préstamos ya incorporados a la lengua local en la medida en que, como expresa el propio Alexis, el español ocupa un lugar importante en su país «habida cuenta del contexto latinoamericano que es el nuestro, así como del hecho que cientos de miles de haitianos hablan esa lengua» (Alexis 2002 40). Así sucede con la expresión en un «abrir y cerrar de ojos» (A114) que el propio autor pone en cursiva y acompaña con su traducción al francés («en l'espace d'un cillement», como el título de su novela) y el comentario «comme aimait à répéter ma marraine» («como le gustaba repetir a mi madrina», V75), dando a entender que algunas expresiones idiomáticas del español son utilizadas en el habla cotidiana de los haitianos. Esta misma conservación del heterolingüismo se observa en la serie de palabras que aparecen directamente en inglés en un cuento cuyo protagonista es un soldado estadounidense que decide quedarse a vivir en la isla: «gang», «racketters», «killers», «parties», «Army», «be happy, go lucky!», «niggers» irrumpen en ambos textos, pocas veces con algún entrecorbillado o cursiva.

Tratamiento de la alteridad: referencias culturales

Hemos visto hasta ahora cómo, en el proyecto literario de Alexis, el universo haitiano se presenta como una *poética de la relación* (Glissant 1990) entre los componentes culturales y lingüísticos europeos y locales y de qué modo, en consonancia con esa visión armonizadora en la que los antiguos géneros europeos se funden en el encuadre enunciativo de la *lodyans*, la traducción de Vilariño trabaja el plano heterolingüístico en una delicada línea entre la domesticación y la extranjerización: «Traducir es al mismo tiempo releer y religar, poner en el decir y poner en relación» (Glissant 1995 29).

¿Qué sucede cuando es el plano referencial, tan inmediato e ineludible en este tipo de obras, el mediado por la traducción? ¿Cómo se movió Vilariño en la preservación de la alteridad (Ghirimoldi 2019) vinculada a las referencias culturales, que resumía en su carta con el término «folklore»? Como señala Lucas (2006), si bien rinde homenaje al folklore, Alexis evita la exotización, que tanto había marcado las primeras obras en la literatura de su país:

Sin embargo esta abundancia de referentes haitianos en las novelas de Jacques Alexis no busca una exhibición de color local folclorizadora ni un aislamiento cultural «nativo natal». Muy por el contrario, el foco puesto en el mundo haitiano va acompañado de una puesta en contacto con

otros universos culturales, en particular un espacio hispano-caribeño y un imaginario europeo medieval y barroco (Lucas 2006 s/p).

Una práctica que se ha instalado desde las décadas del ochenta y del noventa, empleada por los propios autores, es la glosa extratextual a través de glosarios, a veces elaborados junto a los editores. Cuanto más distancia existe entre las culturas de origen y las culturas receptoras, más necesarios serían estos glosarios, que tienen la ventaja de no interrumpir la lectura. Los traductores los retoman parcial o totalmente y agregan a menudo referencias, definiciones o explicaciones que, a su entender, el lector de la traducción no necesariamente comparte con el lector de la obra original. En la época en que Vilariño encaró esta traducción, los glosarios no eran de uso pero sí las notas al pie, que ella traduce casi literalmente y a las que agrega algunas pocas. No obstante, existen otros recursos utilizados por los traductores, que los alejan o acercan de la concepción hospitalaria bermaniana de la traducción y que trataremos de sintetizar a continuación.

Entre las estrategias más sencillas de conservación o visibilización de los elementos culturales extranjeros está la repetición, que Vilariño utiliza en el caso de los datos históricos, retomando los nombres propios originales en la mayoría de los casos: *arawak* (en cursiva en ambos textos), *Ahity la Belle* (Ahity la Bella), *Naborias* (indios sometidos al pago de tributo), *yucuyaguas* (aldeas de los indios chemés), *Matuhen* (el título de nobleza más alto después del cacique), la reina *Anacaona*, *Dessalines* o los nombres de otros caciques como *Caonabo*, *Bohéchio*, *Cotbanama*, *Guarionez*.

En el caso de los topónimos, en cambio, muestra una tendencia a sustituirlos por elementos que se acercan a la lengua-cultura meta: el valle «Cul-de-sac» pasa a ser «Callejón sin salida»; la *Désirade* (isla de Guadalupe) es «La Deseada»; la *Montagne des Enfants Perdus* es la «Montaña de los niños perdidos»; *La Grande Anse* es la «Gran ensenada» y *Les Bassins Bleus* son «los estanques azules»; el río *La Guinaudée* en cambio no recibe traducción. Es posible que en muchos casos, como sucede en general con la nomenclatura geográfica, los nombres en español ya estuvieran lexicalizados en la medida en que además la isla es compartida con República Dominicana. En el caso de los nombres de personajes populares, como por ejemplo *Bouqui* y *Malice*, herederos de tradiciones orales africanas y conocidos por todos los haitianos, Vilariño elige la adaptación fonética para el término más marcado y la traducción interlingüística para el segundo: *Buquí* y *Malicia*.

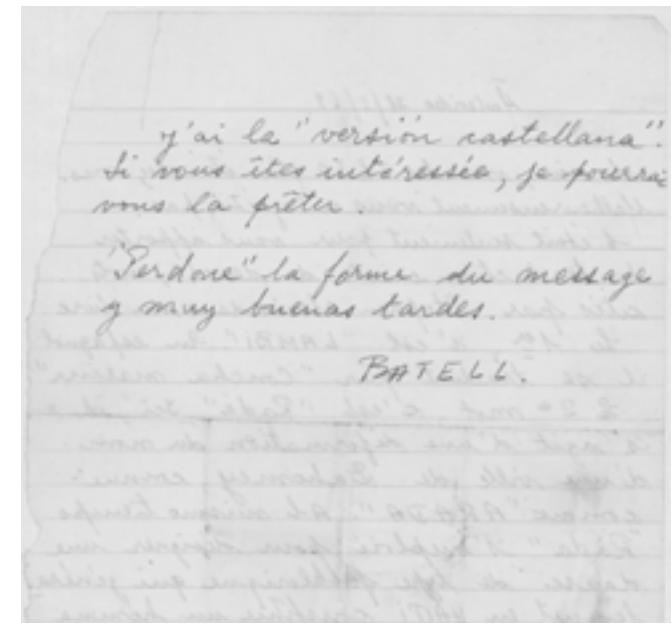
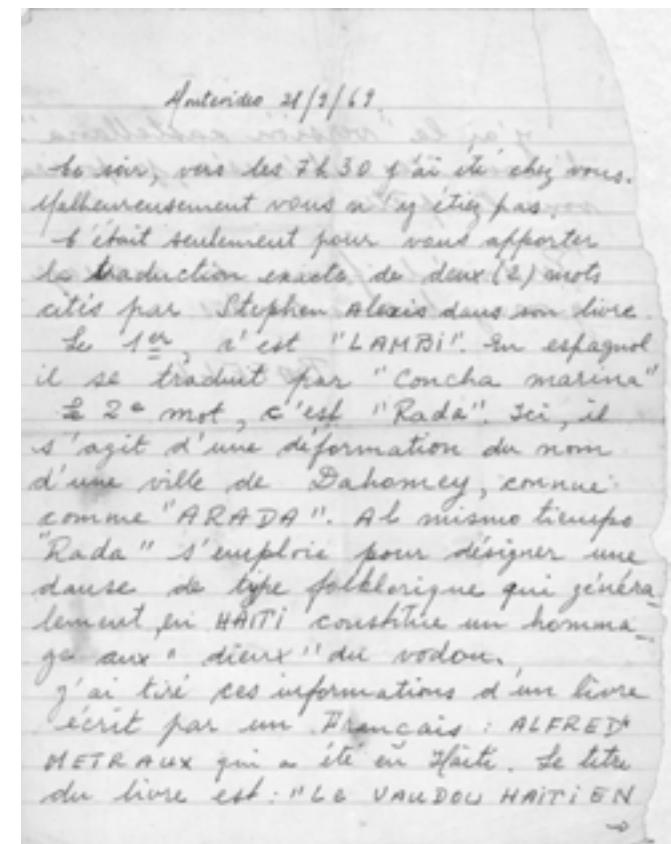
Otro tipo de oscilación aparece en el tratamiento del léxico local, abundante principalmente en lo relacionado con la fauna, la flora y algunas costumbres socio-culturales, en cuya descripción Alexis se complace desplegando su programa realista

maravilloso. En estos casos, Vilariño recurre a menudo a estrategias de repetición y visibilización, es decir que transcribe el término en francés haitiano o creol empleado por el autor, dando destaque al elemento cultural diferente como en el caso de «*malfini*», palabra de la variedad local que designa a un ave de rapiña y que Vilariño decide valorizar mediante el uso de cursiva y una brevíssima nota explicativa: «*le vol lubrique des «malfinis» et des condors sur les charniers* (A170) se vuelve «el vuelo lúbrico de los *malfinis* y de los cóndores sobre los osarios» (V108). Ocurre lo mismo con el «*lambi*», que figura como «caracol rosa» cuando Alexis le da una connotación erótica: «*me pelotonner au creux de ses reins, coquille mélodieuse, volute d'aromates, lambi rose*» (A159), «*apelotonarme en el hueco de sus riñones, concha melodiosa, voluta de aromas, caracol rosa*» (V101), pero es destacado en su forma original mediante el uso de cursiva cuando el texto refiere a su uso histórico como instrumento de comunicación y llamado a la rebelión por los esclavos: «*Le son du lambi résonna alors sept fois*» (A168), «*el sonido del lambi resonó siete veces*» (V107). En otros casos, la traductora prefiere la domesticación, como sucede con el término «*rada*», neutralizado mediante un hiperónimo: «*Les pipirites ouvraient toutes les meringuées [...] et les ramiers fermaient le rada*» (A71-72) deviene «*Las pipiritas abrían todos los merengues [...] y las torcازas cerraban la danza*» (V54). Para estos dos últimos ejemplos, Vilariño contaba con el aporte de un conocido, Batell, que le había acercado en una nota manuscrita⁷ el significado de ambos términos, aunque sin incluir la connotación histórica sobre el «*lambi*».

La domesticación va siempre acompañada de una supresión del heterolingüismo y la deslocalización u homogenización del léxico mediante términos generales, como ocurre en varios casos: «*nos ajoupas*», «*nuestras chozas de rama*»; «*la Reine chantait le grand areto des Papillons Noirs*» (A160), «*la Reina cantaba el gran canto de las Mariposas Negras*» (V102); «*le jeu des «batos»*» (A166), suerte de juego de fútbol de los chemés, según la nota al pie, traducido como «*juegos de pelota*» (V106). Un desafío en este sentido es la traducción de los proverbios, como este «*Que voulez-vous, l'anolis ne donne à sa femme que selon la mesure de sa main!*» (A34), que alude a un tipo de

7. Carta de Batell fechada en Montevideo el 21 setiembre 1969. Refiere que había pasado por la casa de Vilariño pero no la encontró cuando fue a llevarle la traducción «exacta» de dos palabras citadas por Stephen Alexis [sic] en su libro. Dice el texto: «*Lambi: concha marina. Rada: «déformation du nom d'une ville de Daomey, connue comme "ARADA". Al mismo tiempo "Rada" s'emploie pour désigner une danse de type folklorique qui généralement en Haïti constitue un hommage aux "dieux" du vodou. J'ai tiré ces informations d'un livre écrit par un Français: Alfred Métraux qui a été en Haïti. Le titre du livre est: "Le vaudou haïtien"*». También debo este aporte a Ana Inés Larre Borges. Aclaración: Stephen Alexis, padre de Jacques Stephen, también fue un escritor e historiador reconocido.

Nota de Batell respondiendo a una consulta de Idea Vilariño sobre la traducción «exacta» de dos palabras citadas por Alexis en su libro.



lagarto nativo de las islas caribeñas asociado a ciertas creencias, con el que Malice se burla de Bouqui y que es resuelto mediante una naturalización con un proverbio proveniente del acervo ibérico: «Qué le va a hacer? No hay que pedir peras al olmo» (V32).

Es ese el punto extremo de la práctica domesticadora: la neutralización diglósica de las variedades en favor de la variedad peninsular, con lo cual se produce un fenómeno de iberización de la traducción, que puede deberse tanto a opciones del propio traductor en el entendido de que se trata de una variedad más prestigiosa (representación sociolingüística hegemónica en la época de publicación de esta traducción y aún muy expandida actualmente) o a veces también a directivas de la editorial. Los ejemplos comprenden simples vocablos y expresiones idiomáticas que, en realidad, cuentan con opciones también en las variedades rioplatense y uruguaya, por ejemplo en los casos de vocabulario relacionado con el campo: «Le perlippimpim des soirs», «los polvos de la Madre celestina»; «lorgnon», «quevedos»; «vaurien», «tunante», «lui donner le Bon Dieu sans confession», «darle el viático sin confesión»; «une chabraise», «un cojinillo»; «brides dans la bouche», «bridas en la boca»; «notre madré», «nuestro pícaro»; «un drôle», «un bellaco»; «une bouse de vache», «una boñiga de vaca»; «fouineur», «métomentodo»; «des menteries», «mentirijillas»; «les pois», «los guisantes»; «bougre», «tunante»; «les emmerdeurs que nos étions», «los fastidiosos que viajábamos»; «Je vais encore me faire engueuler», «Una vez más me van a fastidiar».

Este fenómeno se da pese a que en el discurso traductivo de Vilariño están presentes, como ya comentamos, las trazas de la cultura y la lengua creol y haitiana originales. En general esta suerte de supuesto ennoblecimiento logrado mediante la utilización de la variedad hegemónica se explica por la tensión, todavía vigente, entre las variedades del español, dilema que afecta nuestras prácticas traductivas y editoriales, y que sigue inclinándose, en la mayoría de los casos, en favor de la europea.

Otro terreno en el que se pueden presentar dificultades de traslación de contenidos culturales es el de los significados religiosos asociados al vodú,⁸ que suelen atravesar la literatura haitiana pues, aunque no se lo practique, muchos de sus ritos y simbología están muy arraigados en la idiosincrasia de esa sociedad. El libro de Métraux recomendado por Batell y la lectura de Roumain o de Price-Mars, entre otros, podían ser en aquel momento una fuente invaluable de información al respecto. En los ejemplos siguientes el empleo de la atenuación puede cambiar un significado

8. El término «vodú» pertenece a la lengua fon de Dahomey (actual Benín) y designa lo que no puede ser conocido. El panteón del vodú está constituido por los dioses (loas) del cielo, la tierra y el mar. La variante «vudú» viene de la deformación estadounidense «voodoo».

religioso por otro: «Les pères-savanes aux hi-hans retentissants» traducido como «los sacristanes de gritos retumbantes» remite a otra religión cuando se trata de una figura sincrética del ámbito rural. La «maîtresse-de-l'eau» es europeizada como «ninfá de las aguas». Los mecanismos de borramiento pueden resultar en el vaciamiento de todo el contenido cultural: en el pasaje «D'aucuns pensent que Compère Malice est un grand initié, voyant, magicien, qu'il a un point merveilleux, moi, je n'en crois rien» (A30), traducido como «Algunos piensan que el Compadre Malicia es un gran iniciado, vidente, mago, que tiene *algo*» (V30), el término «point» refiere a una práctica religiosa similar al baño de hierbas, que es una forma de conjurar la mala suerte y a veces de atraer la buena suerte.

También la traducción de la expresión de la sensualidad depende a menudo de la elección de las palabras en la otra lengua para designar las partes del cuerpo erógenas y crear la sensación de deseo. Los equivalentes literales no siempre se usan del mismo modo en una lengua y otra y el resultado puede ser una atenuación del efecto buscado: «La terre avait cessé d'être une belle et appétissante nègresse, elle était presque blanche et ses cuisses grasses, ses beaux flancs, ses magnifiques mameilles, s'en allaient en poussière» (A18), «La tierra había dejado de ser una bella y apetitosa negra; estaba casi blanca y sus gruesos muslos, sus hermosos flancos, sus magníficas mamas se iban en polvo» (V22).

En cambio, un aspecto en el que la traducción de Vilariño abunda en estrategias de aparición del rioplatense es el tratamiento de los coloquialismos, en una gran cantidad de ejemplos en los que la traductora parece divertirse junto a sus posibles lectores coterráneos: el «fouille-au-pot» se vuelve «meterete»; un «vadrouilleur» es un «calavera» y un *nègre-z'orteils*, un «negro bruto»; «une combine régulière pour se tirer d'affaire» es «alguna manganeta para salir del paso»; «se laisser bouffer» es «dejarse morfar». Vilariño da rienda suelta incluso a su veta humorística en frases o párrafos enteros: el canibalismo que Malice y Bouqui van a practicar con la propia madre de este último «afin d'en faire des grillades pour les mauvais jours» (A40) servirá «para poder hacer asado en los días malos» (V36); semejante práctica termina en que «La vieille toupie était bel et bien morte» (A20), «la vieja bruja estaba requetemuerta» (V36); expresiones de registro familiar como «la nausée se fiche pas mal des incendies» (A234), «a la náusea le importan un rábano» (V144) o «Je t'ai à l'œil, mon garçon!» (A151) «Te tengo bien calado, hijito» (V98); o situaciones hilarantes como las que tiene que vivir un subteniente en una relación sentimental cuando «A certains moments, elle l'entreprendait avec des formules passionnées de roman noir et d'autres fois, sans crier gare, elle l'envoyait dinguer, le plaquant sans lui demander son reste, pour le premier venu» (A187), «En ciertos momentos, lo perseguía con fórmulas apasionadas de novela negra pero

otras veces, sin previo aviso, lo mandaba a pasear, lo plantaba sin decirle agua va, por un recién llegado» (V117).

Dimensión estética: realismo maravilloso

El subteniente Wheelbarrow, protagonista de la historia «Le sous-lieutenant enchanté» («Subteniente encantado»), tan maltratado en la escena recién citada por una de las tres mujeres que había conocido antes de su viaje a Haití, encontrará su revancha amorosa cuando, tras haber consultado a un papaloa, descubra una aparición al borde de las aguas: «Femme ou Sienhi des eaux, Sirène ou Baleine, Vien-Vien ou déesse, il la vit» (A205), «Mujer o Sienhi de las aguas, Sirena o Ballena, Ven-Ven o diosa, la vio» (V129). El narrador introduce el elemento maravilloso adoptando el punto de vista del personaje que, tras el rito iniciático y en medio de su deslumbramiento, duda sobre la identidad de ese ser mágico. Vilariño prefiere no interrumpir con notas al pie las tribulaciones del subteniente, que hilvana la serie de figuras femeninas bajo las cuales puede presentarse quien finalmente resulta ser la diosa de las aguas. Deja que su lector deduzca por el contexto que el término «Sienhi» refiere a una divinidad. En cuanto a «Vien-Vien», en la introducción del cuento el sobrino-narrador ya había anunciado su significado: «on raconte qu'au haut de nos grandes montagnes auraient survécu des groupes de chemès au sang presque pur, les Vien-Viens, comme on les appelle» (A180), en una traducción intralingüística que Vilariño replica en la versión en español «se cuenta que en lo alto de nuestras grandes montañas habrían sobrevivido grupos chemés de sangre casi pura, los Ven-ven, como se les llama» (V114).

En un escritor que piensa que «Para nuestro pueblo los vientos, los ríos, las estaciones, los elementos son personajes vivos que intervienen en la vida de los hombres» (Alexis 1999), pasajes como este pueden ser considerados como una concentración de los componentes de su proyecto estético: memoria ancestral, naturaleza, religión, erotismo. Como apunta Gorrais (2021: 36), «en la poética de Alexis, esa afirmación de la naturaleza no como marco, sino como un agente activo, como actor que entra en relación directa con la historia y la experiencia del hombre, es uno de los aspectos fundamentales de una preocupación que atiende tanto lo humano como lo no-humano». En esa combinación de elementos míticos, históricos y naturales, la llegada del Viento a la isla La Désirade es presentada como el reencuentro del viajero enamorado con el refugio anhelado, de apetecibles formas que invitan a ser disfrutadas, comenzando por las sensaciones visuales, deteniéndose luego en las gustativas para culminar, en un recorrido por todos los sentidos similar al de los protagonistas de *L'Espace d'un cillement*, en la sutil inmediatez amatoria del roce:

je revins tout frileux, meurtri et heureux, vers ma Désirade au torse frisé de lumières et de nuances, ma terre aux bras fuselés, mon île aux jambes nerveuses. Du plus loin que mes yeux devinèrent le visage souriant de ses montagnes, les chaleurs crêpues de ses hautes chevelures, ses tempes graineuses de maïs sec, le mil dur de sa nuque, les cordonnets et les carreaux de patates de son vertex et cette paille de riz de ses sourcils, mes doigts surent aussitôt qu'elle s'approchait (A58).

volví friolento, machucado y feliz hacia mi Deseada de torso frizado de luces y de matices, mi tierra de brazos ahusados, mi isla de piernas nerviosas. Desde lo más lejos que mis ojos adivinaron el rostro sonriente de sus montañas, los calores crespos de sus altas cabelleras, sus sienes de granos de maíz seco, el duro mijo de su nuca, los ribetes y los cuadros de papas de su vértice y esa paja de arroz de sus cejas, mis dedos supieron enseguida que ella estaba próxima (V45).

Pero, como es sabido, se trata también de un país muy castigado por las hambrunas, los desastres naturales, sequías, terremotos, ciclones, cuyos efectos en plantas, animales, seres humanos y casas son detallados en escenas de devastación y masacre, que inauguran una estética del *délabrement*⁹ (Trouillot 1998), adoptada luego por otros escritores haitianos como Frankétienne, Jean-Claude Fignolé, Dany Laferrière, Émile Ollivier o Anthony Phelps, entre otros. La mirada desolada recorre pequeños cuadros compuestos por una mezcla de antropomorfización y descripción naturalista que evocan barbaries de otro tipo, pues no faltan la violación, la violencia quirúrgica y la descomposición de los cadáveres:

Fracturés, le cou tranché, les abricotiers géants gisaient sur le ventre retourné des plaines. Tout l'or des cacaoyères barbouillait le bétail gonflé et les cadavres des paysans. Des chaumes de toitures déchiquetées barbelaient le sol ravagé de chirurgies, disséqué, travaillé jusqu' aux os. Des poissons noyés s'accrochaient aux dentelles des branches. Les récoltes emportées faisaient des mares gazeuses. Les oiseaux foudroyés en pleine trille ouvraient des becs violettes et fermaient leurs pattes bleues de tétanie. Des nourrissons rampaient encore dans l'orphelinat d'apocalypse [...] Les veines ouvertes, le sang fermé, les rivières gisaient débranchées, ébréchées, sans fil, morfils et barbelures. Les cheveux des sources étaient coupés et pendaient, lamentablement cisaillés (A62-63).

Fracturados, con el cuello rebanado, los albaricoques gigantes yacían sobre el vientre dado vuelta de las llanuras. Todo el oro de los cacaodales embadurnaba el ganado hinchado y los cadáveres de los paisanos. Chozas

9. Desmoronamiento, degradación.

de tejados desmenuzados erizaban el suelo asolado de cirujías, disecado, trabajado hasta los huesos. Peces ahogados se enganchaban de los encajes de las ramas. Las cosechas arrastradas formaban pantanos gaseosos. Los pájaros fulminados en pelo trino abrían picos violetas y cerraban sus patas azules de tétanos. Algunos niños de pecho reptaban todavía en el orfelinato [...] Con las venas abiertas, con la sangre cerrada, los ríos yacían desparramados, deportillados, deshilachados. Los cabellos de las fuentes estaban cortados y colgaban, lamentablemente acuchillados (V48).

En contraste con estas escenas apocalípticas, abiertas a una doble lectura política en un país azotado por varias dictaduras, en el *Romancero* abunda el erotismo, que puede presentarse tanto a través de la más profunda de las sensualidades como en forma burda y paródica, por ejemplo en el acto sexual que lleva a cabo Bouqui con la mujer de su amigo: «Le luxurieux s'ébaudissait, ahanaït, raclait, geignait, piaulait de la belle façon, se ruant sans cesse sur le ventre odorant, radiant, suave, chaleureux, électrisé, caoutchouté et gourmand de la grimelle» (A28), «El luxurioso se refocilaba, jadeaba, se restregaba, gimoteaba, lloriqueaba, arrojándose sin cesar sobre el vientre oloroso, radiante, suave, caluroso, electrizado, cauchutado y goloso de la mestiza» (V29). O dar lugar a la automirada llena de volubilidad de la protagonista semivirgen de «Chronique d'un faux-amour», descubriendose excitada y excitando a un hombre:

Il m'a aussitôt saisie et prise dans ses bras... Il a flairé mon encens, le musc charnel qui s'évapore de mes aisselles... Il a éprouvé, il s'est brûlé à la claire chaleur qui monte de mon pénis... Il a été chatouillé par l'intermittent frisson qui parcourt mes reins de pouliche cabrée [...] Dans un Galop étourdissant je balance ma croupe brûlante d'alezane dorée [...] en passant près de lui, j'ai frotté les fruits ardents de ma poitrine sur son gibus moiré... [...] Pour qu'il devine le long fuseau de mes cuisses, dans les Lanciers je me suis tirebouchonnée telle un siroco poudreux [...] le Galop a transformé ma chevelure en nuit de lune... [...] je l'ai mordu jusqu'au sang au moment où il m'a renversée sur le divan de la galerie entourée de bougainvillées (A 119-120)

Él me tomó enseguida entre sus brazos... Olfateó mi incienso, el almizcle carnal que se evapora de mis axilas... *Él* probó, se quemó en el claro calor que sube de mi monte de Venus... Fue cosquilleado por el temblor intermitente que recorre mis riñones de potranca encabritada [...] Balanceo mi grupa ardiente de alazana dorada en una galopa ensordecedora [...] al pasar junto a *él*, froté los frutos ardientes de mi pecho contra *su* traje ... Para que *él* adivine el largo huso de mis muslos, me enrosqué

en los Lanceros como un polvoriento siroco [...] la Galopa transformó mi cabellera en una noche de luna [...] *lo* mordí hasta sacarle sangre cuando me echó sobre el diván de la galería rodeada de buganvillas (V79)

He resumido un pasaje que, en realidad, ocupa varias páginas e invita, más que a comentarlo, a disfrutarlo tanto en el original como en la traducción. Solo agregaré que, además del conocimiento detallado del deseo femenino que aquí se refleja, su asociación con el de una potranca no solo remite a una imagen frecuente en el imaginario erótico sino que, en otro nivel de lectura, remite al rito de posesión vodú, en el que la persona poseída por un loa se convierte en su *caballo*.

Uno de los fragmentos más sensuales del libro es el encuentro carnal entre el Viejo Viento Caribe y la Flor de Oro, la reina Anacaona, que en muchas ocasiones encarna a Haití. La descripción del hermoso cuerpo de la amada ocupa una página entera:

Je coulais ma langue de ses chevilles à ses genoux, le long de ses jambes couleur de nacarat, ses jambes tendres, impatientes et douces comme de belles cannes créoles. Je léchais à petits coups l'aubergine de ses cuisses, le grain de sa peau à l'endroit où elles s'affleurraient avait un goût que n'ont plus nos jasmins. Je prenais son sexe emplumé dans ma bouche de vent, alors sa pulsation capricante se communiquait à ma chair vaporeuse et je devenais ce que nul vent ne pourra plus être, une palpitation fraîche et parfumée qui couvrait, englobait et frisait la Caraïbe toute entière! Les fleurs que j'emporte dans mes dents certains soirs n'ont point de liqueur comparable à celle de La Fleur d'Or. Sa croupe était un nard [...] Son ventre dessiné et redessiné par sa respiration se mouvait comme la gélantineuse, la vitreuse, l'éternelle méduse de la vie, son torse était l'élan, la forme, la force, la grâce et la carnation de l'amour lui-même. Ses seins d'un jet modulés, circonscrivaient la poire, l'olivette, le muscat, la joyeuse et philosophale orbe des saisons [...] L'immense ovale, la vulve noire de ses yeux s'ouvrait tels les songes inachevés (A158-160).

Hacía correr mi lengua de sus tobillos a sus rodillas, a lo largo de sus piernas color nacarado, sus piernas tiernas, impatientes y dulces como bellas cañas criollas. Lamía a pequeños lengüetazos las berenjenas de sus muslos, la textura de su piel en el lugar donde ellos afloraban tenía un gusto que ya no tienen más nuestros jazmines. Yo tomaba su sexo emplumado en mi boca de viento; entonces su pulsación chispeante se comunicaba a mi carne vaporosa y yo me convertía en algo que ningún viento podrá ser jamás: una palpitación fresca y perfumada que cubría, englobaba y acariciaba al

Caribe entero! Las flores que llevo entre mis dientes algunas noches no tienen un licor comparable al de la *Flor de Oro*. Su grupa era un nardo [...] Su vientre dibujado y redibujado por su respiración se movía como la gelatinosa, la vidriosa, la eterna medusa de la vida, su torso era el impulso, la forma, la fuerza, la gracia y el tinte del amor mismo. Sus senos, modulados por un solo movimiento, circunscribían la pera, la aceituna, la uva moscatel, la órbita alegre y filosofal de las estaciones [...] El óvalo inmenso, la vulva negra de sus ojos se abría como los sueños inconclusos (V101-102).

Esta escritura rebosante de erotismo, de densidad en el plano metafórico y tono poético en los pasajes descriptivos y narrativos, hace dialogar lo onírico y lo surrealista también con el realismo social a través de un lenguaje simbólico para expresar lo maravilloso en un contexto dictatorial. Así lo destaca Jorge Ruffinelli en su prólogo a la traducción de Vilariño: «En la fragua del estilo Alexis siente mezclarse en dosis iguales el calor del hombre político y del intelectual participante y por otro lado un sabor verbal, innato, caribeño, tropical, barroco, del cual nunca se desprende» (1973 9-10).

Últimas reflexiones

En Jacques-Stephen Alexis el compromiso ideológico y la sensibilidad social fueron inseparables de su creación literaria, de raíces muy haitianas pero en relación con las culturas pertenecientes a América Latina y abierta a lo universal. Asumió un realismo combatiente para denunciar la alienación histórica de los pueblos negros desde una postura progresista estrechamente sustentada por la tradición cultural de su pueblo, plasmando su programa en sus trabajos teóricos, cuyos puntos esenciales políticos y estéticos reproducimos:

El Realismo Maravilloso de los haitianos es parte integrante entonces del Realismo Social, bajo su forma haitiana obedece a las mismas preocupaciones. El tesoro de cuentos, de leyendas, todo el simbolismo musical coreográfico, plástico, todas las formas del arte popular haitiano para ayudar a la nación a resolver los problemas y a llevar a cabo las tareas que tiene ante sí. Los géneros y órganos occidentales que nos han sido legados deben ser decididamente transformados en un sentido nacional y todo en la obra de arte debe sacudir esa sensibilidad particular de los haitianos, hijos de tres razas y de tantas culturas. En síntesis el Realismo Maravilloso se propone: 1º cantar las bellezas de la patria haitiana, sus grandezas tanto como sus miserias, con el sentido de las perspectivas grandiosas que le dan las luchas de su pueblo, la solidaridad con todos los hombres; alcanzar así lo humano, lo universal y la verdad profunda de la vida; 2º rechazar el arte sin contenido real y social; 3º buscar los vocablos expresivos propios de su

pueblo, los que corresponden a su psiquismo, utilizando a la vez bajo una forma renovada, ampliada los moldes universales, según la personalidad de cada creador obviamente; 4º tener clara conciencia de los problemas precisos, concretos actuales y de los dramas reales que enfrentan las masas, con el fin de conmover, de cultivar más profundamente y de impulsar al pueblo en sus luchas (Alexis 2002 38).

La traducción del *Romancero aux étoiles* fue encargada a Idea Vilariño en circunstancias personales y sociales sombrías, un período de su vida en que la situación política del país se iba agravando y ella se había recluido en un balneario, tal como lo resume en una carta al poeta chileno Gonzalo Rojas: «Aquí, de mal en peor. Hoy sola, sábado de noche, en mi médano, traduciendo Alexis, el haitiano». No hemos encontrado más datos sobre sus lecturas de otros autores haitianos y sobre su conocimiento de la realidad social y política en la cual escribió y desapareció Alexis, pero esta es descrita en el prólogo de Ruffinelli. En todo caso, autor y traductora coinciden en su sensibilidad social y política, en particular dentro de una visión latinoamericanista.

Además de esas circunstancias que los acercan en los movimentados años sesenta-setenta, época en que, en el terreno editorial, primaban las traducciones domesticadoras y aculturadoras, la versión de Vilariño en este caso fue precursora. Por un lado, porque se mueve entre la naturalización y la exhibición de la diferencia, en una concepción más actual de la traducción que Glissant (1995 28) ve como «arte de la fuga, de una lengua a otra, sin que la primera se borre del todo y sin que la segunda renuncie a presentarse». Por otro, porque desde Uruguay dio a conocer en el mundo hispanoamericano y antes que aparecieran las traducciones dominicanas, que suelen ser las primeras para estos autores, la obra de uno de los mayores escritores caribeños y pensadores fundacionales haitianos, contribuyendo, en el marco de una literatura importadora, con una obra de relevancia literaria pero también política e histórica.

- ALEXIS, Jacques Stephen: *Carta a Duvalier* (2 de junio de 1960). Disponible en: <https://www.stanleyepan.com/archives/lettre-de-jacques-stephen-alexis-a-francois-duvalier/>
- _____. *Romancero de las estrellas*, traducción de Idea Vilariño, Montevideo: Arca, 1973.
- _____. «Du réalisme merveilleux des Haïtiens» (*Présence africaine*, 8-10, juin-novembre 1956, 245-271) 2002/1, n.º 165-166, 91-112. http://classiques.uqac.ca/classiques/Alexis_Jacques_Stephen/Du_realisme_merveilleux_Haitiens/Du_realisme_merveilleux_Haitiens_texte.html
- _____. *Compère Général Soleil*, París: Éditions Gallimard, 2003.
- _____. *L'espace d'un cillement*, París: Éditions Gallimard, 2003.
- _____. *Les arbres musiciens*, París: Éditions Gallimard, 2007.
- _____. «Où va le roman», [*Présence Africaine* n.º 13 (avril-mai 1957): 81-101], *Boutures*, año 1, número 1, 1999, 33-41. <http://ile-en-ile.org/jacques-stephen-alexis-ou-va-le-roman/>
- _____. *Romancero aux étoiles*, París: Éditions Gallimard, 2015.
- BERMAN, Antoine: *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, París: Seuil, 1999.
- BUCCI, Julia: «El Queneau oulipiano: el traductor como escritor», *Revista de la Biblioteca Nacional*, 9, 2014, 241-250.
- CATFORD, John Cunnison: *A linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, 1965.
- DALEMBERT, Louis-Philippe y Lyonel TROUILLOT: *Haïti, une traversée littéraire*, París: Éditions Philippe Rey/Culturesfrance, 2010.
- EVEN-ZOHAR, Itamar: «Introduction to Polysystem Studies», *Poetics Today*, 11, 1, 1990, 9-26.
- FLEISCHMANN, Ulrich: «Jacques Roumain dans la littérature d'«Haïti» en *J. Roumain, Œuvres complètes*», Coord. Léon-François Hoffmann, París/Madrid: ALLCA/Éditions de l'Unesco, 2003, 1229-1265.
- GHIRIMOLDI, María Eugenia: «Retos de la traducción del imaginario creole: negociar la distancia enunciativa entre texto original heterolingüe y traducción», *Belas Inféis*, v. 8, n.º 2, 51-70, 2019. DOI: 10.26512/belasinfveis.v8.n2.2019.24378.
- _____. «Traducir las escrituras desterritorializadas: del elogio de la creolidad del autor al elogio de la marginalidad del traductor», *Tusaaji: A Translation Review*, 2020, 25-47. <https://tusaaji.journals.yorku.ca/index.php/tusaaji/article/view/40383>.
- GLISSANT, Édouard: *Poétique de la Relation*, París: Gallimard, 1990.
- _____. «Le chaos-monde, l'oral et l'écrit», *Écrire la «parole de nuit». La nouvelle littérature antillaise*, Ludwig, R. (Ed.), París: Gallimard, 1994, 111-129.
- _____. «Traduire: relire, relier», *Onzièmes Assises de la Traduction littéraire (Arles 1994)*, Arles: Actes Sud/Atlas, 1995, 25-29.
- _____. *Introduction à une Poétique du Divers*, París: Gallimard, 1996.
- _____. *Le discours antillais*, París: Gallimard, 1997.
- GRUTMAN, Rainier: *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX siècle québécois*, Fides, 1997.

- GORRAIS, Javier Ignacio: «Experiencia de traducción de *La estrella Ajenjo* de Jacques Stephen Alexis», *C'est-à-lire. Revista bilingüe de reseñas de textos francófonos de creación*, Año IV, n.º 8, 2021, 33-39.
- HAZAËL-MASSIEUX, Marie-Christine: «Les avatars de la littérature en créole», *Cinq ans de littératures, 1991-1995: Caraïbes. 1*, Série Notre librairie, n.º 127, París: Clef, 1996, 18-28.
- HORNOS, Leticia: «Franz Kafka en Uruguay (1944-1975)». Tesis de Maestría en Ciencias Humanas, Mención Literatura latinoamericana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, defendida y aprobada en noviembre de 2014 (inédita).
- JOHANSSON, M. Teresa: «Los sesenta de Idea Vilariño: poesía, política y canción», *Revista de la Biblioteca Nacional*. 09: Idea, 2014, 279-293. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/31613>.
- LARRE BORGES, Ana Inés: *Idea. La vida escrita*, Montevideo: Cal y Canto, 2008.
- _____. «La construcción del silencio (El itinerario editor de Idea Vilariño)», *Zama /13*, 2021, 21-35. doi: 10.34096/zama.a13.n13.10800 ISSN 1851-6866 (impresa) / ISSN 2422-6017 (en línea).
- LUCAS, Raphaël: «*L'haitianisation de l'écriture chez Jacques Stephen Alexis*», *Cultures Sud* N.º 164, 2006, 13-14. <https://solutionshaiti.blogspot.com/2011/12/lhaitianisation-de-lecriture-chez.html>, consultado el 8 de enero de 2023.
- MARIMOUTOU, Carpanin: «Écrire en pays créoles», en *Contes et romans. Univers créoles 4*, V. Magdelaine-Andrianjafitrimo y C. Marimoutou (Comps.), París: Ed. Económica, 2004, 3-23.
- MASELLO, Laura: «Variedades de la lengua y opciones del traductor literario: formas de tratamiento en portugués y en español», en *As formas de tratamento em português e em espanhol. Variação, mudança e funções conversacionais*, Rebolledo, Leticia & dos Santos Lopes, Célia (orgs.), Niterói, RJ: Editora da UFF, 2011, 473-496.
- NIDA, Eugene y Charles R. TABER: *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: Brill, 1969.
- OREGGIONI, Alberto (Dir.): *Diccionario de literatura uruguaya, tomo II. L-Z*, Montevideo: Arca, 1987.
- RUFFINELLI, Jorge: «Jacques-Stephen Alexis», en *Romancero de las estrellas*, Jacques Stpehen Alexis, traducción de Idea Vilariño, Montevideo: Arca, 1973, 7-18.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo: «Idea Vilariño y sus traducciones de William Shakespeare», *Revista de la Academia Nacional de Letras*, 16, 2020, 119-133.
- URIARTE, Javier: «Una esclava fiel: idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare», *Revista de la Biblioteca Nacional*, 9, 2014, 251-260.
- TROUILLOT, Lyonel: «Haïti 90: l'esthétique du délabrement», *Notre Librairie* 133, janvier-avril 1998, 22-25.
- VEGH, Beatriz: «Ejercicios de estilo y traducción: Idea Vilariño /Raymond Queneau», *Revista de la Biblioteca Nacional*, 6-7, 2012, 222-237.

VILA, María Magdalena: «Evolución histórica do concepto de equivalencia en tradutoloxía», *Cadernos de Tradução*, v. 1, n.º 29, Florianópolis, 2012, 11-29. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2012v1n29p11/22765>.

VITERBO, Florencia: «El *Romancero aux étoiles* de Jacques Stephen Alexis como sutura de una nación escindida. The *Romancero aux étoiles* of Jacques Stephen Alexis as a Suture of a Split Nation», *Palimpsesto*, Vol. 10, n.º 17, enero-junio, Universidad de Santiago de Chile, 2020, 233-246, ISSN 0718-5898.

VENUTI, Lawrence (ed.): *Translation and Minority. The Translator (special issue)*. Londres: Routledge, 1998.



Tapa de Palleiro para *Romancero de las estrellas* en traducción de Idea Vilariño, Arca, 1973.

La tarea secreta del traductor.* Responde Idea Vilariño

Jorge Ruffinelli

Marcha - Stanford University

Tarea secreta (o menos percibida de lo que merece) es la del traductor, y sin embargo tan importante —muchas veces— como la del autor de un libro. Recrear en una lengua propia la obra concebida y escrita en lengua ajena supone, en las mejores traducciones, un ejercicio de concepción lingüística y de reescritura, más notable aun cuando los traductores son a su vez narradores y poetas. ¿Hay buenos traductores en el Uruguay? Esta breve encuesta congrega, a modo de ejemplo, cuatro excepcionales, los tres primeros escritores: Mercedes Rein, de quien hay numerosos Brecht traducidos para teatro y, en libro, el *Urfaust* de Goethe, Benjamin, etcétera; Idea Vilariño, cuya versión de Queneau, *El rapto de Ícaro*, acaba de aparecer en Losada; Ida Vitale, que tradujo a Simone de Beauvoir, en *Final de cuentas* (Sudamericana); Pedro Scaron, traductor de Marx para Siglo Veintiuno. Todos ellos son ejemplos del talento uruguayo que la industria editorial argentina —disminuida la nuestra por la crisis del país— ha comenzado a atender, también ávida y secretamente.

—¿Cuál debe ser, para usted, la calidad fundamental del traductor?

—Son muchas. Empezando por el gusto y hasta la pasión por esa extraña tarea. O empezando por el dominio de la propia lengua y la intuición, el sentido de la traducida. Intuición más aún que conocimiento, por cuanto hay de irracional en una lengua, por los difíciles matices, inflexiones, sobreentendidos, etcétera, que la pueblan. De ahí tanta gente que conoce tan bien un idioma y lo traduce tan mal.

* Recuperamos aquí las respuestas de Idea Vilariño a la encuesta que el crítico Jorge Ruffinelli, encargado de la sección literaria publicó en el semanario *Marcha* a mediados de 1973. Ese año, la editorial Arca publicaba en traducción de Vilariño la novela *El romancero de las estrellas* de Jacques Stephen Alexis con prólogo de Ruffinelli. Idea respondió a todas las preguntas menos una: «¿Qué grado de identificación cree usted necesario que exista entre autor y traductor?». En «De la traducción», texto que inaugura este libro, el lector advertirá que Vilariño retoma parte de las respuestas que aquí rescatamos en su registro original y completo. «La tarea secreta del traductor», Montevideo, *Marcha* n.º 1650, 27 de julio de 1973, 30-31. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/1497>

Pero eso no es suficiente. Así parecería proponerse el traslado de una coherencia, de un pensamiento, de un discurso, cuyo sentido debe transmitirse correctamente. Es necesario, además, un oído alerta para lo que hace, indica, convoca el traducido con los sonidos, los acentos, los ritmos.

Y la sensibilidad imprescindible. Y el sentido del humor y de lo cotidiano suficientes para dar el equivalente justo de vulgaridad, cursilería, afectación, para verter lo coloquial, el argot o lo que sea, los modismos, los juegos de palabras.

Y hay que saber sus latines. No se puede, por ejemplo, traducir a un clásico sin conocer las coordenadas intelectuales, religiosas, sentimentales, los valores, la ideología, los prejuicios de su época.

Y ser poeta si se traduce a un poeta.

Y ser capaz de una considerable paciencia. Y de un extremado respeto por el estilo, una maníática decisión de exactitud, un celoso cuidado con respecto a las palabras claves, a las metáforas recurrentes, a los ecos que se responden a lo largo de la obra.

Y trabajar con seguridad, con la orgullosa certeza del creador y, al mismo tiempo, con humildad, con una especie de voluntad de servicio. Y también, parece, con desinterés.

«Traducir, dice el inglés John Russell, es una de las tareas literarias más delicadas y exigentes; y, por desgracia, como están las cosas, el precio por hora de un traductor de primera clase es a menudo menor que el del más humilde trabajador industrial. La existencia y actividad continuada de aunque sea unos pocos de esos raros seres es uno de los rasgos más providenciales de nuestra escena literaria».

—*¿Hasta qué punto puede una obra «traducirse» a otro idioma?*

—Hasta cualquier punto, y hasta ninguno. Lo particular y lo peculiar de la sintaxis, de los modos y hábitos de la lengua y del pensamiento son traicionados siempre. Pero siempre, al mismo tiempo, se puede ir más lejos en la fidelidad, en el respeto por el material sonoro, conceptual, por las intenciones del autor, por el espíritu de la época.

Por otro lado, aparte de las capacidades y del criterio técnico, está de por medio la intención con que se traduce la obra, para qué se traduce o por qué. Todo lenguaje implica una concepción del mundo, y una actitud, y debe ser acatado. Pero si la intención es la de poner una obra al día, universalizarla, se puede dejar caer, si

es posible sin falsear nada, lo envejecido, evitar giros, tiempos de verbo, términos obsoletos, salvo que estén demasiado imbricados con el estilo o con las conductas. Sea como sea lo más seguro es que una traducción fiel revele en un texto acartonado por los traductores los problemas del hombre de todas las épocas —políticos, económicos, afectivos, etcétera—.

A veces, también —teatro en verso— es necesario que el texto se deje decir sin violencias, y entonces se vuelve más importante que el verso corra bien que la fidelidad ciega a una palabra.

Y hablando del verso, podríamos recordar los negros trabajos que se pasan —además de todo lo demás— cuando se debe decir en español, en el mismo tiempo, lo que dice un idioma de palabras en general mucho más breves y muy a menudo monosílabicas, como el inglés.

Y a veces no se puede traducir hasta ningún punto. En todos los intentos habidos, Baudelaire en español resulta poco más que un prosaico hablador.

Pero casi siempre se puede, y cuando se puede es una tarea hermosa y endiablada, difícil y exigente. Decía bien Alfonso Reyes que con las confesiones de los traductores podría poco a poco levantarse un inventario de problemas de gran utilidad para la estilística.

—*¿Qué traductores (no uruguayos) estima usted particularmente? ¿Podría mencionar una o más obras notablemente traducidas?*

—Podría, debería tal vez mencionar, más bien, cientos de grandes obras terriblemente mal traducidas por señores prejuiciosos, chambones o comerciantes.

—*¿Cómo aprendió idiomas?*

—Leyendo.



SHAKESPEARE SEGÚN OMBÚ.

Cedido gentilmente para su publicación en este libro por
Cecilia, Miguel y Augusto Hontou, hijos del artista.

Idea Vilariño y sus traducciones de William Shakespeare*

Ricardo Silva-Santisteban

.....
Academia Peruana de la Lengua

I

Luego del cierre de los teatros en Inglaterra en 1640, los dramas de William Shakespeare retornaron a la escena después de la Restauración (1660) debidamente adaptados en versiones escritas en versos pareados según la poética de carácter más formal imperante en la época.

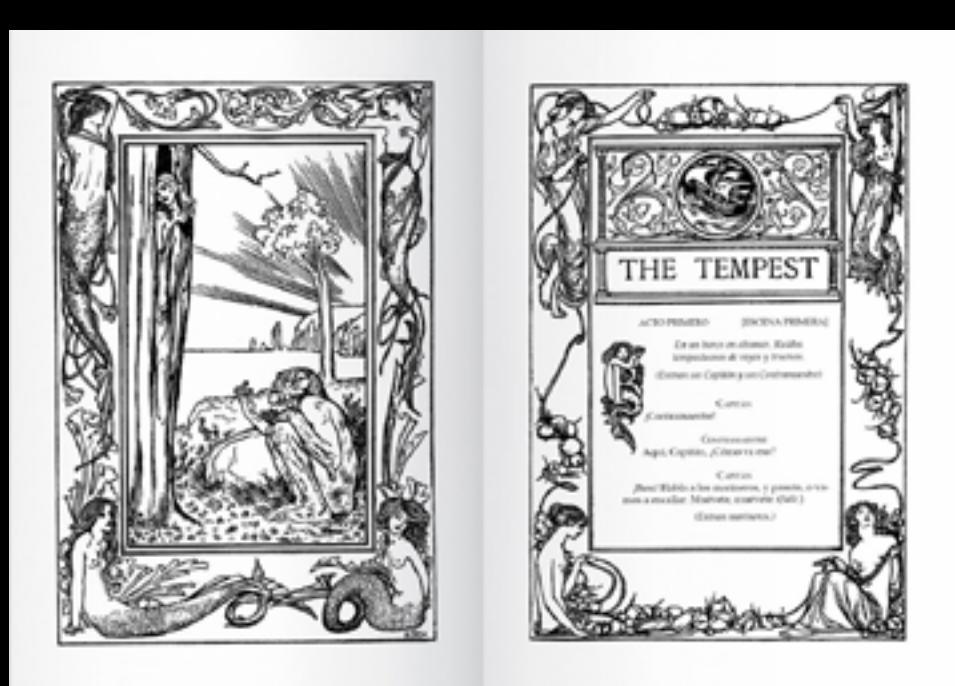
En el caso de su difusión en castellano debe mencionarse que las obras dramáticas de William Shakespeare llegaron inicialmente a nuestra lengua a través de las adaptaciones realizadas por el escritor neoclásico francés Jean François Ducis, que desconocía el idioma inglés. Es decir, arribó a las orillas de nuestra lengua con la vestimenta del neoclasicismo francés.

Una de las tragedias más famosas del dramaturgo inglés, *Hamlet*, fue vertida en prosa en forma directa del original inglés por vez primera por Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), bajo el seudónimo de Inarco Celenio en 1798.¹ Si un dramaturgo como Leandro Fernández de Moratín solucionó el problema de la traducción mediante el uso de la prosa para su versión de *Hamlet*, es evidente que la búsqueda del verso más conveniente para trasladar los de Shakespeare no parece haber preocupado a los primeros traductores y adaptadores españoles que recurrieron a los usos más frecuentes de su propio entorno. Sencillamente, utilizaron tanto el endecasílabo así como el romance octosílabo de uso general en el teatro español desde el Siglo de Oro.

Hasta el presente, creo que el dilema para traducir el verso de los dramas de Shakespeare no ha sido respondido teóricamente. Solo existe la práctica de los distintos traductores. Alguna de las preguntas que se formula un traductor castellano es: ¿Qué metro utilizar para verter los pentámetros yámbicos shakespeareanos? ¿Es posible adaptar esta métrica acentual en nuestros versos de carácter silábico?

*Este artículo se publicó antes para celebrar el centenario de Idea Vilariño en la *Revista de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo 2020, 119-132.

1. *Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare*. Traducida e ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio P.A. Madrid, En la Oficina de Villalpando, MDCCXCVIII.



Los poetas y dramaturgos, en una mayoría aplastante, han respondido en forma práctica utilizando el verso endecasílabo. Sin embargo, aún queda abierta la pregunta si esta es la mejor forma de hacerlo. ¿Cuál es el metro más propicio para trasladar los pentámetros acentuales ingleses a los silábicos de la lengua castellana? ¿Está capacitada nuestra lengua para el uso de los versos acentuales en escena? En los últimos años, se han realizado algunas versiones en verso alejandrino para el traslado del verso shakespeareano. Yo no voy ahora a responder dichas preguntas todavía no resueltas. En este trabajo solo pretendo analizar la labor respecto de las traducciones de la gran poeta uruguaya Idea Vilariño por su importancia poética y por la cantidad que alcanzaron: un total de ocho dramas vertidos todos ellos en magníficos versos castellanos.

Durante el siglo diecinueve las versiones de los dramas de Shakespeare y de poetas ingleses en general, al lenguaje castellano, no solo escasean sino que no se caracterizan por haber logrado mucho en el campo no solo poético sino apenas literario. La tarea de adaptar los versos originales a la vestimenta española, como la del *Macbeth* (1838) traducido directamente del inglés de José García Villalta, ha quedado envejecida por su limitación y provincianismo. Hay que decir en su favor, sin embargo, que el uso de una métrica variada se trataba de una práctica común de la época cuyos rezagos duraron hasta bastante más allá de la primera mitad del siglo diecinueve. Estimo que la falta de principios coherentes para verter al castellano textos ingleses, la falta de dedicación y un defectuoso acercamiento a los originales motivó la carencia de buenas traducciones realizadas del inglés durante el siglo diecinueve español e hispanoamericano. Me parece que son muy pocas las traducciones bien hechas que se salvan.²

Como no considero en este ensayo las traducciones en prosa ni tampoco las paráfrasis ni las versiones interlineales, formas inadecuadas, pienso yo, de traducir el verso, deben de contarse unos cuarenta años hasta la publicación de nuevas traducciones en verso de los dramas de Shakespeare en verso castellano. Este vacío se colmó con las versiones de Guillermo Macpherson (1824-1898), un escritor español nacido en Cádiz que tradujo veintitrés de los dramas de Shakespeare entre 1873 y 1882 y que, a falta de otras versiones y por habérselas incluido en la Biblioteca Clásica, gozó de una gran circulación en el mundo de habla hispánica a comienzos del siglo veinte. Las traducciones de Macpherson, como muy bien afirma Pedro Henríquez Ureña, son «fieles y correctas» pero, por desgracia, se encuentran compuestas por versos muy duros que tornan desagradable su lectura y constituyen el peor acercamiento que puede darse en nuestra lengua a la obra de Shakespeare.

2. Quizá podemos citar la versión de la mascarada *Comus* de John Milton de H. L. de Vedia y los *Poemas dramáticos* de Lord Byron de José Alcalá-Galiano.

Casi por las mismas fechas de las traducciones de Macpherson otro traductor español como Jaime Clark (1844-1875) solo alcanzó, por desgracia, debido a su temprana muerte a los 31 años, a traducir tan solo diez dramas entre comedias y tragedias realizadas en un verso mucho más flexible e inspirado que el de Macpherson. A ambos traductores españoles los hermano, sin embargo, el haber empleado en forma sistemática el endecasílabo como el verso castellano más propicio para verter los pentámetros yámbicos, ganando y perdiendo en el número de versos empleado, conforme avanza la traducción, tal como enseñaba don Alfonso Reyes cuando vertió la *Ilíada* de Homero.

Por tal motivo, destaca el *Macbeth* (1919) del escritor y político español Magín Morera y Galicia (1853-1927), cuya obra poética original fue escrita en lengua catalana. Publicada en la colección Palma de la Editorial Estrella que dirigía Gregorio Martínez Sierra, la edición de *Macbeth*, en octavo menor, con interesantes ilustraciones de Fontanals, se realizó en endecasílabos y puede decirse de ella que es fiel y correcta y elaborada con un buen entendimiento del inglés.

No existen, en las tres primeras décadas del siglo veinte, otras traducciones en verso de calidad de los dramas de Shakespeare. La excepción proviene de un escritor y diplomático mexicano, Juan F. Urquidi (1881-1938), quien comenzó en Inglaterra su traducción de *Macbeth*, pero solo la concluyó en Bogotá en 1927, donde se publicó ese mismo año. Hay que decirlo sin ambages, la traducción es magnífica pero el traductor tuvo la humildad de subtitularla, sencillamente, como una «versión métrica». Urquidi entrega una gran traducción de la que ahora solo podemos criticar sus notas en las que sigue la crítica del momento que lo indujo a desplazar algunas escenas como apéndice, siguiendo la teoría de los críticos shakespeareanos que E. K. Chambers denominó, con buen tino, los «desintegradores», los cuales veían por todos lados, con razón o sin ella, colaboradores en la escritura de los dramas de Shakespeare o simplemente otras autorías. Urquidi utiliza para su versión el verso endecasílabo con gran solvencia y esplendor.

Después de esta versión magistral de la tragedia, se impuso una nueva pausa hasta las versiones en verso del poeta y dramaturgo español José Méndez Herrera (1906-1986), quien era conocido como el traductor principal de las *Obras completas de Charles Dickens* para la Editorial Aguilar. José Méndez Herrera tradujo en verso algunas de las comedias y tragedias de Shakespeare, publicadas luego en varios tomitos de la popular colección *Crisol* de esta editorial.³ Es, pues, en su momento,

3. Las traducciones fueron: *Hamlet. Macbeth* (1960), *Otelo. El mercader de Venecia* (1962), *Cuento de invierno. La tempestad* (1962) y *Romeo y Julieta. Los dos hidalgos de Verona* (1964) en los tomitos de la Colección Crisol de la Editorial Aguilar. A ellas debe sumarse la versión de *Coriolano* publicada en la revista *Primer Acto* n.º 53, Madrid, junio de 1964, 21-73, y, posteriormente, los *Sonetos* (1976) en la editorial Plaza y Janés.

una laboriosa y solitaria tentativa de traducir la obra de Shakespeare en verso endecasílabo que merece ser reconocida y en la que parece reafirmarse la traducción de los dramas de Shakespeare en el verso aclimatado desde Juan Boscán y Garcilaso de la Vega como el metro por antonomasia de la poesía de lengua castellana. Conjeturo que la Editorial Aguilar tenía pensado reemplazar la difundida traducción en prosa de Luis Astrana Marín que venía monopolizando en España las traducciones de la obra de Shakespeare desde la década del veinte y que, como se sabe, es verbosa y amplificadora. Las traducciones de José Méndez Herrera constituyen en el siglo XX uno de los conjuntos más interesantes de los dramas de Shakespeare por su buena inteligencia del texto inglés y por su correcta versificación realizada en versos endecasílabos que se leen sin esfuerzo. Gracias a ello las versiones de José Méndez Herrera tuvieron una gran circulación en el mundo hispánico.

Por su importancia, no puede dejar de mencionarse la magnífica y dedicada traducción de *Hamlet* (1968) del escritor español Álvaro Custodio publicada en México.

Poco después de una década hay que mencionar las versiones del poeta y profesor universitario costarricense José Basileo Acuña (1897-1992). Aunque ha sido estudiado académicamente en su país, sus versiones son poco conocidas fuera de él por constituir ediciones mimeografiadas, o de nula difusión, para uso de sus alumnos. Se trata de buenas traducciones realizadas en verso blanco endecasílabo que se recomiendan por su fidelidad y buena inteligencia del original inglés. Basileo Acuña manejaba muy bien la composición del verso endecasílabo gracias no solo a su condición de poeta sino también, como ya lo había demostrado, con sus traducciones publicadas anteriormente de la poesía lírica del bardo inglés. Las traducciones de los poemas de Shakespeare del poeta costarricense José Basileo Acuña son muy estimables. Realizó versiones rimadas de *Venus y Adonis* (1966) y de los *Sonetos* (1968). En forma póstuma editamos en Lima en la colección *El Manantial Oculto* la versión rimada de los *Poemas y Sonetos* (1999) que contenía toda la obra poética completa de Shakespeare con excepción de *La violación de Lucrecia* de la cual dejó tan solo un fragmento del comienzo.⁴ Aparentemente, luego de terminar estas estupendas versiones, realizó la de varios de sus dramas, comenzando por la edición mimeografiada de *La tragedia de Macbeth*. De la obra dramática destacamos, además de *Macbeth*, ya citada, *La comedia de las equivocaciones* (1975) (esta última en verso endecasílabo en la copia inédita que poseo, pero editada, inexplicablemente, como si se tratara de prosa) y *Troilo y Crésida* (1980); también tradujo en prosa *La tragedia de Coriolano* (1973) [edición mimeografiada] y *El Rey Lear* (1978).

4. William Shakespeare. *Poemas y sonetos*. Traducción de José Basileo Acuña. Prólogo de Óscar Montanaro. Lima, El Manantial Oculto, 1999.

II

Me parecía necesario mencionar a estos importantes traductores de la poesía dramática de Shakespeare antes de tratar de las realizadas por Idea Vilariño (1920-2009). En su caso, se trata de una reconocida poeta uruguaya que complementó su escritura poética con traducciones del francés y del inglés. Realizó múltiples versiones de los dramas de William Shakespeare que fueron representados entre los años setenta y noventa en los escenarios de una ciudad culta como Montevideo. Posteriormente, fueron publicadas en versiones completas en Montevideo y Buenos Aires. La primera de ellas se trata de una versión de *Hamlet* (1974) publicada luego en una segunda edición corregida (1998) en Buenos Aires. Sus traducciones de otros dramas aparecieron en los tomos sueltos de las obras completas de William Shakespeare de la Editorial Losada: *Macbeth* (1995); *Sueño de una noche de verano* (1997); *Medida por medida* (2000); *El Rey Lear* (2003) y *Julio César* (2004), con excepción de *La tempestad* (1999). Esta tarea se complementó con la traducción parcial por partes, utilizada para sus clases en ediciones mimeografiadas, de *La tragedia shakespeareana* de A. C. Bradley, libro clásico sobre las tragedias del dramaturgo publicado por vez primera en 1904. Una de las primeras traducciones que elaboró Idea Vilariño fue su hermosa adaptación de *Antonio y Cleopatra* (2016) que se publicó en Lima en forma póstuma.

Así, las traducciones de Shakespeare de Idea Vilariño tienen, principalmente, tres tipos de procedencias: escénicas, editoriales y de enseñanza. Esta última se testimonia por la traducción parcial del libro de A. C. Bradley con relación a las cuatro primeras lecturas del libro hasta incluir *Hamlet*. Luego, en versión separada, las lecturas sobre *Macbeth*. Gran parte de sus versiones fueron escenificadas en teatros de Montevideo y Buenos Aires. Todas ellas fueron realizadas en versos endecasílabos en los que hay que admirar no solamente su fidelidad sino, muchas veces, la sutileza poética de la interpretación no solo difícil, por el alejamiento del idioma sino también porque el inglés de la época de Shakespeare ha sufrido un gran cambio respecto al inglés de nuestros días, tanto como para que existan traducciones al inglés moderno para uso en las escuelas norteamericanas. Además, posee no solo una retórica complicada sino también, a menudo, ciertas oscuridades o alusiones que pueden perderse con el cambio lingüístico citado. La ventaja que posee, en este caso una poeta como Idea Vilariño, es la lucidez con que encara la traducción. Al momento de verter los versos de Shakespeare, sabe que no se trata solo de verter palabras sino en gran parte imágenes que son el alma de sus dramas y, por otro lado, que los pentámetros yámbicos del original deben reformularse en versos endecasílabos conscientemente construidos y en los que se expresa el significado del original. La tarea de traducción siempre oscila entre un Escila y Caribdis ideal porque las

opciones, muchas veces, son múltiples. En Idea Vilariño no solo se trata de su conocimiento del texto original inglés, también de su pericia para transformarlo en un texto castellano.

Si ya he mencionado la primera regla de la fidelidad, ahora puedo mencionar la segunda, es decir, que el texto traducido debe leerse como si hubiese sido compuesto en castellano. Pero, además, la versificación debe tornarse tan esplendente como la de todo buen poema. El traductor, así, (ya sé que es imposible) debe tornarse invisible. Ya lo dijo hace mucho tiempo el vizconde René de Chateaubriand con frase maestra: se debe traducir como por sobre un vidrio.

Todas las traducciones de Shakespeare de Idea Vilariño son notables desde el punto de vista de la fidelidad y además como logros poéticos en sí mismos del idioma castellano. En la traducción en verso Idea Vilariño utiliza, de cuando en cuando, lo que podrían denominarse «pedales», es decir, versos de pocas sílabas (tres o cuatro) que luego se suman al endecasílabo que lo sigue, constituyendo así una unidad. De esta forma, evita el uso del encabalgamiento y puede encerrar el pentámetro con comodidad. Este me parece un recurso original que desplaza la compresión de las imágenes. Puede observarse esta ayuda en sus versiones de *Sueño de una noche de verano* y *Macbeth* o en *Antonio y Cleopatra*.

Como venimos diciendo las trasposiciones del inglés al castellano en magníficos endecasílabos de Idea Vilariño son irreprochables por su fidelidad. Véase, por ejemplo el soliloquio de Lady Macbeth cuando al recibir la carta de su esposo que le anuncia la profecía de las Brujas que Macbeth será rey y luego parece sufrir una posesión diabólica. No se puede ser más preciso en la traducción de este soliloquio.

LADY MACBETH

Ronco está el propio cuervo que graznó
la fatídica entrada del rey Duncan
por debajo de mis murallas.
Venid aquí, vosotros, los espíritus
que servís a las ideas de muerte,
¡asexuadme y llenadme enteramente,
de la cabeza hasta los pies,
de la más espantosa crueldad!
¡Haced que se espese mi sangre,
cortad acceso y paso a la piedad;
no vaya a conmover con su visita
algún remordimiento natural

mi propósito cruel, ni se interponga
entre éste y su ejecución!

¡Venid hasta mis pechos de mujer
y mi leche trocad por hiel, vosotros
los agentes del crimen, donde sea
que, bajo vuestras formas invisibles,
sirváis al mal de la naturaleza!
¡Ven, noche tenebrosa, y amortájate
con el humo más negro del infierno,
y que no vea yo mi cuchillo agudo
la herida que va a hacer, ni atisbe el cielo
a través de la manta de lo oscuro,
para gritarme «¡Detente! ¡Detente!».

Sin embargo, Idea Vilariño presenta también una gran destreza, como por ejemplo en su versión de *Sueño de una noche de verano*, en la que se encuentra en la cima de tantas traducciones magistrales suyas. La traductora transforma en oro los versos de Shakespeare siguiendo no solo los módulos rítmicos sino también los de la rima del Shakespeare temprano pleno de un lirismo sublime y encantador. La versión de la comedia de Shakespeare por Idea Vilariño no tiene par en la lengua castellana por su finura excepcional. Veamos el inicio del acto V, en que Shakespeare, por lo demás, por única vez en sus dramas, comenta acerca de la figura del poeta:

HIPÓLITA

Es extraño, Teseo, lo que cuentan
estos enamorados.

TESEO

Más extraño
que verosímil; nunca he de creer
en viejas fábulas ni en juegos feéricos.
Locos y amantes, con cerebro ardiente,
con imaginación rica aprehenden
lo que la razón fría no comprende.
El amante, el lunático, el poeta
son pura fantasía. Ven más diablos
de los que guardar puede el vasto infierno;
ese es el loco. E igualmente insensato
cree ver el amante la belleza

de Helena en una cara de gitana.
 El ojo del poeta, en su delirio,
 va del cielo a la tierra, vuelve al cielo;
 y, pues da cuerpo la imaginación
 a lo desconocido, con su pluma,
 el poeta da formas a lo etéreo,
 y le da un sitio en que habitar, y un nombre.
 Tiene tal maña la imaginación,
 cuando es poderosa, que si llega
 tan solo a imaginar una alegría,
 le añade un portador de esa alegría
 ¡o en la noche el espíritu miedoso
 supone ver en cada mata un oso!

Hay muchos momentos que podrían citarse de las traducciones de Idea Vilariño. De *El Rey Lear*, por ejemplo, que, igualmente, es también la mejor versión, largamente, con que cuenta la lengua castellana. Pero veamos un ejemplo de *Antonio y Cleopatra*. La escena XII del acto I de la adaptación de Idea Vilariño que presenta un diálogo admirable de Pompeyo con su criado Menas:

MENAS
 Si en pago de mis méritos quisieras
 escucharme. Abandona tu asiento.

POMPEYO
 Yo creo que estás loco. ¿Qué te pasa?
 (Van aparte.)

MENAS
 Yo siempre he sido fiel a tu fortuna.
 POMPEYO
 Tu siempre me has servido muy fielmente.
 ¿Y qué otra cosa? ¡Alegría, señores!

ANTONIO
 Lépido, son arenas movedizas;
 si no te apartas, te hundirás en ellas.

MENAS
 ¿Quieres ser el amo del mundo entero?

POMPEYO
 ¿Qué estás diciendo?

MENAS

Por segunda vez:
 ¿Quieres ser el amo del mundo entero?

POMPEYO
 ¿Cómo podría ser?
 MENAS

Acéptalo,
 y por muy pobre que me consideres,
 yo soy quien puede darte el mundo entero.

POMPEYO
 ¿Bebiste demasiado?

Menas
 No, Pompeyo,
 me abstuve de beber. Si tú te animas,
 serás el Júpiter terrestre. Todo
 lo que rodea el mar o abraza el cielo
 es tuyo, si lo quieras.

POMPEYO
 Dime cómo.

MENAS
 Esos tres copartícipes del mundo
 los tres socios están en tu galera;
 deja que corte el cable y una vez
 en alta mar, les saltamos al cuello
 y todo será tuyo.

POMPEYO
 Ah, debiste
 hacerlo sin decirme una palabra.

En mí eso sería villanía;
 en ti hubiera sido un buen servicio.

Deberías saber que mi interés
 no es guía de mi honor, sino al contrario.

Es lamentable que tu lengua haya
 traicionado tu acción. Después de hecho
 me hubiera parecido bien. Ahora
 tengo que condenarla. Olvida y bebe.

MENAS (Aparte.)
 Después de esto no seguiré más
 tu estrella que se apaga. Aquel que busca

pero no toma cuando se le ofrece,
ya no encontrará más.

Aquí se cumple lo que mencionaba anteriormente: la escena pareciera compuesta en lengua castellana siendo, como lo es, tan fiel al original inglés.

La tarea de traducción es una de las más difíciles de la literatura porque implica, para empezar, no solo saber un idioma sino cuando menos dos. Además, los caminos para dificultar el entendimiento pueden ser muchos en un poeta como Shakespeare. Voy a citar uno de esos escasos momentos de Idea Vilariño en que le fue imposible mantener el significado intencional escénico de Shakespeare. Como bien decía Fray Luis de León «el que quiere ser juez, pruebe primero qué cosa es traducir poesías elegantes de una lengua extranjera a la suya». Lo mismo diría yo, cambiando lo de «poesías elegantes» a «los dramas de Shakespeare».

El ejemplo que voy a mencionar se encuentra en la traducción de *Hamlet*. La edición de Shakespeare que utilizo es la de Harold Jenkins de la colección Arden, un monumento filológico de las ediciones dedicadas a *Hamlet*:

KING
But now, my cousin Hamlet and my son-
HAMLET
A little more tan kin, and less tan kind.
KING
How is it the clouds still hang on you?
HAMLET
Not so, my Lord; I am too i' the sun.

Considero que estos cuatro versos, plenos de un significado que excede las palabras de aquello que tan evidentemente se sugiere, depende mucho de la actuación de los actores que representan estos roles obligados a insinuar con gestos la incómoda tensión entre Claudio y Hamlet. Veamos primero una traducción literal:

REY
Y ahora Hamlet, mi primo y mi hijo...
HAMLET
Un poco más que pariente, y menos que un amigo.
REY
¿Cómo es que todavía cuelguen las nubes sobre ti?
HAMLET
No tanto, señor, estoy demasiado al sol.

El juego de palabras utilizado por Hamlet entre *sun = sol* y *son = hijo*, quiere decir que está sufriendo mucho por exponerse tanto al brillo solar de la presencia del rey, pero que está forzado a representar el papel de hijo ante un padre que le disgusta. En buena cuenta, lo que dice con desagrado es: «Estoy representando demasiado el papel de hijo». Literariamente, la traducción de Idea Vilariño es irreprochable, pero no expone la tensión entre Claudio y Hamlet:

REY
Y ahora, Hamlet, mi primo, mi hijo.
HAMLET (*Aparte.*)
Algo menos que hijo y más que primo.
REY
¿Cómo es eso? ¿Aún envuelto en nubes?
HAMLET
Nada de eso, señor, si yo me encuentro
expuesto por demás al sol.

En la traducción no aparecen sino levemente los imposibles retruécanos y homofonías de estos cuatro versos. Yo creo, sin embargo, que lo que elimina la tensión y alusión es la aparición del «*Aparte*» atribuido a Hamlet, proveniente, con cierta seguridad, de la edición inglesa utilizada por Idea Vilariño.

Todo gran poeta posee las cualidades de su oficio que importan en una traducción: entre ellas su dominio y sensibilidad del lenguaje y el saber pesar las cualidades sonoras y plásticas de las palabras; dotes que posee en forma natural, pero que un buen traductor puede aprender a través de esfuerzo y experiencia, así como debe aprenderlo también el propio poeta.

Es probable que algunos puristas de la traducción se escandalicen, a veces, porque un traductor recomponga en castellano las ideas del poeta de la lengua de partida. Debe recordarse que la gran poesía, o cuando menos una gran parte de ella, se expresa por imágenes y que estas son las que deben de traducirse cumplidamente más que la sucesión de palabras que las conforman. Es probable que el aspecto visual se transmita o pueda mudarse de un idioma a otro con más facilidad que los aspectos sonoros. Menciono esto último porque en las traducciones este es uno de los talones de Aquiles que se encuentran con más frecuencia. En primer lugar, porque los aspectos sonoros son los que más diferencian a los idiomas y el traductor, en estos casos, se ve en la necesidad de ofrecer una simple equivalencia que nunca será igual al sonido original. En segundo lugar, porque esa es, precisamente, su tarea primordial: ofrecer una equivalencia, una resonancia de la lengua de partida. William

Shakespeare recomienda en uno de sus sonetos «oír con los ojos» [«To hear with the eyes», Soneto 23] para no perderse solo en el sonido encantador del verso sino transformarlo en imagen. Los buenos traductores «ven con los oídos» cuando traducen una imagen poética porque de la integración indiscernible de lo visual con lo sonoro es que se hacen grandes versos y con grandes versos se construyen poemas excepcionales o excepcionales traducciones.

No es hipérbole afirmar que las versiones de los dramas de William Shakespeare por Idea Vilariño son las mejores del gran poeta realizadas en la segunda mitad del siglo XX en nuestra lengua. Como otros traductores ilustres precedentes la traductora escogió el canónico verso endecasílabo. Idea Vilariño asume su tarea con conocimiento y destreza en el manejo del endecasílabo en verso blanco, en versiones ejemplares asumidas no solo para su representación escénica sino como verdaderas obras poéticas que también pueden leerse con gran placer. Así, estas versiones de los dramas de Shakespeare poseen esa calidad superior tan difícil de lograr que las convierte en verdaderas joyas de la traducción.

WILLIAM SHAKESPEARE

Hamlet. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1974.

Macbeth. Introducción, notas y traducción de Idea Vilariño. Buenos Aires, Editorial Losada, 1995.

Sueño de una noche de verano. Introducción, notas y traducción de Idea Vilariño. Buenos Aires, Editorial Losada, 1997.

Medida por medida. Introducción, notas y traducción de Idea Vilariño. Buenos Aires, Editorial Losada, 2000.

El Rey Lear. Introducción, notas y traducción de Idea Vilariño. Buenos Aires, Editorial Losada, 2003.

Julio César. Introducción, notas y traducción de Idea Vilariño. Buenos Aires, Editorial Losada, 2004.

Antonio y Cleopatra. Traducción y adaptación escénica de Idea Vilariño. Edición y prólogo de Julio Isla Jiménez. Lima, Biblioteca Abraham Valdelomar/Academia Peruana de la Lengua, 2016.

BRADLEY, A. C.: *La tragedia de Shakespeare. Hamlet*. Montevideo, La Casa del Estudiante, 1975. [Traducción de las cuatro primeras lecturas del libro.] [Edición mimeografiada.]

— *Macbeth*. Traducción de Idea Vilariño. [Traducción de la novena lectura del libro.] Montevideo, Editorial Técnica, 2001.

Shakespeare en borrador: las traducciones en proceso de Idea Vilariño

Lucía Campanella

UOC, FHCE (UDELAR), SNI

Leticia Hornos Weisz

FHCE (UDELAR), SNI

Rosario Lázaro Igoa

PGET (UFSC), SNI

Cecilia Torres Rippa

FHCE (UDELAR)

Introducción

Los estudios genéticos de traducción (Cordingley y Montini 2015) tienen como objetivo principal visibilizar los procesos de escritura de traductores y dar valor a sus fondos documentales. En líneas generales, este enfoque estudia las transformaciones del texto traducido a través del examen de las marcas y los trazos de escritura visibles en manuscritos, borradores y otros documentos de proceso (Almeida Salles 1992) asociados al proceso de creación, dando visibilidad a la práctica y al sujeto responsable de la mediación. Las investigaciones pioneras que surgen en Francia, y se extienden años después en otros países de Europa y América Latina, demostraron que los materiales genéticos de traducción constituyen una vía de acceso privilegiada al universo lingüístico, creativo y cultural del sujeto que traduce. Asimismo, evidenciaron que tales materiales permiten estudiar el comportamiento diacrónico de su poética y el vínculo que su tarea entabla con la dinámica del sistema literario de llegada y con las condiciones económicas, políticas y sociales que regulan la circulación de bienes culturales en el campo intelectual. Mediante argumentos históricos ampliamente debatidos en el ámbito de los estudios de traducción, los teóricos genéticos señalan la incidencia de dos grandes factores en el auge de la disciplina: la creciente legitimidad de la escritura de traducciones y el reconocimiento del estatuto del traductor como autor de un nuevo texto. Así, los abordajes genético-traductivos han puesto de relieve aspectos usualmente poco visibles en las obras ya

publicadas como ser el grado y las formas de visibilidad del traductor en el texto; los mecanismos compositivos individuales y las intervenciones de correctores, lectores, amigos y editores en diferentes fases del proceso; y los vínculos entre traducción y proyectos de escritura directa (Munday 2014; Cordingley y Montini 2015).

La evidencia física de los archivos de traductor ha puesto de manifiesto la necesidad de ordenar, clasificar y analizar de forma diferencial la obra traducida –y sus textos asociados– de la producción literaria de autoría directa, fundamentalmente en el caso de los fondos personales de escritores-traductores. En Uruguay, la condición marginal de la práctica traductora –sumado al escaso desarrollo institucional de la crítica genética y de los estudios de traducción– reclama una discusión interdisciplinaria en torno al carácter históricamente devaluado de la figura del traductor y de sus papeles de trabajo, entendidos aquí como un objeto de estudio con valor epistémico, patrimonial y de memoria. Respecto de este último punto, se debe tener en cuenta que los materiales de génesis asociados a las traducciones de Vilariño se preservan hasta hoy por vía de la curaduría del fondo general de la autora. No es usual que, al menos en su período de actividad como traductora, este rol tuviera un estatus social que ameritara conservarlos, como ocurre históricamente con los *papeles* de los escritores. Es decir, si bien en el caso de traductores consagrados (como Vilariño, en su última etapa) opera una transferencia simbólica desde el traductor hacia el texto meta, es posible suponer que dicha atribución de capital simbólico es mayor en el medio local en los casos de escritores-traductores.

Bajo este foco, el grupo Historia de la traducción en Uruguay (ver biodata) conformado por Lucía Campanella, Leticia Hornos Weisz, Rosario Lázaro Igoa y Cecilia Torres Rippa, se propuso, en respuesta a la invitación de la curadora del archivo, Ana Inés Larre Borges, realizar una serie de acciones coordinadas para estudiar y dar a conocer el volumen, las características y el tipo de traducciones que se alojan en la colección Idea Vilariño del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay (BNU). Con el objetivo inicial de confeccionar una exposición virtual sobre la obra de traductora de Vilariño, el grupo se ocupó de ordenar, clasificar, describir e interpretar los materiales de génesis de las ocho carpetas con traducciones producidas por la poeta en diferentes momentos y con distintos propósitos durante un tramo amplio que comienza en 1964 y se cierra, parcialmente, en 2005.

Durante la clasificación y el análisis de los materiales, se constató la prevalencia de una mayoría de manuscritos y otros borradores asociados a traducciones de Shakespeare, por lo que el análisis se centró en un corpus de seis obras, *La tempestad*, *Antonio y Cleopatra*, *Ricardo II*, *Sueño de una noche de verano*, *Medida por medida* y *Hamlet*. Puestas en relación, el grupo detectó en ellas la existencia de una serie de

regularidades en torno a las formas de traducir textos teatrales que en su mayoría serían puestos en escena. Con auxilio de herramientas metodológicas de los estudios genéticos de traducción, este artículo presenta así una descripción de las tareas realizadas en archivo y propone por esta vía una lectura interpretativa en torno a tres tendencias traductivas dominantes identificadas en la praxis de Vilariño: la confección de listas de palabras; el diálogo con otras obras y otros agentes; inscripciones de la vida cotidiana y creación paralela.

Panorama general de las traducciones en la colección Idea Vilariño

La Colección Idea Vilariño del Archivo Literario de la BNU alberga once carpetas correspondientes a diversos proyectos de traducción. La mayor parte de las traducciones son de obras de Shakespeare, pero también las hay de otros autores de habla inglesa y francesa. El cuadro que sigue muestra el resultado de la primera fase de sistematización del contenido de las carpetas.

Cuadro 1. Carpetas con traducciones de la Colección Idea Vilariño (Archivo Literario, BNU) ¹				
N.º	Obra traducida	Autor	Puesta en escena ² / Libreto	Versión publicada
1	<i>Hamlet</i> (1964)	William Shakespeare	Estrenada 15/10/1964. Elenco Teatro de la Ciudad de Montevideo, Teatro Odeón, dirección de Laura Escalante. Libreto: sin datos.	Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1974. Buenos Aires: Alianza, 1998.
2	<i>Antonio y Cleopatra</i> (1969)	William Shakespeare	Estrenada 11/7/1969. Teatro El Galpón, dirección de Sergio Otermin. Libreto: CIDDAE.	Lima: Academia Peruana de la Lengua; ICA; Biblioteca Abraham Valdelomar, 2016.

1. La numeración del cuadro corresponde al orden dado a los carpetines en el Archivo Literario.

2. Los datos de las puestas en escena han sido tomados de las Cronologías creadas por Roger Mirza y equipo y contrastadas con la información proveniente de AGADU, que provee las fechas en las que Idea Vilariño registró algunas de sus traducciones, en general en coincidencia o con diferencia de pocos días con la fecha de estreno.

3	<i>Sueño de una noche de verano</i> (1972)	William Shakespeare	Estrenada 6/10/72. Elenco Club de Teatro, Teatro Nuevo Stella d'Italia, dirección de Villanueva Cosse. Estreno 10/2/1985. Comedia Nacional, dirección de Sergio Otermin. Libreto (puesta en escena de Cosse): EMAD. Libreto (puesta en escena de Otermin): CIDDAE.	Buenos Aires: Losada, 1995, 1997 y 2007. Oviedo: Losada, 2017.
4	<i>Julio César</i> (1975)	William Shakespeare	Estrenada 29/10/1975. Teatro El Galpón, dirección de Atahualpa del Cioppo, Bernardo Gall y Antonio Larreta. Libreto: CIDDAE.	Buenos Aires: Losada, 2004 y 2006. Oviedo: Losada, 2016.
5	<i>Medida por medida</i> (1977)	William Shakespeare	Estrenada 10/5/1977. Teatro Circular, dirección de Omar Grasso. Libreto: CIDDAE.	Buenos Aires: Losada, 2000 y 2008. Oviedo: Losada, 2017.
6	<i>La tempestad</i> (1992)	William Shakespeare	Estrenada en mayo de 1992. Elenco Aquelarre, Teatro del Notariado, dirección de Juan Antonio Saraví. Libreto: Col. I.V. BNU.	Inédita.
7	<i>Rey Lear</i> (2000)	William Shakespeare	No consta puesta en escena.	Buenos Aires: Losada, 2003 y 2006. Madrid: Vitae, 2006. Oviedo: Losada, 2016.
8	Escena I del Acto I de <i>Ricardo II</i> (2005)	William Shakespeare	No consta puesta en escena.	Inédita.
9	a) <i>El Cid</i> (sin fecha)	a) Pierre Corneille	a) No consta puesta en escena.	a) Inédita.
	b) <i>Ejercicios de estilo</i> (1995)	b) Raymond Queneau	b) No corresponde.	b) Caracas: Pequeña Venecia, 1995.
10	a) <i>Medea</i> (1977)	a) Eurípides	a) Estrenada 8/11/1977. Teatro del Notariado, dirección de Norma Aleandro. Libreto: CIDDAE.	a) Inédita.

10	b) <i>Los asesinos</i> (con fragmentos de <i>Ifigenia en Aulide</i> y en <i>Táuride</i> , <i>La Orestiada</i> y <i>Troilo y Crésida</i>) (1999)	b) Eurípides, Esquilo, William Shakespeare	b) Estrenada 17/6/1999. Teatro Victoria, dirección de Omar Grasso. Libreto: Col. I.V. BNU y CIDDAE.	b) Inédita.
11	a) <i>Oscar remembered</i> (1982)	a) Maxim Mazumdar	a) Estrenada 21/1/1982. Teatro Circular, dirección de Eduardo Schinca. Libreto en CIDDAE.	a) Inédita.
	b) Fragmento de <i>Trópico de Capricornio</i> (1953)	b) Henry Miller	b) No corresponde.	b) Revista <i>Número</i> , n.º 25 (343-355)
	c) <i>Macbeth</i> (1977)	c) Andrew Cecil Bradley	c) No corresponde.	c) Montevideo: La casa del estudiante, 1970, 1975 Editorial Técnica, 1976, 1981, 2001.

Por tratarse de material sin catalogar, el relevamiento requirió la descripción física del contenido de las once carpetas, de las cuales ocho contienen traducciones de Shakespeare. Salvo *Rey Lear* y *Julio César*, cuya catalogación estuvo a cargo de Larre Borges, el grupo se encargó en primer lugar del agrupamiento de las diferentes versiones de *La tempestad*, *Antonio y Cleopatra*, *Ricardo II*, *Sueño de una noche de verano*, *Medida por medida* y *Hamlet*, para lo cual se consideraron los siguientes elementos, de acuerdo con Grésillon (2005): tipo de papel, color y formato del soporte, instrumentos de escritura, trazo y sustancia del trazo (lápiz, bolígrafo, tinta), escritura en anverso y reverso de la hoja, entre otros. En el caso de las obras con más de una versión identificable, se establecieron cronologías de creación mediante la detección de campañas de escritura, en tanto operación de escritura correspondiente a una unidad de tiempo (Grésillon 2005), y la interpretación de una gran variedad de inscripciones vinculadas con un proceso caracterizado por la multiplicidad de revisiones y correcciones. Estos datos no solo ayudan a emplazar el proceso de traducción en coordenadas de tiempo específicas, sino que revelan fluctuaciones y regularidades de diverso tipo en el plano textual. En tal sentido, confrontamos la frecuencia y modalidad de una serie de rasgos que serán analizados en los próximos apartados.

En cuanto a la datación de las versiones finales, la información varía según la finalidad de la traducción, aunque en su mayoría se trata de obras concebidas para

ser llevadas a escena y no para ser publicadas, al menos en una primera instancia. Los borradores de obras como *La Tempestad*, *Antonio y Cleopatra* y *Hamlet* documentan las fechas de las últimas versiones. En ocasiones no fue sencillo dirimir si se trató de la traducción de una futura puesta o de un proyecto editorial.³ Para verificarlo, buscamos en repositorios, catálogos, bibliotecas y organismos como AGADU y el Centro de investigación, documentación y difusión de las artes escénicas (CIDDADAE), alojado en el Teatro Solís.⁴ A través del CIDDADAE constatamos, por ejemplo, que *La Tempestad* fue llevada a escena en 1992, en la versión que Antonio Saraví hizo de la traducción de Vilariño y que este año fue editada por Ricardo Silva-Santisteban y Julio Isla Jiménez en la Colección La fuente escondida de la editorial Alastor en Lima (2023). Del mismo modo, descubrimos dos puestas en escena que usaron la traducción de Vilariño de *Sueño de una noche de verano*, cuyos respectivos libretos se encuentran en el CIDDADAE y en el archivo de la Biblioteca Florencio Sánchez de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD).

Siguiendo el esclarecedor esquema de Jorge Dubatti sobre las reescrituras teatrales, las traducciones conservadas en el archivo serían reescrituras dramáticas o previas a lo escénico, dado que presentan una «reescritura verbal del texto-fuente por un trasvasamiento interlingüístico regido por equivalencia aproximada de acuerdo a las instrucciones del texto-fuente» (Dubatti 2020 190). Se diferencian así de los que aquí llamamos «libretos», en los que la traducción de Vilariño es reescrita tanto verbal como no-verbalmente en el marco del acontecimiento teatral. Este «texto escénico» presenta, al decir de Dubatti, una «radical autonomía» (2020 198) respecto del texto fuente o de su traducción. Como tales, los libretos se encuentran depositados en archivos específicos del mundo teatral, como los anteriormente mencionados (CIDDADAE, EMAD). A pesar de que en ocasiones los libretos están conformados por copias carbónicas de los mismos dactiloescritos que encontramos en la colección Idea Vilariño del archivo literario de la BNU, su formato es otro: se presentan encuadrados para ser manipulables, ocasionalmente están sellados indicando una fecha de estreno, tienen adiciones, tachaduras, etc. de la mano del director de escena. En este sentido, la diferencia de formatos, en el sentido que le da Chartier a este término, define «horizontes de expectativas, tipos de usos y caracterización de las obras» (2022 75).⁵

3. Tal como lo explica Santoyo (1989) en el momento de elaborar las versiones el traductor que se enfrenta a una obra de teatro suele manejar el destino de su texto: la publicación en un libro o la puesta en escena. En este último caso, el texto pasa a ser un elemento más que compone la producción y se enfrenta a la dificultad de exigírselo que sea apta para ser *dicha*.

4. Agradecemos a Ana Di Giovanni de AGADU, a María Girard, Sofía Camacho y Magdalena Charlo del CIDDADAE y a Mónica Miranda de la Biblioteca Florencio Sánchez de la EMAD por auxiliarnos con gran eficiencia y amabilidad en la búsqueda de estas informaciones y materiales.

5. No obstante, este aspecto de la caracterización de las reescrituras preescénicas y los libretos debe ser

A esto se suma que, en lo que respecta a textos dramáticos, Idea Vilariño practicó tanto la traducción orientada hacia la lectura, es decir, aquella que tiene como fin ser publicada y que de la mano del traductor pasa a la página impresa, como la orientada hacia la puesta en escena, que se caracteriza por ser «el primer y penúltimo paso de un proceso [el de la *performance*] aun inconcluso» (Santoyo 1989 97). Estas dos grandes categorías sin embargo confluyen en la práctica traductora de Vilariño, al punto que, como fue dicho, los materiales de archivo no siempre permiten saber si se trató de una traducción que tenía como destino la edición o la escena, como en el caso de la traducción parcial de *Ricardo II*. Hemos constatado además que, en varias oportunidades, la traducción que tenía como objetivo una puesta en escena era luego revisada y publicada en editoriales uruguayas y argentinas (ver cuadro n.º 1). Sin embargo, no realizamos un cotejo sistemático entre las versiones que suponemos finales en el archivo y los libretos (cuando hemos podido consultarlos). Al menos en un caso, el de la traducción de *Hamlet*,⁶ se sabe por declaraciones de la propia Vilariño que la versión publicada difiere de la creada en conjunto para la puesta en escena, y mantiene variantes que ella había propuesto oportunamente en el manuscrito y que fueron rechazadas por Rodríguez Monegal (Campanella 2022 198).

El Grupo de Teatro Agustín 1982 realizó su quinta temporadita en mayo de 1992 con la puesta en escena de *La Tempestad* de William Shakespeare (1609-1610). La dirección general y escenografía Antonio Saraví realizó la traducción intermedia ad hoc especialmente para este trabajo por la gestión idea Vilariño. Para la creación de los personajes, Agustín 1982 contrató varios actores conformando el elenco de la siguiente manera: Roberto Fontaine en Prospero, al duque Segundo de Milán, María Benítez de Alarcón, actriz María Espigares y Ángel, el príncipe del aire, (máscara), y el resto de los personajes: un actor para la reina y su rey, un actor para el rey de Francia, un actor para el rey de Noruega, un actor para el rey de Francia, el hermano de Prospero y un espíritu de su hermano y también Esteban, un desempeño bizarro, María Espigares en Industria, el hermano de Alonso y también Trinculo, un marinero y Pedro González en Gonzalo, un compeón.

El vestuario de los actores es diseño de Elizabeth Varghely y está realizado por Teresa Pinto y Rosalba Angulo. La iluminación es de Juan José Arriagada y Claudio Tancella. La dirección de escena es de Juan José Arriagada y Claudio Tancella. La dirección del programa entero a cargo de Jorge Escalante y Tania Pascocchia, y fue impreso en Printmex (Montevideo 1992). Los fondos son de Mariana Lamehola. Mariana Trujillo asistió al director y la producción del espectáculo fue del Grupo Agustín 1982.

La dirección general y puesta en escena fueron tomadas de Juan Antonio Saraví.

1. Reproducción parcial del programa de mano de *La tempestad*, llevada a escena en el Teatro del Notariado, en 1992, bajo la dirección de Juan Antonio Saraví.



tomada como un *continuum* en el que se observan diversos grados de evolución de uno a otro entre el primer dactiloescripto, la última versión depurada y el libretto. En este último se reconoce explícitamente la participación de terceros que pueden no haber formado parte en instancias anteriores.

6. La obra, traducida originalmente para ser representada por el elenco Teatro de la Ciudad de Montevideo, bajo la dirección de Laura Escalante y con Antonio Larreta en el rol principal, fue estrenada el 15 de octubre de 1964 en el Odeón. Se trata de una traducción en verso y prosa en colaboración con Emir Rodríguez Monegal, documentada por Campanella (2023). En 1974 Ediciones de la Banda Oriental publica *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, traducida, prologada y anotada exclusivamente por Vilariño.

Tendencias traductivas dominantes

Según se ha documentado, Vilariño acompañó su carrera de poeta con otras prácticas, entre ellas, la traducción. Defendió la extendida premisa según la cual para traducir es preciso ser poeta. Más o menos con esas palabras se lo dijo a Ruffinelli en la entrevista que *Marcha* publicó en 1973 y que se incluye en este volumen. En esa oportunidad, Vilariño respondió acerca de la cualidad fundamental del traductor del siguiente modo:

Son muchas. Empezando por el gusto y hasta la pasión por esa extraña tarea. O empezando por el dominio de la propia lengua y la intuición, el sentido de la traducida. Intuición más aún que conocimiento, por cuanto hay de irracional en una lengua, por los difíciles matices, inflexiones, sobreentendidos, etc., que la pueblan. De ahí tanta gente que conoce tan bien un idioma y lo traduce tan mal (1972 29-30).

Este artículo rescata, precisamente, de qué modo ese «dominar la propia lengua» se materializa en la escritura mediante huellas que muestran, de acuerdo con nuestro análisis, un comportamiento signado por tres tendencias principales identificadas en el corpus. Estas tres tendencias o núcleos son: la confección de listas con variaciones para un mismo ítem lexical o verso del texto fuente; el diálogo de la traductora con otras obras –por lo general traducciones anteriores– y otros agentes, fundamentalmente directores de escena; las inscripciones de la vida cotidiana como cuentas, números de teléfono, nombres propios, dibujos y recordatorios, junto con la creación paralela de versos propios que aparecen de forma aleatoria en soportes destinados a la escritura de traducciones.

Listas de palabras

La confección de listados léxicos se destaca como uno de los rasgos más característicos de los textos analizados. Su disposición material varía fundamentalmente de dos maneras, dependiendo de la fase redaccional del documento. En las traducciones manuscritas correspondientes a primeras versiones y, realizadas mayormente en cuadernos o cuadernolas de hojas cuadriculadas, las listas aparecen en columnas, por lo general en los márgenes, con un número de posibilidades de traducción que varía no solo en función del significado del vocablo del texto fuente, sino también de acuerdo con las denotaciones, las connotaciones y la sonoridad de los términos en español. A modo de ejemplo, en uno de los folios manuscritos de la traducción de *Ricardo II* hay al menos tres columnas de palabras en torno a núcleos semánticos de los parlamentos de Juan de Gante y el Rey Ricardo.⁷ En uno de ellos, Vilariño usa

7. La colección Idea Vilariño conserva la traducción de la primera escena del primer acto de *Ricardo II*. La traducción está firmada por Vilariño en 2005.



2. Listas de palabras, selección y descarte de opciones en el folio 15 de una de las versiones manuscritas de *Ricardo II*.

el margen derecho de la hoja para poner a prueba una serie de cinco ítems asociados al sustantivo «pacificador», de los cuales selecciona finalmente tres. En la mitad inferior de la hoja y con el mismo instrumento de escritura, los transcribe del siguiente modo: «Me veo aquí *infamado acusado insultado*/ traspasado hasta el alma por la lanza/ envenenada de la *calumnia* que no cura/ otro bálsamo que sea la sangre». Descarta «desacreditado» y otros dos términos ilegibles, del mismo modo que nota y descarta «denuncia», «delación» e «insidia», para retener finalmente «calumnia».⁸

Sin embargo, la repetición consecutiva de los términos descartados «delación» e «insidia», ofrece dos indicios. Por un lado, que por haber sido redactados con un instrumento de escritura diferente al del cuerpo del texto (bolígrafo negro en lugar de azul) es posible que surjan de algunas de las múltiples lecturas posteriores. Por otro lado, la repetición consecutiva de ambas palabras –más la ausencia de tachaduras– da cuenta del ritmo de las operaciones cognitivas de búsqueda de sinónimos y su materialización escrita, casi automática, fenómeno que se repite en otros pasajes. Por último, en el margen derecho del folio aparece de manera aislada la variante «oprobio», en bolígrafo azul, correspondiente a la primera campaña de escritura, una opción que, sin embargo, Vilariño no recupera en el pasaje transcrita.

Otra forma de operar con las variantes léxicas se manifiesta en los borradores con un estado de textualización avanzado, es decir, copias en limpio dactiloescritas que, aun así, presentan intervenciones textuales de diverso tipo. La disposición material de las variantes es horizontal, redactadas a continuación de las líneas traducidas en el cuerpo del texto, por lo general sin subrayados o indicaciones de supresión. Al igual que en las columnas de los manuscritos, se trata de opciones para una palabra, una línea o un verso completo, que son insertadas directamente a máquina en la misma línea como parte del proceso de escritura de la primera versión. Esta forma es visible en casi todos los documentos dactiloescritos, según se observa a modo de ejemplo en los siguientes pasajes de *Hamlet* (1964), que presentamos en forma de cuadro para facilitar su lectura.

8. Con el objetivo de evitar la comparación entre texto fuente y traducido no hemos incluido, de forma deliberada, el término en la lengua fuente. El denominado cotejo es una de las prácticas más extendidas en la investigación traductológica y la preferida, en especial, por la crítica de traducciones. A favor de este procedimiento se ha comprobado que «si es sistemático y está organizado por una hipótesis, puede atribuirles a esas huellas [...] significación» (Willson 2008 30). En el caso que nos ocupa, sin embargo, la valoración acerca de la correspondencia semántica entre el ítem en inglés y los que propone Vilariño no es parte de nuestro objeto de análisis. Por el contrario, nos importa subrayar la serie de búsquedas y decisiones que ella efectúa en el plano de la lengua de traducción, por lo que el texto fuente resulta prescindible. Con esto buscamos reforzar el estatuto autoral de la escritura de traducciones y evitamos reproducir el énfasis prescriptivo que suele recaer sobre las decisiones de quien traduce y se construye a través de creencias previas en torno al «buen traducir».

Cuadro 2. Ejemplo de variantes léxicas en el dactiloescrito de *Hamlet*
(Teatro de la Ciudad de Montevideo, 1964)

Primera opción	Variante(s)
con llanto en los ojos	en sus ojos lágrimas
para que así la llore	que así deba llorarla
rompería	hendería
al culpable lo volvería loco	lo haría enloquecer
sobre cuya existencia bien amada y sobre cuyos bienes recayera maldita destrucción	cuyos bienes y muy querida vida padecieron maldita destrucción
que tengo que tragarme	que llega a mis pulmones

El mecanismo también se observa en los borradores de *Antonio y Cleopatra*, a los que podemos sumar las opciones publicadas en el libro para constatar que hay eslabones intermedios e impredecibles durante el proceso de traducción, corrección y edición, que demuestran que no solo resulta difícil establecer cuál es la versión final, sino que puede ser incluso poco productivo.

Cuadro 3. Ejemplo de variantes léxicas en el dactiloescrito de *Antonio y Cleopatra* (1969)
y su versión publicada (2016)

Primera opción	Variante(s)	Variante publicada (2016 46-47)
al loco o al cobarde	tono	al tonto o al cobarde
aunque en su relación acechara la muerte	esté oculta la muerte	aunque en su relación esté oculta la muerte
la verdad y la maldad reunidas	Sumadas, la verdad y la maldad	sumadas la verdad y la malicia
Lo que digáis, noble Señor	Cómo gustéis,	Lo que digáis, noble Señor
los poderosos lazos de la egipcia	estas fuertes ligaduras egipcias	estas fuertes ligaduras egipcias

7

H.-Oh,
Qué miserable y baile ruin esclavo soy!
Acaso no es monstruoso que este actor
en fidelidad, en un sueño de piedad,
pueda forzar su alma a su papel
de modo que a su influjo todo el resto
empalidezca, con llanto en los ojos, en sus ojos lágrimas
confundido en su aspecto, vez quebrada,
su actitud todo adecuada a los gestos
que él mismo concibió. Y todo por nada.
Por Hécuba, y qué es
Hécuba para él o él para Hécuba
para que así la lloré? Qué habría hecho
si tuviese la causa y el motivo
de piedad que yo tengo? Arrasaría
la escena con su llanto, resperaría hendería
los tímpanos con discursos terribles,
al culpable le volvería loco le haría enloquecer
llenaría de terror al inocente
confundiría al necio y ciertamente
dejaría asombradas a las mismas
facultades de ver y de escuchar.
Y yo,
un miserable estúpido y obtuso
me escabulle como un Juan Sánchez
marrasque como un Juan el Sánchez,
inútil a mi causa, y no puedo
decir algo, no, ni por un rayo
sobre cuya existencia muy amada cuyos bienes y muy querida vida
y sobre cuyos bienes recayera padecieron maldita destrucción
maldita destrucción. Soy un cobarde?
Quién me insulta, me rompe la cabeza,
quién me arranca la barba y me la arroja
a la cara, retuerce mi nariz
y me lanza un mentis a la garganta
que tengo que tragarme. Quién le hace? Que llega a mis pulmones.
Habrá que! Lo aguantaría. Si es preciso
que mis higados sean de polvo
sin hiel para espumar a los vejámenes oponerse

6

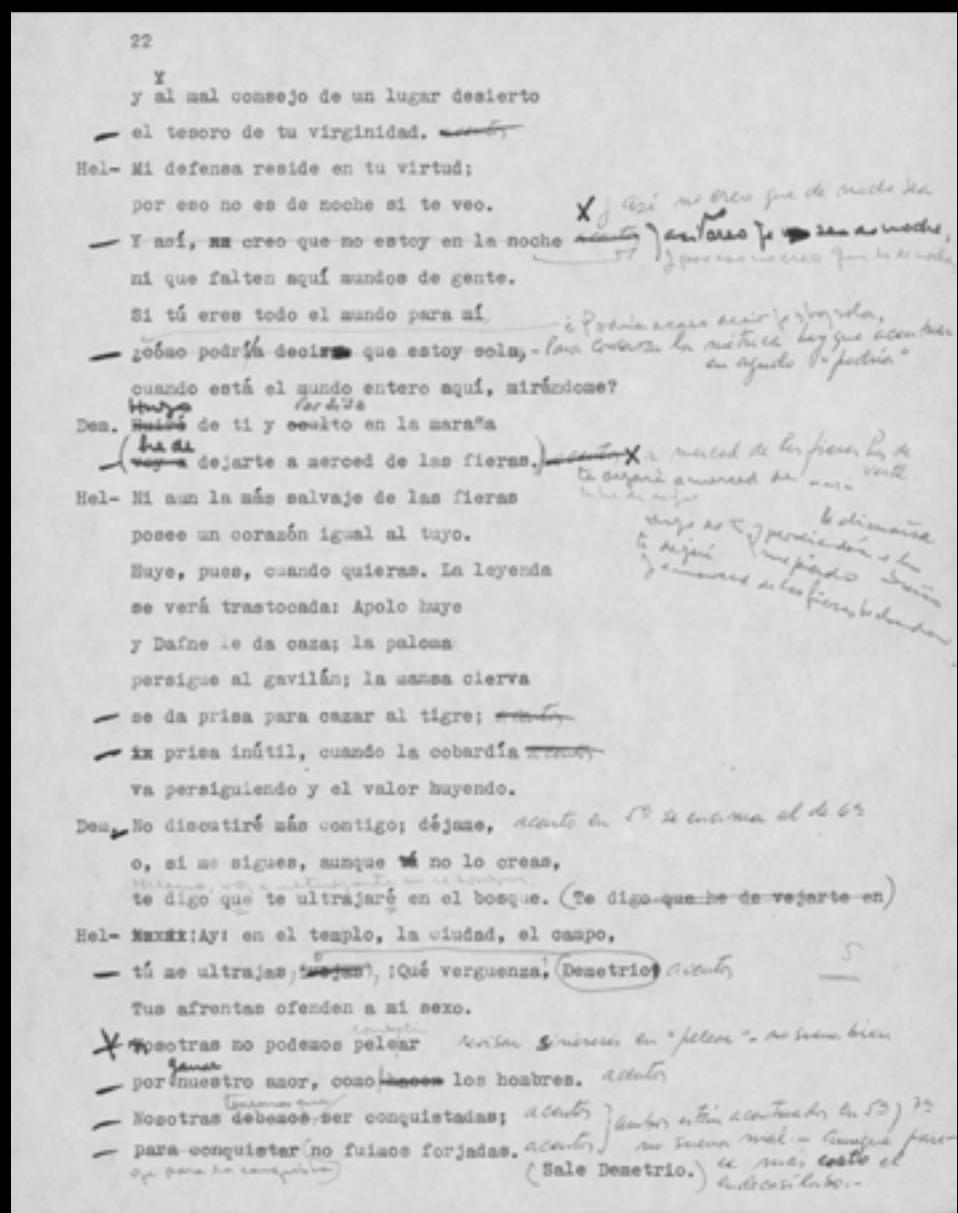
quién, más afortunado en la batalla,
tras el primer encuentro los arrojó de Italia.
An.- Bien; qué hay de peor?
Me.- Los malos nuevos, por su condición,
perjudican a quienes los transmiten.
An.- Sí, pero cuando afectan al loco o al cobarde tanto
sigue; lo ya pasado no existe para mí.
Yo soy así. / quien me transmite la verdad
fielesmente, lo escuchó como si me alegrara.
sóndome en su relación ascochara la muerte. está oculta la muerte
Me.- Lebano -y es en verdad una mala noticia-
con sus legiones portas ha llevado
desde el Egipto a su magna victoria
de Siria a Lidia y hasta Jemis. Mientras...
An.- Mientras /mientras, ibas a decir...
Me.- Oh, Señor!
An.- Míjame claramente.
No tienes la opinión popular.
Llamo a Cleopatra por el nombre
que me da / que me da / que me da / que me da
que me da / que me da / que me da / que me da
con que la llamen los romanos. Dórlate
con las palabras de Fulvio, y consúrmano
con todo la licencia que permiten
la verdad y la malicia reunidas. Sondas, la verdad y la maldad
Por ahora, retírate.
Me.- Lo que digáis, noble Señor! Como gustéis.
An.- A ver, esos meticas de Síciano!
Me.- Hay aquí un mensajero de Síciano?
An.- Que se presente! Debe quebrar
los poderosos lazos de la egipcia estas fuertes ligaduras egipcias
y esta loca pasión se perderá.
(entra un mensajero)
Quién eres? Quiéres tú?
Me.- Tu mujer, Fulvio, ha muerto.
An.- Dónde fue?
Me.- En Síciano. Lo que duró su mal
con cuenta pueda ser de tu interés
consta aquí.

Expuestos los ejemplos, cabe mencionar que si bien la elaboración de listados no representa un procedimiento excepcional en el desempeño habitual de traductores, su análisis contrastivo informa acerca de las formas de concebir la lengua de traducción y de operar con las posibilidades combinatorias y connotativas del lenguaje poético. De este modo, el examen de la escritura en proceso jerarquiza los recursos y las decisiones de traductores de modo tal que la comparación del texto traducido con la lengua y el texto fuente son desplazados a un lugar secundario. Considerando, por otra parte, que ninguna actividad traductiva se comporta de forma totalmente coherente y lineal a lo largo del tiempo, la presencia de estas listas abona la discusión acerca de las representaciones y los imaginarios en torno a las formas de traducir que son fijados con base en el estudio exclusivo de traducciones publicadas. En el caso Vilariño, la prevalencia de este recurso revela que sus decisiones finales son el resultado de la búsqueda, la evaluación y la selección previa de múltiples combinaciones léxicas y sintácticas y que, además, éstas no se restringen al proceso individual. El diálogo con otras traducciones al español de Shakespeare y las de la propia Vilariño; las particularidades propias del género dramático; y los requisitos inherentes a textos que son traducidos en verso y para ser dichos en escena, son factores que interactúan con su praxis, en especial en los borradores de *Sueño de una noche de verano* (1972).

Diálogo con agentes y bibliografía a través de borradores

Las traducciones en borrador informan de primera mano acerca del espacio y las formas de trabajo del traductor, pero también sobre su vínculo con el medio. Si bien es cierto, como apuntan Cadera y Walsh (2017: 13), que las traducciones son el resultado intelectual de las decisiones, el estilo personal, los procedimientos de escritura, la formación y la manera en que el traductor se vincula con el contexto, no se pueden ignorar los aspectos socioculturales, políticos, estéticos y editoriales que condicionan la creación y ejecución de proyectos de traducción, como el de traducir a Shakespeare.

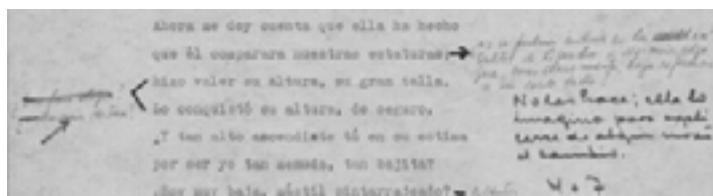
De este modo, si el traductor consulta otras fuentes, si hay comentarios de lectores y revisores y cuál es su reacción a ellos, si dialoga y sobre qué con agentes vinculados a la puesta en escena, son todos aspectos que, en ocasiones como esta, pueden examinarse mediante las marcas que exhiben los documentos de génesis. Los borradores de Vilariño muestran, en efecto, las negociaciones con los directores de escena, fundamentalmente en dos obras: *Sueño de una noche de verano* y *Antonio y Cleopatra*, ambas traducidas en verso. La primera, dirigida por Villanueva Cosse, fue estrenada en 1972, en el teatro El Galpón. Comparado con el resto del corpus, se trata de uno de los textos traducidos con mayor concentración de intervenciones. A



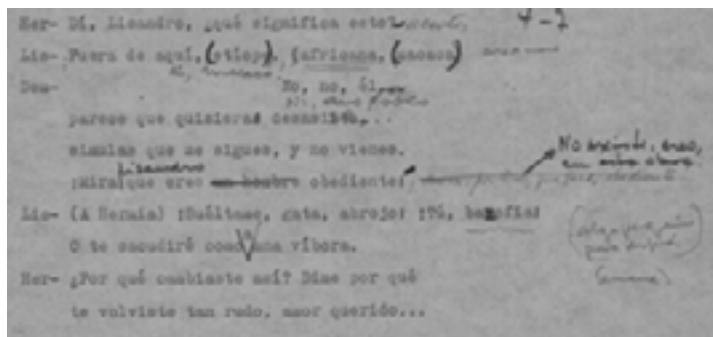
5. Intercambios verbales con el director Villanueva Cosse, en el folio 22 de una de las versiones dactiloscritas de *Sueño de una noche de verano*.

las marcas personales de Vilariño en torno a las elecciones léxicas, escritas algunas a máquina y otras a mano en diferentes etapas, se suman numerosísimos intercambios entre Vilariño y Cosse sobre versificación y la traducción de ciertos ítems lexicales.

El dactiloescrito muestra múltiples campañas de escritura a mano, correspondientes a las correcciones de Vilariño y al intercambio que mantiene con Cosse, cuyos comentarios figuran en bolígrafo azul. Prácticamente todas estas marcas refieren a aspectos relativos a la métrica y los acentos de los endecasílabos. Así, por ejemplo, donde Vilariño traduce: «¿cómo podría decir que estoy sola?», Cosse apunta: «Para conservar la métrica hay que acentuar en agudo “podría”». Las alternativas manuscritas de Vilariño, escritas en tinta roja y anaranjada, buscan responder a las exigencias del patrón de acentos que sugiere Cosse. Los acuerdos entre traductora y director, sin embargo, no siempre se dan de manera inmediata, sino que requieren de un previo e intenso proceso de negociación en el cual cada uno va a defender su postura. Por ejemplo, en un pasaje en el que Cosse insiste sobre el esquema acentual, Vilariño le responde: «Son 4+7, es correcto. A ti solo te gusta el 7+4». Estos diálogos abundan a lo largo de los 81 folios que componen esta versión. En el 22, que se reproduce más arriba, la mayoría de los versos son intervenidos con la aclaración «acento», «sinalefa» o «sinéresis», cuya ortografía es, por cierto, corregida por



6. Diálogo entre Vilariño y Cosse, reproducción parcial del folio 50 de una de las versiones dactiloescritas de *Sueño de una noche de verano*.



7. Diálogo entre Vilariño y Cosse, reproducción parcial del folio 48 de una de las versiones dactiloescritas de *Sueño de una noche de verano*.

Vilariño en múltiples ocasiones. Con intercambios asociados mayormente con el verso, Vilariño y Cosse negocian la interpretación de ciertos pasajes, como los que transcribimos a continuación.

Cosse: «¿No se podría incluir en los insultos de Lisandro a Hermia algo que, más claramente, haga referencia a su corta talla?». A lo que Vilariño responde: «No las hace; ella lo imagina para explicarse de algún modo el cambio».

En ocasiones las negociaciones involucran modificaciones de lo traducido, como en el siguiente pasaje, en el cual Cosse sugiere incluir en el verso la expresión «ay, dios», pero Vilariño responde: «No existe, creo, en esta obra».

Hay, asimismo, desencuentros flagrantes entre ambos. El más evidente puede leerse en uno de los parlamentos de Herminia (folio 25), en el cual Vilariño traduce: «No, Lisandro mío; duerme lejos, querido; hazlo por mí. No te reclines tan cerca de aquí». En una inscripción posterior, escrita al margen derecho y en tinta verde, la traductora verifica la solución con su interlocutor mediante una pregunta: «No está mal. ¿No?». Con tono didáctico, Cosse le responde: «Sí, debe evitarse la acentuación de TAN (enseñanza de [José] Estruch)», dato que Vilariño descarta con un gesto definitivo: «Bah».

Por otra parte, en la traducción de *Antonio y Cleopatra*, llevada a escena en 1969 y dirigida por Sergio Otermin, los diálogos son más escasos, pero igualmente significativos. En uno de ellos, Vilariño le deja saber al director cuál es su postura respecto de tomarse ciertas licencias en traducción. Y, elocuente, le deja este mensaje: «Sergio; no creo que debas hacer el cambio que señalaste aquí; no podemos mejorar al Sh. El proceso se va dando con más gradaciones pero eficazmente. Me parece una macana. Sorry. I.».

Por último, identificamos en la mayor parte de las obras traducidas numerosos apuntes que refieren a las fuentes bibliográficas –incluidas las traducciones– que Vilariño lee o consulta a lo largo del proceso. En *Antonio y Cleopatra*, por ejemplo, comparte con Otermin una reflexión acerca de las traducciones precedentes con las que su texto dialoga, un fenómeno frecuente cuando se trata de obras clásicas que son retraducidas en otras coordenadas temporales y geográficas. En la mencionada reflexión, Vilariño advierte que las traducciones españolas ofrecen diferentes opciones léxicas para traducir términos del texto fuente que son, intencionalmente, los mismos. Y, así, leemos lo siguiente: «Las versiones españolas cambian los cumplidos, pero es casi el mismo en todos los casos, como si el pobre no conociera otra fórmula amable». De acuerdo con esto, las marcas bibliográficas en los borradores permiten reconstruir de qué modo circularon y se leyeron las traducciones al

español de Shakespeare en el ámbito rioplatense, así como ofrecen indicios de cuál fue la biblioteca de Idea traductora (si es que esta distinción es posible).

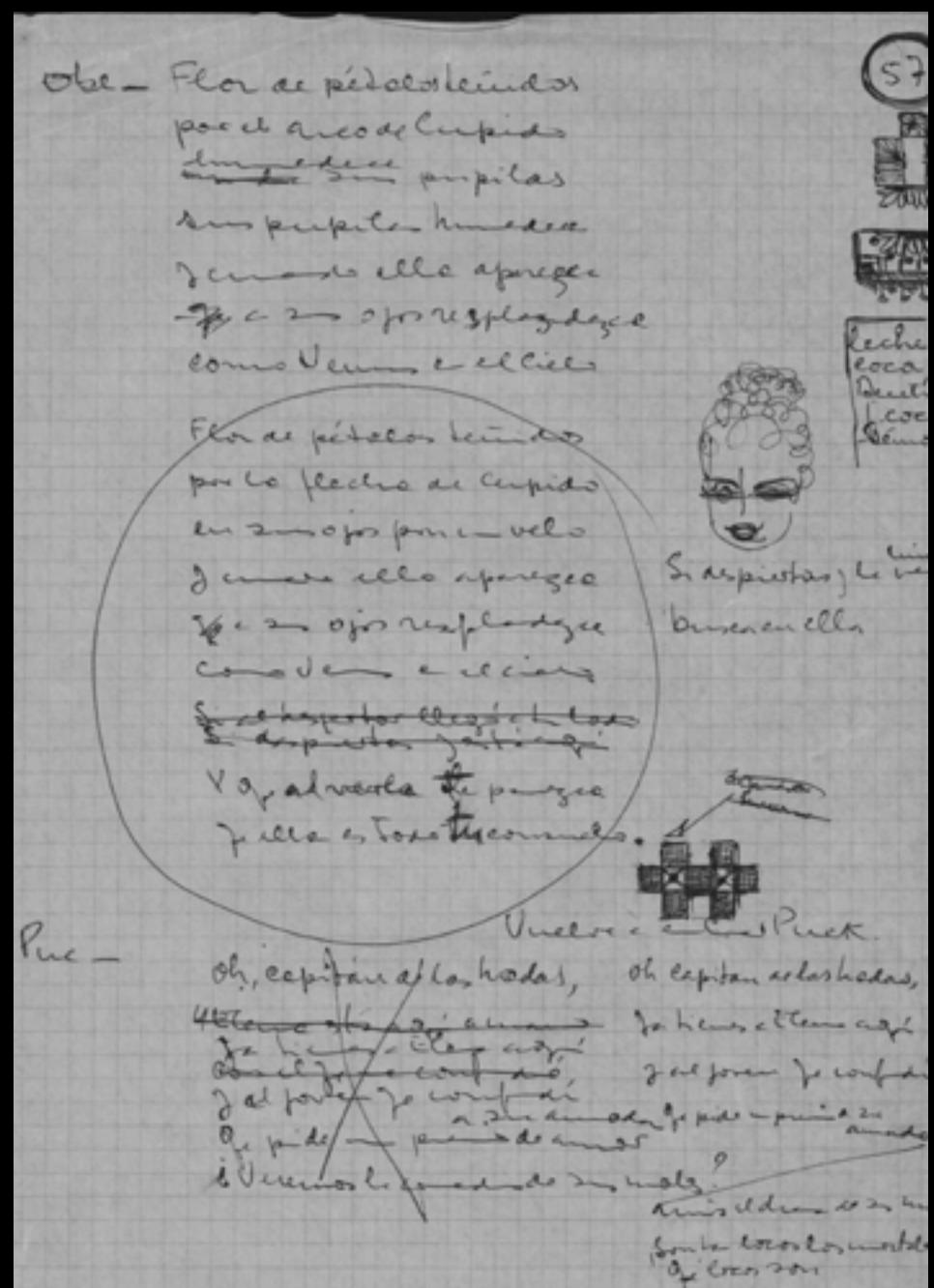
Inscripciones de la vida cotidiana y creación paralela

Números de teléfono, nombres propios, operaciones matemáticas, tareas pendientes, esquemas a otros e incluso un par de versos de su autoría y un sueño con Oneatti recorren de manera aleatoria los cuadernos y blocks de Vilariño. Estas huellas representan un acceso directo y privilegiado a rastros breves, y a veces encriptados, de su vida privada. Con ellos es posible complementar, refutar o verificar fenómenos que, como es el caso, aparecen consignados en los diarios y la correspondencia de Vilariño según lo documenta Larre Borges en su artículo en este mismo volumen. Así, las inscripciones encontradas en diferentes borradores proyectan situaciones cotidianas que ocupan y preocupan a Vilariño, y aunque algunas de ellas se vinculan con la traducción, por lo general portan información acerca del modo en que gestiona los apremios económicos, los proyectos editoriales y los imponderables del quehacer diario.

Un ejemplo particularmente rico se encuentra en el folio 57 de uno de los manuscritos de *Sueño de una noche de verano*. Allí se lee la versión de Vilariño de un parlamento de Oberon (Acto III, escena II), en el que enuncia uno de los muchos hechizos que caracterizan esa comedia, mediante el uso de una flor mágica que se frota en los párpados de una persona dormida, haciendo que se enamore del primer ser que vea al despertar:

Flor de pétalos teñidos
por la flecha de Cupido
en sus ojos pon un velo
y cuando ella aparezca
en sus ojos resplandezca
como Venus en el cielo
Y que al verla te parezca
que ella es todo tu consuelo⁹

9. A los efectos de proporcionar una orientación y término de comparación, transcribimos la versión de estos mismos versos de Luis Astrana Marín, traductor y editor de unas *Obras Completas* de Shakespeare en español que tuvieron una enorme difusión en el mundo hispanófono a partir de su publicación en 1949: «Flor de color púrpura, herida por la saeta de Cupido, penetra en el globo de sus ojos. Cuando llegue su enamorada hazla resplandecer con el esplendor de una luz viva y pura, como irradiia la Venus en el firmamento. Si tú al despertar, joven enamorado, te ves alumbrado con su hermosura, pídele la recompensa» (Shakespeare 1949 926).



8. Cabeza femenina, grafismos y lista de compras, reproducción del folio 57 de una de las versiones manuscritas de *Sueño de una noche de verano*.

Además de las variantes que se expresan en el margen de las diferentes versiones que se descartan y de las enmiendas, prácticas que ya han sido mencionadas, en este folio se aprecian dos de las prácticas de dibujo que se encuentran más frecuentemente en los manuscritos de traducción de la autora. Por un lado, una cabeza femenina de cabello rizado recogido. Por otro lado, una serie de grafismos que incluyen trazos redondeados, alternados con formas geométricas (cuadrados, rectángulos, triángulos, ejes perpendiculares), sin duda facilitadas por el tipo de papel utilizado (cuadriculado).

Si en lo que refiere a los dibujos «abstractos» resulta difícil establecer una relación con el texto traducido, la autonomía de los dibujos «figurativos» es menos evidente. En este caso, por ejemplo, cabe preguntarse si la cabeza femenina no se configura como «ilustración». En la misma, realizada con trazos finos y rápidos, los ojos destacan por su detalle (cejas, párpados y pupilas definidas) y por encontrarse marcados con un trazo horizontal, como una tachadura. Aunque en el pasaje que figura en el folio la flor mágica es aplicada en los párpados de un personaje masculino, emetro,¹⁰ apenas dos escenas antes (Acto II, escena II) Oberón ha hechizado a su reina Titania con la misma técnica. ¿Es posible identificar a Titania como el personaje retratado por la cabeza? En otros casos relevados el establecimiento de este tipo de hipótesis en lo que refiere a las cabezas femeninas no es sencillo ni sistemático. En los borradores de su obra como poeta también aparecen figuras humanas y abstractas, aunque parecería que en menor proporción que en los manuscritos de traducción. En el marco de los llamados «Poemas recobrados II», al menos en una ocasión, una cabeza masculina ilustra directamente un poema.¹¹

Asimismo, en ocasiones se dejan ver cruces y solapamientos entre las esferas de creación, es decir, entre traducción y escritura poética. El caso más ilustrativo lo ofrece el borrador del poema «Sólo para decirlo», hallado al dorso de uno de los folios correspondientes a la traducción de *Sueño de una noche de verano*, pero no por ello redactado en la misma época. En tal sentido, la utilización del papel y los soportes de escritura para propósitos creativos diversos habría sido una práctica usual por aquellos años en los que, cabe recordar, la escasez de insumos de todo tipo habría supuesto el aprovechamiento máximo de cada tramo de papel. Por ejemplo, en el folio 57,

10. Para lo propuesto en este artículo, manearemos los nombres de los personajes de la tradición en español. En los dactiloscritos no se desambigua esta elección, ya que Vilariño utiliza abreviaturas para nombrarlos: Ob. (Oberon/Oberón), Dem. (Demetrius/Demetrio).

11. Se trata de un retrato de Carlos Núñez, que ilustra el manuscrito primario de «Eso también fue hermoso» (Folio BNU C2-2, que puede consultarse en línea: <http://poemasrecobradosidea.bibna.gub.uy/omeka/files/show/2052>) (Vilariño 2021: 204-205). Agradecemos al investigador Néstor Sanguinetti por su orientación en torno a los dibujos que figuran en los borradores de poesía de Vilariño.

una nota refiere a la vida cotidiana; en el borde derecho, en la mitad superior de la página se lee lo que sin lugar a duda es una lista de compras: «leche / coca / Dentífrico / j[abón:] coco / Sémola».

A modo de cierre

El acceso al material de génesis multiplica las posibilidades de estudiar los procesos individuales y colectivos involucrados en el traducir. Permite visibilizar el rol del traductor en los campos culturales en los que se inserta su trabajo y reconstruir las diferentes operaciones implicadas en la toma de decisiones y la puesta a prueba de recursos lingüísticos y estéticos. Según lo expuesto, la traducción supone un espacio de negociación: del traductor y del texto traducido con la comunidad, y de los distintos agentes que participan directa o indirectamente en el proyecto y en la escritura, como lo atestiguan fundamentalmente los diálogos con los directores de escena.

Las listas con variantes muestran la exploración de Vilariño con el léxico. De ella se destaca, por tratarse del teatro de Shakespeare, la importancia de la versificación y el plano rítmico del verso. La constatación de numerosas revisiones (sugeridas por el uso de distintos tipos de bolígrafos o tintas) revelan lo procesual de la escritura y al proceso de traducción como elección entre opciones. En tal sentido, la progresión entre las variantes es clara: mientras que las primeras presentan una mayor variedad de posibilidades (una traducción más «abierta», si se quiere), los borradores finales muestran marcas mínimas. Sea como fuere, queda en evidencia que antes de la versión final la traductora sometió a la escritura a un examen riguroso, compuesto de múltiples revisiones.

En lo que concierne al diálogo con otros textos (principalmente, la consulta de traducciones) y otros agentes, se reconoce en primer lugar que Vilariño recurre a traducciones disponibles de las obras (generalmente, al español) para contrastar cómo se procedió previamente en el proceso. Esto permite, por un lado, tomar nota de las distintas versiones en español que circulaban en la época; por otro, supone un acercamiento a la forma en que Vilariño manejaba este recurso de gran utilidad para los traductores. Se observa, también, la comunicación fluida con los directores de las obras, que tienen un rol activo en la toma de decisiones respecto de lo textual. En tal sentido, debe tenerse en cuenta que muchos de los borradores corresponden a obras pensadas para ser puestas en escena. Incluso, dos de las traducciones de Vilariño para la escena, *Antonio y Cleopatra* (1969) y *Sueño de una noche de verano* (1972), obtuvieron el premio Florencio Sánchez por mejor obra de teatro en traducción; es decir que fue galardonada dos veces en los escasos doce años de vida de

esta categoría.¹² El estudio del material de archivo permite entonces un acercamiento original a textos que circularon mediante puestas en escena y cuyos libretos no fueron publicados.

Por último, los borradores también hablan del vínculo entre la vida mundana de Vilariño y la traducción: la hoja en la que traduce a Shakespeare o a Corneille sirve también para hacer la lista de compras en la ferretería y para anotar las calificaciones de los estudiantes de Secundaria. Esto da cuenta de que la traducción no era la ocupación exclusiva de la autora quien, a lo largo de su vida alternó su trabajo como traductora con tareas de enseñanza y de creación literaria. Asimismo, un estudio en profundidad, como el publicado en este mismo volumen por Néstor Sanguinetti, permite contextualizar y asociar a la traducción algunos versos breves que aparecen en el reverso de las páginas traducidas, como continuidad entre una y otra forma de escritura.

En este estudio, hemos intentado mostrar lo fructífero del estudio de los borradores de traducción de Idea Vilariño desde la perspectiva de los estudios genéticos de traducción. Durante nuestro trabajo nos hemos encontrado con diversas cuestiones teórico-metodológicas. En lo que respecta al trabajo con variantes en borrador, surgen las siguientes preguntas: ¿cuándo puede considerarse que una versión es «final»?, ¿qué grado de variación hace que una versión publicada deba ser considerada como nueva respecto del manuscrito considerado final?, ¿en qué medida la construcción de una traducción en diálogo con el director de escena no está creando ya un «libreto»? Desde el punto de vista de la relación de las traducciones con su contexto, nos enfrentamos a la falta de información sistematizada en torno a puestas en escena, conservación de libretos o registro de derechos de autor. Por tal motivo, además de concentrarnos en el examen del proceso de escritura, proponemos una clasificación de los materiales disponibles, con el fin de favorecer nuevos análisis. El hecho de que Vilariño haya conservado sus borradores de traducción –al menos en parte– nos pone frente a la oportunidad y la responsabilidad de tomarlos en cuenta en el marco de la tarea crítica que suscita su obra.

12. La categoría fue creada junto con el premio, en 1962, y se mantuvo vigente hasta 1974. A partir de entonces y hasta 1981 se interrumpió la entrega de premios a causa de la dictadura, pero cuando la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay retomó sus actividades la categoría traducción no volvió a juzgarse. Agradecemos a María Rosa Carbajal las informaciones brindadas.

- ALMEIDA SALLES, Cecilia: *Gesto inacabado: processo de criação artística*. San Pablo: Annablume, 1998.
- CADERA, Susanne y Andrew S. WALSH (eds.): *Literary Retranslation in Context*, Oxford: Peter Lang, 2017.
- CAMPANELLA, Lucía: «Emir Rodríguez Monegal, en la escena de traducción», *Emir. Revista de la biblioteca Nacional*, época 3, año 13, n.º 18 (Lisa Block de Behar coord.), 2022, 181-203.
- CHARTIER, Roger: *El pequeño Chartier ilustrado. Breve diccionario del libro, la lectura y la cultura escrita*. Buenos Aires: Ampersand, 2021.
- CORDINGLEY, Anthony y Chiara MONTINI: «Genetic translation studies: an emerging discipline», *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 14, 2015, 1-18.
- DUBATTI, Jorge: *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona, Gedisa, 2020.
- GRÉSILLON, Almuth: «Glosario de Crítica Genética», en Fernando Colla (coord.) *Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: CRLA, 2005, 289-296. Traducción de Aurore Baltasar.
- MIRZA, Roger (dir.): Cronología de estrenos teatrales en Uruguay, 1959-1972. Montevideo, 2018. Recuperado de <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40512>
- _____: Cronología de estrenos teatrales en Uruguay, 1973-1984. Montevideo, 2018. Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40517>
- _____: Cronología de estrenos teatrales en Uruguay, 1985-1994. Montevideo, 2018. Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40518>
- MUNDAY, Jeremy: «Using primary sources to produce a microhistory of translation and translators: theoretical and methodological concerns», *Translator: Studies in Intercultural Communication*, 20 (1), 2015, 64-80.
- RUFFINELLI, Jorge: «La secreta tarea del traductor», *Marcha*. n.º 1.650, 27.7.1973 29-30.
- SANTOYO, J. C.: «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología», *Cuadernos de teatro clásico*, 4, «Traducir a los clásicos», 1989, 95-112.
- SHAKESPEARE, William: *Obras Completas*. Traducción de Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1949.
- _____: *La tempestad*. Traducción de Idea Vilariño. Lima: Alastor Editores, 2023.
- WILLSON, Patricia: *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- VILARIÑO, Idea: *Poemas recobrados II 1947 - 2003*. Edición de Ana Inés Larre Borges. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2021.

Fuentes

Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay
Asociación General de Autores del Uruguay
Biblioteca Florencio Sánchez de la Escuela Municipal de Arte Dramático
Biblioteca Nacional del Uruguay
Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas

EL GRUPO DE INVESTIGACIÓN HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN EN URUGUAY (CSIC-883369), activo desde 2021, está integrado por Lucía Campanella, Leticia Hornos Weisz, Rosario Lázaro Igoa y Cecilia Torres Rippa. Su objetivo principal es el estudio multidisciplinario de la traducción literaria para contribuir a la historia intelectual y editorial del país y de sus relaciones con la región y el mundo. En 2022, el grupo obtuvo una financiación en el marco de los proyectos I+D de CSIC (UDELAR) para llevar a cabo la investigación «150 años de traducción literaria en imprentas y editoriales de Uruguay (1871-2021)», que se desarrolla entre 2023 y 2025 (<https://traducionliterariaedu.wordpress.com/>).

**El oficio de traducir versos.
Sueño de una noche de verano
desde el archivo**

Néstor Sanguinetti

Departamento de Investigaciones y Archivo Literario
Biblioteca Nacional de Uruguay

«No es hipérbole afirmar que las versiones de los dramas de William Shakespeare por Idea Vilariño son las mejores del gran poeta realizadas en nuestra lengua en la segunda mitad del siglo xx» (2020 131) afirma el poeta y traductor peruano Ricardo Silva-Santisteban. Dueña de un mundo poético original dentro de la literatura uruguaya, Idea supo convertirse desde muy temprano en una de las grandes voces de la lírica latinoamericana. Del mismo modo, sus trabajos en el ámbito de la traducción la consagraron como una de las mejores traductoras de Shakespeare en español. La sonoridad de la palabra, la plasticidad de las imágenes, la sensibilidad del lenguaje son atributos destacables tanto para su creación poética como para la traducción, como si se tratara de dos caras de una misma moneda.

En más de una oportunidad, Idea se refirió a lo que supone el oficio del traductor. Así lo definía en diálogo con Verónica D'Auria y Javier Uriarte: «Para traducir en verso tiene que ser un poeta, y para no traducir en verso también; si se trata de Shakespeare, tendría que ser un poeta» (2014 257). Algo similar había expresado muchos años antes, cuando Jorge Ruffinelli le preguntó por la cualidad fundamental para desempeñar esa labor: «Ser poeta si se traduce a un poeta» (1973 30). Parece ser que, en su concepción estética, la composición poética y el ejercicio de la traducción eran actos de creación literaria que mantenían más similitudes que diferencias.

Octavio Paz, también poeta y traductor, planteaba algo similar al afirmar que «el buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta»; el escritor mexicano presentaba a estas dos actividades como tareas afines de la creación verbal, aunque con mecanismos de funcionamiento lingüístico distintos: «Del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura» (2012 6).¹ Paz defiende la naturaleza

1. Las citas de texto de «Traducción: literatura y literalidad» (Barcelona: Tusquets, 1971) de Octavio Paz corresponden a la versión digital publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <<https://www.cervantesvirtual.com>>.

literaria de la traducción y también abona la teoría de que solo los poetas deberían traducir poesía, aunque «pocas veces los poetas son buenos traductores». A pesar de que ambos operan en el ámbito del lenguaje, sus procesos creativos son distintos, ya que parten de enfoques diferentes con el objetivo de lograr resultados similares. El poeta tiene a su disposición toda la libertad creadora que le brinda la lengua, mientras que el traductor trabaja en un terreno creativo más restringido desde el momento en que tiene en mente el destino final de su trabajo (2012:7). En este artículo se explorarán los cruces entre creación poética y traducción a partir del estudio de los papeles en los que Vilariño preparó la traducción de *Sueño de una noche de verano*.

La crítica genética y los archivos de traductores

El archivo de un escritor es el lugar privilegiado para estudiar y considerar las decisiones que tomó a la hora de escribir, componer o traducir. En ese sentido, son frecuentes los estudios de crítica genética que toman como base distintas versiones de un mismo texto literario. De hecho, esta metodología de trabajo ya se ha empleado para estudiar los papeles de esta escritora: la edición de los *Poemas recobrados* (2020; 2021) de Vilariño parte de un cuidadoso estudio de los poemas dispersos en su archivo y del cotejo de las versiones que a lo largo del tiempo tuvo un mismo poema. Fue así que se contemplaron los cambios, las sustituciones y las correcciones para elegir una versión *final* o *definitiva* de cada poema, entre los casi trescientos textos que componen ese corpus que amplió y completó su poesía.

Desde la década del setenta, se han multiplicado los estudios genéticos que se proponen estudiar los procesos de escritura de una obra mediante el análisis de las evidencias que el autor deja en ese transcurso a través de los borradores y materiales pretextuales, término utilizado para referirse al original francés *avant-texte*. Esos antetextos son los documentos (manuscritos de trabajo, apuntes, notas al margen, borradores) que, en forma diacrónica, permiten el agrupamiento y la configuración de un dossier genético que favorece la reconstrucción retrospectiva de un proyecto de escritura, haya sido publicado o no (Lois 2014).

Resulta interesante destacar cómo esta disciplina pone en cuestión el propio concepto de texto ya que, frente a la aparente homogeneidad de lo publicado, el estudio de variantes, esquemas y borradores deja de manifiesto las distintas posibilidades descartadas por el autor en el momento de la creación. La oportunidad de cotejar manuscritos, o incluso sucesivas ediciones, hace visible lo que de otra manera pasaría inadvertido frente a la lectura lisa y uniforme que supone un texto editado y aparentemente terminado. Desde esta perspectiva, el texto publicado es solo un

estado en su *evolución*, incluso el trabajo puede continuar más allá de la publicación, en las sucesivas reediciones. Vilariño llevó a cabo cambios en su poesía editada; no tanto en la modificación de sus versos, sino en algunos títulos, en el orden del conjunto e incluso en la selección de los poemas que integraron cada poemario. En 2002 fijó definitivamente todo el corpus bajo el título *Poesía completa*, volumen que Cal y Canto editó ese año y que ha tenido varias reediciones.

A mediados del siglo XX, la acumulación de documentos pertenecientes a escritores en varios archivos de universidades y bibliotecas se conjugó con estudios de teoría literaria que partían de la filología y posibilitó el surgimiento de la crítica genética como disciplina de estudio del fenómeno literario. El Archivo Literario de la BNU no fue la excepción, y desde los años cuarenta ha enriquecido su acervo con distintas colecciones de escritores nacionales, utilizando una metodología de ordenamiento genealógico *avant la lettre* (Idmhand 2013) y publicando estudios de varias obras: ensayo, narrativa, poesía. Sin embargo, en nuestro medio no son tan frecuentes los análisis genéticos referidos a la traducción. El propio concepto que a veces se tiene sobre esta práctica discursiva lleva a no considerar este posible abordaje, al entenderla más como fin, que como proceso, como resultado del *traslado* de una lengua a otra y no como elaboración o acto de creación en sí mismo. Lejos de esta concepción, la crítica genética permite advertir las transformaciones del texto traducido: estudiar las estrategias y las operaciones en el trabajo del traductor.

En las últimas décadas, los archivos que pertenecieron a traductores han sido estudiados desde una perspectiva genética, hecho que pone en valor esta tarea y deja de considerarla como una actividad secundaria, y muchas veces invisible, dentro del campo literario. Francia ha estado a la cabeza de estas investigaciones, en 1995 Serge Bourjea publicó *Génétique et traduction*, volumen que recoge las actas del congreso organizado por el Centro de Estudios Valéryennes de la Universidad de Montpellier y el Colegio Internacional de Traductores Literarios de Arlés. Desde los años noventa hasta la fecha, se organizaron diversos coloquios y congresos que han puesto el foco sobre la traducción como campo de estudios genéticos. Dos de los más recientes fueron *Entre liberté et contrainte: la traduction et la question du choix* (París, 2014) y *Les grands traducteurs dans les archives de l'IMEC* (Caen, 2015); por otra parte, con motivo del cincuentenario del Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) de París se llevó a cabo el congreso *La critique génétique comme processus* (2018). Vale la pena destacar la labor del ITEM y de la Universidad de Poitiers en la investigación y divulgación de estudios genéticos.²

2. En el sitio web del ITEM <<http://www.item.ens.fr>> es posible acceder a los distintos equipos de investigación que estudian los manuscritos de Proust, Valéry, Rousseau, Baudelaire, Flaubert, Zola, entre otros. Fatiha Idmhand coordina el grupo de investigación de los archivos latinoamericanos, disponibles en <<http://crla-archivos.labu.univ-poitiers.fr>>.

No solo Francia ha incursionado en estos estudios o en la publicación en línea de repositorios con documentos de traductores. En distintas partes de Europa y Estados Unidos se han divulgado este tipo de materiales; algunos ejemplos son las colecciones digitales de la Universidad de Leiden o el Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas en Austin; un caso particular es el *Beckett Digital Manuscript Project* desarrollado por la Universidad de Amberes y dedicado al escritor irlandés, quien también tradujo varias de sus obras.³

En menor medida, en América Latina se han desarrollado proyectos similares, algunos de ellos surgieron de acuerdos realizados entre instituciones a ambos lados del Atlántico. Uno de estos casos es la *Biblioteca de traductores*, fondo histórico digital de traducciones ibéricas y americanas iniciado en el año 2000, que surgió del convenio entre la Universidad Autónoma de Barcelona y la Universidad Nacional de Rosario. También la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) se ha destacado en esta materia, ejemplo de ello es *ReCIT*, revista del Centro de Investigaciones en Traducción.

Otra universidad de la región que sobresale es la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), donde se llevan a cabo distintos proyectos digitales como el *Dicionário de tradutores no Brasil*, la colección *Palavra do tradutor*, o la serie *Estudos da língua brasileira de sinais*. En 2014 la UFSC fue sede del II Simpósio Internacional de Crítica Genética e Tradução. Por su parte, desde 1990 la Universidad de San Pablo edita *Manuscritica*, revista de crítica genética que no ha sido indiferente a la difusión de estudios sobre prácticas traductivas.

Uno de los pocos precedentes en esta materia, si no el único, que se pueden referir en Uruguay es el trabajo de investigación que realizó Leticia Hornos en torno al archivo de Mercedes Rein. En su tesis de doctorado, Hornos analiza la primera obra que esta escritora realizó como traductora, a través de la recuperación y el cotejo del material genético de la traducción de una antología de poesía alemana inédita.⁴ Estos antecedentes, internacionales y regionales, ofician de antesala a la publicación de este volumen, en el que el archivo de la escritora y el papel de Idea como traductora adquieren protagonismo.

Del mismo modo que la crítica genética propició la desmitificación de la idea romántica del autor, también permitió visibilizar y hacer evidentes las complejidades del proceso traductivo. Sin embargo, los archivos de los traductores debieron

3. El proyecto reúne los facsímiles digitales de documentos custodiados en diferentes repositorios y añade transcripciones de los manuscritos de Beckett. Disponible en <<https://www.beckettarchive.org>>.

4. La tesis «Por amor al arte o a lo imposible. Mercedes Rein y su *Antología de Traducción* inédita: contexto y proceso de creación» está disponible en el repositorio de la Universidad Federal de Santa Catarina: <<https://repositorio.ufsc.br>>.

esperar hasta el siglo XXI para que repararan en ellos; en primer lugar, fueron los autores-traductores los que llamaron la atención de los investigadores (Baudelaire, Pound, Mallarmé, Valéry, Beckett, Nabokov), escritores que ya estaban consagrados en el campo cultural por su autoridad literaria (Cordingley y Montini 98). En nuestro país, la suerte de estos archivos fue similar, en el Archivo Literario de la BNU no existen colecciones que hayan pertenecido exclusivamente a traductores, salvo aquellas excepciones, como la de la Colección Vilarino, en la que los papeles de traducción se conservan junto a los manuscritos del resto de su obra. La tarea poco reconocida del traductor conlleva a que su papelería de trabajo carezca de prestigio o de valor patrimonial, cuando en realidad son fuentes de estudio tan valiosas como las de cualquier otro proyecto de creación literaria.

El estatuto secundario concedido a las traducciones y la estela de connotaciones que produce el concepto de «original», afectan el lugar y el estatus de la práctica traductora y la legitimidad de sus productos. Bajo este lente, la obra literaria «original» es entronizada como artefacto único y digno de preservación, un destino que no siempre comparte el texto traducido, al menos en Uruguay (Hornos 120).

Muchos traductores no muestran sus borradores o los desechan frente a la versión final, pero Idea conservó gran parte su papelería, guardó las distintas versiones de cada una de las traducciones de Shakespeare, con el mismo cuidado y celo con el que guardó las libretas en las que escribió su poesía. Si bien no preservó los borradores y materiales previos a todos sus trabajos de traducción, sí se conservan los que corresponden a poesía o teatro en verso; evidentemente, para la escritora-traductora, la labor de traducir versos era tan valiosa como su propia producción lírica.

Idea, traductora de *Sueño de una noche de verano*

Al igual que en otro proceso creativo, los traductores adoptan distintas estrategias en el momento de trabajar en sus composiciones. Es necesario entender esa libertad como acto creativo, redimensionar los papeles del traductor como «laboratorio de lenguaje», no como producto residual sino como espacio de creación.

El estudio de los *avant-texte* permite a los investigadores acceder al espacio donde los traductores se atreven a experimentar, probar soluciones y cometer errores (consciente o inconscientemente), donde se sienten más cómodos rompiendo reglas y permitiendo que sus mentes trabajen libremente, donde se permiten, en una palabra, ser creativos (Cordingley y Montini 101, mi traducción).

En la colección Idea Vilariño de la BNU se conservan once carpetas referidas a su quehacer como traductora de escritores ingleses y franceses, allí están las distintas versiones de sus trabajos sobre Corneille, Miller, Queneau y Mazumdar. El trabajo en torno a las obras shakesperianas ocupa un lugar privilegiado: ocho carpetas que contienen los originales de sus traducciones.⁵ Es necesario señalar que la mayoría de estas obras fueron traducidas con la intención de ser llevadas a escena, su primera finalidad no fue la publicación sino la representación teatral, aunque años después todos los títulos estrenados también fueron editados en libro en Argentina y en Uruguay, y póstumamente en Perú.

El comienzo de la tarea de Idea como traductora de Shakespeare fue en 1964, con el trabajo que realizó junto con Emir Rodríguez Monegal, al traducir *Hamlet* a pedido de Antonio Larreta; la obra se estrenó en el teatro Odeón y estuvo dirigida por Laura Escalante.⁶ *Antonio y Cleopatra* fue el segundo drama traducido por Idea; se estrenó en julio de 1969 en el teatro El Galpón bajo la dirección de Sergio Otermin. A comienzos de los años setenta, Idea se embarcó en su siguiente traducción del dramaturgo inglés: en 1972, con dirección de Villanueva Cosse, el Club de Teatro estrenó *Sueño de una noche de verano* en el teatro Stella d'Italia. Ese mismo año, la obra obtuvo el premio Florencio como mejor traducción. En 1985, el elenco de la Comedia Nacional, dirigido por Otermin, volvió a ponerla en escena en el teatro Solís.

La carpeta correspondiente a esta comedia está conformada por seis grandes unidades, que se podrían ordenar de la siguiente manera al tener en cuenta los distintos estadios que presentan los textos: *a)* 97 hojas sueltas, cuadriculadas, manuscritas en bolígrafo y en fibras de distintos colores; *b)* tres blocs de hojas para gráfica, cuadriculadas: uno con 12 folios manuscritos en fibra verde con la traducción de la primera escena del acto II, otro con 21 folios (actos III y IV) y un tercero con 61 folios (acto IV); *c)* 13 folios mecanografiados con correcciones en tinta y en fibra, numerados del 69 al 81, que corresponden al último acto, se suman dos folios, un poco más grandes, sin indicación del acto o escena a la que corresponden; *d)* 81 folios dactilografiados que contienen una versión completa de la obra, los primeros nueve están repetidos, con copia en papel carbónico, y también registran correcciones a mano; *e)* 78 folios mecanografiados en un sobre de manila en el que se lee «Copia íntegra

5. El artículo «Shakespeare en borrador: las traducciones en proceso de Idea Vilariño», en este mismo volumen, amplía y estudia este corpus.

6. Lucía Campanella desarrolló los pormenores del proceso traductivo de esta obra en «Emir Rodríguez Monegal en la escena de la traducción. Sobre la traducción a dos manos de *Hamlet* (1964)», en *Emir, Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 18, 2022, 181-201.

«La maestría de Shakespeare llega aquí a su culminación en el dominio de la forma teatral, que no decae un solo instante a través de cinco actos, construidos en base a escenas breves alternadas» afirmaba Sergio Otermin, director de esta puesta en escena, en el programa de mano de *Sueño de una noche de verano*.
Teatro Solís, Comedia Nacional, 1985.



corregida»; *f)* la fotocopia de 84 folios dactilografiados con correcciones ológrafas, esta versión incluye el prólogo que Idea escribió para la edición de Losada (1997).⁷

La mayoría de los proyectos de traducción que Idea realizó de Shakespeare fueron editados en libro. Si bien la publicación de *Sueño de una noche de verano* corresponde a fines de los años noventa, más de veinte años antes otra editorial porteña estaba interesada en su publicación. En carta del 16 de abril de 1974, Idea le escribía a Miguel Schapire (hijo), en ese entonces responsable del sello editor del mismo nombre y con quien ya había publicado *Poemas de amor*, en 1972:

Supongo que ese es el libreto en que trabajé con Villanueva Cosse para la representación y que tal vez él dejó ahí porque le pedí que me lo devolviera, pues tenía interés en conservar esas correcciones y variantes. Muchas de ellas son concesiones hechas en el apuro de los ensayos y contemplando deseos o caprichos del director que muchas veces no estaban bien. De manera que, de ningún modo quiero que sigas con ese libreto. Y escribíme. (Correspondencia de I.V., Colección Idea Vilariño, Archivo Literario, BNU).

Es interesante señalar la distinción que establece entre un libreto destinado a la representación y el que tiene por finalidad su edición en libro, en el entendido de

7. El primer ordenamiento de este material y su descripción estuvieron a cargo de Lucía Campanella.

que son proyectos de escritura distintos. Vilariño defiende su lugar como traductora de un libro editado frente a «las concesiones hechas en el apuro de los ensayos», inevitables en la traducción de una obra de teatro, cuya finalidad es la representación. Por tratarse de un libreto, destinado a la puesta en escena –en la que actores, técnicos y director también participan del texto–, es que la traductora se niega a que sea la base de un proyecto de edición.⁸

Como lo testimonia una de las versiones de *Sueño de una noche de verano* (d) que se conservan en el archivo, el director de la primera puesta en escena participó activamente en la etapa final del proceso de traducción, haciendo sugerencias y observaciones. Resulta interesante el diálogo que Vilariño y Cosse mantuvieron al margen de los versos traducidos, las negociaciones que debieron realizar en este proceso de creación que, en cierta medida, también fue colectivo. Como señaló Campanella con respecto al primer trabajo de Idea como traductora del inglés, esta modalidad conjunta fue una práctica recurrente en la época:

Este *Hamlet* plural, «entre varios», traductores, directores, promotores de la idea, releva unas dinámicas habituales del campo cultural uruguayo de la época, permeadas por las prácticas traductivas. En ellas se transpira el entusiasmo por la labor desafiante que implica la traducción, que es considerada imprescindible para la puesta en escena de un texto clásico (Campanella 190).

Los papeles de Idea como traductora, y este momento del proceso en particular, revelan la naturaleza oculta y colaborativa de su labor traductiva: la negociación constante que es inherente a esta tarea, ya sea en el diálogo que la traductora entabla consigo misma al plantearse dudas y posibles opciones, o la conversación que establece con otros agentes que participan del fenómeno teatral, quienes presentan alternativas o cuestionamientos a la propuesta original. Ambos casos se presentan en esta versión en la que también intervino Cosse. Al acercarse al documento se destacan las distintas «capas» que lo forman, la superposición de distintos momentos de escritura y la presencia de, por lo menos, dos manos: la traductora y el director. La base del texto es la versión dactilografiada de la obra, sobre la cual se hicieron innumerables observaciones, sugerencias y correcciones. La tinta de bolígrafo azul corresponde a Villanueva y se advierten, por lo menos, dos momentos de escritura de su parte, siempre intervino el documento con este color, pero con tintas que difieren en el tono del trazo, lo que deja en evidencia un diálogo que se hizo en

8. Para profundizar en este aspecto referido a reescrituras escénicas a partir de las teorizaciones que realiza Jorge Dubatti en *Teatro y territorialidad* (2020), se puede consultar «Shakespeare en borrador: las traducciones en proceso de Idea Vilariño», en este mismo volumen.

etapas sucesivas. Todas las demás intervenciones corresponden a Idea, que a veces escribió en fibra, otras veces con bolígrafo, y siempre con distintos colores (verde, azul, rojo, violeta, rosado), lo que da cuenta de los distintos momentos del proceso de escritura/traducción.

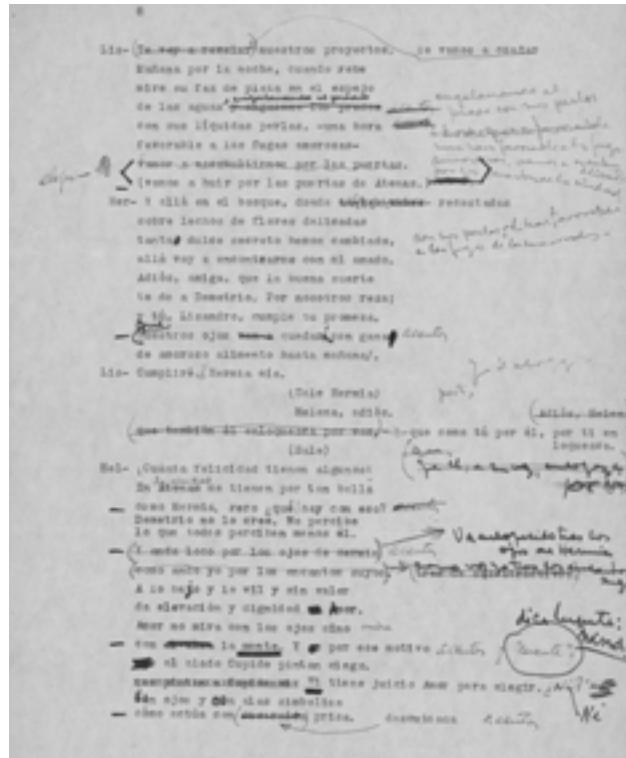
Una de las constantes a lo largo de todo el documento es la observación de Cosse sobre aspectos métricos y prosódicos. En el margen derecho del libreto escribió las palabras «acentos» y «métrica» para que la traductora revisara su trabajo, pero en Idea, la conciencia de traducir versos de Shakespeare para que «puedan ser dichos» en el escenario también fue perseverante, sin descuidar la atención que requiere el ritmo: «Yo trato, en primer lugar, de dar una gran fidelidad al texto. Al mismo tiempo, lo traduzco en verso. Hay una lucha. Que sea buena poesía y que se pueda decir en un escenario sin forzar las cosas [...] A veces sacrificás algo, de un verso tenés que hacer dos versos. Yo a veces prefiero sacrificar algo de eso con tal de que se entienda bien» (Vilariño en Uriarte 256).

La preocupación por el significado, por la claridad de lo que se traduce también es una constante en este trabajo. Pequeños intercambios al margen dan testimonio de esta inquietud. Hacia el final del primer acto (folio 11), Villanueva tacha la pregunta que Madejas le hace a Membrillo: «¿Qué barba me vendría mejor para representarlo?», Idea consulta: «No sería mejor dejar la pregunta, que lo sigue mostrando como un cargoso, y él “Bah, lo que quieras”?». «Sí, es cierto» responde el director. Otras veces, las observaciones de Cosse derivaron en cambios por parte de Vilariño, que ya había dudado de la pertinencia de algún verso. «Nos encontraremos junto a la encina del Duque» le dice el carpintero al tejedor en la escena final del primer acto; en un primer momento, para la expresión original «Enough. Hold, or cut bow-strings», Idea había propuesto: «Está bueno. O cumplir o cortarse la coleta» (folio 12) y en la misma línea agregó tres signos de interrogación. «Buscar otra expresión» fue la sugerencia de su interlocutor y finalmente se cambió por «Ya está bien. O tocar o romper la flauta»; antes había ensayado «o romper el arco».

Otro ejemplo en el que ambos discuten por acentos y metros se lee en el folio 21, hacia el final de la segunda escena del acto II, en el diálogo entre Helena y Demetrio, Cosse señala estos versos: «¿Sería posible acaso mendigarte / peor sitio en tu amor –y, sin embargo, / para mí es un lugar de privilegio– / que ser tratada por ti como un perro», y al margen comenta: «Difícil de decir por la reflexión entre guiones». Es evidente la preocupación del director por que los versos sean dichos en escena sin dificultad, aspecto que también consideró Vilariño, como ella misma constató en las entrevistas citadas. Sobre el último verso («que ser tratada por ti como un perro»), Cosse hace una observación más específica: «El acento en 7^a supera al

Las múltiples capas de escritura
dan cuenta del intenso
diálogo que Vilariño y Cosse
mantuvieron en esta etapa del
proceso de traducción.

Folio 8, dactiloescrito de
Sueño de una noche de verano.



de 8^a», verso que en la versión de Losada se lee «que me trates lo mismo que a tu perro» (1997 59). A pesar de las otras sugerencias, Idea mantuvo el inciso entre guiones que había propuesto originalmente.

Es admirable la atención de ambos por la acentuación y la musicalidad de los versos; solo en esta página se cuentan siete referencias a los acentos para respetar el endecasílabo yámbico, que alterna sílabas acentuadas (pares) y no acentuadas (impares). El folio siguiente presenta una observación similar: «Ambos están acentuados en 5^a y 7^a no suena mal, aunque parece más corto el endecasílabo»; Villanueva se refiere a «Nosotras debemos ser conquistadas; / para conquistar no fuimos forjadas», versos que Idea corrigió entrelíneas: «Nosotras *tenemos que* ser conquistadas / *que para la conquista* no fuimos forjadas», y que finalmente se publicó como: «A nosotras nos tienen que ganar; / no fuimos hechas para conquistar» (1997 61). El ejemplo parece sencillo y es uno entre muchos otros, pero muestra el intercambio constante entre traductora y director, además de enfatizar la preocupación por la forma en la que estos versos serían dichos en escena y la atención puesta en la ubicación de los acentos, aspecto no menor cuando se trata de la traducción de un poeta. Al respecto, Edith Grossman, traductora al inglés de poetas del Siglo de Oro español, explica y desarrolla estos aspectos formales:

Casi todos los endecasílabos tienen un acento firme sobre la décima sílaba, pero la ubicación de otros acentos en la línea puede variar (las sílabas cuarta, octava y décima, por ejemplo, o la tercera, la séptima y la décima) aunque el centro aproximado de la línea, la sexta sílaba, seguida por una censura, o pausa, muy frecuentemente también tiende a estar acentuada (128).

Tal vez por tratarse de una versión bastante adelantada del proceso de traducción de la obra, en este documento que compone la carpeta de *Sueño de una noche de verano* no se evidencian listas de palabras sobre los márgenes, como sí se pueden leer en las hojas sueltas cuadriculadas (a) o en los blocs para gráficas (b), documentos que corresponden a etapas anteriores de la traducción. Allí sí se advierte una mayor atención al plano léxico, en el que se contemplaron alternativas de posibles sinónimos. Este procedimiento constata la forma de trabajar de la traductora y el ejercicio de la traducción como una posible elección entre variantes, que no solo dependen del significado sino también de la versificación, el ritmo y la rima. Porque si bien el poeta y la traductora trabajan sobre el plano lingüístico, los mecanismos que utilizan para sus creaciones son distintos, deben llegar a resultados similares, pero desde diferentes puntos de partida. El poeta hace uso de la libertad creadora que le brinda la lengua y construye su objeto verbal mediante la disposición de signos, de tal manera que sería imposible sustituir o cambiar una palabra sin alterar la construcción total, en cambio el traductor se mueve en un campo de creación restringido desde el momento que conoce el punto de llegada.

El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje (Paz 7).

Paz no duda de que la traducción es siempre una operación literaria, que afecta al fondo y a la forma, al plano semántico, pero también a aspectos sintácticos y fonéticos. «Yo trato de hacer versos que se puedan decir» (Vilariño en Uriarte 257) sentenció Idea categóricamente, adelantándose a la puesta en voz y no en vano sus versiones al español de Shakespeare han sido elogiadas por la cadencia y musicalidad de sus versos, rasgo fundamental para la buena ejecución por parte de los actores. «Podríamos recordar los negros trabajos que se pasan –además de todo lo demás– cuando se debe decir en español, en el mismo tiempo, lo que dice un idioma de palabras en general mucho más breves y muy a menudo monosílabicas, como el inglés» (Vilariño en Ruffinelli 31). Y es que el ritmo de cada lengua, el aspecto sonoro siempre es una preocupación para el traductor.

La poesía fue auditiva mucho antes de ser escrita y visual, y me parece que nuestros oídos –los míos, al menos– son mucho más sensibles que nuestros ojos para el movimiento temporal de un lenguaje organizado, ingenioso: sus pausas, sus circunvoluciones de sentido, sus cadencias, su musicalidad. Repito el procedimiento de leer las líneas en voz alta una y otra vez, hasta que las pautas españolas han sido internalizadas y puedo empezar a oír en el oído de mi mente los ritmos de una versión preliminar en inglés. Es entonces cuando las cadencias habladas se vuelven mucho más importantes que las estructuras formales: sin importar si el metro está basado en el conteo de sílabas (español) o en la cantidad de pies por línea (inglés), cuando el poema es hablado, los *tempos* con raíces profundas se vuelven audibles (Grossman 117).

La atención de Vilariño y Cosse por el «buen decir» de estos versos se anticipa a la próxima etapa del proyecto: su representación. La traductora era muy consciente de ello: «A veces, también –teatro en verso– es necesario que el texto se deje decir sin violencias, y entonces se vuelve más importante que el verso corra bien que la fidelidad ciega a una palabra» (Vilariño en Ruffinelli 31).

El libreto de una obra teatral, al igual que el plano de una casa que aún no ha sido construida, presenta, en una única dimensión textual, todas las claves para la próxima fase de su realización; no posee la materialidad que cobrará cuerpo en la puesta en escena, pero debe preverla y contemplarla. Continuando la lógica de la crítica genética, el libreto de una obra de teatro es el antetexto de otro texto: su representación. El espectáculo ampliará y complejizará el proceso de recepción a partir de otros códigos que participan de él, además de la palabra, como son el maquillaje, la escenografía, la mimica, el sonido, entre otros.

Como ya se mencionó, la primera puesta en escena de esta traducción de *Sueño de una noche de verano* se realizó en 1972. La crítica teatral relevada elogia el trabajo de la traductora, pero presenta sus reparos en algunas decisiones tomadas por el director.⁹ Jorge Abbondanza opinó: «Los de oído más fino deplorarán el desperdicio del texto, cuyas volutas poéticas se desvanecen en la entonación parodial y apagan hasta el eco de la excelente traducción de Vilariño», más adelante agregaba:

Los respetuosos del clásico sabrán aterrorizarse y procederán a crucificar la empresa, que es un catálogo de irreverencias. Otro sector menos pusilánime, sabrá festejar la operación, que es una mudanza de la academia al circo. Consiste en hacer bajar al poeta de su pedestal y ver qué pasa si se

9. Estas notas periodísticas forman parte de la colección Héctor Balsas, recientemente ingresada al Departamento de Investigaciones y Archivo Literario de la BNU. El profesor y académico conservó recortes de prensa referidos a los más diversos temas. En la carpeta correspondiente a Shakespeare, son varias las críticas referidas a esta puesta en escena.

lo refresca con brochazos caricaturales, con socarrones dobleces para el diálogo, con vuelcos de comicidad arrolladores y un ánimo general de farra sacrílega (*El País*, 8.10.1972).

Esta versión, que incluía hasta la entrada de un actor en bicicleta, apostó al dinamismo físico del elenco, a «ritmos casi acrobáticos donde los saltos, las carreras y los cuerpos ruedan sobre piso acolchado». El crítico destacó la actuación de Jorge Denevi, Imilce Viñas y Mary da Cuña, «que es una proeza de muecas, susurros y retorcimientos para arrastrar al duende Puck al mismo terreno mordaz, imaginativo, de paladeada jarana por el que esta versión invade la poesía».

Más o menos la misma suerte tuvo la reposición que realizó la Comedia Nacional en el Teatro Solís, bajo la dirección de Sergio Otermin en 1985. Álvaro Gustavo Loureiro destacó «la poética belleza de sus parlamentos que la traducción de Idea Vilariño recoge con justicia» pero señaló varios aspectos que no colmaron sus expectativas: «El texto rico, divertido y embrujador que Shakespeare imaginó emerge tímidamente de entre tanto oropel y despliegue de movimientos [...] el resultado de esa impronta recargada acusa una innegable doble desventaja para la versión». A esto se suma el desacertado vestuario ambientado en los años cuarenta que, según el crítico, no se justifica y «camina peligrosamente sobre la delgada línea que va de la sofisticación al mal gusto» (*Últimas Noticias*, 14.10.85). Por su parte, Roger Mirza apenas menciona que la traducción corresponde a Vilariño, pero destaca algunas virtudes del espectáculo (la presencia de bailarines y una cantante solista, la música de Mendelssohn a cargo de la Orquesta Sinfónica Municipal), además de algunas decisiones del director: «emplear a los mismos actores (Sonia Repetto y Levón) para los personajes de Hipólita y Teseo, y los de Titania y Oberón, sugiriendo un paralelismo entre ambas parejas» (18.10.85).

Itinerarios textuales

Del original en inglés a su traducción en español, de su puesta en escena a la crítica teatral, este recorrido trató de presentar cómo cada etapa del proceso de recepción surgió de un texto anterior, muchas veces de naturaleza distinta. En esta cadena de significantes, la traducción no es una simple técnica de traspaso de significados, sino un espacio privilegiado para estudiar el lenguaje y, en este caso particular, un proceso de escritura y creación: «Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único» (Paz 3).

En ese sentido, el traductor ocupa un lugar fundamental en el engranaje ya que redimensiona el proceso creativo previo, al basarse en él para ofrecer un nuevo texto

que participa de otras recepciones, mucho más cuando se trata de una obra de teatro, que tiene al espectador como destinatario final, pero que cuenta con los actores como intermediarios. Llevando al extremo la teoría sobre la crítica genética, cada etapa de esta sucesión hace que la fase anterior sea inacabada con respecto a la siguiente, la vuelve un antetexto de la próxima: el original shakesperiano de su traducción al español, la puesta en escena de la lectura crítica o espectacular.

Toda traducción aclimata, domestica, con el fin de ampliar el número de lectores de un texto (esta sería una de las definiciones más generales que pueden pensarse de la traducción). La crítica y la traducción son prácticas discursivas que operan sobre la legibilidad de un discurso previo: una traducción de un texto lo vuelve legible en la cultura receptora y una crítica también (Willson 232).

Cada etapa no solo traduce a nuevos códigos y referentes el texto del que parte, sino que lo redimensiona con otros registros. Tareas sucesivas de trasmutación que se llevan adelante, no siempre con facilidad. Sobre la labor específica del traductor, expresó Idea: «Es una tarea hermosa y endiablada, difícil y exigente. Decía bien Alfonso Reyes que con las confesiones de los traductores podría poco a poco levantarse un inventario de problemas de gran utilidad para la estilística» (Vilaríño en Ruffinelli 31).

Pensadas en direcciones a veces opuestas y a veces complementarias, traducción y creación poética deben producir efectos análogos desde puntos de partida distintos: el poeta ignora su meta, el traductor también, pero conoce un punto de partida similar en otra lengua, que deberá trabajar –como un orfebre– para ofrecer su versión, es decir su (re)creación del texto: «El ideal de la traducción poética, según alguna vez lo definió Paul Valéry de manera insuperable, consiste en producir con medios diferentes efectos análogos» (Paz 8). La versión original, su traducción a otra lengua, la representación escénica son sucesivos pretextos y antetextos que se solapan entre sí, se muestran y se ocultan unos en otros, y todos juntos hacen parte del gran texto de la cultura.

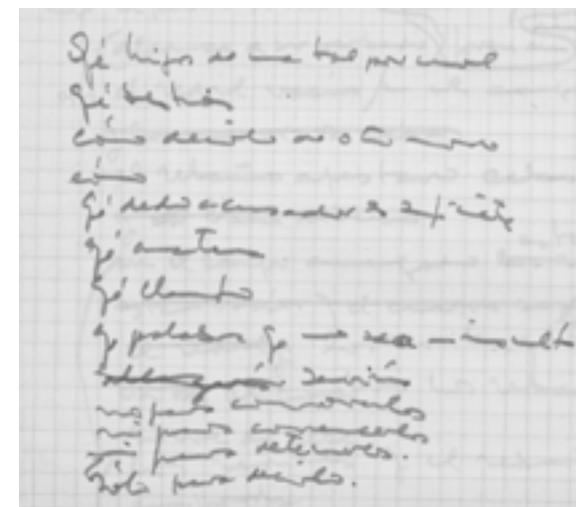
Entre los papeles de Idea

En uno de los blocs y en la misma tinta verde en la que estaba realizando la traducción del acto II de *Sueño de una noche de verano*, se leen los versos –aún sin título– del poema «Solo para decirlo». Si bien los trabajos de traducción y de creación poética corresponden a mundos distintos dentro del universo de Vilaríño, en estos papeles la poeta y la traductora se encontraron en más de un punto. Por la

dedicación que puso a la traducción de otro poeta es imposible no leer entrelíneas a la creadora de versos. La pausa del trabajo shakesperiano, en la que aflora un texto propio, refleja los puntos en contacto de ambas tareas.

Escritos para denunciar los hechos que se vivían por aquellos años, estos versos se publicaron por primera vez en la antología *Poesía rebelde uruguaya, 1967-1971* que Jorge Ruffinelli compiló en la Biblioteca de Marcha para dar cuenta de «la eficacia política que el arte en épocas de lucha quiere y debe propugnar» (1971 7). Aparece con el título «Para decirlo» y encabeza la participación de Idea en este compendio; le siguen «A una paloma», «La isla», «Con los brazos atados a la espalda» y «Los orientales». Uno de ellos fue musicalizado por Daniel Viglietti, otro por Los Olimareños; los restantes pasaron a integrar, con leves cambios en los títulos, la segunda edición de *Pobre mundo*, publicada en 1988. Este poema, fechado en 1970 y casi sin cambios con respecto a su versión original, forma parte de la *Poesía completa* bajo el título «Solo para decirlo».

Qué hijos de una tal por cual
qué bestias
cómo decirlo de otro modo
cómo
qué dedo acusador es suficiente
qué anatema
qué llanto
qué palabra que no sea un insulto
obligaría serviría
no para conmoverlos
ni para convencerlos
ni para detenerlos.
Sólo para decirlo



«Solo para decirlo», poema escrito en los mismos papeles en los que Idea preparaba su traducción de

Sueño de una noche de verano.

ABBONDANZA, Jorge: «Farra de una Noche de Jarana», en *El País*, Montevideo, 8 de octubre de 1972.

CAMPANELLA, Lucía: «Emir Rodríguez Monegal en la escena de la traducción. Sobre la traducción a dos manos de *Hamlet* (1964)», en *Emir, Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 18, Montevideo, 2022, 181-201.

- CORDINGLEY Anthony y Chiaria Montini: «Estudos genéticos de tradução, uma disciplina emergente», en *Manuscritica, Revista de Crítica Genética*, n.º 39, Universidad de São Paulo, 92-106.
- HORNOS, Leticia: *Por amor al arte o a lo imposible. Mercedes Rein y su Antología de traducción inédita: contexto y proceso de creación* [tesis de doctorado]. Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023. Disponible en <<https://repositorio.ufsc.br>>.
- IDMHAND, Fatiha: «El “método Ibáñez”: ¿La crítica genética... antes de la crítica genética?», en *Lo que los archivos cuentan*, n.º 2, Biblioteca Nacional, Montevideo, 2013, 99. 155-173.
- LOIS, Élida: «La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método», en *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, n.º 2, Córdoba [España], 2014, 57-78.
- LOUREIRO, Álvaro Gustavo: «Un Shakespeare disminuido», en *Últimas Noticias*, Montevideo [recorte de prensa, colección Héctor Balsas, fechado el 14 de octubre de 85].
- MIRZA, Roger. «Cómo sostener el desafío», en *La Semana de El Día* [recorte de prensa, colección Héctor Balsas, fechado el 18 de octubre de 1985].
- RUFFINELLI, Jorge: «La tarea secreta del traductor» [entrevista a Idea Vilariño, Mercedes Rein, Jorge Scaron e Ida Vitale], en *Marcha*, n.º 1650, Montevideo, 27 julio de 1973, 30-31.
- SHAKESPEARE, William: *Sueño de una noche de verano* [traducción Idea Vilariño], Buenos Aires: Losada, 1997.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo: «Idea Vilariño y sus traducciones de William Shakespeare», en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, 2020, 119-132.
- PAZ, Octavio: «Traducción: literatura y literalidad» [1971], edición digital a partir de *El reverso del tapiz: antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria*, Budapest: Eötvös József, 2003, 157-166. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- URIARTE, Javier: «Una esclava fiel: Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare» [2001], en *Idea, Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 9, Montevideo, 2014, 251-259.
- VILARIÑO, Idea: «Para decirlo», en *Poesía rebelde uruguaya*, coordinador Jorge Ruffinelli, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1971, 156.
- *Pobre mundo* [1966], Montevideo: Arca, 1988.
- *Poesía completa* [2002], Montevideo: Cal y Canto, 2019.
- *Poemas recobrados*, Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2020; 2021. Disponible en <<http://poemasrecobradosidea.bibna.gub.uy>>.
- Colección Idea Vilariño, carpetas *Correspondencia* y *Sueño de una noche de verano*. Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- WILLSON, Patricia: «La crítica y la traducción como versiones de lo foráneo», en *Actas del II Coloquio Internacional «Escrituras de la Traducción Hispánica»*, Editores Albert Freixa y Juan Gabriel López Guix, San Carlos de Bariloche, 2011, 223-234. Disponible en <<http://www.traducionliteraria.org>>.

Una esclava fiel: Idea Vilariño habla de sus traducciones de Shakespeare*

Javier Uriarte

Stony Brook University

A comienzos de este siglo, la editorial Norma realizó un ambicioso proyecto de traducción de toda la obra de Shakespeare al castellano, titulado «Shakespeare por escritores» y dirigido por el argentino Marcelo Cohen. La idea era original: 42 escritores contemporáneos de 10 países de habla hispana (incluyendo a Estados Unidos), tradujeron toda la obra de Shakespeare. Cada uno (o a veces dos) se encargó de la traducción de una obra específica, en lo que se trató de un verdadero proyecto iberoamericano de diálogo y reescritura del canon shakesperiano. Con motivo de ese emprendimiento, el departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades comenzó un proyecto de investigación sobre esta particular recepción del poeta inglés. Como parte del proyecto, en los primeros meses de 2001 entrevisté a Roberto Appratto (*Enrique VI*), Elvio Gandolfo (*Enrique V*), Roberto Echavarren (*Troilo y Crésida*), Amir Hamed (*Dos nobles de la misma sangre*) y Circe Maia (*Medida por medida*).

Idea Vilariño, la más prolífica traductora uruguaya de Shakespeare, no formó parte de este proyecto. Aunque fue invitada a hacerlo, declinó la oferta ya que se le propuso la traducción de una comedia a su entender muy menor. Sin embargo, la nueva ola de traducciones shakesperianas constituyó una buena excusa para conocer más de cerca la teoría y la práctica de la traducción de Idea, por lo cual, junto a Verónica D'Auria, la entrevisté el 23 de marzo de 2001. Como primer resultado de estas entrevistas, el 11 de mayo de ese año se publicó una nota en *Brecha*, titulada «Los traidores a William», con un recuadro dedicado exclusivamente a la mirada de Idea sobre su trabajo de traducción de Shakespeare que llevó como título «La esclava de Shakespeare». Algunos breves pasajes de ese recuadro se reproducen en esta introducción a aquella entrevista que hoy rescatamos.

Vale la pena pensar a Idea desde su tarea de traductora y, en especial, de traductora de Shakespeare. No se la asocia con ella en general, pero fue una tarea que la

*Esta entrevista se publicó, originalmente, en la entrega número 9 (2014) de la *Revista de la Biblioteca Nacional* dedicada a Idea, 251-259.

acompañó durante muchísimo tiempo, incesante, quizá un placer pero también un duro trabajo, metódico y hasta obsesivo, que le exigió un aprendizaje constante. En la entrevista que aquí publicamos, parece que ella concibiera la traducción en una dirección opuesta a la creación poética, ya que se define como «extremadamente obediente» y «fiel», como si la traducción se tratara de un espacio de eficiencia, de corrección, de sumo respeto y hasta de sometimiento al llamado texto original. La alusión a la esclavitud –también mencionada en su diario– no es casual. Beatriz Vegh ha comentado recientemente que Etienne Dolet, en un texto de 1540, proponía la traducción del latín al francés como una forma de independencia, de evitar precisamente la esclavitud y la sumisión de la lengua receptora.¹ Es interesante esta inversión, este cambio en la idea de lo que debe ser la traducción. Creación y traducción se distancian también en el terreno de la poesía, ya que Idea rechaza todo diálogo, todo contagio, todo préstamo entre su poesía y sus traducciones. Si la afirmación de que «la poesía es el acto más privado y solitario de mi vida» es elocuente, la mención de que en la creación poética no hay «contacto con nada» sería otra confirmación de la distancia frente a la traducción, que no es sino contacto. Hasta el afán por emplear a veces el endecasílabo, por respetar una cierta métrica para traducir la cadencia del verso blanco podría leerse en esta línea acaso conservadora. Parece que la poesía traducida no fuera nunca la poesía de Idea, aunque en un cierto sentido lo sea también. En cuanto a la rima, la mantiene en algunos casos, y lo hace con acierto. Un ejemplo son los versos pareados, que se encuentran a menudo al final de las escenas. Cuando la decisión criminal está tomando forma en la mente de Macbeth, este expresa: «yet let that be, / which the eye fears, when it is done, to see», que Idea traduce por: «pero cumplase aquello que al hacerlo / el ojo va a tener miedo de verlo». Cuando Hamlet ha terminado de tender la trampa a su tío, consistente en representar su crimen a través de una obra de teatro, dice «The play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King». En español, el endecasílabo funciona también aquí: «el drama es la manera en este caso / la conciencia del rey caerá en el lazo».

Idea Vilariño tradujo, a lo largo de casi tres décadas, casi siempre para el teatro y en ocasiones por requerimiento editorial, numerosas obras de Shakespeare: *Macbeth*, *Hamlet*, *Julio César*, *El Rey Lear*, *Antonio y Cleopatra*, *La tempestad*, *Sueño de una noche de verano* y *Medida por medida*. También tradujo parte del ensayo de A. C. Bradley, *La tragedia shakespeareana* (la introducción y el capítulo sobre *Hamlet*) para La Casa del Estudiante, en 1970.

1. «Ejercicios de estilo y traducción: Idea Vilariño / Raymond Queneau». *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 6-7, «Palabras sitiadas», 2012, 227 (republicado en este libro).

La entrevista

La entrevista estaba acordada. Parecía fácil en la previa. La grabadora, sin embargo, lo complicó todo. Idea rechazaba la presencia de la máquina, no así la propia entrevista. Aunque puedan parecer lo mismo, entrevista y grabadora no lo son, y eso ella lo sabía bien. Hubo que negociar. El acuerdo fue que la grabadora permanecería lejos, acaso invisible, de modo que Idea no le hablaría a ella y se podría olvidar de su presencia. Y así fue. Sigue que la poeta habló muy débilmente y la grabadora terminó registrando algo que es poco más que un murmullo. Pero valió la pena. Gracias a la obstinada grabadora escondida, aquel murmullo –una entrevista inédita a Idea Vilariño– llega hasta aquí hoy.

—Teniendo en cuenta que usted ha realizado traducciones al español de numerosas obras de William Shakespeare, ¿a qué atribuye el interés permanente de las editoriales por traducir y publicar la obra de este autor, cuando los intereses de la sociedad parecen transitar cada vez más por sendas distintas, que tienen que ver fundamentalmente con el cambio tecnológico y con la búsqueda de la eficiencia?

—Las editoriales quieren tener a los clásicos, supongo, los estudiantes lo necesitan. Editoriales argentinas, como Losada, quieren a Shakespeare completo, me pidieron hace unos años que tradujera todo Shakespeare. Me negué porque eso significaba una esclavitud. Ahora estaba traduciendo para Alianza y para Losada, las dos editoriales estaban interesadas en la misma cosa. La gente de Norma también quería traducir todas las obras.

—¿Cuáles fueron sus motivaciones personales para emprender y continuar a lo largo de más de dos décadas esta tarea?

—Empecé porque Antonio Larreta quiso hacer *Hamlet*. Entonces nos pidió a Rodríguez Monegal y a mí que se la tradujéramos. Yo no me tenía mucha confianza. Mi conocimiento del inglés se limitó a... Yo nunca estudié inglés más que en el liceo, pero toda la vida seguí leyendo en inglés todo lo que había. Entonces, la tradujimos con Rodríguez Monegal. Yo lo traducía en verso y lo corregíamos con él. Después de eso alguien me pidió una segunda obra, y después una tercera, y aprendí a traducir a Shakespeare traduciendo. Nunca me puse yo a traducir una obra de Shakespeare, siempre me pidieron.

—¿Cuáles son los riesgos y cuáles las apuestas que implica esta iniciativa, tanto desde el punto de vista editorial como personal?

—Los problemas son infinitos. Yo estoy traduciendo al *Rey Lear* y tengo siete, diez ediciones en inglés. Los mismos críticos, en esas ediciones, no están de acuerdo

con aquella alusión, con aquella metáfora, aquella palabra. Todas las notas las estás cotejando y estás viendo cuál es más razonable, más aceptable. No siempre podés decidir.

—Además de su trabajo de traducción referido a la obra de William Shakespeare, ¿cuál ha sido su experiencia como traductora?

—He traducido más del francés que del inglés. Yo salí del liceo y seguí leyendo francés e inglés, pero más francés, y en francés tengo un dominio casi como del español. En cambio, en inglés tuve que hacerlo.

—Y simplemente como lectora de traducciones?

—Si hablamos de traducciones de Shakespeare, cuando estás traduciendo y volvés a Astrana Marín, encontrarás disparates. Yo podría en cualquier momento hacer una nota sobre Astrana Marín porque tengo todo marcado, es un viejo tonto. Los traductores alemanes también son muy malos, si ven algo difícil se lo saltean. Un traductor francés traduciendo a Lorca es realmente cómico.

—¿Qué traducciones anteriores de la obra de William Shakespeare manejó usted a lo largo de su tarea?

—Las traducciones no me sirvieron nunca de mucho, siempre las encontré defec tuosas. La de Cátedra... no te podés confiar, de pronto vas al original y es diferente. Al *Rey Lear* tuve que ponerle como cien notas, ¡es tan complicada! En *El Rey Lear* un personaje insulta a otro y le dice «tres trajes»: tres trajes era lo que se le daba a un criado. Cuando llegás a eso, te das cuenta y lo traducís como podés.

—¿Qué efecto de lectura busca priorizar en sus traducciones?

—Yo trato, en primer lugar, de dar una gran fidelidad al texto. Al mismo tiempo, lo traduzco en verso. Hay una lucha. Que sea buena poesía y que se pueda decir en un escenario sin forzar las cosas.

—A lo largo de su trabajo, ¿entró alguna vez en conflicto Idea Vilariño traductora con Idea Vilariño poeta? ¿En qué medida en su trabajo se ha interesado por traducir efectos de texto y no literalidades?

—A veces sacrificás algo, de un verso tenés que hacer dos versos. Yo a veces prefiero sacrificar algo de eso con tal de que se entienda bien.

—¿Qué relación podría establecer entre sus traducciones y la ya clásica realizada por el español Luis Astrana Marín, teniendo en cuenta que este desestima la lengua latinoamericana y la ve como incapaz de cumplir el mismo papel que la castellana?

—Es natural que piense eso. No se da cuenta de que una obra traducida para el mundo de habla hispana no puede tener españolismos, casticismos. Cuando se traduce para lectores argentinos las obras no pueden tener uruguayismos.

—¿Por qué podría interesar desde el punto de vista cultural y en relación a la recepción de la literatura de habla inglesa en el Río de la Plata, las lecturas-traducciones uruguayas y latinoamericanas de la obra de William Shakespeare?

—La búsqueda de una comprensión mayor. Un acercamiento a alguien que es poeta. Esa es la dificultad que tiene, tratar de interpretar a un poeta de otra época. No sé cómo lo harán otros, para mí la tarea es muy lenta, muy cuidadosa. Hay noches que me paso horas con una palabra. Se me fue la noche e hice tres renglones, porque no encontraba la palabra correcta.

—¿Qué papel ocupa Shakespeare dentro de la historia de la cultura y la literatura uruguayas?

—Yo creo que ninguno. Lo representan a veces, se lee a veces. Es un tipo bárbaro, aunque hay algunos pasajes que detesto traducir, porque estoy perdiendo tiempo con bobadas, como las escenas cómicas, no siempre, a veces, como en *Hamlet*, tienen sentido, otras veces no. Yo no creo que haya una influencia especial. Es de una belleza impresionante de leer.

—A través de las últimas dos décadas en que usted ha realizado este trabajo, ¿cómo ha sido la recepción de sus traducciones? ¿Ha notado usted cambios en ella? ¿A qué se debieron?

—Lo que recibo es la aceptación de las traducciones, porque los actores no trabajan con las traducciones que existen, sino que se molestan en esperarme. Trabajan con las traducciones mías porque las pueden decir. Estaban Alianza y Losada peleándose por mis traducciones. Simplemente porque son más correctas. Yo la aceptación la advierto.

—¿Considera que su trabajo de traducción varió de acuerdo al propósito de la traducción, ya estuviera esta destinada a la representación teatral, a estudiantes o al público en general?

—No. La gente que me pedía ya sabía cómo yo trabajaba. Una vez Roberto Fontana me pidió que fuera a dar unas charlas a un grupo para explicarles cómo se dicen

los versos, y parecía que tenían que decirlos como si fuera prosa, el verso no importaba para nada. Yo trato de hacer versos que se puedan decir.

—*¿Tuvo la posibilidad de ver algunas representaciones de sus traducciones para teatro?*

—Seguro, en algún caso. Por ejemplo, [Juan Antonio] Saraví me invitó para que fuera a las lecturas primeras de la obra.² Y otras veces yo he asistido. Pero en general, ellos saben bien lo que quieren hacer.

—*¿Le gustaron?*

—En algunos casos sí y en otros no.

—*¿Entiende usted la tarea del traductor como una lectura privilegiada, una conversación privilegiada entre el traductor y el texto inglés, entre el traductor y el autor, o, por el contrario, considera que la poesía es intraducible y, por lo tanto, el traductor emprende una tarea utópica?*

—Yo creo que es traducible, por lo menos hasta cierto punto. Puede fallar a veces la posibilidad de abarcar una cosa total. Para traducir en verso tiene que ser un poeta, y para no traducir en verso también; si se trata de Shakespeare, tendría que ser un poeta. Es decir, toda la parte que no es verso pero que es poesía. Cuando me decían que estaban traduciendo una serie de personas aquí... no alcanza con saber inglés, no alcanza. Es absurdo pensar que alguien, porque sepa muy bien inglés, puede traducir a Shakespeare. Y la otra cosa es que pueda ser en verso sin ser poeta, porque hay algunos que se llaman poetas y no saben hacer versos ni en castellano. Una cosa es escribir con toda libertad, pero no creo que sepan traducir de manera que se pueda decir sin que resulte falso.

—*¿Cuál forma de ver la traducción se refleja en su trabajo?*

—Uno lee la obra, se compenetra, y lee todo lo que tiene que ver con la obra, lo que tiene que ver con los sentimientos y la ideología, y después...

—*¿Qué momentos de ese intercambio, de esa conversación recuerda como más importantes, tanto a nivel temático como a nivel del discurso poético y teatral?*

—Yo he traducido mucho sin mayores complejidades, siempre tratando de buscar la forma, el contenido y el espíritu de la cosa, pero Shakespeare me parece que es más difícil que cualquier otra cosa. Yo estuve en Francia y había traducido unas cosas

2. Refiere a *La tempestad* que con dirección de Juan Antonio Saraví presentó el Grupo Aquelarre en 1992.

de Raymond Queneau, que es bastante difícil porque es un tipo muy intelectual y además con sentido del humor, trabaja con el lenguaje jugando. Me dijeron que eran intraducibles, yo los traduje creo que bien, eran sumamente difíciles.

—*¿Qué dificultades concretas se plantearon a lo largo del diálogo, teniendo en cuenta nuevamente los niveles temático, poético y teatral?*

—No te puedo decir, son muchísimas.

—*¿Cuál es para usted el equivalente más adecuado en castellano para el verso blanco?*

—Endecasílabo, sin rima salvo que la tuviera (los versos pareados). Generalmente son los versos al final de las escenas. A veces un verso parece que queda muy bien pero no liga con el contexto. En [el episodio de] las brujas de *Macbeth*, por ejemplo, son octosílabos. La dificultad me atrae más que si fuera muy fácil.

—*¿Cómo abordó la traducción de los juegos de palabras?*

—La decisión entre dos sentidos depende de cada caso. Yo más bien he sacrificado la forma para no perder el contenido cuando es importante lo que dice.

—*Dentro de esa conversación, ¿cuáles son las preguntas que recuerda haber formulado al texto inglés? ¿Qué respuestas recibió de él?*

—Yo soy extremadamente obediente y trato de ser fiel.

—*¿Hay elementos en su trabajo que marquen que su traducción no corresponde al castellano hablado en España sino a una versión latinoamericana y más concretamente rioplatense del castellano?*

—Puede ser que a veces se me escape alguna cosa, pero es un castellano natural.

—*¿Influyó su trabajo de traducción prolongado a lo largo del tiempo en su propia poesía, teniendo en cuenta el aspecto formal, la versificación, la sintaxis, el empleo de las imágenes u otros aspectos que usted entienda pertinentes?*

—No. Son dos zonas. La poesía está fuera de todo. Una revista que sacaron unos muchachos³ decía una frase mía, que la poesía es el acto más privado y solitario de mi vida. No lo hago para nada ni tengo contacto con nada.

3. Se refiere a *El sur también insiste*, de los jóvenes Sergio Requel y Mauro Tomásini, que sacaron diez números entre 1999 y 2002; el número 6 fue, como otros, monográfico y estuvo dedicado a Idea. También editaron su estudio de ritmos *La masa sonora del poema* (1987) bajo el sello Al Margen. En 2010 sacaron otra revista: *La tierra dividida*.



OSCAR WILDE Y LORD ALFRED DOUGLAS «BOSIE» en el Programa de mano de una pieza que proponía una clara defensa de la homosexualidad masculina en el Uruguay de fines de la dictadura (CIDDAE). *Oscar* de Maxim Mazumdar se estrenó en el Teatro Circular en 1982. Ocultas dentro de la obra: traducciones de *La balada de la cárcel de Reading* y *De Profundis* realizadas por Idea Vilariño.

Idea Vilariño y Oscar Wilde: tras los pasos de tres traducciones ocultas

Lucía Campanella

Universidad de la República Uruguay
MSCA Fellow, EU¹ - Universitat Oberta de Catalunya

Si se analiza exclusivamente la obra traducida publicada de Idea Vilariño, es posible que las traducciones objeto de este artículo queden en la oscuridad. En efecto, solo el archivo, en su sentido más amplio, da cuenta de estos textos; recuperar sus huellas y trayectorias es el desafío del presente artículo. El archivo de traducción que la misma Vilariño se encargó de salvaguardar dio las primeras pistas y abrió el camino para una búsqueda en otros registros, en la prensa de la época² y en la correspondencia de y para Vilariño, así como la consulta a actores involucrados en estos procesos traductivos.

Las traducciones de tres textos (*Salomé*, *The Ballad of Reading Gaol* y *De Profundis*) del dramaturgo y poeta irlandés Oscar Wilde (1854-1900) fueron realizadas por Vilariño por encargo y para la escena. Concebidas para dos obras de teatro que estuvieron en cartel en Montevideo por pocas semanas –*Sarah Bernhardt* (1978) y *Oscar* (1982)– son traducciones breves y parciales, «envueltas» en otros textos en traducción que las originan, pero también las ocultan. Como textos inéditos, no han sido objeto de atención hasta ahora. Sin embargo, y a pesar del carácter elusivo de las palabras pronunciadas en las tablas, estas traducciones circularon entre el público montevideano, tuvieron su impacto en la prensa especializada y generaron la reflexión o la controversia entre los teatreros involucrados en estos espectáculos. Forman parte, de pleno derecho, de la extensa y proteiforme tradición de recepción y de traducción de la obra wildeana en Hispanoamérica.

1. Las etapas finales de la redacción de este artículo se realizaron en el marco de un proyecto que ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte Europa de la Unión Europea en virtud del acuerdo de subvención Marie Skłodowska Curie n.º 101065157. No obstante, los puntos de vista y opiniones expresados son exclusivamente los de la autora y no reflejan necesariamente los de la Unión Europea. Ni la Unión Europea ni la autoridad que concede la subvención pueden ser consideradas responsables de las mismas.

2. A menos que se señale lo contrario, las citas de prensa han sido tomadas de los recortes creados para el Teatro Solís por Argos. Agencia Internacional de Recortes Periodísticos, correspondientes a la semana del estreno de la pieza y la semana posterior a esta, conservados en el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE), Teatro Solís, Montevideo.

Como lo explica recientemente Glynn (2020), los estudios de traducción pueden seguir diferentes metodologías para el estudio de la traducción de teatro. En lo que sigue, me propongo integrar varias perspectivas: el proceso y el contexto de traducción de estos textos (no todos dramáticos en su origen pero incluidos en textos dramáticos), las negociaciones que están implícitas en su inserción en el marco de un espectáculo teatral y la recepción y circulación que tuvieron en su momento. Todas estas instancias recuerdan que la traducción, además de ser una tarea intelectual muchas veces concebida exclusivamente como íntima y solitaria, se enmarca en procesos sociales más amplios y complejos. Me enfocaré primero en intentar reconstruir las dos puestas que llevaron a las tablas traducciones de Wilde de Idea Vilariño, así como su recepción, a través de la crítica de la época. En una segunda parte, examino los textos traducidos por Vilariño, considerando dos variables especialmente relevantes en el contexto epocal: el tratamiento de la disidencia sexogenérica y de la violencia en contexto carcelario. Cierro el artículo con una reflexión sobre algunas peculiaridades que caracterizan la recepción y traducción de la obra de Wilde en el ámbito latinoamericano y rioplatense, desde finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX.

1. Las puestas

Una *Salomé* criolla

Desde un punto de vista cronológico, la primera traducción de Wilde realizada por Idea Vilariño consiste en apenas dos carillas que contienen la versión de la poeta del famoso monólogo de *Salomé* frente a la cabeza cortada de Iokanaan, parte central de la pieza homónima. Se tuvo noticia de la misma gracias al registro³ del texto en la Asociación General de Autores del Uruguay que hizo la propia Vilariño, de donde surge una fecha de estreno, el 19 de enero de 1979, y un local, el Teatro del Notariado (Montevideo). Estos datos coinciden con el reestreno de *Sarah Bernhardt*, basada en la obra *Memoir* (1977) del dramaturgo estadounidense-canadiense John Murrell (1945-2009), dirigida por Mario Morgan y protagonizada por Estela Medina y Armando Halty. Dada la conocida relación de la Bernhardt con esta obra en particular y con su autor y que en el texto de Murrell la actriz ya anciana rememora su vida y sus interpretaciones, parecía posible que el monólogo wildeano hubiera sido incorporado a esta puesta en escena. Aunque no fue posible contrastar tal hipótesis consultando un libreto, gracias a la revisión de la prensa de la época y a la memoria de Estela Medina, que amablemente contestó a mis preguntas,⁴ pude confirmarlo.

3. Información provista por Ana Inés Larre Borges.

4. Comunicación personal con Estela Medina, febrero 2023.

La puesta de Morgan se estrenó el 9 de noviembre de 1978; unos días después una campaña de publicidad en la prensa daba la tónica del tipo de espectáculo que podía esperarse, centrado en el carácter transgresor de la legendaria actriz francesa (1844-1923): «Dormía en un Ataúd / Casi Siempre Desnuda / Casi Nunca Sola...», se lee en un recuadro en *Mundocolor*.⁵ Como en el caso de *Oscar*, se trata de una pieza biográfica, en la que la reputación sulfurosa del personaje biografiado se constituye como centro del interés, junto con la exigencia de un trabajo actoral que consiste en buena parte en generar la ilusión de la encarnación del personaje histórico. En este caso, Medina interpretando a Sarah Bernhardt estaba acompañada de Halty, en el rol del secretario de la diva, Georges Pitou.

En coincidencia con lo que pasará con *Oscar* tres años después, la crítica en general destaca como un acierto la inclusión de textos dramáticos «originales», mediados por el texto de Murrell. En palabras de Jorge Pignataro Calero, la pieza se constituye como «una brillante cabalgata por textos famosos como *Medea*, *Hamlet*, *Salomé*, *La dama de las camelias*, *Juana de Arco* o *Tosca*»,⁶ todas famosas interpretaciones de la reconocida actriz. Como va a suceder con la actuación de Jones en *Oscar*, el trabajo actoral de Medina es especialmente celebrado cuando transmite los textos clásicos incluidos en la pieza. Es decir, cuando la actriz uruguaya encarna no a la actriz francesa, sino cuando recrea los roles por ella interpretados: «Así Estela Medina cumple una labor agotadora, con entrega y responsabilidad, que no llega a convencer más que en algunos pasajes (muerte de Margarita, Juana de Arco, *Salomé*), resaltando en el resto el “overacting”».⁷ Jorge Pignataro Calero encontraba en esa performance un rasgo de independencia de estilo: «Y los personajes que aparecen en forma de pantallazos teatrales retrospectivos, no son la recreación del estilo grandilocuente, pomposo y declamatorio que hizo la fama de la “divina Sarah”, sino la versión personal y también formidable, de nuestra Estela».⁸ También Luis Viale lo destaca, aunque lo atribuye a una decisión del director y no de la actriz: «Pero Sarah es Estela Medina cuando debe asumir la interpretación de aquellos personajes clásicos que la hicieron famosa. Muy distinto y arriesgado hubiera sido pretender que la actriz intentar[a] hacer su *Medea* o *Salomé* o Margarita o *Hamlet* al estilo de [sic] como podría haberlo hecho la misma Bernhardt».⁹ Según lo entiende Viale, Medina llega a olvidar su personaje intermediario, «para ser ella misma, cuando se encrespa con *Tosca*, o se duele y se desespera con *Salomé* o *Medea*».

5. 17.11.1978.

6. Pignataro Calero, Jorge: «Otro retablo para la divina Estela», *El Diario*, 10.11.1978.

7. Novoa, Julio: «Quién teme a la Sarah diva», *La Mañana*, 11.11. 1978.

8. Pignataro Calero, Jorge: obra citada, 10.11.1978.

9. Viale, Luis: «Vida, Pasión y Muerte de Sarah Bernhardt», *El País*, 11.11.1978.

Prácticamente todas las crónicas citadas mencionan a *Salomé*, en algunos casos destacando que fue escrita especialmente para la Bernhardt, extremo que al día de hoy no parece tan claro. En algunos casos se explicita que Halty, en su rol de Pitou, se convierte temporalmente en otros personajes, entre ellos, el mismo Oscar Wilde. En una detallada y matizada crítica, Magdalena Gerona hace referencia explícita al pasaje de *Salomé* que se inserta en la pieza, celebrando ciertos «efectos plásticos de una sugerión fascinante, como el juego de la capa negra de Sarah envolviendo el cuerpo de Pitou, de donde saldrá a la luz hábilmente aplicada, la cabeza del Bautista, en la escena (tal vez la mejor y más lograda de toda la obra) perteneciente a la “Salomé” de Wilde».¹⁰ No hay menciones a la traducción de ese pasaje en particular y, mientras en algunas crónicas la traducción de la pieza se atribuye a Morgan y Corradi, en otra se explicita que «[l]a versión al español pertenece a Pedro Corradi, salvo las escenas en verso, donde se utilizan las versiones de Idea Vilariño».¹¹ Por ello, resulta curioso que la fecha en el registro de la traducción en AGADU corresponda al 19 de enero de 1979, fecha que también aparece en la cronología de Mirza y que pudiera tratarse de un reestreno veraniego.¹² Esta hipótesis parece plausible si se considera que a pesar de haber tenido una acogida crítica en general positiva, la obra estuvo en cartel menos de un mes y medio, de acuerdo a lo que anuncia *El País*.¹³

Según me explicó Estela Medina, la intervención de Vilariño como traductora se debió a una solicitud de ella misma, que no estaba a gusto con la traducción al español de Corradi (o de Corradi y Morgan) del monólogo de Wilde incluido en la obra. Medina requirió entonces una nueva traducción, que fue encargada a Vilariño. Se revela aquí no solamente la influencia de la actriz, cuya percepción sobre la «decibilidad» del texto en escena provoca un cambio de traductor, sino también la incidencia de Mario Morgan. Además de ser el director de *Sarah Bernhardt*, tres años después será el productor inicial de *Oscar*, y quien decidió encargar la traducción del texto de Mazumdar a Vilariño,¹⁴ aunque luego abandonó el proyecto, como se verá. Asimismo, en su calidad de productor, el año anterior, en 1977, había pedido a Vilariño una traducción-adaptación de *Medea*, para una puesta dirigida por Norma Aleandro. Al mismo tiempo, la dupla Medina-Morgan, había trabajado ese mismo año en un espectáculo *Una página de amor*, que incluía textos líricos de Vilariño.

10. Gerona, Magdalena: «No es tan fácil revivir a un Monstruo Sagrado», *El Día*, 12.11.1978.

11. «M. G.» [Gerona, Magdalena?]: «Sarah Bernhardt. Un estreno que despierta el mayor interés», *El Día*, 9.11.1978.

12. Comunicación personal con Roger Mirza, marzo 2023.

13. «Sarah Bernhardt baja indefectiblemente de cartel el lunes 18 [de diciembre de 1978]», *El País*, 14.12.1978.

14. Comunicación personal con Mario Morgan, febrero 2023.

Oscar recordado (y olvidado)

La pieza *Oscar remembered* (1977) del actor y dramaturgo indocanadiense Maxim Mazumdar (1952-1988) consiste en un largo monólogo de Lord Alfred Douglas, «Bosie», amante de Wilde e hijo de quien fue el artífice del juicio y encarcelamiento del autor. Considerado hasta hace poco por los biógrafos de Wilde como un personaje voluble y mezquino (es la postura de Lottman en 2007, por ejemplo, pero no ya la de Frankel en 2017), la pieza presenta una rehabilitación de Lord Alfred y una clara defensa de la homosexualidad masculina. Incluye además, varios pasajes de la mano de Wilde, entre ellos, fragmentos de la epístola *De Profundis* y de los poemas *The Harlot's House* y *The Ballad of Reading Gaol*.

Vilariño tradujo íntegramente *Oscar remembered* para una puesta montevideana que, bajo el título *Oscar*, se estrenó en el Teatro Circular el 21 de enero de 1982, con dirección de Eduardo Schinca y la actuación de Roberto Jones.¹⁵ La versión final de la traducción de la obra de Mazumdar, incluyendo los pasajes de Wilde, está conservada en el archivo Idea Vilariño, mientras que el libreto, con anotaciones y cambios, se conserva en el CIDDADAE. Como se adelantó, la presencia de Schinca en la dirección no era lo inicialmente planeado. Tal como informa la prensa, la pieza estaba «producida por Mario Morgan, quien en principio se había encargado de la dirección».¹⁶ La puesta se habría demorado «por problemas de sala»,¹⁷ lo que llevó a que Morgan eligiera en su lugar a «un buen director [...] que se entiende bien con Roberto Jones»,¹⁸ según sus propias declaraciones.

Los textos de Oscar Wilde insertos en la pieza fueron celebrados por la crítica como uno de los aciertos de la obra. Así, José Carlos Álvarez señalaba que «algunos de los mejores textos de Wilde [...] se convierten en el verdadero sustento de “Oscar”»,¹⁹ mencionando explícitamente «paralelismos» con *La Balada...* y *De Profundis*. Ambas obras aparecen también en una reseña sin firma publicada el día previo al estreno en *El Diario*, donde se explicita que estos textos funcionan como sostén de la pieza: «La obra recorre los momentos más emotivos de la vida de Wilde, apoyándose en textos como su famosa carta *De Profundis* y en la *Balada de la Cárcel de Reading* entre otros».²⁰ Otro matutino, el día del estreno, citaba

15. Informaciones tomadas del programa de mano de la puesta, disponible en CIDDADAE. Agradezco a Magdalena Charlo y a María Girard por su colaboración.

16. «Llega Roberto Jones en Oscar», *Últimas Noticias*, 20.1.1982.

17. *Ibid.*

18. «Esta noche a estreno de “Oscar”», *La Mañana*, 21.1.1982.

19. Álvarez, José Carlos: «Rememoración para gran actor», *La Mañana*, 23.1.1982.

20. «“Oscar” en el Circular», *El Diario*, 20.1.1982. El mismo texto apareció en *El País*, el 21 de enero de 1982 en la rúbrica «Agenda teatral», por lo que es de suponer que se trate de una «gacetilla de prensa» enviada desde la producción de la pieza para asegurar su visibilidad en los medios gráficos.

declaraciones del productor Mario Morgan señalando que en la pieza se hacía uso de «una inteligente selección de cartas, textos y poesías de Wilde» y mencionando a ambos textos como «el material más recurrido [...] acaso los textos más patéticos de este autor, los más tristes, los más hondos».²¹ Una crónica sin firmar consideraba incluso que el personaje de Lord Alfred Douglas «es invadido por la presencia de Wilde».²² En una entrevista, el director Schinca explicó que si bien la obra se basa en escritos de Wilde y de Douglas, trascendía la cuestión individual y abordaba otros aspectos «que estarían definidos precisamente en la *Balada de la cárcel de Reading* y que reflejan la manera en que la sociedad (en este caso la inglesa de aquella época) a través de sus prejuicios, mutila, limita e inhibe al individuo».²³

Como vemos, tanto desde la crítica como desde la dirección y producción se hizo hincapié en la presencia de estos dos textos como elementos estructurantes y trascendentales de la pieza. Es de notar que en estas crónicas periodísticas la traductora es casi siempre mencionada, aunque como parte de la «ficha técnica» que acompaña la reseña, es decir, a continuación de los créditos de vestuario y ambientación. Una vez estrenada la puesta, los textos de Wilde fueron valorados como parte central de la performance de Roberto Jones. Otra crítica sin firma sostiene que cuando Jones «debe abandonar el personaje de Douglas para transmitir las palabras de Oscar Wilde, el actor obtiene el efecto de una humildad digna de elogio pues, limitándose a emitir serenamente el pensamiento de Wilde, Jones acierta con el tono para cada expresión».²⁴ Es interesante cómo en el marco de una crónica aguda (que termina con un lapidario «Wilde colabora mucho más con Jones que Mazumdar»), se obvio que las «palabras» y el «pensamiento» de Wilde tan «serenamente» transmitidos por el actor pasaron por un proceso de traducción. Incluso cuando el cronista elogia al pasar la «especial precisión» de la traducción de Vilariño, no queda claro cuál es su parámetro; si es «preciso» en relación al texto fuente (es decir, «fiel», con todos los problemas que ello acarrea) o si es «preciso» respecto de la puesta en escena, y de su ritmo. Otra es la apreciación de Roger Mirza, que enlaza la importancia de los dos textos wildeanos en el marco de la pieza con la labor traductora: «[en *De Profundis* y *La Balada...*] se aprecia la maestría y el talento poético de Idea Vilariño en excelente traducción».²⁵

Si bien Mirza cerraba su crónica con un entusiasta elogio de la dirección y especialmente de la actuación de Jones, destacando él también «[e]l total despojamiento

21. Sin título, *La Mañana*, 21.1.1982.

22. «Llega Roberto Jones en Oscar», *Últimas Noticias*, 20.1.1982.

23. «El escándalo de 1900», *Mundocolor*, 21.1.1982.

24. «La otra cara del escándalo», *Últimas Noticias*, 23.2.1982.

25. Mirza, Roger: «Cuidadosa puesta en escena. “Oscar” de Maxime Mazumdar», *La Semana de El Día*, 6.2.1982.

con que pone su cuerpo y su voz al servicio del texto en la lectura del «*De Profundis*» o en la «*Balada de la cárcel de Reading*»,²⁶ la pieza no fue valorada del mismo modo por otros críticos, incluso en el mismo medio. Dos días después en la rúbrica «Teatros» en *El Día*, se consideraba la pieza como «Tibia aproximación [...] Opaque y deslucida visión de un tema que pudo haber sido candente en manos de un gran dramaturgo».²⁷ Del mismo modo, *Mundocolor*, donde se había publicado la entrevista a Schinca, describía a Oscar de este modo: «Sin rigor dramático y con nada nuevo que decir, la obra precipita en el error al actor Roberto Jones y al director Schinca».²⁸ Ya el 2 de febrero un recuadro promocional anuncia las últimas funciones, al tiempo que en la misma página se informaba que el Teatro Circular repondría el éxito *La empresa perdona un momento de locura*.²⁹ Aunque las críticas positivas abundaron, las negativas lo fueron de manera contundente. En especial, la crítica de Luis Viale califica al texto de Mazumdar como «fallido», «escrito sin mayor rigor teatral», que se le «escurre de las manos al pobre Schinca», así como al actor quien «intenta abordar una cuerda que no posee». La crítica de Viale se distingue así de otras que señalaban debilidades del texto pero fortalezas de parte de la puesta, del actor y del director. Incluso, en el momento de valorar la inserción de los dos textos de Wilde anteriormente mencionados, «dos bocados gourmet para un histrion», Viale considera que Jones «los deja perder en una opacidad que asombra y pautan hasta dónde su sensibilidad es extraña a toda la historia». El crítico concluye con un sentencioso «esta pieza y esta versión debieran llamarse, por lo visto, “Oscar forgotten”».³⁰ Como cumpliendo con ese juicio, la obra estuvo en cartel por apenas unas semanas más en febrero de 1982 y nunca fue repuesta.

El posible Oscar

Algunos elementos de importancia sobre las condiciones materiales en las que se produjo la traducción de *Oscar* surgen de una serie de cartas³¹ intercambiadas entre Vilariño y dos teatreros mexicanos, ambos actores y directores, Roberto D'Amico y Susana Alexandre, a quienes conoció en su viaje a ese país en 1981. Unos meses antes del estreno de la obra de Mazumdar, Vilariño le contaba a D'Amico que además

26. *Ibid.*

27. Sin título, *El Día*, 8.2.1982.

28. «Guía Teatral», *Mundocolor*, 6.2.1982 y 20.2.1982.

29. «Teatro en verano», *Mundocolor*, 2.2.1982.

30. Viale, Luis: «Olvidable Oscar», *Mundocolor*, 26.1.1982.

31. Toda la correspondencia citada proviene de la Colección Idea Vilariño, conservada en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay Correspondencia activa y pasiva. Agradezco a Ana Inés Larre Borges por señalarme estos intercambios.

de estar con «unos complejísimos trabajos sobre ritmos poéticos», había aceptado realizar un «trabajo sobre letras de tango» y una traducción. La sobrecarga de tarea se debía a acuciantes necesidades económicas: «Aquí todos –los escritores, digo– somos bastante pobres». Sabiendo que su interlocutor podría estar interesado en ese texto dramático, Vilariño lo describía así: «una obra teatral que tal vez conozcas, *Oscar*, un monólogo del amante de Wilde, el que lo llevó a la cárcel y a la pobreza, un verdadero tour de force para el actor, solo en la escena, repasando y reviviendo esa historia» (Vilariño, 4.9.1981). En otra carta unos meses más adelante, Vilariño reafirmaría su impresión de que la pieza de Mazumdar «[e]s toda una prueba para un actor. Y para un director» (Vilariño, 4.11.1981). Todo indica sin embargo que Vilariño no pudo ver la puesta en escena. El 2 de febrero le escribe a su otra amiga mexicana, Susana Alexander, que se estrenó «el *Oscar*» con un «excelente actor» y que tuvo, como hemos visto, «críticas muy buenas y muy malas» (Vilariño, 2.2.1982). Sin embargo, habiendo pasado el mes de enero fuera de Montevideo, en el balneario Las Toscas, Vilariño no había podido verla aún. Teniendo en cuenta que ese mismo día se anuncian las últimas funciones, es poco probable que haya visto su texto en escena.

Sin embargo, en el primer intercambio sobre la pieza con los mexicanos, Vilariño advierte que el interés de D'Amico podría llevar a la realización de una puesta en México y se ofrece a enviarle su versión (Vilariño, 4.9.1981), cosa que hace dos meses después por carta certificada, luego de una respuesta entusiasta del mexicano. Se encarga, además, de averiguar y comunicarle en qué situación están los derechos de la obra, tema que consulta con Mario Morgan telefónicamente. Tanto afán se debe sin duda a que vislumbra allí la posibilidad de cobrar derechos por su traducción también en México, tal como le escribe a D'Amico elocuentemente: «Oscar me daría la posibilidad que decís, de ganar algo decente y parar los trabajos forzados... ¡Y trabajar en tareas que amo y que están esperando hace tiempo! Así que, ojalá te sirva y se haga» (Vilariño, 4.11.1981). Todo indica que D'Amico se esforzó por realizar una puesta en escena mexicana de la traducción de Vilariño. En diciembre de 1981 le comenta que está buscando comprar los derechos de la obra para México, paso previo para registrar la traducción en ese país, y en otra misiva sin fecha, pero posiblemente un año más tarde, desde Irlanda, D'Amico le informa que ha realizado la compra. Según me confirmó el propio actor y director, la proyectada puesta mexicana de *Oscar* no tuvo finalmente lugar.³²

32. Agradezco a Roberto D'Amico, así como a su productor ejecutivo Miguel Ángel Vázquez Aramburu, quienes respondieron mis preguntas. Comunicación personal, marzo 2023.

2. Los textos

Habiendo revisado la historia «pública» de estas puestas y de su recepción crítica despareja, haciendo foco en las traducciones de Wilde insertas en ambas, me centraré ahora en las traducciones de Vilariño, especialmente en lo que respecta a los textos de Wilde incluidos en *Oscar*.

No me ocuparé aquí de la traducción del monólogo de *Salomé* en *Sarah Bernhardt* a falta de elementos: no pude hallar un libreto de la puesta, ni se conservan manuscritos de la traducción. Esta traducción merecería sin embargo atención, entre otras cosas para intentar determinar desde qué lengua la tradujo Vilariño. En efecto, la obra fue compuesta por Wilde en francés y con la ayuda de amigos franceses en 1891 y publicada y puesta en escena por primera vez en Francia (Frankel 3211). Tempranamente (1894) fue traducida por Lord Alfred Douglas y revisada por el propio Wilde, lo que dio lugar a una versión que, a pesar de no tener buenas críticas, fue muy difundida. Es muy probable que Murrell la haya entonces usado en su texto.³³ Sin embargo, tratándose de un monólogo que fácilmente puede autonomizarse, en el marco de una obra que circuló en las dos lenguas, cabe la posibilidad de que Vilariño lo haya traducido desde el francés, como parecen sugerir los numerosos paralelismos que pueden hacerse entre el texto fuente en esa lengua y su versión.

El Wilde que Vilariño presenta al público montevideano en *Oscar* se enmarca en los años finales de la dictadura cívico-militar uruguaya,³⁴ luego del fracaso del plebiscito que quiso instalar su continuidad en 1980. Este revés constituyó un punto de quiebre en la política represiva del gobierno de facto y permitió vislumbrar una salida al período dictatorial. Según señala Mirza (2007 126) luego del «apagón cultural» que se extendió desde el 1973 hasta 1978, aparecen indicios de una recuperación. Se abren teatros, se multiplican las puestas y se recupera lentamente la asistencia del público: el sistema teatral se reactiva a partir de 1979 (2007 128). Dos elementos distintivos de la vida de Oscar Wilde: su sexualidad y sus posiciones políticas, en particular las que refieren a la institución carcelaria, parecen especialmente relevantes en este contexto. La lectura que propongo de las traducciones de Vilariño se detiene en la manera en la que aparecen, por un lado, la disidencia sexogenérica y, por otro, la violencia del contexto carcelario. Ambos temas tenían potencial para convertir las piezas en espacios de contestación, en el marco de un gobierno

33. Lamentablemente, no pude consultar los textos fuente de ninguna de las dos piezas, ni la de Mazumdar, ni la de Murrell.

34. La dictadura cívico-militar uruguaya se extiende desde 1973 a 1985. En la periodización más comúnmente aceptada, la puesta de *Oscar* se enmarca en la llamada «etapa transaccional» (1980-1985). A partir de 1978 comienza un proceso de «prudente apertura» (Busquets y Delbono 2016).

autoritario y especialmente ensañado con la represión de los detenidos políticos y de los homosexuales.

Homosexualidad y escándalo

Vilariño estaba muy consciente del potencial escandaloso de una obra que mostraba una relación amorosa entre dos hombres desde una perspectiva no condenatoria. A esto se suma que, a pesar de las muestras de apertura en relación al tema que se dieron a partir de 1980, entre 1982 y 1984 la policía llevó adelante una fuerte represión a los homosexuales en las calles (Sempol 243). De hecho, cuando Vilariño le propuso a D'Amico la puesta mexicana, añadía un prudente «si es que allí se puede hacer una obra tan francamente homosexual» (Vilariño, 4.9.1981). El mexicano tomó en cuenta la advertencia y cuando ya había adquirido los derechos de la pieza de Mazumdar, le explicaba a la traductora que las elecciones que acababan de tener lugar en México auguraban un clima poco propicio para una tal puesta.³⁵ No obstante, el carácter de «estandarte» homosexual de la pieza dependería, según explica D'Amico, no solo de lo que esta diga, sino de quién la pusiera en escena: «Pero como yo no soy de ninguna manera un luchador del movimiento “gay”, sino más bien un actor y director conservador y aburrido (bueno, no tanto...) creo que no habrá problemas...», concluía (D'Amico, sin fecha, c. 12.1982).

En la recepción de la puesta uruguaya, en cambio, la cuestión de la defensa de la homosexualidad no parece haberse planteado. La crítica que repasé antes no evita el tema, aunque se sirva de eufemismos (Lord Alfred es el «amigo» de Wilde) y no menciona el carácter homosexual de la relación entre ambos hombres como un posible problema para los espectadores. Sin embargo, en la vivencia del actor Roberto Jones,³⁶ el público no fue especialmente receptivo frente al personaje, en parte por su homosexualidad. Autocrítico con su interpretación, el actor recordó que era un rol especialmente difícil y poco simpático para la audiencia. Repasando otras interpretaciones en las que encarnó personajes homosexuales, Jones reconoce variaciones en la actitud del público, desde la pieza *Los amigos* (versión de Taco Larreta estrenada en 1970 de *The Boys in the Band*, de Mart Crowley) que tuvo una acogida

35. D'Amico se refiere sin duda a la campaña de «renovación moral de la sociedad» llevada adelante por el presidente Miguel de la Madrid, electo el 1 de diciembre de 1982, que consistió, entre otras cosas, en una política de represión a las prácticas homosexuales, e incluyó la persecución de homosexuales reconocidos que trabajaban en los medios de comunicación.

36. Comunicación personal con Roberto Jones, abril 2023. Según me explicó Jones, como actor apreció mucho las traducciones de Vilariño, que le parecen «maravillosas». Además de actuar en *Oscar*, encarnó a Octavio en la puesta de *Antonio y Cleopatra* dirigida por Sergio Otermin en el Teatro El Galpón, en 1969, con traducción de Vilariño. Tuvo con ella una relación de gran cordialidad, Vilariño iba a menudo a verlo en el teatro.

muy poco calurosa, hasta la celebración de su encarnación del mártir homosexual Alan Turing en *Rompiendo códigos* (1994), que le valió un premio Florencio. Veamos ahora si el texto traducido puede dar alguna pista acerca de este asunto.

Conocemos el proceso traductivo de *Oscar* gracias a los manuscritos conservados por Vilariño en una carpeta de su archivo de traducción,³⁷ que se prestan a cotejo con el libreto. Este último, si bien menciona específicamente a la traductora, presenta diferencias con el texto mecanografiado que se puede considerar como la versión final que Vilariño entregó al productor o al director de la puesta. Una nota al pie de página en su primer folio informa que Vilariño entrega su traducción con variantes, que pueden utilizarse en el momento de montar el espectáculo: «*Escribo las expresiones optativas entre paréntesis y seguidas de un asterisco (Traductora)» (f. 1). Vilariño tenía en consideración que su texto estaba llamado a adaptarse a la escena y que se operarían cambios en él. No obstante, el hecho de que señale algunas expresiones como intercambiables por otras, implica también su pretensión de que el resto, no señalado como «optativo», debería mantenerse tal como ella lo previó. No es exactamente lo que sucedió, aunque no quede claro a quién hay que atribuir los cambios que se ven en el libreto. Parece más probable que provengan de Morgan, quien llevó adelante el proyecto por más tiempo, que de Schinca. El «libretista» puede entonces referir a cualquiera de los dos o a ambos, si se tiene en cuenta que ambos dirigieron la puesta en momentos diferentes.

Además de modificaciones que evidentemente provienen de la necesidad de ajustar el texto a la escena, el registro elegido varía entre la traductora y el libreto. En la escena cuarta, Lord Alfred toma un volumen de Wilde que contiene *The Picture of Dorian Gray* (1890) y el poema *The Harlot's house* (1881), del que lee unas cuantas estrofas. No es posible considerar aquí la traducción del poema en su totalidad, pero sí de su título. Vilariño propone un contundente «“La casa de la puta” (de la ramera*)» (f. 5) para la primera vez que aparece mencionado el título en una acotación, y repite su propuesta para el parlamento en que Lord Alfred lo lee en voz alta: ««La casa de la puta (*prostituta)»» (f. 5), ambas veces proponiendo sin embargo variantes menos malsonantes. Como punto de comparación, Julio Gómez de la Serna, otro traductor en contexto dictatorial cómo se verá, propone

37. Según la descripción realizada por Cecilia Torres, la carpeta contiene, además de manuscritos sobre otras piezas: «(1) una fotocopia incompleta de *Obras completas*: «Poemas. Balada de la cárcel de Reading» de Oscar Wilde, (sin datos sobre la editorial y fecha de publicación), (2) una traducción a mano en un conjunto de hojas de cuaderno cuadriculado (folios 1 a 38 numerados en tinta verde, seguidos de una hoja con el soneto de Bosie numerada 46, y 3 folios más con la traducción de «La balada..» de Wilde numeradas 1 a 3) y (3) su posterior puesta a punto mecanografiada (hojas A4 foliadas 1 a 23). Aparte, (4) traducción de «La balada de la cárcel...» (7 hojas con numeración 1 a 7 mecanografiada y, superpuesta, manuscrita en tinta verde, 39 a 45)».

un refinado «cortesana». El libreto se decanta por «prostituta» (p. 5) en los dos casos. Vale aclarar que «harlot» en el sentido de prostituta ya era un arcaísmo, en la época en que Wilde la usa. El término se encontraba en traducciones de la Biblia del siglo XVI y en otros textos del siglo XVII; en ese momento era considerada más ofensiva que «hoore» («whore»), otra palabra para designar a las prostitutas.³⁸ Es probablemente atendiendo a ese carácter que Vilariño propone el vulgar «puta»; es esa quizás también la razón por la que no fue aceptada. Aunque otro ejemplo un poco más adelante podría matizar esto último. Lord Alfred sigue examinando libros de Wilde, y se enfurece al descubrir que *Salomé* no le está dedicada, sino al poeta francés Pierre Louys. Enfurecido, insulta a Wilde, en versión de Vilariño, con estas palabras: «¡Pederasta, sodomita, sucio invertido (maricón!)!» (f. 7). El libreto mantiene la propuesta e incluso suma la variante: «Pederasta, sodomita, sucio invertido, maricón!» (p. 7).³⁹ Aunque resulte arriesgado sacar conclusiones de apenas dos ejemplos, que involucran la mención de formas de sexualidad no normalizadas (homosexualidad, prostitución), podría decirse que la opción primera de Vilariño parece ser la de usar una lengua coloquial y conscientemente explícita. Una lengua «franca», para retomar su expresión, que se corresponde con la postura que ella atribuye a la obra. No queda claro si esta elección se mantuvo en la puesta.

Encarcelamiento y violencia

Dos de los textos de Wilde insertos en *Oscar* están intrínsecamente ligados a su experiencia carcelaria, que tuvo lugar entre mayo de 1895 y mayo de 1897: *De Profundis* y *The Ballad of Reading Gaol*. Cabe recordar que la condena de Wilde por «indecencia grave» incluía los trabajos forzados y la prohibición del acceso a material de lectura y de escritura por la mayor parte del tiempo que pasó encarcelado. Ambos textos se convirtieron, junto con otros «escritos de cárcel» de Wilde en estandartes de su lucha por la mejora de las condiciones de detención en la Inglaterra finisecular, condiciones que minaron su salud y determinaron en parte su temprana muerte a los 46 años. Por pertenecer a la etapa final de su vida se trata de textos fuente altamente inestables, que conocieron diversas versiones publicadas y que sufrieron censura, por lo que explorar sus traducciones implica una necesaria contextualización.

38. *Oxford English Dictionary*, segunda edición (1989). Versión en línea <https://www.oed.com/oed2/00102688>

39. Nótese, sin embargo, que «maricón» va precedido en el libreto de una pequeña marca en tinta azul, que quizás esté indicando la supresión de la palabra en la escena. No he encontrado otras marcas similares en el libreto que permitan hacer una hipótesis al respecto.

En lo que refiere a *De Profundis*, la larga epístola fue escrita entre enero y marzo de 1897, desde la prisión de Reading y en condiciones para nada óptimas: al parecer le permitían escribir un solo folio a la vez, sin poder revisar o releer los anteriores. El texto sufrió diversos avatares que no puedo retomar aquí, pero baste decir que fue solamente en 1962 que se conoció una transcripción completa del manuscrito de Wilde y que el nombre bíblico bajo el cual se la conoce poco tiene que ver con el que él previó para ese texto.⁴⁰ Interesa entonces señalar cómo este texto circuló y por ende fue traducido, en versiones muy diversas, la mayoría expurgadas, hasta llegar a la versión completa de la que seguramente se valió Mazumdar. Esta última versión restituye el potencial político de la carta, que desafiaba al régimen penal y a la autoridad estatal allí ejercida (Ó Donghaile 205). El dramaturgo tomó fragmentos en su mayoría de la llamada «primera parte», donde Wilde se dirige a Lord Alfred para recordar su vida en común y hacerle una serie de reproches. De un texto muy largo (para referencia, en la traducción de Gómez de la Serna esta primera parte, a doble columna, ocupa unas cuarenta páginas) se desprende una potente síntesis que ocupa menos de tres folios en el libreto. En su traducción, Vilariño continúa proponiendo opciones. Me detengo solo en un pasaje donde Wilde rememora su humillante trasladado a la cárcel después del último juicio, cuando fue dejado con ropas de presidiario en una estación de tren, a la vista de otros pasajeros que lo reconocieron y aprovecharon para manifestarle su desagrado. Vilariño propone «Durante media hora estuve allí, bajo la lluvia gris de noviembre rodeado por la chusma (el populacho*) que se burlaba (se mofaba*)» (f. 16), mientras que el libreto muestra que una de las palabras optativas se eligió y la otra no: «Durante media hora estuve allí, bajo la lluvia gris de noviembre rodeado por la chusma que se mofaba» (p. 15), continuando con una tendencia a peninsular la traducción que se aprecia ya en la primera línea del texto de Mazumdar: donde Vilariño traduce «cuando era chico» (f. 1, sin opciones propuestas por la traductora), el libreto vierte «de niño» (p. 1).

The Ballad of Reading Gaol es considerada una de las obras cumbre de Wilde, a la vez que fue un éxito de ventas durante su vida (Frankel 2765). Tanto marca su figura que los últimos versos («And alien tears will fill for him / Pity's long-broken urn, / For his mourners will be outcast men, / And outcasts always mourn») están inscriptos en su tumba en el cementerio parisino Père Lachaise. Escrita poco después de su salida de la prisión, se trata a la vez de una larga elegía dedicada a un recluso ejecutado que compartió la misma prisión (el guardia Charles Thomas Wooldridge) y una denuncia de la violencia ejercida por el Estado a través de las condiciones de encarcelamiento y de la pena de muerte, aún en el caso de un condenado por

40. El título dado por Wilde era descriptivo y desprovisto de espíritu religioso: *Epistola: In Carcere et Vinculis* («Carta: en prisión y encadenado»).

asesinato, a quien hoy llamaríamos femicida. El poema se publicó en 1898 firmado «C.3.3», es decir, el número que Wilde tuvo asignado como prisionero, para «enfatizar el hecho de que el seudónimo no es un mero capricho literario, sino el nombre real por dieciocho meses del hombre que escribió el poema» (correspondencia de Wilde citada en Frankel 2667, mi traducción). A pesar de eso, los lectores de la época no tuvieron dificultad en identificar a Wilde con la voz que se expresa en el poema, otro prisionero que asiste, desde su lugar, a los últimos días, la ejecución y el enterramiento del «hombre que había matado lo que amaba y por eso tenía que morir» (f. 20). El propio Wilde la concebía en parte como un texto propagandístico (Frankel 2936), en línea con sus otros escritos sobre la prisión, principalmente sus cartas al *Daily Chronicle*. Tan es así, que el poema fue citado en el marco del debate parlamentario que se dio en Inglaterra sobre las condiciones de detención (Frankel 3286-3296).

En lo que refiere a la traducción de Vilariño, gracias a su correspondencia, sabemos que así como la crítica había destacado la inclusión de textos de Wilde en el de Mazumdar, también la traductora señaló su presencia y su dificultad: «Lo más difícil fue traducir los poemas de Wilde. Termina con cuatro páginas de la Balada de la cárcel de Reading», le escribía a D'Amico (Vilariño, 4.9.1981). En la copia mecanografiada del archivo, la *Balada...* ocupa efectivamente los cuatro folios finales (f. 20-23). En el margen inferior izquierdo del último folio, Vilariño advierte al destinatario en una nota manuscrita: «La 'balada' está, por supuesto, abreviada. Como el orden de las estrofas me parece un tanto incoherente, las numero como creo que deberían ir. Pero eso es cosa tuya»⁴¹ (f. 23). En el orden que la traductora propone, las estrofas 8 a 11 son desplazadas para ubicarse entre las 23 y 24 y las estrofas 19 y 20 se ubican antes de la última, la 24. Tres estrofas sin numerar quedan en el último folio, totalizando un conjunto de 27 estrofas. El texto fuente del que se sirvió Vilariño es el incluido en la pieza de Mazumdar, del que se conserva en el archivo una fotocopia parcial que contiene la balada y algunas acotaciones. El archivo también guarda una fotocopia de la traducción de la *Balada...* en prosa de Julio Gómez de la Serna, tomada de unas *Obras Completas* en las que me detendré más adelante.

Para explorar la traducción de Vilariño, tomaré en cuenta un solo aspecto, el mismo que en el caso anterior, el registro elegido por la traductora. A pesar de que

41. En 1936, el poeta W. B. Yeats republicó *The Ballad...* en el marco de una antología, *The Oxford Book of Modern Verse*, recortando unas setenta estrofas de las ciento nueve originales (Frankel 2994). Esta versión abreviada de Yeats se hizo muy popular y es probablemente la tomada por Mazumdar que consta, como dijimos, de 27 estrofas. Su versión ocupa ocho páginas en la fotocopia de su pieza que conserva el archivo (63-71). Leyendo esta selección queda claro por qué Vilariño le reprocha falta de coherencia: mientras que en la estrofa decimotercera los prisioneros descubren que una tumba ha sido cavada y cubierta, por la cal que tienen los guardias en las botas, en la vigésima descubren la tumba recién abierta.

The Ballad... fue compuesta para ser leída, hay que recordar el estatuto híbrido de este tipo de composiciones que mantuvieron su carácter popular a pesar de que los románticos ingleses las habían usado ya como formas cultas y escritas. La balada de Wilde está en deuda con la tradición oral en la que se narran eventos de interés general con una voz entre cantada y recitada, marcada por el ritmo «metrónico» (Frankel 3077). No es sino natural que apareciera de viva voz en un escenario, y que la crítica la reconociera como uno de los momentos sobresalientes de la puesta. Vilariño toma especialmente en cuenta esta característica, aunque no necesariamente lo haga el libreto.

Por ejemplo, en la cuarta estrofa,⁴² después de una descripción pormenorizada de un singular prisionero, una voz informa al hablante de que el prisionero en cuestión está condenado a muerte. La traductora pone como primera opción: «me susurró: 'ese tipo será ahorcado'» y propone como variante «me susurró: "a ese van a ahorcarlo"» (f. 20), que es la conservada en el libreto (p. 19). Considerando que el término en inglés es «fellow» («That fellow's got to swing»), el «ese tipo» que propone la traductora parece más cercano a la representación de la anónima voz, que se adjudica a un tercer prisionero no identificado. Varias estrofas más adelante, los prisioneros descubren una fosa que indica que el condenado ha sido o será próximamente ejecutado. Este descubrimiento se realiza al volver a las celdas, una vez terminada la jornada de trabajo forzado. Vilariño traduce: «Hasta que un día, al patear desde el trabajo» y propone, como en el caso anterior, una variante menos comprometida: «Hasta que una tarde, volviendo del trabajo» (f. 22). En el texto fuente, el verbo usado es «to tramp» («Till once, as we tramped in from work»), forma que refiere al ruido pesado de las pisadas y también al merodeo, puesto que el sustantivo «tramp» designa a los vagabundos. De hecho, en una versión anterior conservada en el archivo, también mecanografiada y con anotaciones, Vilariño hacía en el margen de la página otra propuesta de variante aún más coloquial y de la variedad local, en consonancia con la presencia de la pisada en el verbo: «(hasta que al volver un día a pata del trabajo)». Quizás se arrepintiera de semejante audacia puesto que corregido a mano, en tinta verde, se lee un más aséptico «hasta que una tarde, volviendo del trabajo» (f. 5). El libreto se decantó también por una versión no marcada: «Hasta que un día al volver del trabajo» (p. 20). Las elecciones en torno al registro afectan a la voz que se expresa en la balada que, en la traducción de Vilariño, es un prisionero entre otros, parte de un conjunto que comparte un tiempo y un espacio, unas jornadas extenuantes y rutinarias (el trabajo, la vuelta a las celdas) y unas pocas noticias (la información sobre la próxima ejecución). La

42. Para esta numeración me guío por el dactiloescrito del archivo de Vilariño y no por el libreto. Para mayor claridad, señalo número de folio, «f», para la traducción que conserva en archivo Vilariño y número de página, «p.», para el libreto conservado en CIDAE.

empatía de este enunciador colectivo hacia el condenado trasciende el relato de una ejecución, un tema recurrente de las baladas. El sociolecto compartido muestra a los reclusos como un todo orgánico y solidario, que se apiada del condenado a muerte y teme por su propia suerte.

Otras variantes que se observan entre libreto y traducción pueden llevar a otras reflexiones. El libreto muestra que la propuesta de alteración del orden de las estrofas hecha por Vilariño no fue tomada en cuenta en el momento de la puesta y que de las 27 estrofas traducidas se conservó un total de 17. De hecho, el creador del libreto realizó numerosas operaciones de fundido entre las estrofas traducidas para abbreviar aún más la tirada final de la pieza. En lo que sigue, puede apreciarse cómo cuatro estrofas de la traducción quedan reducidas a dos. Se trata del momento en el que los prisioneros, un conjunto que se expresa por boca del hablante («supimos»), descubren que la ejecución ha tenido lugar, a través de las huellas que deja la fosa donde el ejecutado fue enterrado. Luego de eso, se describe con imágenes muy vívidas, la suerte de ese cuerpo sepultado, en un continuo proceso de degradación.

Muestro lado a lado la traducción y el libreto para una mejor comprensión de las diferencias entre ambos textos.

Traducción de Vilariño:	Libreto:
Los guardias se paseaban ostentándose y vigilaban su horda de bestias, llevando sus flamantes uniformes o vestidos con ropa de paseo, ⁴³ pero supimos qué tarea hicieron por la cal que tenían en las botas.	No sé si las leyes tienen razón pero sé y ojalá todos supieran que los hombres edifican prisiones con ladrillos de infamia y con barrotes ciegan al sol para que no se sepa que los hombres mutilan a otros hombres.
Donde habían abierto la ancha boca de una fosa, ninguna fosa había; no más que un poco de arena y de barro junto al horrible muro de la cárcel y un montoncito de cal viva ardiente para que el hombre tuviera un sudario. (f. 21)	En la cárcel de Reading, junto al pueblo de Reading, hay un pozo de vergüenza y en el pozo yace deshecho un hombre. Pero no hay que desperdiciar lágrimas: el hombre había matado lo que amaba y por eso tenía que morir.
Pues todo hombre mata lo que ama. Que todos oigan esto. Algunos lo hacen con nada más que una mirada amarga; otros, con una frase halagadora, el cobarde lo hace con un beso ¡y el hombre valeroso con la espada! (f. 23)	Pues todo hombre mata lo que ama. Que todos oigan esto. Algunos lo hacen apenas con una mirada amarga; otros, con una frase halagadora, el cobarde lo hace con un beso y el hombre valeroso con la espada (p. 20)

43. La traductora propone como variante «(ropas domingueras*)».

Nótese cómo las botas con huellas de cal desaparecen en el libreto, atenuando así la presencia de la cal, que aparece tres veces en la versión de Vilariño, dos de ellas adjetivada, mientras que lo hace solo una vez en el libreto. La primera mención en la traducción hace de la cal el indicio que descubre la infame tarea de los guardias, en contraste con sus «flamantes uniformes». Es ella la que permite que el ejecutado tenga, a pesar de la brutalidad del enterramiento, un túmulo, «montoncito de cal viva ardiente», y configura también un temible sudario. La adjetivación que elige Vilariño, consistente en primer lugar en especificar «viva», lo que es una convención en español (la cal «muerta» es la mezclada con agua), pero que no era en absoluto necesaria a los efectos del texto fuente, que se limita a usar el nombre común «lime», es muy significativa. Este «viva», contrasta como es natural con su función de delatora de la ejecución y de material utilizado en la disposición final del cuerpo del muerto. Asimismo, «ardiente» por «burning lime», en español no deja de recordar la «capilla ardiente» utilizada en velatorios. El libreto parece haber reconocido el acierto de esa fórmula «cal viva ardiente» y la mantiene en la única mención a la cal que conserva.

En el libreto, la brutalidad de la ejecución en contexto carcelario se mantiene en parte: la actitud desafiante de los guardias ante la «horda de bestias», es decir los prisioneros; así como el trabajo de descomposición realizado por la cal que, dotada de ánimo propio (por algo es «viva») degrada mediante la ingestión («devora») el cuerpo del prisionero. En la traducción, sin embargo, este proceso se retrata con la piedad que el ejecutado suscita en el hablante: los huesos «frágiles», la carne «blanda» y los pies «encadenados» dan cuenta de su vulnerabilidad bajo un ataque constante del que no tiene ninguna posibilidad de defenderse. El corazón, que ya no forma parte del cuerpo en descomposición es sin embargo evocado para subrayar el patetismo en este pasaje. Estas llamas propiamente infernales no corresponden, no obstante, a un castigo justo y aplicado por una instancia trascendente, sino que es el fruto de las decisiones de los hombres que «mutilan a otros hombres», como se lee más adelante. La injusticia de todo el hecho, su resort en última instancia humano y erróneo son subrayados por antífrasis a través del *leitmotiv* «el hombre había matado lo que amaba y por eso tenía que morir».

Para un espectador montevideano de 1982, esta conjunción de enterramientos ocultos, cuerpos desnudos y atados, botas y cal, que en el poema refieren a una ejecución realizada en un marco legal y público (los ejecutados fueron enterrados en prisiones en Inglaterra hasta entrado el siglo XX), no podía dejar de evocar los enterramientos clandestinos de detenidos políticos ejecutados por fuera de todo derecho, durante la dictadura cívico-militar que aún regía el país. La cal, frecuentemente usada por las fuerzas represivas del gobierno de facto para borrar las huellas

de los cuerpos enterrados, impedir su recuperación y dificultar su identificación, se vuelve un elemento clave de este pasaje. Del mismo modo, la ternura con la que se describe el cuerpo castigado del ejecutado, como si pudiera seguir sintiendo dolor después de la muerte, podía generar una sensación análoga de pérdida y angustia en un público consciente de la existencia de ejecuciones ilegales. Esos prisioneros se expresan además, en la versión de Vilariño, como uruguayos contemporáneos (dicen «este tipo», «patean» para volver a las celdas), lo que refuerza esa sensación de continuidad.

Aparte de un afán de síntesis, comprensible en el marco de un espectáculo unipersonal, podría pensarse a estas operaciones como una forma de autocensura, que buscó atenuar una posible puesta en relación del texto con la realidad más inmediata a la puesta montevideana. Eso quizás explique el borramiento de las botas (sinédoque de los militares), de las extremidades atadas y la atenuación de la presencia de la cal, así como la «neutralización» de la voz de los prisioneros en términos de la variedad lingüística elegida. No podría asegurarse que el texto tal como queda en el libreto no evocase el contexto de violencia política y represión, pero es sin duda mucho menos unívoco que en la traducción entregada por Vilariño.

La traducción se cierra con tres estrofas sin numerar y sin variantes, que confronto aquí con las últimas tres estrofas tal como aparecen en el libreto:

Traducción de Vilariño	Libreto
Los guardias se paseaban ostentándose y vigilaban su horda de bestias, llevando sus flamantes uniformes o vestidos con ropa de paseo, ⁴⁴ pero supimos qué tarea hicieron por la cal que tenían en las botas.	Los guardias se paseaban ostentándose y vigilaban su horda de bestias, llevando sus flamantes uniformes. Donde habían abierto la ancha boca de una fosa, ninguna fosa había; no más que un poco de arena y de barro.
Donde habían abierto la ancha boca de una fosa, ninguna fosa había; no más que un poco de arena y de barro junto al horrible muro de la cárcel y un montoncito de cal viva ardiente para que el hombre tuviera un sudario. (f. 21)	

44. La traductora propone como variante «(ropas domingueras*)».

Porque tiene un sudario el desdichado como muy pocos pueden reclamarlo: muy hondo, bajo un patio de prisión, y desnudo, para mayor vergüenza, él yace, con los pies encadenados ¡envuelto en una sábana de fuego!	Pero tiene un sudario el desdichado como muy pocos pueden reclamarlo: muy hondo, bajo un patio de prisión, y desnudo, para mayor vergüenza; sin interrupción la cal viva ardiente le devora los huesos y la carne. (p. 20)
Y todo el tiempo la cal viva ardiente le devora los huesos y la carne; come los huesos frágiles de noche y de día come la carne blanda. Por turno va comiendo carne y hueso, aunque ya ha devorado el corazón. (f. 22)	

Estas últimas estrofas en traducción de Vilariño se corresponden a las últimas tres del poema en su versión completa. Mientras que la última se mantiene prácticamente idéntica en el libreto, la primera y la segunda se funden para dar lugar a la estrofa segunda en el libreto. El libreto suma entonces una nueva estrofa, la que comienza «No sé si las leyes tienen razón», que si bien aparece en el texto completo de la *Balada...* no forma parte de la selección de Mazumdar y por ende tampoco se ve reflejada en la traducción de Vilariño, que no hizo añadidos a su texto fuente. El libretista actúa aquí como traductor, aunque difícilmente podamos considerarlo como cotraductor: no podemos saber si estos cambios se hicieron en conocimiento de Vilariño, y a juzgar por el margen de maniobra dado por las opciones que la traductora presentaba, no parece que estuviera dispuesta a dar espacio a otras modificaciones en su traducción. La estrofa añadida por el libretista, además de dar cuenta del carácter netamente anticarcelario del poema, posiciona al texto como un alegato contra todas las prisiones y no solo algunas en particular (las de la Inglaterra victoriana, las del Uruguay de la dictadura). Que la traducción de esa estrofa se hizo con un público «uruguayo» en mente y no fue tomada de otra traducción al español, se revela en la transmutación de «Cristo» en un laico «sol». En efecto, donde en *The Ballad...* dice: «And bound with bars lest Christ should see / How men their brothers maim», el libretista vierte «con barrotes / ciegan al sol para que no se sepa / que los hombres mutilan a otros hombres». La fusión de las dos primeras estrofas de la traducción elude otra mención a Cristo que Vilariño sí mantiene y una aliteración donde el yeísmo rioplatense genera un efecto quizás juzgado poco apropiado para la dignidad de la escena («en una sábana llameante yace»). Al mismo tiempo, evita volver sobre la acción devoradora («comido por los dientes de las llamas») del sudario-cal; se obvia también la tumba anónima, que bien podía resonar con los enterramientos clandestinos contemporáneos a la puesta en escena.

De todo lo analizado hasta aquí surgen algunas conclusiones. La primera de ellas está en relación con la inestabilidad que ya caracterizaba los textos fuente de Wilde y que se imprime, por vía de la naturaleza del espectáculo teatral, también en el texto traducido. No solamente porque la traductora fomenta la variación a través de la propuesta de opciones, sino porque el propio espectáculo las requiere. A través de los actores, como vimos en el caso de Medina, que reclama otra traducción para poder «dar» el monólogo de Salomé en escena y también a través de los productores y directores, que las ajustan a lo que entienden que son las expectativas del público (en términos de duración, por ejemplo), pero también a un contexto de recepción donde los sentidos pueden dispararse en direcciones no previstas. De ahí que el libretista devenga él también traductor y que adapte la traducción recibida, haciendo que las referencias explícitas de la traductora se conviertan en alusiones, y que el registro elegido atenue su calidad local y coloquial. No parece que Vilariño, que había comenzado su carrera traduciendo para teatro varias décadas antes, pudiese estar ajena al potencial disruptivo de sus textos llevados a escena: todo indica que eligió que así fueran. Y aún atenuados, la crítica los destacó por encima de otras virtudes de ambas piezas.

3. Vilariño en la tradición hispanoamericana de recepción y traducción wildeana

Traducir a Wilde en el contexto hispanoamericano no es tarea que se acote, como decía el crítico citado más arriba, a «emitir serenamente el pensamiento de Wilde». Los estudios de literatura y culturas comparadas y de traducción se han interesado por esta tradición hispanófona de recepción de la obra wildeana desde diversas perspectivas. Los escritores latinoamericanos asentados en el París finisecular jugaron en esto un rol clave (Cardwell 141-142). Sobre el final de su vida en París, Wilde tenía relación con varios de ellos, como el cronista guatemalteco Enrique Gómez-Carillo o el mismo Rubén Darío, quien elogiaba su obra públicamente aunque a sus halagos aunara expresiones de rechazo homofóbicas. De hecho, como lo explicó tempranamente Sylvia Molloy (1995), el movimiento modernista tuvo con Wilde una relación más bien compleja, hecha de admiración a su genio pero también de fuerte rechazo a su homosexualidad. Más adelante, en los años treinta, la cuestión sobre cómo traducir a Wilde sería objeto de controversia entre intelectuales colombianos, con fondo de una querella en torno a la sexualidad (Bouzaglo 2020). En 1943, son publicadas por Aguilar unas *Obras Completas* de Wilde en español, ampliamente difundidas luego en todo el mundo hispanohablante. En traducción de Julio Gómez de la Serna, el volumen incluye un largo paratexto, «Coloquio en el umbral», en el que «el traductor» conversa con «el lector». Según

Valdeón (229), Gómez de la Serna logra allí dar un relato verídico y celebratorio de la vida de Wilde, incluyendo las cuestiones relacionadas a su sexualidad, sorteando hábilmente la censura franquista mediante el uso de metáforas y eufemismos.

El contexto más específicamente rioplatense, aún poco explorado, destaca por lo pionero en lo que respecta a la tradición de recepción wildeana. Hay chances de que la primera traducción al español de *La Balada...*, sea la publicada por el poeta panameño Darío Herrera en diciembre de 1898 en *El Mercurio de América*, una revista literaria de corta vida, publicada en Buenos Aires y dirigida por Eugenio Díaz Romero. En esta revista colaboraron varios uruguayos, como señala Barros-Lémez (15-17). Entre ellos se encontraba Álvaro Armando Vasseur, que en 1919 publicaría en España un volumen con varias traducciones de Wilde: *De Profundis, El alma del hombre bajo el socialismo* y unas *Máximas*. La editorial Pueyo, de Madrid, destacaba en portadilla que se trataba de obras inéditas en castellano. El mismo año, la editorial madrileña América (continuadora al parecer de Pueyo), publicaba otro volumen de Vasseur, *Gloria. Aventuras peregrinas*, que incluye traducciones de seis relatos breves de Wilde⁴⁵ y cuentos del propio Vasseur escritos, según Davis (1973), a la manera wildeana. Más adelante, en 1942, la editorial Tor de Buenos Aires publicaba un volumen traducido por Vasseur compuesto por *De Profundis, La balada de la cárcel de Reading* en una traducción que parece completa, en prosa, y una de las más conocidas cartas de la prisión de Wilde, «El caso del vigilante Martin». Las traducciones de Vilariño se inscriben en este *continuum*, hispanófono, hispanoamericano, rioplatense y uruguayo.

Vale la pena notar que la presencia de Wilde en el ámbito cultural uruguayo en esos años parecía importante. En 1978, apenas dos meses antes del estreno de *Sarah Bernhardt*, el 12 de setiembre, se había estrenado en el Teatro del Centro la obra *La última noche de Sebastián Melmoth*,⁴⁶ caracterizada por un cronista como «un inteligente aporte de Jorge Denevi sobre los últimos días de Wilde».⁴⁷ El mismo cronista también recordaba dos películas estrenadas en Montevideo «en las que el desgraciado autor fue encarnado por Robert Morley y Peter Finch, respectivamente»,⁴⁸ en referencia a los largometrajes *Oscar Wilde*, de Gregory Ratoff y *The Trials*

45. Se trata de: «El discípulo», «En la Casa del Juez», «Maestro», «El artista», «El repartidor de bienes», «El Príncipe feliz».

46. Sebastian Melmoth fue el nombre que Wilde adoptó cuando se refugió en Francia luego de su excarcelación. La obra de Denevi fue luego rebautizada y conocida varias puestas en escena bajo el título *Esta noche, Oscar Wilde*. Información recuperada de la web de la Librería América Latina: <https://www.libreriaamericalatina.com/libros/9789915660554>

47. «La otra cara del escándalo», Últimas noticias, 23.2.1982.

48. *Ibid.*

of Oscar Wilde, de Ken Hughes, ambos de 1960. La presencia de Wilde sin embargo no se verifica tanto en la puesta de sus obras como dramaturgo,⁴⁹ como a través de espectáculos teatrales y cinematográficos que lo evocan como personaje público e histórico, aunque sea oblicuamente, como en el caso de *Sarah Bernhardt*. Por lo demás, *Oscar y Sarah Bernhardt*, que se estrenaron con apenas algo más de tres años de diferencia, coinciden en que eran puestas basadas en textos recientes, de autores canadienses poco conocidos en el medio local y basadas en un relato biográfico, que remitía al mundo teatral y artístico finisecular. Que el dramaturgo malhadado y la diva pudieran interesar a la audiencia montevideana en los años transicionales de la dictadura y que tales puestas tuvieran lugar sin mayores complicaciones puede explicarse quizás por su carácter a la vez célebre y remoto. Ambos habían creado su propia leyenda apoyándose mutuamente, como sugiere Marcus (2011) y su pertenencia a un *star-system* permitido no contribuía a que se los percibiese como figuras políticas. Especialmente para el caso de Wilde, si su homosexualidad deja de considerarse como elemento escandaloso, el potencial disruptor de su obra puede disolverse en pura excentricidad frívola. Sus textos llevados a la escena montevideana muestran sin embargo este músculo fundamental, que la crítica teatral de la época reconoce y que la traducción de Vilariño revive, aunque haya llegado al público borroneada.

Como se vio, la labor traductora fue vivida por Vilariño como un «trabajo forzado», en un contexto de constante asfixia económica. El mismo año del estreno de *Oscar*, Vilariño le escribía a Susana Alexander que ella y Jorge (Liberati) estaban «pobres como ratones de iglesia [...] Cuando digo pobres, digo pobres de verdad» (Vilariño, 20.10.1982). Posiblemente, las traducciones aquí analizadas le permitieron a Vilariño sobrevivir en el contexto de la dictadura que había coartado sus medios de supervivencia, tal como les sucedió a otras escritoras de su medio, como Mercedes Rein o Ida Vitale (Hornos Weisz 66). La labor traductiva jugó entonces un papel doble, permitiendo el ingreso de necesarios fondos, pero quitando tiempo de las tareas «amadas», en las que la traducción, al menos en un primer momento no parece incluirse. A esto se suma que en el inventario que describe los contenidos de la biblioteca personal de Vilariño no figura ninguna obra que permita hacer hipótesis acerca de sus intereses como posible lectora de Wilde.⁵⁰ Todo esto per-

49. Solamente dos puestas de Oscar Wilde son repertoriadas por Mirza (2018) para el período 1973-1984, ambas de la misma pieza. *La importancia de llamarse Ernesto*, dirigida por Ruben Yañez, fue estrenada el 18 de julio de 1975 en el Teatro del Notariado (sin que conste en la cronología el origen de la traducción utilizada) y, en 1983 fue representada nuevamente, en su lengua original, por el elenco The Montevideo Players en el Teatro del Anglo, con dirección de Dick Ferrand.

50. «Inventario bibliográfico. Archivo bibliográfico personal» fue listado realizado por un estudiante de la Facultad de Letras de la UDELAR, mayo 2004. Colección Idea Vilariño, Documentos. Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

mite valorar el clarísimo talento y la dedicación puestas por Vilariño al servicio de un trabajo que no era para ella, al menos en ese momento, el más relevante de su producción. La conjunción de un apremio económico de la traductora con el interés de parte del productor Morgan por hacer estas puestas en ese contexto epocal particular, sumado a la incidencia de los dos actores, Medina y Jones, que llevaron las palabras de Wilde y Vilariño (y del libretista) a las tablas configuró ese discreto milagro que consistió en una (en otra) traducción rioplatense de la obra del irlandés.

- BARROS-LÉMEZ, Álvaro: Índices de «*El Mercurio de América*»: ordenación y prólogo, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, 1969.
- BOUZAGLO, Nathalie: «Scathing Translations: Guillermo Valencia, Bernardo Arias Trujillo, and the Ballad of Reading Gaol», *Journal of Latin American Cultural Studies*, n.º 28:3, 2020, 341-352.
- BUSQUETS, José Miguel & DELBONO, Andrea: «La dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985): aproximación a su periodización y caracterización a la luz de algunas teorizaciones sobre el autoritarismo», *Revista de la Facultad de Derecho*, n.º 41, 2016, 61-102.
- CARDWELL, Richard A.: «The Strange Adventures of Oscar Wilde in Spain (1892-1912)» en *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, Editor Stefano Evangelista, Londres-Nueva York: Continuum, 2010, 141-155.
- DAVIS, Lisa E.: «Oscar Wilde in Spain», *Comparative Literature*, vol. 25, n.º 2, primavera 1973, 136-152.
- FRANKEL, Nicholas: *Oscar Wilde. The unrepentant years*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. Edición de Kindle, 2017.
- GLYNN, Dominic: «Theater Translation Research Methodologies». *International Journal of Qualitative Methods*, n.º 19, 2020, s.d.
- HORNOS WEISZ, Letícia: *Por amor al arte o a lo imposible. Mercedes Rein y su Antología de Traducción inédita: Contexto y proceso de creación*. Tesis doctoral inédita, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, 2023.
- LOTTMAN, Herbert: *Oscar Wilde en París* [2007], Barcelona: Tusquets, 2009.
- MARCUS, Sharon: «Salomé!! Sarah Bernhardt, Oscar Wilde, and the Drama of Celebrity», *PMLA*, vol. 126, n.º 4, octubre 2011, 999-1021.
- MIRZA, Roger (dir.): Cronología de estrenos teatrales en Uruguay, 1973-1984. Montevideo, 2018. Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40517>
- *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en Uruguay*, Montevideo: Banda Oriental, 2007.
- MOLLOY, Sylvia: «Too Wilde for Comfort. Desire and Ideology in Fin-de-Siècle Latin America» en *Negotiating Lesbian and Gay Subjects*, Editores Monica Dorenkamp, Richard

- Henke, Nueva York: Routledge, 1995, 35-52.
- Ó DONGHAILE, Deaglán: *Oscar Wilde and the Radical Politics of the Fin de Siècle*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 2020.
- SEMPOL, Diego: «Violencia policial y democracia en disputa. El surgimiento de una política sexo/genérica durante la transición uruguaya (1980-1989)», *Revista Estudios de Sociología UFPE*, n.º 2(23), 2017, 239-278.
- VALDEÓN, Roberto A.: «The voice(s) of Julio Gómez de la Serna in Oscar Wilde's Obras completas», *Translation and Interpreting Studies*, n.º 17:2, 2022, 220-242.
- WILDE, Oscar: *De Profundis* (Álvaro Armando Vasseur traductor), Buenos Aires: Tor, 1942.
- _____. *Obras Completas* (Julio Gómez de la Serna traductor), Madrid: Aguilar, 1951.

Idea traductora: archivos y catálogos

Cecilia Torres Rippa

FHCE (UDELAR)

La construcción del perfil de la traductora

La tarea de rastrear traducciones para construir el perfil de traductora de Idea Vilariño con el objetivo de brindar un aporte a la historia de la traducción literaria en Uruguay¹ supuso un trabajo organizado en distintos momentos que implicó la búsqueda de información en fuentes tan diversas como el catálogo en línea de la Biblioteca Nacional de Uruguay y la bibliografía especializada en torno a su figura. Si bien este no es el primer acercamiento a Vilariño como traductora a diferencia de los estudios anteriores, en esta oportunidad se propone realizar una búsqueda sistemática que permita contar con un relevamiento exhaustivo de las versiones traducidas al español por ella.

Esta tarea, llevada adelante por el grupo Historia de la Traducción en Uruguay,² en conjunto con Ana Inés Larre Borges (investigadora del Departamento de Investigaciones y albacea literaria de la Colección Idea Vilariño, alojada en el Archivo Literario de la BNU), se desarrolló durante 2022 y contó con distintas etapas de acercamiento a la información para esbozar un panorama amplio de los aportes de traductora a la literatura uruguaya y al mundo hispanohablante como tal. De este proceso, discutiré dos grandes aristas: la invisibilización del rol del traductor (Venuti 1995, Spoturno 2014 y 2019) y la búsqueda de traducciones en catálogos y archivos que en principio fueron pensados para otros fines, lo cual plantea necesariamente una búsqueda pormenorizada de datos y una interpretación respecto de lo *no dicho* o *no consignado* por no ser el objetivo primario en el acopio de información de las fuentes. Respecto del primer punto, comentaré, en especial, cómo, a pesar de que la labor de traductora de Vilariño no cuenta claramente con la misma visibilidad que su producción como poeta, posee en la actualidad una producción académica

1. La base de este artículo fue presentada como trabajo final para el seminario «El trabajo de archivo: omisiones, reencuadres, desbordes en la literatura y las artes latinoamericanas» dictado por Mario Cámara entre agosto y setiembre de 2021 en el marco del Doctorado en Literatura que curso en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

2. Conformado por Lucía Campanella, Leticia Hornos Weisz, Rosario Lázaro Igoa y Cecilia Torres Rippa (<https://traducionliterariaedu.wordpress.com/about/>).

de análisis que no resulta escasa si se la compara con otros traductores locales. No obstante, como revelan los artículos publicados en este libro, se puede constatar que sigue siendo un campo prolífico para futuros estudios. Es decir, más allá de lo estudiado hasta el momento, queda aún mucho más por analizar, lo cual da cuenta de la escasa atención que ha recibido hasta no hace mucho tiempo la producción, la circulación y la recepción de traducciones en Uruguay.

Al referirme a los catálogos, mencionaré los dos grandes momentos de búsqueda: el primero, conformado por una etapa previa al acceso al archivo de traducciones, para recopilar datos que permitieran brindar un panorama general de lo traducido y dieran lugar a un primer esbozo de las etapas como traductora, las lenguas implicadas, los autores traducidos y los ámbitos de circulación de las obras. El segundo, luego de relevados los dactiloescritos presentes en la colección, requirió del proceso contrario al anterior: partimos de las obras presentes en el archivo para estudiar sus espacios de circulación.

El movimiento de rastreo general en una primera instancia y de confirmación y contraste de datos en una etapa posterior permitió recabar datos de las traducciones a partir de catálogos y archivos de documentación que no siempre cuentan con la traducción como variante en el ordenamiento de su información. Este trabajo presenta una opción metodológica de búsqueda de traducciones en espacios que inicialmente no fueron pensados para ello.

Archivo, memoria y olvido

El acercamiento del investigador a los archivos es una realidad abordada en los estudios actuales relativos a la historia de la traducción (Hermans 2022) en el ámbito latinoamericano (Bastin 2006). Respecto de la noción de archivo, señala Goldchluk (2019 136):

aquello que llamamos archivo no es lo mismo para cada investigador o investigadora del arte y la literatura que está en contacto con ellos y, cada vez más, se hace cargo de un legado o recopila un corpus documental que poco a poco va conformando un archivo.

Se debe establecer, en este marco, una distinción entre el archivo de escritor, entendido como archivo personal que reúne diversos tipos de documentos (vinculados a lo privado –como la correspondencia personal y los diarios en los que asienta su vida– y a lo profesional) del archivo literario, que refiere a la vez al conjunto de documentos de las actividades de las personalidades literarias y al archivo encargado de su conservación (Goldchuk y Pené 2010). En este sentido, el archivo de

traducciones puede construirse como un archivo de escritor centrado únicamente en los dactiloescritos de Vilariño vinculados a su labor traductora.

Para quien investiga en el área de la historia de la traducción, la tarea consiste en relevar los catálogos y archivos (entendidos en un sentido amplio) que puedan brindar información respecto del objeto de estudio. Si bien parece un trabajo relativamente sencillo en otros ámbitos literarios, debe tenerse en cuenta que, al no ser considerada como objeto de estudio *per se*, la documentación relativa a las traducciones suele encontrarse dispersa en archivos personales y de editoriales, catálogos de bibliotecas, registros de derechos de autor y servicios de documentación vinculados a lo literario. Es por ese motivo que una descripción del mapeo primario de los espacios de consulta puede resultar de interés. Otro punto para tener presente es el acceso diferencial que implican los catálogos: en muchas ocasiones se cuenta con la información de la existencia de una traducción a través de la consulta, pero en muchas otras son los propios criterios de catalogación y de ingreso de los datos los que impiden visibilizar la traducción, ya que el texto no aparece consignado como tal.

Luego, en la construcción del corpus documental, deben diferenciarse, como se verá más adelante, las fuentes primarias de consulta, entendidas como los archivos de traducción (en los que se pueden encontrar los dactiloescritos) y los textos traducidos que se publicaron, de las fuentes secundarias, que indican la existencia del texto, pero no suponen un acceso a su domicilio final (Derrida 1997), entendido como residencia asignada que garantiza el pasaje de lo secreto a lo público. Los documentos que lo conforman son sometidos a una clasificación que implica un modelo de guardado (una topología) por una autoridad que asegura su disponibilidad y lo presenta, en ocasiones, a otros. A esto se suma el carácter que posee el archivo producto de la consignación, que hace que posea una configuración ideal mediante la puesta en marcha de una estructura que selecciona y organiza los documentos para ser guardados.

En el caso de los archivos de traducción de Vilariño, el relevamiento y la catalogación fueron realizados por Ana Inés Larre Borges y el grupo Historia de la Traducción en Uruguay. Mientras que la mayoría de las traducciones publicadas en formato libro en Uruguay pueden ser consultadas en el catálogo general de la BNU, los textos traducidos por Vilariño, pero con domicilio (final o no) desconocido y sin contar con una publicación, abren un espacio de investigación a futuro.

El objetivo del relevamiento y la catalogación de este archivo es construir un espacio de memoria –vinculada a la historia de la traducción, en este caso (Hermans 2022)– en el cual, a su vez, se supone la existencia de un olvido producto de ese archivo, como señala Derrida (1997). En otras palabras, la Colección Idea Vilariño

del Archivo Literario de la BNU albergaba una serie de dactiloescritos de versiones de traducciones del francés e inglés, además de adaptaciones. No obstante, la colección, entendida como espacio de la construcción de la memoria de Vilariño como poeta y crítica, no se abría sistemáticamente a una mirada específica sobre su actuación como traductora del mismo modo que se relevaba su trabajo como poeta. Un archivo de escritor de una figura como Vilariño, poeta y traductora, debe poder decir sobre ambos roles.

Históricamente invisibilizada, la presencia del traductor debía pasar desapercibida en lo que se concebía como *buena traducción*, a tal punto que en la actualidad se continúa pregonando el borramiento de su variedad lingüística al traducir a favor de un español *neutro* (Fraser 2016). Numerosos son los casos de traducciones en las que no figura el traductor ni en la tapa ni en la página de créditos, de traducciones sin ninguna referencia al traductor y de catálogos de bibliotecas en las que no figura referencia al acto de traducir (Foz y Payàs 2011). Por lo tanto, es de esperar que en catálogos y archivos no figure explícitamente este rol del traductor salvo que se trate de una figura conocida en el ámbito (que por lo general se hace pública no por sus traducciones, sino por otras prácticas que pueden o no estar vinculadas a esta).

Como lo explica Derrida (1997) a partir de la metáfora de Freud sobre la memoria, al reconfigurar una historia de la traducción se busca en lo que queda las marcas que hayan resistido borramientos, para dar lugar a las huellas duraderas que privilegian un acercamiento por sobre otro a la labor del traductor:

La historia sirve también para rehabilitar la memoria de los traductores y de las traductoras. Una de las funciones de la historia es rescatar del olvido las voces de los auténticos protagonistas, sujeto histórico de la traducción, muchas veces anónimo (Sabio Pinilla 2006: 30).

Una perspectiva desde la historia de la traducción que implique un relevamiento (ya sea por época, autor, género o editorial) desde la historia de la traducción (D'hulst y Gambier 2018) supone recurrir a archivos y catálogos. En estos casos, como ya se adelantó, gran parte de la información que se pueda recabar depende de cómo se la organice en los archivos consultados:

Necesitamos armar un corpus de títulos de traducciones, para lo cual accuiremos a los catálogos de las bibliotecas. Ahora bien, los catálogos de bibliotecas no son a primera vista de gran ayuda, ya que, para empezar, registran el fondo físico de una biblioteca (que puede ser más o menos completa) y no las existencias «virtuales» de libros, que pueden haber sobrevivido o no y quizás estén repartidos en varias bibliotecas-edificios.

Además, estos catálogos, ya digitalizados desde hace años, no están diseñados de forma que traductores o traducciones puedan identificarse mediante una búsqueda simple por el hecho de la traducción ni el nombre del traductor, cuya presencia debemos detectar por las abreviaturas «tr.» o «trad.» en alguno de los campos de búsqueda (que puede ser el de autor secundario) cuando no por la mención «vertido en», «puesto en» o, simplemente, «en» (tal o cual lengua), cuando así figura en la portada del libro y siempre que el catálogo la haya reproducido (Foz y Payàs 2011: 214).

¿Por qué recurrir, entonces, a los catálogos de las bibliotecas como fuente para la conformación de un corpus? En el caso de los estudios de traducción en Uruguay, cuya historia no ha sido abordada de manera sistemática³ y teniendo en cuenta que son recientes los esfuerzos por llevar adelante esta tarea, los catálogos son un buen punto de partida, aunque deben ser complementados. Asimismo, el hecho de que la historia del libro y de la edición cuente con un incipiente desarrollo⁴ tampoco colabora con la existencia de catálogos que permitan una búsqueda de traducciones rápida y fiable. Por otro lado, debe tenerse en cuenta que rara vez los fenómenos que implican traducciones (al español, en este caso) revisten un carácter nacional riguroso. Por lo tanto, el estudio de las traducciones supone naturalmente asumir que traspasa fronteras (Adamo 2012). Más allá de las peculiaridades locales, los fenómenos de traducción se explican por flujos internacionales, lo que limita la información que los archivos locales puedan brindar. Tanto las características intrínsecas de los archivos y los catálogos como la realidad de la traducción, invisibilizada en gran parte hasta la actualidad, dan lugar a una búsqueda que se avizora como compleja para rescatar el rol del traductor y dar cuenta de su incidencia en la cultura.

No obstante, cabe recurrir a los archivos y los catálogos no solo porque son de las pocas fuentes que pueden abrir puertas hacia búsquedas más específicas en el campo de la historia de la traducción, sino también porque los archivos regulan el orden de lo decible y se busca, en particular, lograr *decir* el rol de la traducción en la construcción cultural del Uruguay.

La agencia traductora

Las obras relevadas (a consultar en la bibliografía de traducciones al español) evidencian el rol de Idea Vilariño como agente de traducción (Milton y Bandia 2009) y

3. En parte, porque no es un centro de traducción en el espacio hispanoparlante, según los datos del *Index Translationum* relevados en 2017 (Torres Rippa 2020), por lo que tampoco suscitaron interés las traducciones realizadas en el país.

4. En este campo, valiosos han sido los aportes de Rocca (2021) y Torres Torres (2012).

cómo se ha invisibilizado esta perspectiva de su labor. En el marco de los estudios de la historia de la traducción, una de las principales preguntas de investigación busca su reconocimiento, lo cual abarca el estudio de su entorno, su vínculo con los editores, sus motivaciones para traducir y sus prácticas de traducción (Williams y Chesterman 2002).

En el siglo xx, si bien gran parte de la bibliografía (Rocca 1997) general sobre Vilariño tiende a centrarse en el análisis de su obra como poeta y crítica, se hacen breves menciones a su rol como traductora: «Ha traducido obras teatrales de Shakespeare y también poesía y prosa de Raymond Queneau, cuando este último era desconocido en el orbe de la lengua española» (Blixen 1997 115).

Otro de los rasgos salientes de la trayectoria intelectual de Idea Vilariño ha sido su intensa labor como traductora; sus versiones de *Hamlet* (la primera con Rodríguez Monegal) y *Antonio y Cleopatra* de William Shakespeare fueron representadas por elencos teatrales de Montevideo (Penco 1978 313).

Ya en el siglo XXI se destacan numerosas revisiones de su rol como traductora que colaboran en la conformación de este perfil (Bucci 2014, Campanella 2022, Isla Jiménez 2016, Ortiz 2012 y 2013 Robaina 2005, Silva-Santisteban 2020, Uriarte 2014, Vegh 2012 y 2014⁵). Estos aportes contribuyen a la estructuración de una bibliografía traductora de Vilariño porque las obras que figuran como traducciones al francés y al inglés en el catálogo de la BNU constituyen un repertorio incompleto,⁶ aunque se reconoce que al ingresar el nombre en cuestión⁷ el resultado completo de las traducciones aparece integrado con el de las obras de poesía y crítica de su autoría; es decir, si bien en el catálogo de la BNU no aparecen todas las traducciones, las que sí figuran son arrojadas en los resultados al buscar por Vilariño como autora, por lo que no se hace necesaria una búsqueda diferenciada. Como es natural, la BNU presenta un catálogo compuesto, sobre todo, por obras publicadas en Uruguay, lo cual excluye las traducciones publicadas en el exterior—como las de Losada

5. En este volumen se reproducen el artículo de Uriarte, que aquí aparece referenciado según su publicación original: «Una esclava fiel: Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare», *Revista de la Biblioteca Nacional*, «Idea», n.º 9, 2014, 251-260; y los dos artículos de Vegh, que aquí aparecen referenciados según su publicación original: «Ejercicios de estilo y traducción: Idea Vilariño/Raymond Queneau», *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 6-7, 2012, 222-237 e «Idea Vilariño, novelista en París», *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 9, 2014, 229-240.

6. Por ejemplo, en el catálogo de la BNU no figura *Romancero de las estrellas*, de J. S. Alexis, publicado en Arca en 1967, que sí figura como traducción en *Idea. La vida escrita*, el libro de Larre Borges (2008) sobre Vilariño.

7. La búsqueda por los seudónimos utilizados por Vilariño (Elena Rojas y Ola O. Fabre) no arroja más datos que la búsqueda por su nombre.

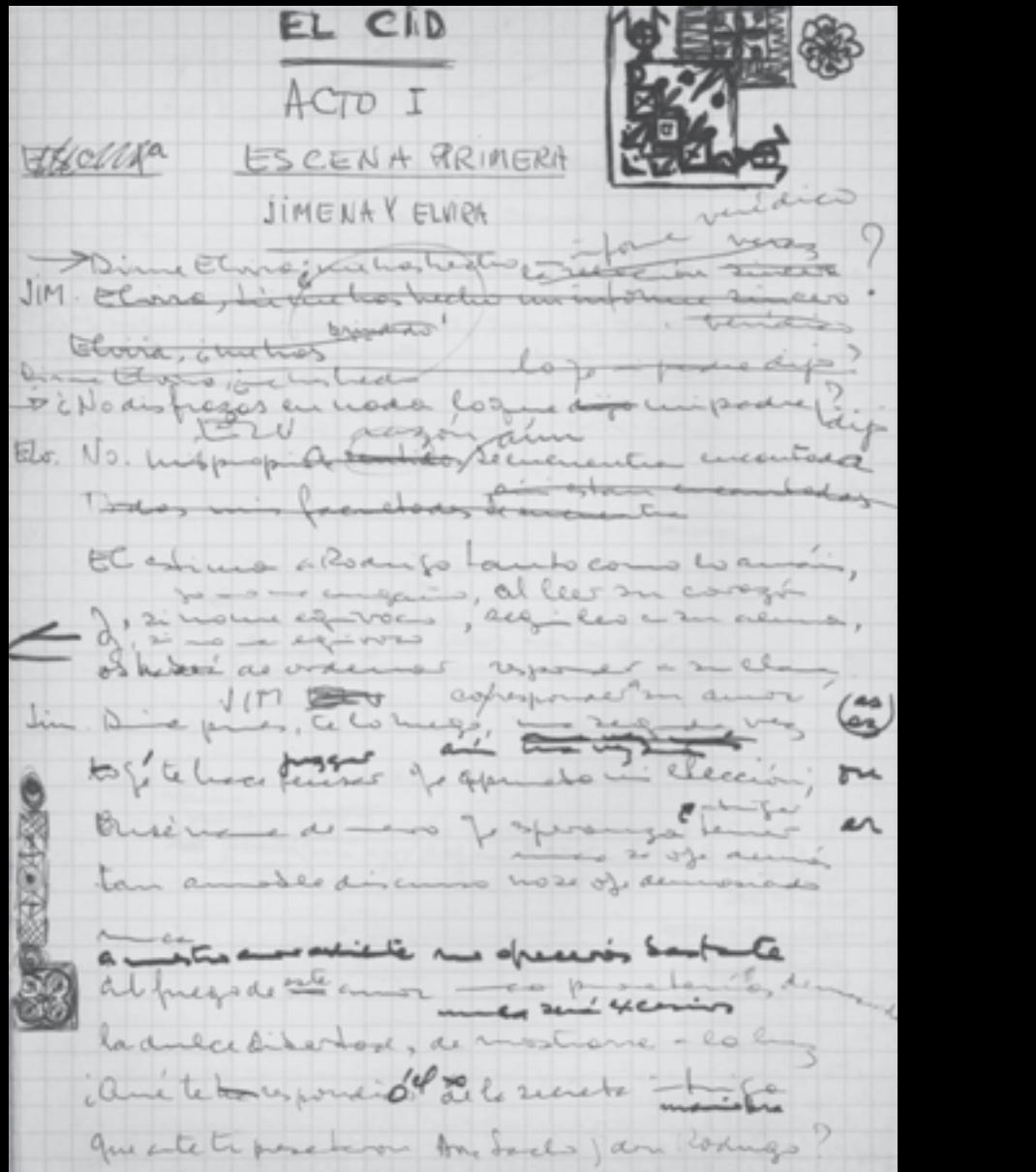
(Bucci 2014)— y las traducciones realizadas para puesta en escena, que no siempre se publican.⁸ Luego de cruzar los datos provenientes de numerosas fuentes (que se detallarán en el siguiente apartado), se logró obtener una lista con treinta y siete obras traducidas por Vilariño (entre las que se incluyen adaptaciones para teatro de textos clásicos), aunque debe aclararse que muchas son reediciones o traducciones no publicadas.

En el recorrido de la carrera como traductora, se debe observar el capital simbólico que Vilariño transfirió a las traducciones, en tanto se convirtió en una traductora consagrada (Sapiro 2008), en especial de Shakespeare, lo que explica el alcance de los textos logrados, mensurable a través de su publicación en sucesivas ediciones fuera de frontera (Argentina, Perú y España). Lo mismo puede decirse de las traducciones de Hudson: *La tierra purpúrea*, *Allá lejos y hace tiempo* y *Marta Riquelme* (publicadas en Venezuela). En francés, destacan las publicaciones de *El rapto de Ícaro* y los *Ejercicios de estilo*, de Queneau (en Argentina y Venezuela, respectivamente), así como las traducciones—no literarias—de Akkache y Durkheim para Schapire. La agencia (Carbó-Catalan y Meylaerts 2022) de Vilariño como traductora muestra un rol que se asienta en el espacio internacional a partir de los años setenta, lo cual implica un mayor alcance de distribución de las traducciones y un papel de mediadora cultural (Kinnunen y Koskinen 2010), especialmente, si se tienen en cuenta sus traducciones para ser puestas en escena.

Los catálogos y los archivos

En la construcción del listado de obras traducidas por Vilariño, además de las traducciones en el archivo literario de la BNU, la principal fuente consultada fue el catálogo en línea de la BNU. Como complemento de este catálogo, fueron también consultados los de la Biblioteca del Poder Legislativo del Uruguay y el sitio *Anáforas*, de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República. En segundo lugar, como fuentes secundarias fueron consultadas las siguientes: el listado de documentos de la Miscelánea Idea Vilariño, alojada en la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de la Universidad de la República (UDELAR); la bibliografía existente respecto de las versiones de Vilariño al español; la documentación presente en el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE); la Biblioteca Florencio Sánchez de la Escuela Municipal de Arte Dramático Margarita Xirgú (EMAD); la *Cronología de estrenos teatrales*

8. Para esta parte del relevamiento se consultó la *Cronología de estrenos teatrales en Uruguay (1945-1994)*, dirigida por Roger Mirza, disponible en <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40511>. Consultado el 23.1.2022.

Primera versión manuscrita de la traducción de *El Cid* de Corneille (Traducciones C. 9 Col. IV, BNU).

en Uruguay (1945-1994); el listado de documentos alojados en la Universidad de Princeton (los Idea Vilariño Papers), y el registro de derecho de autor de la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU).

El relevamiento de los dactiloescritos alojados en el archivo literario permitió incluir traducciones completas, como *El Cid*, de Corneille, cuya existencia no había sido mencionada hasta el momento en ninguna de las otras fuentes consultadas. Asimismo, figura entre los documentos la versión de la escena I del acto I de *Ricardo II*, de Shakespeare, desconocida también. Una particularidad del archivo de Idea Vilariño es que está disperso en distintos fondos: la Colección Idea Vilariño en la Biblioteca Nacional de Uruguay (BNU),⁹ que dispone de un inventario de consulta presencial; los Idea Vilariño Papers, C. 1567, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Firestone Library, Universidad de Princeton (en cuya descripción en línea no figuran traducciones)¹⁰ y la Miscelánea Idea Vilariño que guarda el Servicio de Archivo Documentación del Instituto de Letras (SADIL) de la FHCE (UDELAR), con listado de contenidos disponible en línea.¹¹

Para conocer la totalidad de las obras traducidas por Vilariño y publicadas en Uruguay, es necesario también recurrir al catálogo de la BNU, ya que en ella se realiza el depósito legal, es decir, la presentación de una copia de toda obra impresa en el país; lo mismo puede decirse del registro de derecho de autor. Por lo tanto, se espera que allí resida el acervo de toda publicación literaria realizada en el país. Más allá de que no siempre figuren los datos del traductor (aunque sí ocurre esto en el caso de Vilariño, lo que da cuenta del grado de consagración que logró), es la base más completa para iniciar una búsqueda general. Vistas las limitaciones que dicha fuente presenta para este trabajo, la consulta se amplió a la Biblioteca del Poder Legislativo, que, si bien presenta una menor cantidad de volúmenes, su método de catalogación incluye los datos del traductor que figuren en el texto impreso. Como complemento de estas búsquedas, la bibliografía que consignaba las diversas traducciones de Vilariño (Larre Borges 2008, Ortiz 2013, Penco 1978, Rocca 1997, Uriarte 2014, Végh 2012 y 2014) colaboró con la adición de nuevos títulos al listado, al igual que la *Cronología de estrenos teatrales en Uruguay (1945-1994)*. Dirigida por Roger Mirza desde la FHCE (UDELAR), se trata de un relevamiento de las obras de teatro representadas en el país a partir, básicamente, de los anuncios de las obras de teatro en los

9. En línea se accede a la plataforma digital *Poemas recobrados I y II*, que reúne la obra no publicada por la poeta, con originales manuscritos y dactiloescritos de sus poemas, transcriptos y anotados: <https://www.bibna.gub.uy/?artwork=poemas-recobrados-idea-vilarino>

10. En línea con acceso libre, se pueden consultar, desde 2019, los siete cuadernos originales manuscritos donde Vilariño pasó en cronológica sus poemas 1935-2003. https://findingaids.princeton.edu/catalog/C1567_c1orden.

11. <https://fhce.edu.uy/vilarino-idea/#more-2000>.

diarios. La cronología resulta de especial interés, ya que presenta de forma expresa los datos del traductor de la obra. Por su parte, el sitio *Anáforas* fue un recurso de utilidad en el momento de consultar las traducciones publicadas en semanarios y revistas literarias, lo cual permitió contrastar títulos y estudiar el alcance de las traducciones referidas (es decir, si se tradujo la totalidad o parte de un texto cuya existencia ya era conocida). Los registros de derecho de autor de AGADU brindaron más datos sobre puestas en escena de las traducciones para teatro. Con un interés similar, fueron consultados los archivos del CIDDAE y los documentos de la Biblioteca de la EMAD. En la búsqueda de la recuperación del rol de los traductores se realiza una suerte de excavación para recontextualizar su vida y obra en el marco del espacio intercultural que habitan como mediadores entre lenguas y culturas (Williams y Chesterman 2002). A esto se suma también el estudio de la correspondencia con editores y amigos y el diario personal de la poeta, que permitió descubrir datos sobre traducciones ausentes en catálogos y en los originales del archivo.

Como puede observarse, tal como lo señalaron Foz y Payàs (2011), debe tenerse en cuenta que la mayoría de las fuentes aquí mencionadas se centran en la indexación de un libro y no en la presentación de la actividad traductora, por lo que esta información corre distinta suerte según el tipo de catálogo y debe ser contrastada. Al respecto, en todos los casos se recurre a lo que se dice sobre la obra sin tener acceso directo a ella. ¿Cómo leer entonces estos catálogos y los archivos? La búsqueda en las fuentes mencionadas y la consulta de la versión siempre que fuera posible (en caso de tratarse de traducciones publicadas, reescrituras preescénicas o libretos) permitieron confirmar los datos.

Por otro lado, la posibilidad de contar con los dactiloescritos permite abordar los dos principales fenómenos que operan en la invisibilidad del traductor: el uso de la lengua, es decir, las elecciones que este realiza, y la práctica de lectura que implica reconocer que se lee una traducción como tal (Venuti 1995), sin ocultar el rol que este tuvo en la escritura del texto. Respecto de este segundo punto, el relevamiento de traducciones al español permite reinterpretar las versiones que circulan en el medio local para releerlas en conocimiento de que hubo decisiones tomadas por Vilariño a través de la aplicación de normas de traducción. De este modo, se rompe con la idea generada por la búsqueda del efecto de transparencia y fluidez en detrimento del reconocimiento del rol del traductor.

En lo que respecta al uso de la lengua, el acceso a los archivos y la posibilidad de contrastar –a futuro– reescrituras preescénicas, libretos y versiones editadas de una misma obra de teatro permiten poner en relieve las normas de traducción que guiaron la labor de Vilariño y contrastarlas con las concepciones imperantes sobre la lengua y la traducción en la época. A modo de ejemplo, al versionar el teatro

clásico, el dactiloescrito de *Antonio y Cleopatra* (1969), de Shakespeare, se observa la presencia del *vos* reverencial: «Y cada vez pasare arrodillada / ante los dioses pidiendo por vos. // Y cada vez suplicando por vos / pasare arrodillada ante los dioses» (folio 25). Una elección similar se plasma en *El Cid* (sin fecha, *circa* 1970), de Corneille, al utilizarse la forma *vosotros*, lo cual da a entender que dicha elección no está motivada por la lengua fuente, sino por la representación de que al teatro clásico le corresponden estas formas reverenciales consideradas arcaicas en el español regional y propias del español peninsular, modelo normativo de la lengua en esa época. Este uso contrasta con el voseo verbal imperante en los intercambios con Villanueva Cosse, director de *Sueño de una noche de verano* (1972): «Las “hadas” siguen siendo seres masculinos. Lo de Monsieur lo podés cambiar por Señor cada vez» (original 1, folio 56).

Sin embargo, ya a fines de los noventa, en la elaboración de la reescritura preescénica de *Los asesinos* (1999, dirigida por Omar Grasso y estrenada en el Teatro Victoria), la traductora plantea la opción entre el uso de *vosotros* y *ustedes*, al contrario de la decisión sin dudas del manejo del *vos* reverencial y del *vosotros* en las versiones antes mencionadas, y elige la última: «Y vosotros, sentados/ustedes» (folio 50). En la versión final del documento, aparece *ustedes*.¹²

Algunas perspectivas a partir de la información relevada

El documento que presenta las traducciones de Vilariño al español relevadas hasta el momento permite conocer parte de su actividad como tal. Las primeras traducciones documentadas datan de marzo de 1949, solo cuatro años después de la primera publicación de poesía. Por lo tanto, puede decirse que la labor traductora de Vilariño fue una constante en su vida de escritora. Una versión, fragmento de una obra más extensa, aparece publicada en *Marcha*: «Norteamérica al día», de Simone de Beauvoir. Al mismo tiempo, en la primera entrega de *Número* figura la parte inicial de la traducción de un pasaje de *Crimen en la catedral*, de T. S. Eliot, realizada en conjunto con Emir Rodríguez Monegal (Ortiz 2012), mientras que en los dos números siguientes de la revista figura el resto. Destaca, así, un hecho que marcaría la carrera traductiva de Vilariño: la traducción de obras de teatro, en este caso, además –como en muchos otros de su labor–, para ser representada (en esta ocasión, en el Teatro del Pueblo).

Es pertinente señalar que un traductor no suele abordar de la misma forma la traducción de una obra de teatro para ser representada que la traducción para ser

12. Ya en 1953, al traducir el primer capítulo de *Pierrot mon ami*, de Raymond Queneau, como lo señala Ortiz (2013), Vilariño recurrió al voseo para representar intercambios informales y de cercanía.

publicada (Anderman 1998): en el primer caso, estamos ante una traducción *performance-oriented*, mientras que en el segundo, ante una traducción *reader-oriented* (Santoyo 1989). En el primer caso, el texto meta es visto como parte de la producción teatral y las palabras versionadas son un elemento más de la producción, lo que hace que pese notoriamente la capacidad de traducir un texto que pueda ser representado, esto es, declamado. Vilariño conocía el destino de las obras de teatro que traducía desde el momento en que se producía el encargo, situación que abre la puerta para que se establezcan a futuro estudios comparativos entre uno y otro tipo de traducciones de textos dramáticos.

La colaboración con Rodríguez Monegal para las traducciones del inglés se repetiría en 1964 al versionar *Hamlet*, de William Shakespeare (la primera de varias traducciones del dramaturgo inglés), para su representación en el Teatro Odeón en octubre (Campanella 2022). Desde una perspectiva de la traducción, Vilariño planteaba una oposición entre la libertad de la creación poética y el sometimiento que le imponía la traducción, en aras de la *fidelidad* al original (Uriarte 2014), aunque se permitía traducir en verso. Según el listado conformado para este trabajo, Shakespeare fue el autor más traducido por ella, aunque no fue de los primeros de su carrera. Al respecto, en una entrevista realizada por Verónica D'Auria y Javier Uriarte para *Brecha* en 2001, Vilariño es elocuente respecto de su vínculo con el dramaturgo inglés y la traducción de esa lengua: su inseguridad en un inicio la llevó, por un lado, a una traducción a cuatro manos de *Hamlet* con Monegal, quien corregía lo propuesto por Vilariño en este contexto; por otro, a no proponer nunca ella una traducción de Shakespeare, sino que se las proponían. Por ese motivo, ella misma plantea que aprendió a traducir a Shakespeare traduciendo (Uriarte 2014).

La última traducción, publicada póstumamente, es la de *La tempestad*, en 2023. Figuran también la traducción de ensayos sobre Shakespeare, como *La tragedia shakespeareana* y *Macbeth, la atmósfera, las brujas*, de A. C. Bradley, y una miscelánea de fragmentos traducidos –junto con Antonio Larreta, José Márquez y José Neruda– para el unipersonal de 1971 *Un espejo a la humanidad (Como gustéis, Romeo y Julieta, Antonio y Cleopatra, La fierecilla domada, Ricardo III, Mucho ruido y pocas nueces, Hamlet, Macbeth, Noche de reyes, Ricardo II y Julio César)*. Dado este recorrido, «la más prolífica traductora uruguaya de Shakespeare» –al decir de Uriarte (2014)– rechazó la oferta de la Editorial Norma de participar en su proyecto de traducción de la obra completa de Shakespeare al español: «Shakespeare por escritores», dirigida por Marcelo Cohen. El motivo: consideraba que se le había asignado una comedia menor (Uriarte 2014). Se confirma su percepción del rol de traductora consagrada. Así como Shakespeare es uno de los autores traducidos con frecuencia por Idea, también lo es Queneau desde el francés. Su primera incursión data de 1952, cuando publica en *Número*. Allí traduce «Si tú te imaginas», «Tanto

sudor humano» y «El Havre de Gracia» («Si tu t'imagines», «Tant de sueur humaine» y «Le Havre de Grâce»), confrontados con sus respectivas versiones en francés y prologados y comentados por Rodríguez Monegal. Le siguen *Pierrot amigo mío* (1953), dos sonetos en 1955 («Dans cette solitude» y «Mon comportement pendant l'exode»), sin traducir los títulos al español y publicados junto con el texto en francés), *El rapto de Ícaro* en 1973 y «Oda» en 1995.¹³ De estos, se publican en libros las últimas dos traducciones. Es de destacar el vínculo establecido con Queneau y el desafío que este le propone como traducción, temática abordada en el artículo de Vegh (2012) que figura en este volumen.

Un aspecto destacable en la carrera como traductora es que en una etapa temprana (entre 1949 y 1973) las obras literarias se publican en diarios y revistas o en publicaciones para estudiantes, además de existir numerosas traducciones para ser representadas, sin publicación. El año 1970 marca la primera publicación editorial: un ensayo de Andrew Cecil Bradley titulado *La tragedia shakespeareana* que publicó La Casa del Estudiante, que junto con la Editorial Técnica editaba obras de estudio y traducciones literarias para el liceo.

Mientras las versiones de Shakespeare para ser puestas en escena se sucedían, también incursionó Vilariño en la traducción del francés. Entre 1972 y 1974, etapa prolífica de su actuación como traductora, de las siete obras traducidas, cinco fueron en francés: *El socialismo*, de Émile Durkheim (Schapire, 1972), *El rapto de Ícaro*, de Raymond Queneau (Losada, 1973), *Romancero de las estrellas*, de Jacques Stephen Alexis (Arca, 1973), *Capitales extranjeros y liberación: la experiencia argelina*, de Ahmed Akkache (Schapire, 1973) y *Educación y sociología*, de Émile Durkheim (Schapire, 1974).

En lo que refiere a su actuación en inglés, esta etapa es la que presenta el pasaje de la traducción para puesta en escena a la traducción para libro: dos años después de que *Sueño de una noche de verano* le valiese un premio Florencio por su traducción, Ediciones de la Banda Oriental publica por primera vez una de las traducciones de Vilariño: *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, diez años después de la versión para puesta en escena en colaboración con Rodríguez Monegal. En 1998 Alianza publica *Hamlet*, de nuevo con traducción de Vilariño.

Si bien ya era una traductora publicada en ambos márgenes del Plata en los setenta, es en los ochenta que llega a publicar en Venezuela, mientras que las ediciones en Perú y España datan del siglo XXI. En este último caso, es a través de la filial española de Losada que se publican numerosas versiones de Shakespeare, lo que

13. Respecto de las peculiaridades de la traducción de estas obras, Vegh (2012 y 2014) realiza un minucioso estudio.

muestra que la difusión de las traducciones de Idea en la península requirió de una previa publicación en Argentina. Más allá de esto, debe tenerse en cuenta que toda periodización es provisoria por el momento, dado que es probable que haya dactiloescritos que se perdieron y que algunas traducciones sean obra de Vilariño, pero sin la debida mención al traductor. A modo de ejemplo, la primera traducción (de Graham Greene, los *Ensayos completos*) para una editorial de la que se tiene registro no fue publicada, y su manuscrito está parcialmente recuperado. El catálogo del SADIL avanza algunos datos al respecto:

Traducción de Ensayos completos de Graham Greene (1969). La primera página tiene una nota de Pablo Rocca: «Según me lo declaró en julio, 1993, esta traducción fue preparada a pedido de Editorial Sudamericana a mediados de los 60. Se la pagaron, pero nunca se publicó. En la fecha arriba mencionada la estaba quemando. De ahí que falten folios». [Se trata de una carpeta que consta de un total de 112 folios numerados, aunque interrumpidamente. 99 que forman parte de la carpeta y 13 que repiten algún folio incluido ya en ella, una segunda corrección. Son originales mecanografiados que cuentan con correcciones en lapicera –o similar– de la autora].¹⁴

De estas citas, se destacan dos datos de importancia. El primero es la explicación de por qué muchos dactiloescritos de traducciones no figuran en los archivos de Idea; el segundo es la clara mención a que la traducción de Greene era por encargo y no revestía interés para Vilariño, lo cual indica que la traducción operaba como fuente para el sustento económico. Esta quema de dactiloescritos contrasta con el hecho de que ella misma era conocedora del valor del archivo de un autor (Larre Borges 2019). Aún más, se podría establecer la hipótesis de que para Vilariño lo importante eran sus papeles de escritora y la traducción, esclavizadora, quedara relegada a un segundo plano y, por ende, sería muy útil para la estufa.

Volviendo al recorrido traductor de Vilariño respecto de las obras de teatro, se puede explicar una característica de sus traducciones a partir de este. Los datos aquí recabados muestran, en principio, una publicación tardía de las obras de teatro traducidas, por lo que en un primer período la mayoría fueron destinadas a la representación teatral, de ahí el cuidado por *que se puedan decir*, tal como lo expresa la propia Idea (Uriarte 2014 256-257).

Asimismo, todo parece indicar que, en lo que a las obras de teatro refiere, hay una reiteración de las traducciones: un posterior estudio de los archivos permitiría ver hasta qué punto se modifican las distintas versiones de *Hamlet*, de las que

14. Tomado de <https://www.fhuice.edu.uy/index.php/component/content/article?id=587>. Consultado el 23/01/2022.

figuran al menos tres, entre las que se cuenta la traducida con Rodríguez Monegal, las publicaciones en Ediciones de la Banda Oriental en 1974 y de Alianza en 1998. A esto se suma el fragmento incluido en *Un espejo a la humanidad*,¹⁵ cuyo libreto no figura en el CIDDADAE. Lo mismo ocurre con *Macbeth*, con un fragmento en *Un espejo a la humanidad* y múltiples ediciones: Editorial Técnica, 1977; Losada (Buenos Aires), 1995, 1997, 2000 y 2006 y Losada (Oviedo), 2016. La gran cantidad de ediciones de Shakespeare muestra una valoración positiva del público lector, que las agota en el mercado.

Acerca de los géneros, si bien se observa una preponderancia de las traducciones de obras de teatro, lo cierto es que en su recorrido figuran poemas, ensayos y novelas (como *El rapto de Ícaro*). Todo parece indicar que tanto la especialización en obras de teatro como en Shakespeare –y en la lengua inglesa– provienen de su propia carrera como traductora: cuanto más traducía obras de teatro del dramaturgo inglés, más le pedían que las siguiera traduciendo. Cabe destacar un dato no menor: sus traducciones tienen como lengua fuente el francés y el inglés. Respecto de su manejo, explicaba que sentía mayor destreza en el manejo del primero que del segundo (Uriarte 2014 255).¹⁶

Con este contexto presentado, sorprende que, de las treinta y siete obras relevadas, solo quince correspondan a traducciones del francés. Por lo tanto, si la propia Vilariño señala (en la entrevista realizada por D'Auria y Uriarte en 2001) que tradujo más del francés que del inglés, se entiende que todavía queden traducciones por relevar. En comparación con las relevadas del inglés, estas no serían pocas. ¿A qué podría deberse la –relativa– notoriedad de las traducciones del inglés en comparación con las del francés? Dentro de los estudios sobre Idea traductora se observa el reconocimiento que esta logró, sobre todo, con las traducciones de Shakespeare, por eso surge la interrogante: ¿por qué será que no logró reconocimiento igual con las traducciones del francés?

Un último punto de este breve recorrido por las versiones al español de Vilariño: las adaptaciones al español de obras escritas originalmente en otras lenguas. Tal es el caso de *Medea*, de Eurípides, traducida para el unipersonal del mismo

15. Dado que en la *Cronología de estrenos teatrales del Uruguay (1945-1994)* figuran los datos de los traductores (Idea Vilariño, José Neruda, José Márquez y Antonio Larreta), no contamos en la actualidad con datos que permitan confirmar si las traducciones fueron grupales o si cada traductor se encargó de un grupo de obras, motivo por el cual es difícil determinar si la versión de *Un espejo a la humanidad* es una versión que se suma a las ya confirmadas de Vilariño. A pesar de esto, se debe tener en cuenta que en 1971 *Hamlet* ya había sido traducida por la dupla Vilariño-Rodríguez Monegal.

16. La propia Vilariño señala que sus conocimientos de ambas lenguas en un inicio se basaron en los cursos recibidos en el liceo y sus posteriores lecturas, lo que da cuenta del nivel de manejo de la lengua alcanzado por ella en la enseñanza secundaria en esa época.

título dirigido y protagonizado por Norma Aleandro y estrenado el 25 de agosto de 1977 en el Teatro del Notariado. Se trata, en específico, de una versión elaborada para la directora y actriz (que debió instalarse un tiempo en Uruguay producto de la dictadura argentina). En el folio 1 de la primera de las tres versiones de la reescritura preescénica –siendo la primera la versión inicial y la tercera, la versión para entregar a la directora– figura escrito a mano con marcador negro: «Retrad. p. Norma Aleandro». La idea de retraducción vuelve a aparecer en la última versión: «Medea de Eurípides. Re-traducción y adaptación de Idea Vilariño» (folio 1). En una situación similar se encuentra *Los asesinos* (1999), ya que se basa en fragmentos de *Ifigenia en Áulide* y de *Ifigenia en Táuride*, de Eurípides; *La Orestiada*, de Esquilo, y *Troilo y Crésida*, de Shakespeare (este último fragmento fue utilizado para el monólogo de Ulises, tal como aclara el dactiloescripto). Se anuncia que se trata de una «puesta en verso» de Vilariño. Si bien en ambos casos destaca el minucioso cuidado por las opciones de léxico y sintácticas en español, cabe discutir las nociones de retraducción y adaptación desde una perspectiva de los estudios de la traducción.

La primera refiere a una versión de un texto que ya cuenta con una traducción en la lengua meta (Pöckl 2022), con el objetivo de acercar al texto a los ideales estéticos que gobiernan las normas de traducción en el momento de llevar adelante la retraducción. En general, son proclives a las retraducciones las obras consideradas clásicas, es decir, aquellas que han ingresado al canon literario. En el caso de *Medea*, todo parecería indicar que, de haber retraducción, esta debería ser a partir de un texto en francés o inglés porque eran las lenguas de traducción de Vilariño, lo cual revestiría, además, la peculiaridad de que se trataría de una traducción indirecta.¹⁷

También son retraducciones al español todas las obras de Shakespeare (lo mismo puede decirse de *El Cid*), en caso de seguir este criterio, ya que contaban con la versión previa en esta lengua, pero no pueden ser consideradas traducciones indirectas visto que Vilariño trabaja a partir de los textos en inglés (y en el carpetín de *El Cid* figura la edición en francés de Les Classiques Hatier editada en 1952 en Francia). Dado que los otros dactiloescritos no incluyen el término *retraducción*, aunque lo sean, se puede esbozar la teoría de que para Vilariño en este caso estaríamos más en el terreno de las traducciones indirectas, lo que resta saber es de qué lengua tradujo *Medea* o si realizó una adaptación.

Respecto de la idea de adaptación (Bastin 1998), si bien implica tareas vinculadas a la traducción, el texto meta no es considerado una traducción en sí misma,

17. La consulta al listado de la biblioteca personal de Vilariño no arroja resultados sobre ediciones de *Medea*. «Inventario bibliográfico. Archivo bibliográfico personal», mecanografiado 66 páginas, mayo 2004. Colección Idea Vilariño, Documentos. Archivo Litrrario, BNU.

pero sí es considerado un documento que surge del texto fuente. La particularidad de la adaptación es que se encauza la traducción para que el texto meta sea aceptado por la cultura meta, en especial, en las versiones para teatro, que suelen requerir una reterritorialización que vuelva natural el texto meta para la nueva audiencia. En este caso, todo parecería indicar que la *adaptación* a la que refiere Vilariño se acerca más a la «puesta en verso» consignada para *Los asesinos* que a una operación de modificación de los segmentos del texto fuente, por ejemplo. No obstante, un análisis más exhaustivo del dactiloescripto de *Medea* permitiría sin dudas profundizar las digresiones aquí esbozadas.

Algunos puntos de investigación a futuro

Este trabajo buscó presentar un panorama del relevamiento global de Idea Vilariño como traductora. A partir de las fuentes de consulta señaladas –con sus peculiaridades y limitaciones–, se pudo reconstruir un primer listado de las obras traducidas. Algunas líneas se vuelven de especial interés a partir de la información recabada: ¿cuáles son las traducciones del francés que aún no han sido incluidas en el listado? ¿Por qué no han sido visibilizadas del mismo modo que las traducciones del inglés si incluso logró traducir y publicar poemas de Queneau antes de que fueran publicados en su lengua fuente en París? ¿Podrán los archivos permitir atribuirle traducciones no firmadas? ¿Qué diferencias hay entre las distintas traducciones de una misma obra? ¿Qué características revisten las retraducciones, las traducciones indirectas y las adaptaciones llevadas adelante por Vilariño? Vista la cantidad de traducciones relevadas hasta el momento, ¿era esta en realidad una labor secundaria para Vilariño?

Una revisión macro de las traducciones de Vilariño, sin cotejar original y traducción ni las características específicas de cada obra traducida, permite ver los movimientos generales en su carrera de traductora. El estudio de archivos y catálogos permite, así, comenzar a reconstruir la historia traductiva de una figura de la literatura nacional, con el deseo de que esta mirada evolucione hacia una de la historia del rol de traductora, en el marco de una historia de la traducción en el Uruguay y en lengua española.

ADAMO, Gabriela: «Introducción», en *La traducción literaria en América Latina*, editora Gabriela Adamo, Buenos Aires: Paidós, 2012, 13-22.

ANDERMAN, Gunilla: «Drama translation», en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, editora Mona Baker, Londres: Routledge, 1998, 71-74.

- BASTIN, Georges: «Adaptation», en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, editora Mona Baker, Londres: Routledge, 1998, 5-8.
- _____, «Subjectivity and Rigour in Translation History. The case of Latin America», en *Charting the future of Translation History*, editores Georges Bastin y Paul Bandia, Ottawa: University of Ottawa Press, 2006, 111-129.
- BLIXEN, Carina: «Idea Vilariño: una poética de la intensidad», en *Historia de la literatura uruguaya contemporánea, tomo II: Una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)*, directores Heber Raviolo y Pablo Rocca, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997, 101-115.
- BUCCI, Julia: «El Queneau oulipiano: el traductor como escritor», *Revista de la Biblioteca Nacional*, 9, 2014, 241-250.
- CAMPANELLA, Lucía: «Emir Rodríguez Monegal en la escena de la traducción», *Emir: Revista de la Biblioteca Nacional*, época 3, año 13, n.º 18, coordinado por Lisa Block de Behar, 2022, 181-203.
- CARBÓ-CATALAN, Elisabet y Reine MEYLAERTS: «Translation Policies in the Longue Durée: From the International Institute of Intellectual Cooperation to UNESCO», en *Global Literary Studies: Key Concepts*, editoras Diana Roig-Sanz y Neus Rotger, Berlín: De Gruyter, 2022, 303-327. Disponible en <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110740301/html>. Consultado el 05/01/2023.
- DERRIDA, Jacques: *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Madrid: Editorial Trotta, 1997. Traducción de Paco Vidarte.
- D'HULST, Lieven e Yves GAMBIER: «General introduction», en *A History of Modern Translation Knowledge: Sources, concepts, effect*, editores Lieven D'hulst e Yves Gambier, Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2018, 1-14.
- FRASER, Georgina: «¿Por qué Asterix no dice “vos” ni un negro del Bronx, “gilipollas”? Estudio sobre las representaciones del neutro como lo ajeno», en *Actas de las III Jornadas Internacionales sobre Formación e Investigación en Lenguas y Traducción* del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas «Juan Ramón Fernández», 2016, 390-395.
- FOZ, Clara y Gertrudis PAYÀS: «Las bibliografías hispanoamericanas coloniales y las Bibliotecas americanas europeas como fuentes para la historia de la traducción», en *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*, editoras Andrea Pagni, Gertrudis Payàs y Patricia Willson, Ciudad de México: UNAM, 2011, 213-250.
- GOLDCHLUK, Graciela: «Archivos (no tan) heterogéneos: entre los archivos públicos y los privados», *Lo que los Archivos Cuentan*, 7, 2019, 135-146.
- GOLDCHUK, Graciela y Mónica PENÉ: «Archivos de escritura, génesis literaria y teoría del archivo», en I Jornada de intercambio y reflexión acerca de la investigación en bibliotecología. 6 y 7 de diciembre de 2010, La Plata. Disponible en https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.772/ev.772.pdf.
- HERMANS, Theo: *Translation and History: A Textbook*, Nueva York: Routledge, 2022.

- ISLA JIMÉNEZ, Julio: «La infinita variedad y la fuerza angélica de *Antonio y Cleopatra*», en *Antonio y Cleopatra* de William Shakespeare, Traducción y adaptación escénica de Idea Vilariño, Edición y prólogo de Julio Isla Jiménez, Colección dirigida por Ricardo Silva Santisteban, Biblioteca Abraham Valdelomar, Academia Peruana de la Lengua, Lima, 2016.
- KINNUNEN, Tuija y Kaisa KOSKINEN: «Introduction», en *Translators' agency*, editoras Tuija Kinnunen y Kaisa Koskinen, Tampere: Tampere University Press, 2010, 4-10.
- LARRE BORGES, Ana Inés: *Idea. la vida escrita*, Montevideo: Cal y Canto, 2008.
- _____, «Los papeles de Idea», *Brecha*, 26/04/2019. Disponible en <https://brecha.com.uy/los-papeles-de-idea/>.
- MILTON, John y Paul BANDIA: *Agents of Translation*. Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2009.
- ORTIZ, Julia: «Prácticas traductoras en el Río de la Plata: el caso de T. S. Eliot», en *Revisitas culturales del Río de la Plata: diálogos y tensiones (1945-1960)*, editor Pablo Rocca, Montevideo: CSIC, 2012, 85-108.
- _____, «Vilariño, Idea», en *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*, editores Francisco Lafarga y Luis Pegenauta, Madrid: Iberoamericana, 2013, 465-467.
- PÖCKL, Wolfgang: «Retraducciones: entre el azar y la necesidad», *Lenguas Vivas*, suplemento 8, 2022, 130-139. Traducción al español de Analía Aguilar.
- PENCO, Wilfredo: «Vilariño, Idea», en *Diccionario de literatura uruguaya*, director Alberto Oreggioni, Montevideo: Arca, 1987, 312-314.
- ROBAINA, Marcela: «Las traducciones del inglés en la primera época de *Número* y su relación con el programa de la revista», 2005. Disponible en https://web.archive.org/web/20140529233912/http://www.sadil.fluce.edu.uy/revistasuruguayas2008/textos/marcela_robaina.htm.
- ROCCA, Pablo: «Cronología y Bibliografía» de Idea Vilariño, en *Historia de la literatura uruguaya contemporánea, tomo II: Una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)*, directores Heber Raviolo y Pablo Rocca, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997, 116-123.
- _____, *Historias tempranas del libro: impresores, textos, libreros en el territorio oriental del Uruguay, 1807-1851*, Montevideo: Linardi y Rissi, 2021.
- SABIO PINILLA, José Antonio: «La metodología en historia de la traducción: estado de la cuestión», *Sendebar: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación*, Granada, 17, 2006, 21-47. Disponible en <https://doi.org/10.30827/sendebar.v17i0.1007>.
- SANTOYO, Julio César: «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 1989, 95-112.
- SAPIRO, Gisèle: «Normes de traduction et contraintes sociales», en *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*, editores Anthony Pym, Miriam Shlesinger y Daniel Simeoni, Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 2008, 199-208.

- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo: «Idea Vilariño y sus traducciones de William Shakespeare», *Revista de la Academia Nacional de Letras*, 16, 2020, 119-133.
- SPOTURNO, María Laura: «El problema de las variedades lingüísticas en la traducción al español de la literatura latina de Estados Unidos», *Lenguas Vivas: Revista del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas «Juan Ramón Fernández»*, 10, 2014, 18-29.
- «La conquista del espacio enunciativo: un estudio de las notas en la traducción al español de *Borderlands/La Frontera*», *Revista Lengua y Habla*, 23, 2019, 360-379.
- TORRES RIPPA, Cecilia: «Política editorial y traducción: el caso Trilce», en *Lenguas, literaturas extranjeras y traducción literaria*, volumen 2 de la serie Estudios de Lenguas, compiladora Laura Masello, Montevideo: FHCE, 2020, 193-210.
- TORRES TORRES, Alejandra: *Lectura y sociedad en los sesenta: a propósito de Alfa y Arca*, Montevideo: Yaugurú, 2012.
- VENUTI, Lawrence: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres: Routledge, 1995.
- WILLIAMS, Jenny y Andrew CHESTERMAN: *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*, Mánchester: St. Jerome Publishing, 2002.

Sitios consultados

- Archivo Literario, Biblioteca Nacional del Uruguay: <https://www.bibna.gub.uy/archivo-literario/>.
- Biblioteca del Poder Legislativo: https://pmb.parlamento.gub.uy/pmb/opac_css/.
- Catálogo de la Biblioteca Nacional del Uruguay: http://catalogo.bn.gub.uy/F?func=find-b-0&local_base=BN01.
- Colección Idea Vilariño Papers 1893-2007, Universidad de Princeton: <https://findingaids.princeton.edu/catalog/C1567>.
- Cronología de estrenos teatrales en Uruguay (1945-1994): <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40511>.
- Index Translationum: <https://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx>
- Miscelánea Idea Vilariño en el SADIL, FHCE, UDELAR: <https://www.flhuce.edu.uy/index.php/component/content/article?id=587>.

Traducciones de Idea Vilariño al español

Lucía Campanella

FHCE (UDELAR), SNI, UOC

Leticia Hornos Weisz

FHCE (UDELAR), SNI

Rosario Lázaro Igoa

PGET (UFSC), SNI

Cecilia Torres Rippa

FHCE (UDELAR)

Esta bibliografía de traducciones al español realizadas por Idea Vilariño (en ocasiones, en coautoría) presenta su labor a partir de parámetros temporales, lingüísticos y de géneros literarios. En primer lugar, la datación de los dactiloescritos fue realizada por Ana Inés Larre Borges y el grupo Historia de la traducción en Uruguay a partir de diversas fechas (en caso de que las hubiera) presentes en los documentos de traducción y, también, a partir de la revisión de la correspondencia y del diario personal que guarda la Colección Idea Vilariño, Archivo Literario de la BNU. Figuran como entrada aparte las traducciones de un mismo texto fuente cuando se trata de dactiloescritos y de textos publicados porque entendemos que no son exactamente la misma traducción por motivos que se desarrollan en este libro. Lo mismo ocurre con distintas ediciones de una misma traducción publicada. Dada la importancia de los paratextos para el estudio de las traducciones, incluimos en las distintas entradas la información pertinente al respecto.

En segundo lugar, se organizan las traducciones según la lengua fuente de la traducción, con la debida excepción de los textos —clásicos griegos de teatro, como lo son Esquilo y Eurípides— que se consideran adaptaciones (Bastin 1998). En tercer lugar, en lo que respecta a las clasificaciones según el género, se busca dar cuenta de sus principales campos de actuación como traductora literaria. Escapan a esta organización los textos incluidos en el apartado de las posibles traducciones: de estos se han encontrado referencias a su existencia en los diarios, la correspondencia personal y reseñas de la época, pero no se han hallado aún las traducciones. Por último, las traducciones publicadas en *Marcha y Número* se pueden consultar en Anáforas, sitio de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República y la Biblioteca Nacional de Uruguay <<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>>.

Traducciones del francés

Narrativa

ALEXIS, Jacques Stephen: *Romancero de las estrellas*. Prólogo de Jorge Ruffinelli. Montevideo: Arca, 1973.

QUENEAU, Raymond: Capítulo I de *Pierrot amigo mío*, *Marcha*, 26/6/1953, 3-4. — *El rapto de Ícaro*. Buenos Aires: Losada, 1973.

LAURENT, Christine: *Transatlántico*. Adaptación del guion cinematográfico por André Tachiné y Philippe Arnaud. Montevideo: Trilce, 1996.

Poesía

QUENEAU, Raymond: «Tres poemas de Raymond Queneau: "Si tú te imaginas", "Tanto sudor humano" y "El havre de gracia"», *Número*, n.º 20, 1952, 256-263.

— «Dans cette solitude» y «Mon comportement pendant l'exode», bajo el título de «"Sonetos" de Raymond Queneau», *Número*, n.º 27, 1955, 122-123.

Ensayo

AKKACHE, Ahmed: *Capitales extranjeros y liberación: la experiencia argelina*. Buenos Aires: Schapire, 1973.

DURKHEIM, Émile: *El socialismo*. Introducción de Marcel Mauss y Prefacio de Pierre Birbaum. Buenos Aires: Schapire, 1972.

— *Educación y sociología*. Buenos Aires: Schapire, 1974.

VALÉRY, Paul: «Villon y Verlaine», *Número*, n.ºs 23-24, 1953, 213-227.

Teatro

CORNEILLE: *El Cid*. Dactiloescripto en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU, 1974. Traducido para editorial Schapire en Buenos Aires. Inédito.

RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges: «Polidoro», con colaboración de Gervasio Guillot Muñoz, en *Número*, n.º 12, 1951, 47-65.

Otros

DE BEAUVIOR, Simone: «Norteamérica al día», *Marcha*, año XI, n.ºs 469 a 471, 11/03/1949, 18/03/1949 y 25/03/1949.

QUENEAU, Raymond: Dactiloescripto de *Ejercicios de estilo* en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU. — *Ejercicios de estilo*. Caracas: Pequeña Venecia, 1995.

Traducciones del inglés

Narrativa

HUDSON, William Henry: *La tierra purpúrea, Allá lejos y hace tiempo y Marta Riquelme*. Prólogo de Jean Franco. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

— *La tierra purpúrea*. Prólogo de Ruben Cotelo. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1992, 1997, 1999, 2001, 2009, 2012, 2014 y 2017.

MILLER, Henry: «Fragmento de *Trópico de Capricornio*», *Número*, n.º 25, 1953, 343-355. Con colaboración de Ramiro Mestre. Dactiloescripto en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU, 1953.

Ensayo

BRADLEY, Andrew Cecil: *La tragedia shakespeareana*. Montevideo: La casa del estudiante, 1970.

— *La tragedia de Shakespeare: Hamlet*. Montevideo: La casa del estudiante, 1975.

— *Macbeth, la atmósfera, las brujas*. Montevideo: Editorial Técnica, 1976, 1986, 2001.

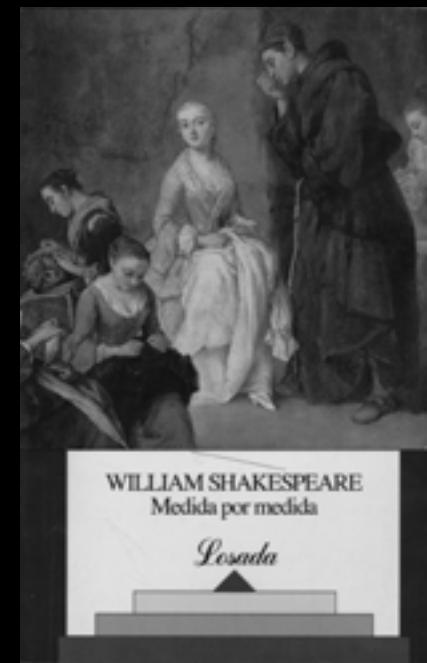
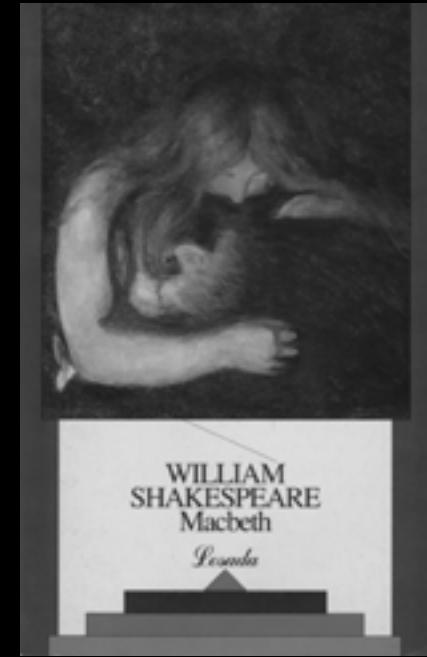
GREENE, Graham: *Ensayos completos*. Dactiloescripto en la Sección de Archivo y Documentación del Instituto de Letras (SADIL) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 1971. Inédito.

Teatro

ELIOT, Thomas Stearns: «Crimen en la catedral», Traducción en colaboración con Emir Rodríguez Monegal. *Número*, n.ºs 1, 2 y 3, 1949, pp. 43-75; 123-139 y 201-220 respectivamente.

MAZUMDAR, Maxim: *Oscar*. Dactiloescripto en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU, 1982.

- SHAKESPEARE, William: *Antonio y Cleopatra*. Dactiloescrito en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU, 1969.
- _____. *Antonio y Cleopatra*. Edición y prólogo de Julio Isla Jiménez. Lima: Academia Peruana de la Lengua y Biblioteca Abraham Valdelomar, Colección La fuente escondida, dirigida por Ricardo Silva-Santisteban, 2016.
- _____. *Sueño de una noche de verano*. Dactiloescrito en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU, 1972.
- _____. *Sueño de una noche de verano*. Introducción y notas de Idea Vilariño. Buenos Aires: Losada, 1997, 2005 y 2007. Oviedo: Losada, 2017.
- _____. *Hamlet*. Dactiloescrito en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU, 1964. Traducción en colaboración con Emir Rodríguez Monegal.
- _____. *Hamlet, Príncipe de Dinamarca*. Prólogo y anotaciones de Idea Vilariño. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1974.
- _____. *Julio César*. Dactiloescrito en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU, 1975.
- _____. *Julio César*. Introducción y notas de Idea Vilariño. Buenos Aires: Losada, 2004, 2006 y 2017.
- _____. *Julio César. Obras completas. Tomo I, Tragedias*. Buenos Aires: Losada, 2008. Oviedo: Losada, 2016.
- _____. *Macbeth*. Prólogo y anotaciones de Idea Vilariño. Montevideo: Editorial Técnica, 1977 y 2002.
- _____. *Macbeth*. Introducción y notas de Idea Vilariño. Buenos Aires, Losada: 1995, 1997, 2000, 2002, 2006 y 2015.
- _____. *Macbeth. Obras completas, Tomo I, Tragedias*. Buenos Aires: Losada, 2008. Oviedo, Losada, 2016.
- _____. *Medida por medida*. Dactiloescrito en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU, 1977.
- _____. *Medida por medida*. Introducción y notas de Idea Vilariño. Buenos Aires: Losada, Buenos Aires, 2000 y 2022.
- _____. *Medida por medida. Obras completas, Tomo III Comedias sombrías*. Buenos Aires: 2008. Oviedo: Losada 2017.
- _____. *La tempestad*. Dactiloescrito y Libreto en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU, 1992.
- _____. *La tempestad*. Traducción e introducción de Idea Vilariño, Ilustraciones de Robert Anning Bell. Lima, Alastor Editores, Colección La fuente escondida, dirigida por Ricardo Silva-Santisteban y Julio Isla Jiménez, 2023.
- _____. *El rey Lear*. Dactiloescrito en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU, 2000.



- *El rey Lear*. Introducción y notas de Idea Vilariño. Buenos Aires: Losada, 2003 y 2006.
- *El rey Lear. Obras completas, Tomo I, Tragedias*. Buenos Aires: Losada, 2008. Oviedo: Losada, 2016.
- Escena 1 del Acto I de *Ricardo II*. Dactiloescrito en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU, 2005.

Adaptaciones, retraducciones, puesta en verso de otras lenguas

EURÍPIDES: *Medea*. Dactiloescrito en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU, 1977.

EURÍPIDES, ESQUILO y SHAKESPEARE, William: *Los asesinos*. A partir de fragmentos de *Ifigenia en Áulide* e *Ifigenia en Táuride* (Eurípides), *La Orestiada* (Esquilo) y *Troilo y Crésida* (William Shakespeare). Dactiloescrito y Libretto en la Colección Idea Vilariño. Traducciones. Archivo Literario de la BNU, 1999.

Traducciones por localizar

GARSON, Barbara: *MacBird*. Idea menciona haber traducido el primer acto en correspondencia con la editorial Schapire en Buenos Aires, y con Bud Flakoll y Claribel Alegría. Colección Idea Vilariño. Correspondencia. Archivo Literario de la BNU, 1967.

SARTRE, Jean-Paul: *La prostituta/puta/ramera respetuosa*. Traducción para el Teatro del Pueblo. Mencionada como traducción completa en correspondencia con Manuel Domínguez Santamaría, sin fecha, circa 1947. Colección Idea Vilariño. Correspondencia. Archivo Literario de la BNU.

SHAKESPEARE, William: *Un espejo a la humanidad*. Sobre fragmentos de *Como gustéis*, *Romeo y Julieta*, *Antonio y Cleopatra*, *La fiera domada*, *Mucho ruido y pocas nueces*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Noche de reyes*, *Ricardo II* y *Julio César*; en traducciones de Vilariño, I., Neruda, J., Márquez, J., y Larreta, A. Dirigida por Antonio Larreta, Unipersonal. Representada en el Palacio Salvo, Montevideo, el 16/04/1971.

SERVIEN, Pius: *Estética*. Versión parcial inédita, según refiere Vilariño en una bibliografía. (Documentos, Col. I.V. BNU).



LAS TRADUCCIONES MULTIPLICAN LOS LECTORES.

Idea Vilariño firma ejemplares de *An Liebe, sus Poemas de amor* traducidos al alemán. Viena, 1994.

(recogido a los efectos de este artículo),¹ una serie de momentos que informan sobre el lazo profesional y de amistad entre los traductores y Vilariño a partir de 1992.

Consideraciones teóricas

Con la fórmula extraducción la traductología ha buscado describir las variables sociales, culturales, económicas y políticas que condicionan los flujos de exportación de textos literarios vernáculos en campos culturales con lenguas y tradiciones literarias diversas. El término cumple la función, además, de consignar y dar a conocer el volumen de obras y autores exportados por y hacia diferentes espacios.² Como práctica y concepto, la extraducción opera dentro de lo que Casanova (2001) describe como «universo literario mundial». Se trata este de un espacio en el cual la jerarquía de las lenguas, sumada al prestigio del autor, el traductor y las tradiciones literarias de los sistemas implicados determinan, según Casanova, intercambios de tipo asimétrico, reproductores del orden económico y cultural hegemónico que regula el mercado global.

Según se ha documentado, la circulación internacional de la literatura latinoamericana ha sido regida por relaciones de poder específicas, descriptas en el informe del Centro regional para el fomento del libro en América Latina y el Caribe (CERLALC) del siguiente modo:

Lo económico y lo cultural se intersectan delimitando formas de poder particulares. La dinámica exportadora de derechos de traducción de cada mercado nacional está estrechamente asociada a la posición que detenta su lengua en el sistema global de traducciones y, al igual que la exportación de libros físicos, a la posición que ocupa dentro de regiones idiomáticas específicas (Dujovne 2020 16).

En este esquema, la traducción puede funcionar como práctica de importación de obras escritas en una lengua dominante a otra periférica; o, en sentido inverso, como operación que favorece la introducción de escritores de campos culturales dominados en otros dominantes. Si bien es cierto que, como asegura Casanova, «el trabajo de consagración y literarización que cumplen los traductores y descubridores [...] solo puede captarse a través del diseño general de la estructura mundial de la

1. Mi agradecimiento a Erich Hackl por su gran disposición ante mis numerosas consultas.

2. Por muchos años, la principal base de datos utilizada en la confección de informes cuantitativos sobre flujos y volúmenes de títulos en traducción ha sido el *Index Translationum* adoptado por la UNESCO en 1948. Si bien fue una fuente de referencia durante muchos años, la información no se ha actualizado desde 2013.

literatura y de las relaciones de fuerza que la caracterizan» (2001 191), la crítica ha objetado que este diseño no representa la situación de desigualdad de las literaturas periféricas y pasa por alto, entre otras cosas, hechos culturales singulares, atípicos y a pequeña escala que no obedecen a su lógica o solo lo hacen de manera parcial.

En ese campo de fuerzas la figura del intermediario o «agente de traducción» (Milton y Bandia 2009) es la pieza que, por detentar una posición política y cultural estratégica en el campo, tiene la capacidad de incidir en esos flujos y erosionar así las narrativas consagradas a historizarlos, como lo demuestra Locane (2019b) a propósito de la circulación de la literatura latinoamericana en los países de habla alemana. Considerando que el agente es un sujeto (individual o colectivo) que dinamiza, gestiona y ejecuta transiciones, cambios y, en ocasiones, innovaciones de un sistema a otro (Milton y Bandia 2009), Locane demuestra que los resortes culturales activados por el agente no siempre coinciden con los dispositivos propios de la industria editorial, como tampoco con sus requerimientos y demandas, provocando así un tráfico paralelo a pequeña escala que en muchas ocasiones resulta pionero.

El término y los usos de la agencia han sido objeto de múltiples discusiones en el campo de los estudios de traducción. A grandes rasgos, se la puede entender como la «voluntad y habilidad de actuar» [«willingness and ability to act»] que desarrolla el intermediario en coordenadas de tiempo y espacio específicas (Kinnunen y Koskinen 2010 6). Mientras la *disposición* refiere a un estado de conciencia, reflexividad e intencionalidad particulares, la *habilidad* pone en juego una tríada de conceptos que entran en tensión con las condiciones de producción del campo: estatus, poder y acción. Así entendida, la agencia no solo define la mediación del traductor, sino también la de otros intermediarios (editores, críticos, revisores, entre otros) que, mediante sus diferentes tareas y por causas variadas, consagran «una enorme cantidad de energía e incluso sus propias vidas traduciendo, escribiendo artículos, enseñando y diseminando una literatura foránea, un autor o una escuela literaria» (Milton y Bandia 2009).

Las relaciones culturales entre Uruguay y Alemania a través de los agentes

La labor de los agentes permite observar el fenómeno de la extraducción con otra luz y sacar de las sombras iniciativas y proyectos de intermediación escasamente atendidos. Del vínculo transatlántico entre Hispanoamérica y Alemania, Locane (2019b) destaca la actividad de los exiliados alemanes establecidos en la región que, al terminar la guerra y regresar a sus lugares de origen, continuaron con su labor de difusión. Así se han recuperado, entre otros, los nombres de Albert Theile y Werner Bock, dos de las figuras más activas y prolíficas en Chile y Argentina durante

las décadas de 1950 y 1960 (Locane 2019b; Mársico 2021).³ Estos estudios han demostrado, precisamente, que el doble capital lingüístico y cultural de los intermediarios, sumado a las redes personales e institucionales que construyeron entre los dos espacios, diversificó los canales de expansión de la literatura latinoamericana y les permitió prescindir de las lógicas editoriales españolas, fundamentalmente a partir de 1960.

En lo que respecta a las relaciones entre traducción literaria e historia intelectual en Uruguay, la investigación académica se ha concentrado mayormente en examinar los fenómenos protagonizados por los escritores-traductores de la generación del 45 y la generación de la crisis, salvo unos pocos casos puntuales. Las «escenas de traducción» (Catelli y Gargatagli 1998) recuperadas muestran a un grupo de intermediarios, en su mayoría escritores y críticos, volcados a importar repertorios extranjeros por medio de la traducción y la crítica literarias. Menos visibles, o menos estudiadas, son las gestiones internacionales que apostaron a crear y consolidar las condiciones necesarias para dar el salto inverso, es decir, llevar a la literatura uruguaya a regiones no hispanohablantes. Estas tareas de exportación fueron asumidas, entre otros, por figuras intelectuales de peso como Roberto Ibáñez, Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal.⁴ Los dos primeros incidieron en la conformación y difusión de proyectos de traducción fuera de fronteras, como el plan «Traducción de los clásicos» de la UNESCO, más tarde renombrado como traducción de «obras representativas»,⁵ en el cual Ibáñez participó desde muy temprano como integrante de la «Comisión de expertos».⁶

3. Werner Bock fue asimismo un nexo importante para los intelectuales uruguayos durante las décadas de 1940 y 1950. A modo ilustrativo, en la correspondencia entre Rama y Claps hay varias alusiones a la intermediación de Bock a propósito de la difusión de la revista *Clinamen* en la región y Europa, especialmente en Alemania (Rocca 2012 143-144).

4. Mi agradecimiento a Ignacio Bajter por el diálogo generoso e iluminador en torno a la figura de Ibáñez.

5. Acerca de las discusiones teóricas vinculadas a la terminología, la selección y representatividad del corpus véase Klengel (2018). Sobre la relación entre la literatura mundial y los propósitos de la UNESCO véase Sapiro y Domínguez (2022).

6. Según los documentos de la UNESCO recolectados por Klengel (2018) asistieron a la segunda asamblea que trató el proyecto en París una veintena de especialistas de diferentes regiones, entre los cuales Ibáñez, junto con Jesús Silva Herzog (Méjico) y Antonio Dias Tavares Bastos (Brasil), oficiaron en calidad de representantes de los Estados latinoamericanos. En el marco de una discusión que trató desde los criterios y la calidad de las traducciones hasta cuestiones operativas y de financiamiento, el cometido principal de estos tres agentes fue la de sugerir dos listas con autores y títulos a ser traducidos: una, con los cien «mejores libros» destinados a interesados de todos los Estados miembros; la otra, con las obras consideradas «clásicas» en los respectivos países, las cuales se traducirían al francés y al inglés, las dos lenguas oficiales de la UNESCO (Klengel 2018 135). Sabemos por los documentos oficiales que entre los candidatos al canon de clásicos traducidos de la UNESCO figuraron Horacio Quiroga, Florencio Sánchez, Herrera y Reissig y Rodó.

Concebido bajo las circunstancias de posguerra y «una idea de progreso hacia una “civilización” única» (Sapiro y Domínguez 2022 182), el plan de «nacionalizar» un corpus internacional le permitía a la UNESCO instrumentalizar su política de desarrollo en regiones que, entre otras cosas, «carecían de las facilidades y recursos para traducir los clásicos a sus lenguas, un empeño que promocionaría la cooperación internacional y contribuiría a [...] “incrementar el nivel cultural general de la población mundial”» (181-182). Por otra parte, la representación de la literatura latinoamericana en la agenda internacional no pasó desapercibida para Rama, quien dio noticia del caso en *Marcha* (1950), a la vez que instó a la cultura oficial a apoyar la traducción de los clásicos uruguayos a otras lenguas.⁷ Como se sabe, más adelante Rama creó y dirigió diversos emprendimientos editoriales con los cuales favoreció la visibilidad de escritores e intelectuales uruguayos y latinoamericanos en otras regiones, como es el caso, entre otros, de Felisberto Hernández en Alemania.⁸ Sobre la agencia internacional de Emir Rodríguez Monegal también abundan las evidencias. La crítica destaca fundamentalmente su labor en la revista *Mundo Nuevo* (1966-1968) y durante 1967 en la editorial Gallimard (Gras 2020; Hidalgo Nácher 2022), dos posiciones que el crítico capitalizó para moldear el corpus de autores latinoamericanos que serían leídos en el espacio cultural francés.⁹

Este acercamiento recupera algunos datos sobre un fenómeno que tuvo un papel sustancial en los procesos de consolidación del canon nacional en otras regiones

7. Sigue a continuación un fragmento de la noticia publicada en *Marcha* con el título «Plan de traducciones de la UNESCO»: «De acuerdo con los propósitos de la institución internacional, de difundir la cultura de las regiones más apartadas del comercio intelectual europeo, se ha concedido especial interés a Hispanoamérica y al Oriente. Respecto a los países latinos de América se preconizó la realización de numerosas antologías poéticas y de obras que reflejan la historia de las culturas precolombinas y del descubrimiento y colonización del continente. En este sentido sería conveniente que nuestro país, afiliado a la Unesco aunque moroso en sus pagos, con una comisión asesora de “inmortales” en función, no descuidara este aspecto tan importante de la difusión de nuestros clásicos fuera de fronteras. Como tenemos entendido que nada se ha hecho, llamamos la atención del Ministerio» (Rama 1950 14).

8. Se conoce por la correspondencia con Oreggioni (Arca) y Strausfeld (Suhrkamp) que estando en Venezuela Rama colaboró en las negociaciones en torno a los derechos de traducción al alemán de *Las hortensias*, publicada finalmente en 1985 como *Die Hortensien* por Suhrkamp. La correspondencia de Oreggioni y otros documentos relacionados con la edición de Suhrkamp se encuentran en la Colección Arca (año 1977 y 1978) de la Sección Archivo y Documentación del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Las cartas de Rama con Strausfeld están publicadas en Rama (2022).

9. En el marco de la guerra fría cultural Gras (2020) estudia la intervención de Rodríguez Monegal a través de los 36 informes redactados por el crítico para las colecciones *La Croix du Sud* y *Du Monde Entier* de Gallimard durante 1967.

y que permite, asimismo, dimensionar la incidencia de la representación local en las redes intelectuales transnacionales dispuestas con tales propósitos. Al margen de los casos reseñados, importa señalar que los títulos, los autores y las lenguas de traducción son elementos que varían en función del estado del sistema literario de partida (en términos de escritores, público e industria editorial); de la institución exportadora y de la imagen de la literatura traducida que busca proyectar en la cultura receptora; de los intereses, el capital cultural y la agencia del intermediario; de las redes intelectuales; y de la coyuntura histórica, cultural y económica de los campos y los mercados involucrados. Por lo tanto, no puede esperarse, como advierte Locane (2019a), que los sistemas de producción de «las literaturas locales» y los de la «literatura mundial» funcionen de la misma manera, en tanto que las condiciones materiales y las lógicas de intercambio, así como los correspondientes horizontes de expectativas son disímiles (51). La organización del Primer Coloquio de Escritores Latinoamericanos y Alemanes que tuvo lugar en Berlín, en 1962,¹⁰ que Mársico (2021) sitúa como «la reanudación casi oficial de las relaciones culturales entre Alemania occidental y América Latina tras el nazismo»,¹¹ es un ejemplo paradigmático de los modos velados con que los centros de poder perpetuaron relaciones literarias, culturales y comerciales desiguales. Mársico demuestra que la asimetría del coloquio se filtró ya desde «la confección de las listas de invitados, con una mayor diversificación de roles del lado germanoparlante, que facilitaba los contactos para los proyectos editoriales concretos, y cierta homogeneidad del lado latinoamericano, que prefiguraba su rol como exportador de literatura» (2021 151).

La literatura latinoamericana en Alemania: datos mínimos

A partir de 1970 el «Programa latinoamericano» de la editorial Suhrkamp tuvo un papel central en los procesos de traducción, recepción y difusión de la literatura y el pensamiento hispanoamericanos (Müller 2017; Schmuck 2022). Antes, sin embargo, una serie de iniciativas como la revista *Humboldt* y el coloquio de escritores mencionado más arriba habían intentado retomar los lazos entre las dos regiones, además de las antologías de poesía hispanoamericana traducidas a mediados de 1950 que menciona Locane (2019b). En 1976, la Feria del libro de Frankfurt, con su gran aparato de difusión editorial y mediática, y el festival Horizonte 82, celebrado en Berlín seis años después, consolidaron la presencia de la literatura latinoamericana en Alemania.¹²

10. Según lo documenta Mársico, Sara de Ibáñez y Roberto Ibáñez fueron parte de la delegación que representó a América Latina en el coloquio.

11. El coloquio fue organizado en conjunto por Albert Theile y el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín (Locane 2019b; Mársico 2021).

12. En conjunto con los organizadores del festival, Suhrkamp presentó allí tres antologías de refe-

Con la nómina de publicaciones a la vista, es fácil comprobar que no solo la narrativa fue el género traducido por excelencia, sino que el foco recayó en la ficción de perfil social y político, acorde a los propósitos declarados del programa. La poesía y el cuento corto fueron postergados. En el caso de la poesía, la crítica especializada apunta, entre otras múltiples razones, al estatus marginal del discurso poético –aun siendo parte del registro prosístico de muchos escritores–¹³ respecto del perfil latinoamericano que Suhrkamp pretendió consolidar. Por otra parte, cabe mencionar que el público alemán accedió relativamente tarde al universo narrativo que otros países de Europa, en especial Francia, conoció desde 1962 por vía de los escritores del *boom* (Locane 2019b). No por nada la prensa convirtió en lema de difusión y discusión de la Feria del libro de Frankfurt el resonado «Wir, die letzten Entdecker» [Nosotros, los últimos descubridores]; una fórmula que recogía las palabras con las que Hans Magnus Enzensberger, poeta, escritor y por un periodo también lector de Suhrkamp, aludió a ese rezago (Sperschneider 2007). Sea como fuere, salvo por el grupo selecto de poetas prestigiados a través de premios, la poesía no fue ni con mucho el género priorizado por los grandes sellos.

En el contexto de las tensiones y dominancias que provocan estos flujos de exportación, las estrategias del agente cobran especial relevancia. Su posición en la cultura local y las redes transnacionales tendrá en la construcción del perfil literario a exportarse una incidencia muchas veces mayor que el prestigio de los escritores dentro del sistema literario al cual pertenecen, lo cual explica, con Locane, el frecuente desfasaje valorativo entre un sistema y otro. Es decir, «el éxito (de ventas, de crítica, de valoración en el campo más especializado) a nivel local [no conduce] al éxito nacional y de ahí al internacional o mundial, como una serie de procesos escalonados» (Locane 2019a 51). Son consideraciones estas que, en conjunto con el estatus marginal del género, iluminan las especificidades que reviste la incidencia de la agencia en el caso Vilariño.

rencia: *Lateinamerika. Gedichte und Erzählungen 1930-1980*, editada por José Miguel Oviedo, *Die Neue Welt. Chroniken Lateinamerikas: von Kolumbus bis zu den Unabhängigkeitskriegen*, a cargo de Rodríguez Monegal y *Der lange Kampf Lateinamerikas. Texte und Dokumente: von José Martí bis Salvador Allende*, antologada por Rama (Strausfeld 2007 163). La presentación del programa crítico de estos intelectuales durante el festival mantiene una relación directa con la lectura y la imagen que el programa latinoamericano de Suhrkamp busca proyectar en el lector culto alemán, atento al devenir político de los países de la región a raíz de la Revolución cubana, los movimientos libertarios de fines de 1960 y los regímenes dictatoriales posteriores (Strausfeld 2007; Schmuck 2022).

13. Véase el análisis de Schmuck (2022) acerca de los comentarios de lectura en la correspondencia de editores y agentes de traducción en torno a la prosa poética de escritores latinoamericanos.

Primeros contactos: agentes, editores, lectores y traductores

El ingreso de la obra de Vilariño al espacio de habla alemana se desarrolló en dos etapas, delimitadas por las ediciones de *An Liebe*, primero en Austria (1994) y luego en Alemania (2005), esta vez en un formato ampliado. Previo a ambas hubo un camino de obstáculos y negociaciones en el que participaron un conjunto de agentes con funciones y grados de incidencia variables. De acuerdo con esto, las páginas que siguen reconstruyen los momentos y las fases centrales del proceso de edición y traducción de los dos volúmenes y destacan los siguientes aspectos. En primer lugar, el papel de Hackl, por haber descubierto su poesía y haber puesto en marcha contactos y operaciones, no solo en calidad de antólogo y traductor, sino también como creador y gestor de Aurora Bücherei, una colección de poesía en traducción que, en los hechos, buscó respaldar la salida del libro en un medio que desconocía la obra de la autora. En segundo lugar, la participación de la editorial Otto Müller, un sello pequeño que asumió el riesgo y la responsabilidad de proyectar y sostener una apuesta literaria marginal en la dinámica del mercado del libro latinoamericano en Alemania. Por último, la intervención temprana de Suhrkamp; de Peter Schultze-Kraft y Dorothee Engels, traductora esta última que participa de la segunda edición de *An Liebe*; y del traductor y editor Jürgen Dormagen, también lector de Suhrkamp entre 1984 y 2010, entre tantos otros que colaboraron en la construcción de redes de difusión.

El proceso de extraducción de la poesía de Vilariño comenzó en la década de 1980. La imagen ampliada de las rutas por las cuales transitó su obra revela que el contacto de Hackl se produjo a través de las publicaciones ya presentes en otros países de Hispanoamérica, el espacio anglófono y el italiano hacia mediados de 1980. Me refiero a *Poesía feminista del mundo hispánico (desde la Edad Media a la actualidad)*, de Kate y Ángel Flores, publicada por primera vez en México, en 1984, y dos años más tarde en Nueva York en edición bilingüe; y en 1989 *La sudicia luce del giorno*, un volumen enteramente dedicado a la poeta, traducido al italiano por Martha Canfield.¹⁴ Hackl leyó por primera vez los versos de Vilariño en la versión en español que los Flores publican por la editorial Siglo XXI. De acuerdo con su testimonio, el efecto de esa lectura fue tan intenso que en 1992 viajó a Montevideo para hacerse con los libros publicados por Arca (*Poemas de amor, Pobre mundo y No*) y conocer a la poeta personalmente. Así comenzó entre ambos una relación que trascendió lo estrictamente profesional. Las líneas que siguen, enviadas por Vilariño a Hackl tras visitar Alemania, dan cuenta de la afectividad del vínculo: «He dejado

14. De acuerdo al relevamiento de traducciones de la obra de Vilariño a otras lenguas realizado por las integrantes del grupo Historia de la traducción literaria en Uruguay que se incluye en este volumen.

11-8-72

Querido Erich:

He dejado pasar los días sin escribir pero no olvidé nuestros días en Berlin, nuestros largos paseos ni la buena amistad que ambos me prodigaron. Siento, además, que entre traducido y traductor hay, no puede dejar de haber, un nexo, un íntimo y profundo nexo, sobre todo cuando se trata de alguien como tú. Me alegro de haber vencido mi resistencia y haber hecho este viaje que me permitió conocerlos y, espero, ayudar con ustedes una amistad perdurable.

Te envío esas tres fotos porque me sentí culpable de haberte despojado de las tres que me parecieron las mejores. Como los originales sufrieron algo en el viaje, hice hacer esas copias. Son un recuerdo más de aquellos días.

Estoy trabajando ahora en cosas de fonética y de pronunciación para para rhondar un estudio de las consonantes que hace tiempo postergo. Y prometí enviar a Perú a fines de agosto una edición prologada de la poesía de Juan Parra del Riego.

Paso aquí muy sola, trabajando en esas cosas y en mis plantas, dejando que los días se vayan. El recuerdo de los amigos lejanos aporta un soplo cálido y reconfortante.

Me despido con todo mi cariño y con un fuerte abrazo para ambos.

Ah, llamó Onetti y hablamos un rato, aclarando malentendidos y y confirmando afecto. Me hizo muy feliz.

«Siento que entre traducido y traductor hay, no puede dejar de haber un íntimo y profundo nexo» escribe Idea Vilariño a su traductor al alemán Erich Hackl. Carta desde Montevideo, 11 de agosto de 1992 (Correspondencia, Col. I.V., BNU).



pasar los días pero no olvidé nuestros días en Berlín [...]. Siento, además, que entre traducido y traductor hay, no puede dejar de haber, un nexo, un íntimo y profundo nexo» (11.8.1992).

Vilariño había viajado a Alemania en junio de 1992 por invitación del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) para participar de un encuentro de escritores latinoamericanos que reunía en Berlín a Antonio Cisneros, Cristina Peri Rossi y Vilariño –con sus respectivos traductores– y cerraba con un homenaje a Pablo Neruda.¹⁵ Contemplado en el contexto de la poesía latinoamericana en traducción, la escolta de Neruda, traducido al alemán al menos desde 1968, representó un gesto mediante el cual se habría buscado legitimar la presencia de las dos uruguayas, por entonces figuras desconocidas en ese medio.¹⁶ Esta estrategia de «intraducción» (Casanova 2021) repercutió de manera significativa en la circulación de Vilariño, no solo a través de las notas de prensa inmediatas, sino por las iniciativas que dieron impulso a las primeras traducciones. En 1994 tres de sus poemas fueron incluidos en *Atlas der neuen Poesie*,¹⁷ una antología de la nueva poesía mundial a cargo de Joachim Sartorius, director del DAAD que organizó el evento de Berlín junto con Schultze-Kraft, coeditor y cotraductor de las dos ediciones de *An Liebe*. También los planes editoriales de Hackl comenzarían a tomar forma. En agosto de 1992, apenas a dos meses del encuentro, el traductor le hacía saber a la poeta su «voluntad de actuar» (Kinnunen y Koskinen 2010):

Quiero que sepas que *sigo con la idea de sacar una antología de tus poemas*. Seguiremos traduciendo Peter y yo, sobre todo aquellos poemas que tú echaste de menos entre los ya traducidos. Aún no sé si supe hacerte comprender lo que significa tu poesía para mí y para tanta gente. Cuando salieron tus poemas en el periódico austríaco, recibieron cartas y llamadas en la redacción: si ya salió algo tuyo en alemán, en qué editorial. También a mí me llamó gente. También un editor que quiere sacar un libro con tus poemas. *En eso estoy ahora mismo: en buscar una buena editorial* (22.8.1992). (El destacado es mío).

Durante los años que duró la búsqueda, los traductores mantuvieron con Vilariño un intercambio epistolar relativamente fluido en torno a la recepción en revistas y periódicos, anécdotas relacionadas con la impresión de los lectores, comentarios

15. Según consta en la carta invitación que recibe Vilariño por parte del DAAD, la traductora de Cisneros era Monika López y Margaret Klingler la de Peri Rossi.

16. Hay, sin embargo, variaciones en el grado de visibilidad entre una y otra. Schmuck (2022) detecta en la correspondencia de Strausfeld una mención a Cristina Peri Rossi en la que habría sugerido integrarla al programa latinoamericano de Suhrkamp ya en la década de 1980.

17. Véase la bibliografía final.

sobre lecturas recíprocas y recomendadas e, incluso, acerca de temas relacionados con los honorarios. Por cierto, la administración de las regalías por los derechos de autor fue documentada en esas cartas de manera rigurosa, antes, durante y después de agotada la primera edición del libro. Según se menciona en otras colaboraciones de este volumen, el apremio económico que afrontó Vilariño durante años la subordinó a un ritmo de producción editorial extremo, producido en buena medida por el encargo de traducciones. El dinero que obtuvo por ellas, sumado al porcentaje por derechos de traducción, representaron una fuente de ingreso fundamental, según se lo hizo saber al propio Hackl:

Sé que he estado omisa en mi correspondencia. Pero tuve razones. Tuve serios problemas económicos pues Poema estuvo a punto de perder su casa y tuve que juntar 10.000 drs [dólares], lo que para mí fue muy difícil. Pero lo hice a tiempo (circa 2000).

Al respecto corresponde aclarar que los tres traductores de la edición alemana (Hackl, Schultze-Kraft y Engels) renunciaron al cobro de derechos a favor de la poeta y que los intermediarios que publicaron poemas traducidos en periódicos de grandes tiradas, como las de Joachim Sartorius en el diario *Tageszeitung*, le remitieron oportunamente el dinero, según lo documenta el propio Sartorius en una carta.¹⁸

Prácticamente inexistentes en la correspondencia con los traductores son las reflexiones en torno al proceso de traducción. Vilariño no conocía la lengua, por lo que para evaluar los textos traducidos dependió de la intermediación de terceros, lo cual explica en parte esta laguna. Hay, sin embargo, un intercambio valioso entre Hackl y Vilariño en torno al léxico del poema «Con los brazos atados» [«Mit auf dem Rücken gefesselten Händen»]. Ella lee el poema traducido en un artículo publicado en el periódico *Die Presse* que Hackl le envía junto con una de sus cartas, como era su costumbre. El comentario de la poeta apunta a los efectos que tiene para el tema y el registro del poema la elección de una referencia general para un término específico que en el texto en español aparece de manera explícita y le escribe así: «Por fin una amiga me tradujo tu nota que me gustó mucho.¹⁹ Es informativa e inteligente, cubre muchas cosas. Gracias. Ella hace una objeción que comparto: que hayas omitido los testículos de “Con los brazos atados”; dice que le

18. Carta fechada el 9 de setiembre (circa 1992), escrita en francés. Sartorius fue en los años noventa el director del DAAD en Berlín, traductor y editor de *Atlas der neuen Poesie*, en la que aparecen los tres poemas concedidos como adelanto en el periódico *Tageszeitung*.

19. Aunque no lo podemos comprobar, Mercedes Rein pudo haber sido quien tradujera al español la nota y el poema a Vilariño.

quita violencia» (4.4.1993). Efectivamente, los traductores sustituyeron la referencia directa a las patadas que recibe el torturado en los testículos por patadas entre las piernas [«zwischen den Beinen»]. En su respuesta, en la cual anuncia una próxima visita a Uruguay, Hackl se ciñe a lo que sigue: «Discrepo con tu observación respecto de la traducción del poema. Te voy a explicar el por qué cuando nos veamos» (24.6.1993). No podemos saber qué conversaron exactamente, pero conocemos por la edición austriaca de *An Liebe*, que el pasaje permaneció incambiado. Sin embargo, en el volumen revisado de Suhrkamp publicado años más tarde, la elección inicial por «entre las piernas» fue sustituida por «die Hoden», esta vez sí, testículos en alemán (2005 85).

Si bien excede los objetivos de este artículo, la selección y traducción de los poemas incluidos en las antologías ameritan un breve paréntesis. Mientras que la redacción de los epílogos fue responsabilidad exclusiva de Hackl, la selección y traducción de los poemas incluidos en la primera edición estuvieron a su cargo y de Schultze-Kraft y, luego también de Dorothee Engels, que se sumó a la antología de 2005 por invitación de Hackl.²⁰ Para ambas ediciones el proceso de traducción fue colaborativo. Hackl y Schultze-Kraft ya habían traducido juntos bajo un esquema recurrente, aplicado también a las traducciones de Vilariño: la primera versión surge de quien propone la traducción, el segundo revisa y luego ambos leen el texto final. Las ventajas de combinar los conocimientos y las prácticas de varios agentes de traducción son indiscutibles, como lo demuestran los siguientes ejemplos, extraídos de los materiales redaccionales de la segunda edición de la antología.²¹

Las pruebas de galera de la versión alemana revelan la intervención de Jürgen Dormagen, agente de Suhrkamp responsable de viabilizar la consagración de Vilariño a través de la Bibliothek Suhrkamp, una de las colecciones más prestigiosas del sello. Como es habitual en los lectores editoriales, Dormagen revisó los poemas traducidos y sugirió variantes a los traductores, según lo documentan las pruebas. A modo de ejemplo, junto a la letra de molde del poema «Los adioses» [«Die Abschiede»] hay un breve comentario manuscrito acerca de la traducción de «apenas» como «mit Mühe», una expresión que palabra por palabra significa «con esfuerzo». Esta elección podría responder, entre otras tantas posibilidades, a operaciones de interpretación en torno a las connotaciones que dispara el «apenas» en

20. Vale agregar que de los 14 poemas adicionales que contiene la edición de Suhrkamp, la traducción del poema «Qué horror» [«Wie schrecklich»] es de autoría exclusiva de Schultze-Kraft, mientras que los trece restantes pertenecen a la dupla Schultze-Kraft y Engels. Hackl se encargó en esta oportunidad del orden de los poemas y la reescritura del epílogo que varía de manera sustantiva respecto de la edición anterior.

21. Agradezco a Erich Hackl el envío de este material.

su conexión con «adiós» y «pobre corazón», en el contexto de una sintaxis que de manera expresa busca el extrañamiento.²² Sin embargo, Dormagen apunta lo que sigue: «apenas en el Río de la Plata casi nunca en sentido de “con esfuerzo”» (la traducción es mía),²³ y agrega como solución posible: «gerade einmal» (algo así como «solo una vez»). La versión definitiva muestra que entretanto hubo otras variantes y que finalmente se optó por un matiz derivado del anterior: «gerade eben» (2005 115), una alternativa alineada a la idea de un gesto o una acción fugaz realizada de manera insuficiente, insinuada, sin terminar.²⁴ Es muy probable, en función de este y otros casos visibles en el material redaccional, que la restitución del término «testículos» referida más arriba se deba al consejo de Dormagen.

Las dos etapas de *An Liebe* (1994 y 2005)

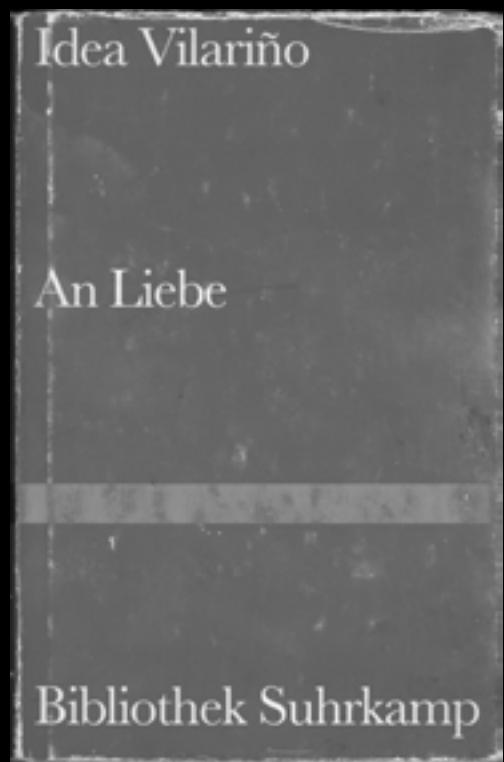
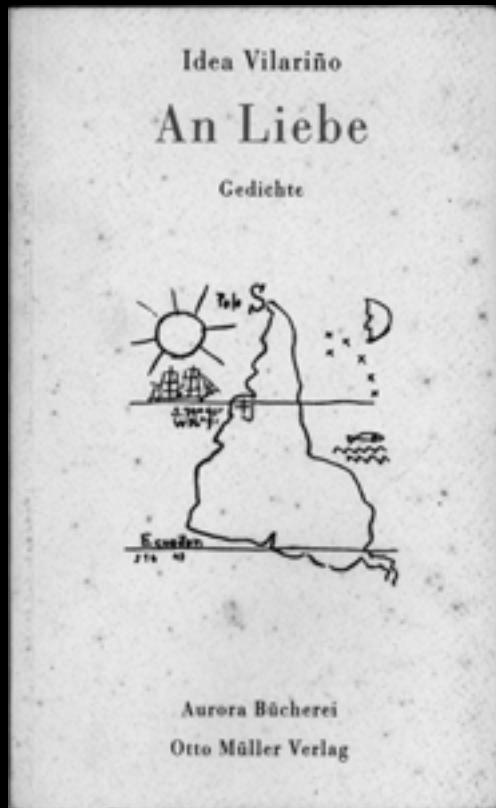
An Liebe salió publicada en 1994 en la colección Aurora Bücherei del sello Otto Müller, una colección creada expresamente por Hackl para facilitar la acogida del libro traducido en el mercado local. Sin embargo, tras la publicación del segundo tomo, un compendio dedicado a la poesía de Ana María Rodas, el director del sello decidió interrumpir la serie, incluso con número de ventas a favor, según cuenta Hackl. Vale decir que una vez agotados los 1.500 ejemplares de la primera tirada, ninguno de los dos libros se volvió a reeditar. En el caso de *An Liebe*, esto sucedió en torno a 1999, a entender por la liquidación de haberes y los comentarios del traductor acerca de las ventas por goteo en festivales y por recomendación, que sumados habrían dado unos ochenta libros al año. Ya entrado el año 2000, Hackl informaba a Vilariño: «tu libro se ha vendido por completo y es tiempo de buscar una editorial que quiera reeditar el tomo», a lo que ella responde: «No sabés cuánto me asombra que nuestro libro se haya agotado. Felicitaciones por lo que les corresponde a ti y a Peter» (circa 2000). Es claro que las expectativas de la autora respecto de la circulación de su poesía en el ámbito germano eran bajas. Tanto Hackl como ella conocían, además, el alcance restringido de los libros de la pequeña editorial Otto Müller, a lo que habría que agregar la desatención de las tareas de difusión por parte del editor.

El editor [...] no se ha empeñado mucho en vender el libro. Estoy medio decepcionado porque sé, y lo veo confirmado por comentarios entusiastas

22. Transcribimos el poema en español para facilitar la comprensión del apunte: «Morirse/no morirse/y estaré triste repartiendo adioses/moviendo/adiós/apenas/el pobre corazón como un pañuelo» (2015 114).

23. «apenas am Río de la Plata fast nie im Sinne von “mit Mühe”».

24. Transcribimos el poema traducido de modo de enmarcar los comentarios sobre las opciones analizadas: «Sterben/nicht sterben/traurig Abschiede austeilen/und zum Abschied/das arme Herz/gerade eben/wie ein Taschentuch schwenken» (2015 115).



POEMAS DE AMOR EN ALEMÁN. Primera edición austriaca, Otto Müller Verlag, Salzburgo, 1994 y edición ampliada de Suhrkamp, Berlín, 2005.

de los que leyeron tus poemas, que precisamente *tus poemas llegarían a romper la barrera que existe normalmente entre la poesía y un público más amplio* (Hackl, 6.1 circa 1995). (El destacado es mío).

Lograr la consagración de Vilariño por vía de las editoriales de la liga mayor fue sin duda el motor principal de las gestiones de Hackl, incluso antes del contrato con Otto Müller. Su apuesta original fue desde el comienzo publicar en Suhrkamp, a pesar de que la poesía en traducción no era por entonces un género priorizado por la editorial. La respuesta que obtuvo tras su primer contacto con lectores de Suhrkamp fue que Michi Strausfeld, figura clave del «Programa latinoamericano» y responsable por los proyectos de extraducción de las literaturas española, portuguesa y latinoamericana en Alemania entre 1974 y 2004, estaba organizando una antología de poetas sudamericanas y que allí podrían incluirse algunos poemas. Estos planes no coincidieron con los del traductor, para quien diluir la poesía de Vilariño en el formato de una antología no era desde el punto de vista literario ni comercial un proyecto convincente. Solo once años más tarde y tras una recepción restringida a un circuito menor, Suhrkamp finalmente publicó una versión ampliada y revisada de *An Liebe*, según se ha expuesto. No hay en el fondo documental de la poeta referencias a esta edición, salvo por una carta enviada al traductor tras haber recibido el ejemplar. Sabemos por esa vía que, a pesar del escepticismo, Vilariño celebró el libro, valorado en retrospectiva como el fruto de la agencia sostenida de Hackl, de los traductores y de los otros intermediarios que con intervenciones puntuales incidieron en el proceso de recepción. En esa carta, la poeta parece dimensionar el prestigio de integrar la nómina de Suhrkamp: «Tenía, entre otras cosas que agradecerte Erick por el libro, que me llegó pronto y que es precioso, tan sobrio y delicado. [...] Vino también una hoja con los títulos de poesía de la editorial, y fue realmente un orgullo verme en tan buena compañía» (24.9.2005).

No contamos con evidencia suficiente para evaluar a cabalidad el estado actual de su recepción. Sabemos tan solo que el libro sigue disponible en el catálogo de Suhrkamp y que recientemente «Paraíso perdido» [«Verlorenes Paradies»] fue incluido en una antología de traducción de poesía hispanoamericana.²⁵ Este dato parecería confirmar que de tanto en tanto surgen en el mercado editorial global nuevos espacios para retraducir la poesía de Vilariño.

25. El poema fue traducido por Susanne Lange para el volumen *Klingende Einsamkeit - Soledad sonora. Kleine Anthologie spanischsprachiger Lyrik*. Los detalles bibliográficos se encuentran consignados en el relevamiento de traducciones referido en la nota 14.

Reflexiones finales

La nomenclatura teórica dispuesta por la traductología para explicar los fenómenos de extraducción y circulación internacional resulta sumamente productiva para ahondar en fenómenos de traducción, edición y difusión de obras y autores vernáculos a otras lenguas. La definición de agencia, resultante de la discusión y el intercambio interdisciplinario, echa luz sobre las particularidades de este fenómeno y su relación con las variables históricas y contextuales inherentes a los flujos de exportación literaria a gran escala. El papel del agente, la posición que ocupa en el campo, su capital cultural, así como las estrategias, recursos y contactos que acciona en función de los objetivos de su proyecto, son centrales para comprender, también en el caso Vilariño, las condiciones de acceso y circulación de su poesía en los diferentes espacios culturales, especialmente el de habla alemana. Por su marcado carácter sociocultural y colectivo, es importante subrayar que estos fenómenos solo pueden estudiarse de manera relacional respecto de la historia de la literatura latinoamericana en Alemania y los fenómenos de menor escala que, según lo consigna la crítica, consolidan vías de acceso paralelas. Esto se vincula con los obstáculos que enfrentó Hackl durante el proceso de extraducción y que, como resultado de las discrepancias con programas editoriales hegemónicos y el desfasaje valorativo entre los sistemas involucrados, determinaron dos etapas de recepción y un lapso intermedio de once años en el cual la poesía de Vilariño circuló en un espacio restringido. La recuperación de material documental informa con mayor detalle acerca de las circunstancias que determinaron las primeras traducciones en alemán y, de manera específica, sobre la relación de la poeta con sus traductores y la traducción. Una última reflexión merece la poca atención que estos fenómenos han suscitado en la academia local, a pesar de su evidente centralidad en los procesos de extraducción de escritores uruguayos en otros mercados. Los antecedentes reunidos en torno a la agencia de figuras locales como Ibáñez, Rama y Rodríguez Monegal –y podríamos agregar también, para el caso uruguayo, la intervención en las dos direcciones de exiliados judeoalemanes– revelan la punta del iceberg de un área de investigación amplia e inexplorada que posibilita y reclama abordajes diversos, ya sea mediante el estudio de caso o el análisis de volúmenes de exportación y su relación con la historia intelectual, de la edición y del libro, con la jerarquía de las lenguas, con la circulación de literatura traducida, con desplazamientos y exilios, y con modas literarias, entre otros cruces posibles.

- CASANOVA, Pascale: *La República mundial de las Letras*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2001.
- CATELLI, Nora y Marietta GARGATAGLI: *El tabaco que fumaba Plinio*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.
- DUJOVNE, Alejandro: «Marco General», en: *Políticas y estrategias de internacionalización editorial en América Latina*. Bogotá: CERLALC, UNESCO, 2020, 16.
- GRAS, Dunia: «Transatlantic Literary Networks during the Cold War: Emir Rodríguez Monegal, Reader for Gallimard», inédito. Recuperado de: <https://escholarship.org>, 2020.
- HIDALGO NÁCHER, Max: «La literatura en circulación y los mundos de papel», *Emir. Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 18, 2022, 241-256.
- KINNUNEN, Tuija y Kaisa KOSKINEN (eds.): *Translators' Agency*. Tampere: Tampere University Press, 2010.
- KLENGEL Susanne: «El derecho a la literatura (mundial y traducida). Sobre el sueño translológico de la UNESCO», en Müller, G., Locane, J., Loy, B (eds.). *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets, and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin: De Gruyter, 2018, 131-155.
- LOCANE, Jorge: «La cadena productiva de la literatura mundial. Actores y procesos», en: Müller, Gesine (ed.). *Literaturas latinoamericanas en el mundo. Vol. 3. De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín/Boston: de Gruyter, 2019a, 51-66.
- _____, «Albert Theile, mediador pionero. Los exiliados alemanes en América Latina y la publicación de literatura latinoamericana en el mundo germanohablante en el período de Posguerra», *Revista Chilena de Literatura*, n.º 100, Santiago de Chile, diciembre 2019b, s/n.
- MÁRSICO, Griselda: «Los límites del “libre” intercambio literario. Sobre el lugar de la traducción en el Primer Coloquio de Escritores Latinoamericanos y Alemanes (Berlín, 1962)», *Iberoamericana*, XXI, 76, 2021, 137-152.
- MÜLLER, Gesine: «Literatura mundial y la cuestión editorial: procesos de selección en la editorial Suhrkamp», *Inti: Revista de literatura hispánica*, n.º 85, setiembre 2017.
- RAMA, Ángel: «Plan de traducciones de la Unesco», *Marcha*, 3 de marzo de 1950, 14.
- _____, *Una vida en cartas. Correspondencia 1944-1983*. Montevideo: Hum, 2022.
- ROCCA, Pablo (ed.): *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)*. Montevideo: CSIC, UDELAR, 2012.
- SAPIRO, Gisèle y César DOMÍNGUEZ: «El Campo literario transnacional entre (intrer)nacionalismo y cosmopolitismo», *Theory Now. Journal of Literature*, 2022, 5 (1), 1-6.
- SARTORIUS, Joachim (ed.): *Atlas der neuen Poesie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995.
- SCHMUCK, Lydia: «Verlagspolitik und Wissensproduktion. “Deutsche Literatur” im Spiegel des Lateinamerika-Programms bei Suhrkamp», en: Büttner, Urs y David D. Kim (eds.). *Globalgeschichten der deutschen Literatur. Methoden-Ansätze-Probleme*. Berlin: Metzler, 2022, 179-206.

- SPERSCHNEIDER, Anne: «Rezeptionsverlauf und Fremdwahrnehmung anhand von Paratext und Rezensionen in der Presse», en: Römer, Diana von y Friedhelm Schmidt-Welle (eds.). *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2007, 91-112.
- STRAUSFELD, Michi: «Lateinamerikanische Literatur in Deutschland: eine kleine Erfolgsgeschichte», en: Birle, Peter y Friedhelm Schmidt-Welle (eds.). *Wechselseitige Perzeptionen. Deutschland - Lateinamerika im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2007, 157-169.
- VILARIÑO, Idea: *An Liebe*. Trad. Peter Schultze-Kraft y Erich Hackl. Salzburg/Wien: Otto Müller Verlag, 1994.
- *An Liebe*. Trad. Peter Schultze-Kraft, Erich Hackl y Dorothee Engels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Fuentes

- Biblioteca Nacional del Uruguay. Archivo Literario. Colección Idea Vilariño.
- Sección Archivo y Documentación del Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Colección Arca.

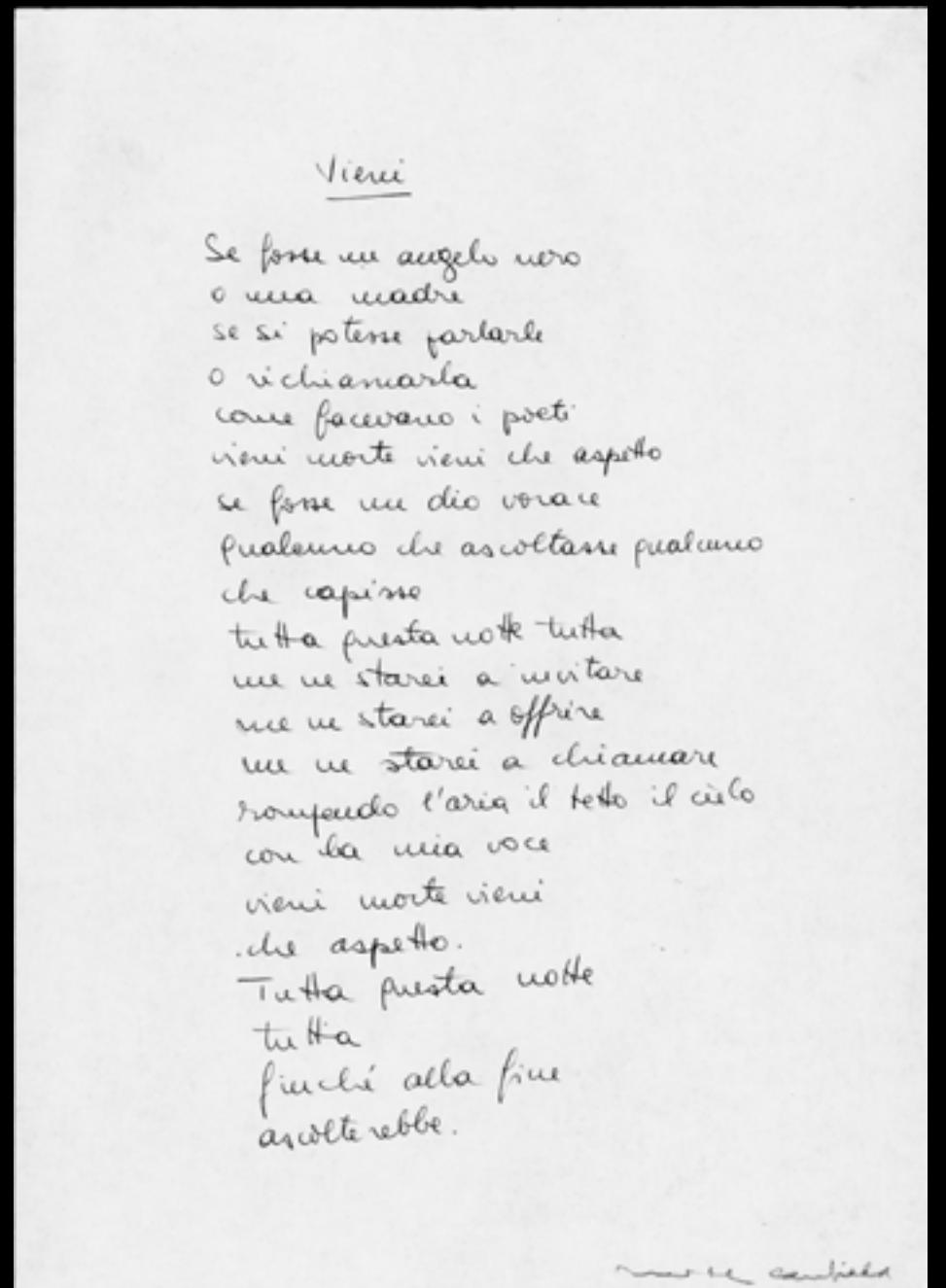
Interpretación, traducción y recreación: diálogo con Idea Vilariño

Martha L. Canfield

Università degli Studi di Firenze

En el año 1981 hacía ya cuatro años que yo estaba definitivamente establecida en Italia y había obtenido en Florencia el cargo de investigadora de la Universidad, un cargo vitalicio que implicaba la docencia además de la investigación. Eso me dio una gran libertad en la elección de mis proyectos de trabajo entre los cuales empezaron a contarse asimismo las traducciones, no solo del italiano al español sino sobre todo del español al italiano. Y los dos primeros autores de los que traduje una selección de poemas para un par de revistas literarias con las que habría de establecer un largo vínculo fueron Jorge Eduardo Eielson e Idea Vilariño. Con Jorge no tenía problemas de comunicación: él se había establecido en Milán desde hacía muchos años y desde que nos conocimos nació entre nosotros una profunda amistad que duraría toda la vida. Con Idea las cosas eran más complicadas. Yo había admirado su poesía desde mis primeras lecturas en Montevideo, siendo apenas adolescente, y fue siempre uno de mis ídolos; muchas veces, sin un motivo lógico, me surgían en la memoria poemas suyos que había conservado intactos. Pero no la conocía personalmente –la había visto solo una vez fugazmente– y antes de publicar la antología de su obra que ya estaba proyectando, sentía la necesidad de pedirle su autorización. Entonces busqué su dirección y la obtuve gracias a mi amigo Jorge Arbeleche, que la conocía y la visitaba cada tanto y que incluso había sido profesor en el liceo nocturno de su hermana Poema.

Le escribí una carta a Idea el 10 de mayo de 1981; y esa carta ella la conservó y todavía está en el archivo de su epistolario. Le conté que, varios años antes, nos había presentado Carlos Real de Azúa, pero luego no nos habíamos vuelto a ver. Le conté varias otras cosas, incluso sobre mis peripecias florentinas y mi situación académica de ese momento, finalmente muy positiva. Le expliqué también detalladamente mi proyecto de traducir su poesía y de los posibles importantes editores que podían publicarla. Sin embargo, Idea demoró exactamente dos meses para contestarme. Tiempo después, en uno de mis viajes a Montevideo en el que finalmente pude ir a su casa y pasar con ella el primero de muchos maravillosos encuentros, me contó algo que para mí fue inesperado y sorprendente. Me quiso explicar por qué se había demorado tanto en escribirme. Me dijo que había entendido enseguida que yo no



«Ven» de *Nocturnos*. Versión en italiano en la caligrafía de Martha Canfield, su traductora.

era la «otra» Martha Canfield; no podía ser, era claro que yo era mucho más joven, además vivía en Italia, era profesora y sobre todo le había escrito una carta llena de simpatía por ella. Pero mi nombre le creaba un disgusto y un rechazo tremendo. Sabía que era absurdo, me dijo, pero le costó mucho superarlo. Por eso el silencio de meses.

La «otra», con el mismo nombre mío, era la prima hermana de mi padre (nacida en 1930, fallecida en 2008), que ya desde hacía años tenía una relación amorosa con Juan Carlos Onetti, cosa que yo sabía, relación que de hecho duró toda la vida y fue tolerada por Dolly, la mujer de Onetti. Pero Idea quiso contarme algo más que para mí fue una novedad: la relación entre ella y Onetti se había dañado precisamente por culpa de mi tía; él la había dejado cuando se enamoró de Martha, que había entrado a trabajar con él en la División de Artes y Letras de la Intendencia. Y como respuesta –tal vez como venganza– Idea publicó sus *Poemas de amor*, extraordinario testimonio del desgarramiento del desamor, con la dedicatoria «A Juan Carlos Onetti», que ya en la edición de 1962 aparece en la tapa, casi como un subtítulo y, dadas las circunstancias, como un desafío. En algunas ediciones posteriores pondría la dedicatoria solo en la carátula; y en los años en que estuvo casada con Jorge Liberati (1972-1982) la quitó. Pero después la volvió a poner (Vilariño, 2020).¹ La relación con Onetti en realidad no duró mucho, pero para Idea fue un sentimiento profundo y devastador del que tal vez no llegó a liberarse nunca, aparte del paréntesis de serenidad y afecto que vivió con Jorge Liberati. Y el odio por mi tía no se apagó.

No obstante, a pesar de este contexto negativo que rodeaba mi nombre, Idea superó el disgusto inicial y entre nosotras se generó una relación de recíproca estima, de gran afecto y, como ella misma decía, de «complicidad». Empezó a leer las traducciones y artículos críticos que escribí sobre su obra y todo lo apreció mucho. Me lo repetía siempre. Incluso quiso leer otros trabajos míos, empezando por mi libro sobre Ramón López Velarde (Canfield, 1981), y su juicio fue siempre muy elogioso. Pero sobre todo la amistad y el afecto se solidificaron a lo largo de los años hasta el final. Cuando se publicó en diciembre de 2007 el libro *Idea. La vida escrita*, poco después, en enero de 2008, me lo envió a Florencia y le puso esta dedicatoria: «Para Martha, mi amiga, mi traductora, mi cómplice, con tanto cariño, Idea».

Naturalmente uno de nuestros temas –aunque no el único– era la traducción. Ella decía que su italiano no era bueno pero lo podía leer y aunque me repetía que

1. Ana Inés Larre Borges ha hecho una detallada historia editorial de la dedicatoria, aclarando varias confusiones que se han dado en el tiempo. Véase: Idea Vilariño, *Poesía completa*, edición aniversario, La suplente, Montevideo, 2020.

apreciaba el sonido y el ritmo de sus poemas traducidos, a veces encontraba palabras que no la convencían y me pedía explicaciones. Esto ocurría en general con palabras que en la traducción resultaban muy distintas, que no tenían la misma etimología latina y a ella la desconcertaban. Así, ya en su primera carta, me preguntaba si «arropado» se podía traducir con «coperto», si las dos palabras se podían considerar «equivalentes». Yo le contesté, en mi carta del 6 de agosto de 1981, que «arropado» es una palabra muy linda en español, derivada del sustantivo «ropa», que en italiano se traduce con «vestiario», y no existe en italiano un verbo equivalente a «arropar», con la misma etimología y las mismas connotaciones; por lo tanto hay que recurrir a fórmulas distintas según los contextos. Creo que, en el poema donde aparece la palabra («La isla» de *Poesía rebelde uruguaya*, 1971), «coperto», principio pasivo de «coprire», funciona en cuanto «arropar» significa precisamente *cubrir o abrigar con ropa*; de hecho en italiano se dice «Copriti bene» para decir «abrigate bien».

Mi explicación la convenció y me repitió que toda la traducción le gustaba mucho. Pero esa fue la primera de una serie de objeciones. Algunas por escrito y otras directamente en nuestras charlas montevideanas. Mientras la estaba traduciendo, preparando la deseada antología, que por problemas editoriales se demoró años en salir, viajé a Montevideo varias veces y siempre iba a su casa, nos sentábamos delante de la máquina de escribir y allí revisábamos todas las traducciones. A mí me gustaba subrayar mi manera de concebir el trabajo del traductor y confrontarlo con las teorías de Idea que fue, como se sabe, una gran traductora del francés y del inglés y que se dedicó con pasión y rigor a grandes clásicos como Shakespeare. El primer paso que debe seguir un traductor, le decía yo, es leer toda la obra del autor e informarse muy bien del contexto histórico y social al que pertenece y en el que se desenvuelve su obra, así como de las variantes lingüísticas locales, para evitar errores de interpretación. Interpretar correctamente es la premisa fundamental para dar lugar a una traducción justa. Ella estaba de acuerdo y yo le contaba algunos errores tremendos que se encontraban en traducciones del español publicadas en Italia, incluso por editoriales de primer orden. Un ejemplo era la novela *La pasión según Eva*, de Abel Posse, sobre Eva Perón, traducida en italiano como *La passione di Eva*; y ya la traducción del título era muy discutible porque una cosa es «la pasión de» y otra «la pasión según», dado que en este caso la traducción es literal. La «pasión según Eva» es el concepto de pasión, la manera de entender este sentimiento por parte de Eva; la «pasión de Eva» es la pasión que ella siente por algo o por alguien. Son dos cosas distintas y en este caso la traductora (Posse 1994) ha cometido sin duda una falta de distracción o superficialidad. Pero hay allí errores más graves. En un determinado momento se describe a Evita Perón y se dice que ella «detesta las joyas pero adora las pieles y los perfumes». Y la traducción dice que «detesta i gioielli ma

adora le pelli e i profumi» (153), mientras debería decir «adora le pellicce», porque en italiano la «pelle» es sustancialmente la del cuerpo humano, mientras las pieles de los animales trabajadas para ser usadas por las personas se llaman «pellicce». Y todavía peor es otra confusión que deriva de la ignorancia de las expresiones locales, del lenguaje familiar del Río de la Plata: en otro momento se cita un famoso tango de Francisco Canaro, «Las vueltas de la vida», donde un hombre que fue rico pero se ha vuelto pobre y mendigo, ve pasar en coche a una mujer que fue su amante y ella, dice el tango, «frenó, me dio dos mangos...», que aparece traducido «frenò, mi diede due manghi...», cosa que un italiano entiende como «me dio dos frutas llamadas mango». La traducción correcta debía ser «mi diede due monete», o (en esa época anterior al euro) «mi diede due lire». Aún si no se conociesen las variantes del español rioplatense, el que una mujer sacara de su cartera o de su bolsillo dos frutas enormes como son los mangos, debió haber llamado la atención a la hora de la traducción. Idea se divirtió mucho con estas historias y las dos reímos a carcajadas.

Ella confiaba mucho en mi trabajo y le daba gran seguridad el hecho de que yo conociera muy bien el italiano, que fuera en realidad bilingüe, y sobre todo que siendo montevideana como ella seguramente no iba a cometer nunca errores de interpretación lingüística o de contexto local. Por otra parte, le gustaba mucho la lengua italiana, la sonoridad del italiano, que encontraba particularmente musical, y me pedía que le leyera los poemas enteros para disfrutar la nueva versión sonora. A veces, no obstante, algunas palabras no le sonaban equivalentes; y ahí me preguntaba y yo le explicaba los motivos de mi elección. Me acuerdo cuando traduje sus *Poemas de amor* y le leí mi versión de la «Carta 1», que empieza así:

Carta I
 Como ando por la casa
 diciéndote querido
 con fervorosa voz
 con desesperación
 de que pobre palabra
 no alcance a acariciarte
 a sacrificar algo
 a dar por ti la vida
 querido
 a convocarte
 a hacer algo por esto

Lettera I
 Come giro per la casa
 dicendoti amore
 con fervorosa voce
 con la disperazione
 che povera parola
 non basti a accarezzarti
 a sacrificare qualcosa
 a dare per te la vita
 amore
 a convocarti
 a far qualcosa per questo

por este amor inválido.
Y eso es todo
querido.
Digo querido y veo
tus ojos todavía pegados a mis ojos
[...]

per questo amore invalido.
Ed è tutto
amore.
Dico amore e vedo
i tuoi occhi ancora incollati ai miei
[...]

Y hasta el final todas las veces que ella dice «querido» yo lo traduje «amore». A Idea le pareció que no eran equivalentes y me preguntó si no era mejor poner «caro». Le expliqué que no, por muchas razones. Aunque «caro» en ciertas ocasiones puede equivaler a «querido», no siempre es así y depende mucho del contexto. Si el participio adjetivo «querido» se usa como vocativo, como ocurre en el poema, entonces adquiere con la autonomía sintáctica un fuerte valor semántico. Y esto no sucede con la palabra «caro» en italiano, que es solo un adjetivo y se usa tanto en el caso de relaciones afectuosas como en el lenguaje oficial formal. En una carta dirigida a un personaje de respeto, por ejemplo, al cual se trata de usted, se puede iniciar con la fórmula «Caro professore», o incluso «Carissimo professore». Otra diferencia entre el español y el italiano es que en español raramente se usa la palabra «amor» como vocativo, por eso seguramente a Idea le sonaba raro; en cambio en italiano sí. Estas son las trampas ante las que es necesario estar muy atentos porque el italiano y el español son aparentemente muy parecidos, pero en realidad tienen grandes diferencias que pueden inducir a errores tremendos, ya sea no reconociendo los «falsos amigos» o confundiendo las variantes sintácticas.

Idea quedó convencida. Además le agregué otro importante motivo por el cual la palabra «amore» me había parecido perfecta para traducir «querido»: ambas tienen tres sílabas. Y el ritmo en la poesía de Idea es fundamental. Yo he tratado de reproducirlo fielmente, manteniendo su métrica lo más posible, sin tergiversar el significado. En mi teoría de la traducción –y en eso también me encontraba de acuerdo con ella–, la prioridad se debe dar al significado del texto, pero en lo posible no se debe ignorar ni descuidar el ritmo, la métrica, los juegos fonéticos; y es justo y necesario buscar la mejor manera de reproducirlos en la lengua en que se la traduce.

En varios trabajos críticos que publiqué y que Idea leyó asegurándome que mi interpretación le resultaba justa, señalé que su poesía se presenta como un conjunto orgánico completo, concentrado en tres líneas temáticas que se podrían definir sintéticamente con tres de sus títulos más emblemáticos: *Nocturnos* (1955), *Poemas de amor* (1957), *Pobre mundo* (1966). Y los temas correspondientes son:

- la «nocturnidad» del mundo y de la existencia, vista a través de la cruda conciencia de la miseria humana;
- la poesía amorosa, marcada por una búsqueda de lo absoluto, agónica y despiadada sobre todo consigo misma;
- la piedad hacia el «pobre mundo» y la aspiración –tal vez utópica, pero siempre ética– a volverlo más justo y menos cruel con respecto a los desheredados.

Y cada uno de estos temas la vincula a algunos de los autores que ella leyó y en muchos casos estudió con gran rigor y lucidez. Novalis y la contemplación de la noche son afines a la intolerancia de Idea por la «sucia sucia sucia luz del día»; y sus *Nocturnos*, publicados en 1955, confirman una visión del mundo ya presente en sus primeros poemarios (*La suplicante*, 1945; *Cielo cielo*, 1947; *Paraíso perdido*, 1949; *Por aire sucio*, 1951), que se puede asociar a los principios del existencialismo y en particular a la filosofía del primer Heidegger, el de *El ser y el tiempo* (1927), donde surgen los dos fundamentos de su teoría –y asimismo de la visión de Idea–, o sea la temporalidad del ser y la finitud de la existencia. Al mismo tiempo esos *Nocturnos* explican la fascinación de Idea por la poesía de Juan Parra del Riego, que la incitaría años más tarde a estudiar su poesía, especialmente sus *Nocturnos*, y a preparar y publicar una edición (1965).

La poesía amorosa, siempre dramática y lacerante, se presenta con un lenguaje directo, a la vez intenso y despojado, que la acerca a Pedro Salinas. Él por ejemplo confirma el espejismo del amor con un verso trimembre: «Ha sido, ocurrió, es verdad»; Idea con tres versos, pero que podrían ser uno, y estructuralmente muy semejantes al verso saliniano: «fue colmado / atestiguó / fue cierto». Lo mismo se puede decir de la propensión al coloquialismo y a las referencias a los objetos del cotidiano, aunque menor en Idea que en el poeta español.

En cuanto al tercer tema, la inclinación moral y filosófica de la poesía de Idea, la grave y constante reflexión sobre la muerte concebida como una presencia activa dentro de cada ser mortal, que va creciendo con la vida hasta triunfar sobre ella cancelándola, es sin duda herencia hispánica y barroca, en especial de Quevedo. Pero también de Paul Valéry, de su «misticismo sin Dios» y de su anhelo de pureza. Y por cierto también de César Vallejo, de su piedad por el hombre («Y el hombre... Pobre... ¡pobre!»),² que en Idea se dilata del propio yo al hombre y del hombre al mundo:

2. Es el primer poema de *Los heraldos negros* (1918).

Lo van a deshacer
va a volar en pedazos
al fin reventará como una pompa
o estallará glorioso
como una santabárbara
o más sencillamente
será borrado como
si una esponja mojada
borrara su lugar en el espacio.³

En este mismo contexto se sitúan los poemas de denuncia de la tortura y de los abusos ejercidos contra los disidentes durante la dictadura, poemas no recogidos en volumen, pero publicados aisladamente, en parte en la antología hecha por Jorge Ruffinelli (1971), en parte, alguno que otro, recogido por la misma Idea en alguna de sus antologías personales.

El reconocimiento de los temas que sostienen y fundamentan todo el aparato poético de Idea es indispensable para penetrar en su mundo, comprenderla y solo después traducirla. Pero al mismo tiempo es muy importante reconocer que, más allá de la temática, con la cual ella se incorpora en una red de afinidades con otros poetas anteriores o contemporáneos, integrándose claramente en el presente histórico, la cifra más característica de su poesía se encuentra en el ritmo apremiante, rígido y perfecto. Se puede afirmar que, si sus poemas son inolvidables, eso se debe en buena medida al rigor sin concesiones de su ritmo.

Y aquí es necesario aclarar que, en su momento yo me permití intervenir en el análisis de la métrica de Idea y observar que, si bien ella aparentaba elegir el verso libre, como era tradicional en la poesía de vanguardia, en realidad seguía una métrica tradicional que aparecía disimulada con una disposición tipográfica irregular. En general sus poemas presentan combinaciones de metros brevísimos con metros más largos; pero es solo una apariencia: se trata casi siempre de silvas, como si ella hubiera interiorizado el ritmo de la clásica composición española donde se alternan endecasílabos y heptasílabos y esta métrica le hubiera surgido siempre inevitable y espontáneamente. Tal vez, aun habiendo sido una atenta estudiosa de la métrica en otros poetas, para su propia poesía ella no programaba, escribía obedeciendo a su dictado interior. Y ese dictado interior surgía con un ritmo muy preciso. Por ejemplo, si releemos el poema «O fueron nueve», de *Poemas de amor*, encontramos un

3. Es el poema «Pobre mundo», del poemario homónimo, publicado en 1966 y republicado en 1988. Despues queda integrado en las varias ediciones de su *Poesía reunida* que se publican a partir de 1994 y de su *Poesía completa* desde 2002.

texto compuesto aparentemente de 16 versos, algunos largos, otros brevísimos de tres sílabas. Pero si lo leemos en voz alta sentimos el impecable ritmo y descubrimos que en realidad se trata de 5 endecasílabos, todos *a maiore* –aunque uno de ellos resulta hipermétrico–, alternados con 5 heptasílabos. Y notamos asimismo que en posición de rima predominan la *o*, siempre tónica, de *noche* y de *amor*, y la *e* accentuada, la cual sin duda evoca el número incierto de las noches de amor vividas y añoradas. *¿seis, siete, nueve?*

Reproduzco abajo el poema en la versión original y al lado se pueden leer los versos reconstruidos según la métrica reconocida, con las divisiones originales indicadas con barra oblicua; en la tercera columna se indica la respectiva medida en sílabas del verso:

O FUERON NUEVE	RECONSTRUCCIÓN MÉTRICA	MEDIDA
Tal vez tuvimos sólo siete noches no sé no las conté cómo hubiera podido.	Tal vez tuvimos sólo siete noches no sé / no las conté cómo hubiera podido.	11 7 7
Tal vez no más que seis o fueron nueve. No sé pero valieron como el más largo amor.	Tal vez no más que seis / o fueron nueve. No sé / pero valieron como el más largo amor.	11 7 7
Tal vez de cuatro o cinco noches como éas pero precisamente como éas tal vez pueda vivirse como de un largo amor toda una vida.	Tal vez / de cuatro o cinco noches como éas pero precisamente como éas tal vez / pueda vivirse como de un largo amor / toda una vida.	11+1 11 7 11

Otro ejemplo –entre los tantos posibles– lo encontramos en el muy difundido poema «El amor», donde al ritmo se asocia la insistente recurrencia a figuras retóricas de repetición, sobre todo anáforas y paralelismos, y donde, desde el punto de vista temático, como en una ejemplar historia de amor mal terminada, se parte con imágenes de dicha, se conjuga una intensa correspondencia y se termina con la recíproca destrucción. Veamos aquí también la disposición gráfica propuesta por la autora, en 23 versos libres, de siete, cinco, cuatro o tres sílabas, y al lado la reconstrucción en una perfecta silva de 15 versos, donde se alternan armoniosamente 6 endecasílabos y 9 heptasílabos. Así dispuestos se puede reconocer incluso la recurrencia de una rima asonante, que deja libres solo tres de los 15 versos: ABABA–A–CCA–CBA.

EL AMOR	RECONSTRUCCIÓN MÉTRICA	MEDIDA	RIMA
Un pájaro me canta y yo le canto	Un pájaro me canta / y yo le canto me gorjea al oído / y le gorjeo	11 11	A B
me gorjea al oído y le gorjeo	me hiere y yo le sangro me destroza / lo quiebro	7 7	A B
me hiere y yo le sangro	me ayuda / lo levanto	7	A
me destroza	llego todo de paz / todo de guerra	11	—
lo quiebro	todo de odio de amor / y desatado	11	A
me ayuda	gime su voz y gimo / río y ríe	11	—
lo levanto	y me mira y lo miro	7	C
llego todo de paz	me dice y yo le digo	7	C
todo de guerra	y me ama y lo amo	7	A
todo de odio de amor	—no se trata de amor / damos la vida—	11	—
y desatado	y me pide y le pido	7	C
gime su voz y gimo	y me vence y lo venzo	7	B
rio y ríe	y me acaba y lo acabo.	7	A
y me mira y lo miro			
me dice y yo le digo			
y me ama y lo amo			
—no se trata de amor			
damos la vida—			
y me pide y le pido			
y me vence y lo venzo			
y me acaba y lo acabo.			

Naturalmente Idea vio estas reconstrucciones hechas por mí y comentamos esta reiterada diferencia entre la métrica de fondo y la disposición tipográfica. Me aseguró que cuando ella escribía seguía un dictado interior y que no era consciente de que el ritmo con el que nacían sus poemas respondiera a medidas precisas y para mejor tradicionales. Eso me confirmó que tenía un instinto musical muy fuerte, lo cual por otra parte no debía sorprender porque había nacido y crecido en un hogar donde se cultivaba la música, al punto que ella misma había estudiado piano, violín, mandolina y guitarra, había compuesto canciones y se ocupó del tango en varias ocasiones dedicándole no pocos excelentes trabajos.⁴ Pero sobre todo resultó revelador que no se propusiera conscientemente seguir una particular norma poética, sino que simplemente obedeciera al dictado de su voz interior. Para mí, por lo tanto, para el trabajo de traducción, se impuso un estudio de esas reglas disimuladas y luego la búsqueda de la mejor manera de reproducirlas.

Yo disponía entonces de algunas traducciones que habían salido en italiano y enseguida noté desajustes y me empeñé en no caer en símiles descuidos. Idea había

4. Idea Vilariño, *Las letras de tango*, Schapire, Buenos Aires, 1965; *El tango cantado* (antología y prólogo de I.V.), Calicanto, Montevideo, 1971; «El tango cantado», en *Texto Crítico*, n.º 6, año III, Universidad Veracruzana, México, 1977; *El tango*, (fascículos n.º 117 y 121 de *Historia de la literatura argentina*, Centro Editor, Buenos Aires, 1981.

sido traducida en italiano por Marcelo Ravoni y Antonio Porta (1970) en una célebre antología, muy utilizada en aquellos años en los cursos universitarios de Literatura hispanoamericana. El primer desajuste que noté se refería al ritmo. Pocas veces estos traductores respetan el vigilado sistema rítmico de Idea, la combinación de heptasílabos y endecasílabos escondida, como quedó dicho, en una disposición tipográfica irregular, y la sucesión de pies (como unidades griegas), siempre homogéneos y reiterados, como series de troqueos o yambos o anapestos.

El poema «Ya no», de los *Poemas de amor*, está formado por heptasílabos, algunos de los cuales aparecen divididos en dos versos, como los dos primeros («Ya no será / ya no»), más otros cuatro; hay además un verso de cuatro sílabas («ni quién fuiste»), pero que unido al heptasílabo sucesivo («ni qué fui para ti») constituye un perfecto endecasílabo, que es la única excepción en todo el texto. Volviendo a los primeros versos, es de notar que ambos terminan con sílaba tónica y reunidos producen otro heptasílabo, que termina en sexta aguda:

//

ya no se rá // ya no

La traducción de Ravoni y Porta propone: «Ormai non sarà / ormai no / non vivremo uniti / non alleverò tuo figlio [...]», donde el primer verso tiene una sílaba de más y el segundo también, además de estar rítmicamente muy perturbados por el acento de segunda de la palabra «ormai», que impide la formación de los dos yambos. Si traducimos en cambio: «Non sarà più / non più» mantendremos ya sea el final de los dos versos con las relativas palabras agudas, ya sea la configuración del heptasílabo en la reunión de ambos e incluso la sucesión de los dos yambos después del primer pirriquo porque la sílaba tónica *rá* queda atonizada por la siguiente, *più*:

//

non sa rá più // non più

Lo grave es que el problema rítmico no se presenta solamente en los dos primeros versos sino en toda la composición. Y eso sucede más o menos en todos los poemas traducidos. Para empeorar aún el resultado final es necesario observar cómo ciertas elecciones lexicales van en contra de la perspectiva femenina de la autora, dejándose llevar por una percepción masculina que termina por tergiversar el significado del poema. Un ejemplo nos lo da el poema «Si muriera esta noche». Como la objeción se refiere al sentido total del texto, es necesario citarlo completamente:

Si muriera esta noche
 si pudiera morir
 si me muriera
 si este coito feroz interminable
 peleado y sin clemencia
 alcanzara su colmo
 y se aflojara
 si ahora mismo
 si ahora
 entornando los ojos me muriera
 sintiera que ya está
 que ya el afán cesó
 y la luz ya no fuera un haz de espadas
 y el aire ya no fuera un haz de espadas
 y el dolor de los otros y el amor y vivir
 y todo ya no fuera un haz de espadas
 y acabara conmigo
 para mí
 para siempre
 y que ya no doliera
 y que ya no doliera

Citemos ahora los primeros versos de la traducción de Ravoni y Porta:

Se morissi questa notte
 se potessi morire
 se io morissi
 se questo coito feroce interminabile
 combattuto e senza clemenza
 raggiungesse il suo apice
 e si afflosciasse

Ya aquí se ve que además de no haber respetado el ritmo –el primer verso es un heptasílabo y se traduce con un octosílabo, lo que implica una notable variación rítmica, bien perceptible y vinculada a otro tipo de tradición poética muy distinta–, hay una elección léxica inaceptable. Traducir *se aflojara* con «*si afflosciasse*» es muy indicativo de cómo los traductores hombres están condicionados por una perspectiva masculina del acto sexual: *afflosciarsi*, por oposición, alude a la imagen de la erección. Pero seguramente no es eso lo que la autora estaba pensando, sino más bien

el aflojarse del «*coito feroz*» que está obligada a soportar. En mi propia versión de ese poema he propuesto: «*Se questo coito atroce interminabile / raggiungesse il suo apice / e si allentasse*», donde «*atroce*» puede remplazar muy bien a «*feroce*» para beneficio del ritmo, salvando el endecasílabo y «*allentasse*», del verbo *allentare*, quiere decir exactamente reducir la tensión, hacer menos rígido, atenuar (no volver más «*flojo*», menos «*duro*»). La perspectiva del sujeto poético es, en efecto, exquisitamente femenina. Sólo una mujer –o en todo caso el sujeto pasivo de la relación– puede sufrir la experiencia sexual como algo que hay que soportar. Estos versos serían inconcebibles en una voz masculina. Tal vez por lo mismo los traductores se han quedado afuera del espacio psíquico recreado en el poema, dando del mismo una versión poco afortunada.

Traducir a Idea fue una de las tareas más hermosas y más formativas de toda mi carrera. Y si trato de enumerar las razones de este sentimiento tengo que empezar por repetir cuánto su poesía ha significado para mí, por lo mucho que en ella aprendí de los misterios y los dolores de la existencia, de las limitaciones de la existencia, pero también de la fuerza de la palabra creadora. Luego, muy pronto, Idea no fue solo una literatura para mí, sino también una persona, una maestra, una amiga. Mi larga amistad con ella, testimoniada en las muchas cartas que nos escribimos, me dio estímulo y fuerza, siempre más, para enfrentar la vida. Y el regalo más hermoso que me dio, inesperado y conmovedor, fue su juicio sobre mis poemas, que por casualidad volvió a leer en el año 1998, encontrando en su biblioteca un libro mío que no recordaba tener allí. No solamente me dice que mis versos le resultan hermosos, finos y profundos, sino que en ellos ha encontrado cosas suyas. Y eso me conmovió y me commueve porque es la confirmación de cuánta afinidad hubo entre las dos, cuánta hermandad de espíritu que generó a la vez un gran cariño. Entonces me vuelven a la memoria sus juicios, combinados de risa y alegría, sobre mis traducciones de sus poemas. Me decía –me lo dijo varias veces– que ya esos poemas eran más míos que suyos. Y yo no le creía; le contestaba que no era así, que era ella que había entrado en la lengua italiana y sugerido las expresiones justas; claro, ella lo había hecho porque yo me había identificado con su voz.

Han pasado ya catorce años desde que ella nos dejó para siempre y a pesar de ello su calor, su afecto, su amistad, han seguido alimentando dentro de mí, no solo la pasión por la poesía, sino los valores más sublimes de la vida misma.

CANFIELD, Martha L.: *La provincia inmutable. Estudios sobre la poesía de Ramón López Velarde*, D'Anna, Firenze, 1981.

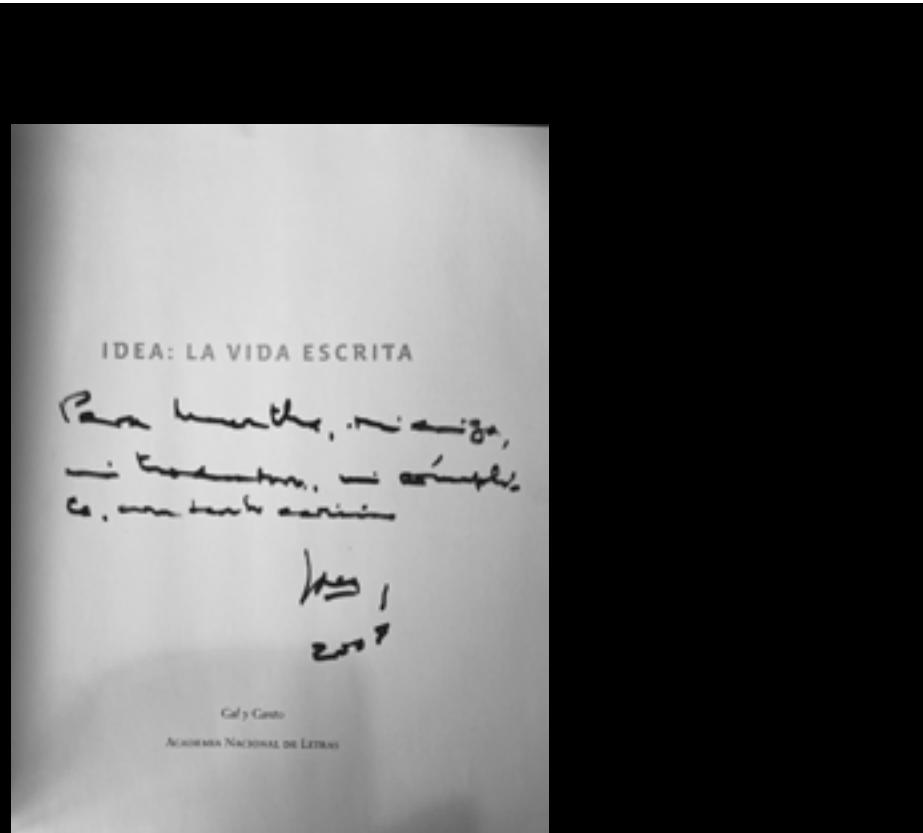
PARRA DEL RIEGO, Juan: *Nocturnos y otros poemas*, selección y estudio de Idea Vilariño, Ediciones de la revista Siete Poetas Hispanoamericanos, Montevideo, 1965.

POSSE, Abel: *La passione di Eva*, traducción de Valeria Raimondi, Milano, 1994.

RAVONI, Marcelo, PORTA, Antonio: *Poeti ispanoamericani contemporanei*, Feltrinelli, Milano, 1970.

RUFFINELLI, Jorge: *Poesía rebelde uruguaya*, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1971.

VILARIÑO, Idea: *Poesía completa*, edición aniversario, La suplicante, Montevideo, 2020.



«Para Martha mi amiga, mi traductora, mi cómplice, con tanto cariño, Idea, 2007».

Dedicatoria de *Idea. La vida escrita*.

Como un jazmín liviano: materializar la poética de Idea Vilariño en Brasil

Denise Rogenski

Universidade Federal de Santa Catarina

La difusión de la obra de Idea Vilariño en Brasil y en portugués está aún por materializarse. Desde la antología de Sérgio Faraco, publicada en 1996, hace más de veinte años, no han sido publicadas otras traducciones al portugués brasileño de la autora. Habría, sin embargo, que mencionar algunas pocas excepciones, como la antología poética organizada por el escritor amazonense Thiago de Mello, con quien Vilariño mantuvo una afectuosa correspondencia. También algunos estudios académicos, además de traducciones disponibles en internet, como la que hizo la poeta Angélica Freitas en ocasión de la muerte de Vilariño. No obstante, a pesar de estos pocos casos, el diálogo entre Brasil y la poeta sigue pendiente.

En una carta al escritor Thiago de Mello, fallecido en 2022, Idea Vilariño decía: «Yo vivo sola, con mi gata Mimí, en una casa grande con jardines con pretensiones selváticas. Y, como ando con problemas, vivo traduciendo Shakespeare. Ya van nueve obras. Cumplí ochenta años, pero ando bien» (Carta de I.V. 26.2.2001).¹

Más allá de la actividad laboral intensa e incluso de las quejas que manifestó Idea al traducir a Shakespeare, la actitud que describe en su carta es un hecho artístico. En esto, la labor de Thiago de Mello para traducir la poesía de Idea Vilariño se asemeja, porque es una labor que se acerca a la poesía del otro a través de la pasión, que es lo que se percibe en la correspondencia que intercambiaron: palabras de cariño y admiración. «Mi muy querido, Thiago: te escribí hace tiempo, cuando me enviaste tu hermoso libro» (Carta de I.V. 26.8.2001). A su turno, el escritor de Amazonas también manifiesta su cariño por Vilariño: «Quiero saber de ti. Mándame poemas. Aquí en la selva tienes casa, ternura, los pájaros ya cantan tu nombre» (Carta de Thiago de Mello agosto 2001).

1. Toda la correspondencia citada de Idea Vilariño con Thiago de Mello y Sérgio Faraco pertenece a la Colección Idea Vilariño del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Las cartas *enviadas* por Vilariño son copias que la poeta conservó en su archivo. En adelante cito indicando la fecha entre paréntesis. Agradezco el conocimiento y acceso a esta correspondencia a Ana Inés Larre Borges.

Thiago de Mello mantuvo una estrecha relación con escritores en lengua española, era amigo de Pablo Neruda y otros. En una carta a Idea, De Mello le cuenta que decidió organizar una antología de escritores y escritoras, y le comunica su decisión de incluirla:

Querida Idea,
¡Cuánto tiempo sin vernos y, sin embargo, caminas por mi vida! [...]
Preparo una antología de mis poetas latinoamericanos predilectos, debidamente traducidos a mi idioma. Eres uno de ellos (Carta a I.V. s/d, 1999).

Aunque la publicación de *Poemas da América de canto castelhano* (2011) recién pudo concretarse dos años después de la muerte de Vilariño, Thiago de Mello tuvo tiempo de compartir con ella los poemas traducidos que serían publicados en la antología y alguno más que le envió por correo. La selección incluye: «Este dolor mi cuerpo», «El amor»,² «Qué fue la vida», «Te estoy llamando» y «Paraíso perdido» (459-463).

En la correspondencia intercambiada, la traducción que Thiago de Mello hace del poema «Comparación» es muy cuidada y tiene la virtud de mantener la característica más imponente del poema, la delicadeza, que se percibe en razón de la aliteración posible en portugués por el uso de la letra «v» de «verga o vento», y de la opción por la traducción no literal de la palabra «recuerdo» que sería «recordação», que en el portugués no alcanza el sentido nostálgico de la palabra «lembrança».

Como en la playa virgen
dobra el viento
el leve junco verde
que dibuja
un delicado círculo en la arena
así en mí
tu recuerdo.

Como na praia virgem
verga o vento
o leve junco verde
que desenha
um delicado círculo na areia
assim em mim
tua lembrança.

2. El elegido fue el que se inicia «Un pájaro me canta / y yo le canto» (Vilariño 2012 179).

NA NOITE DE LUA

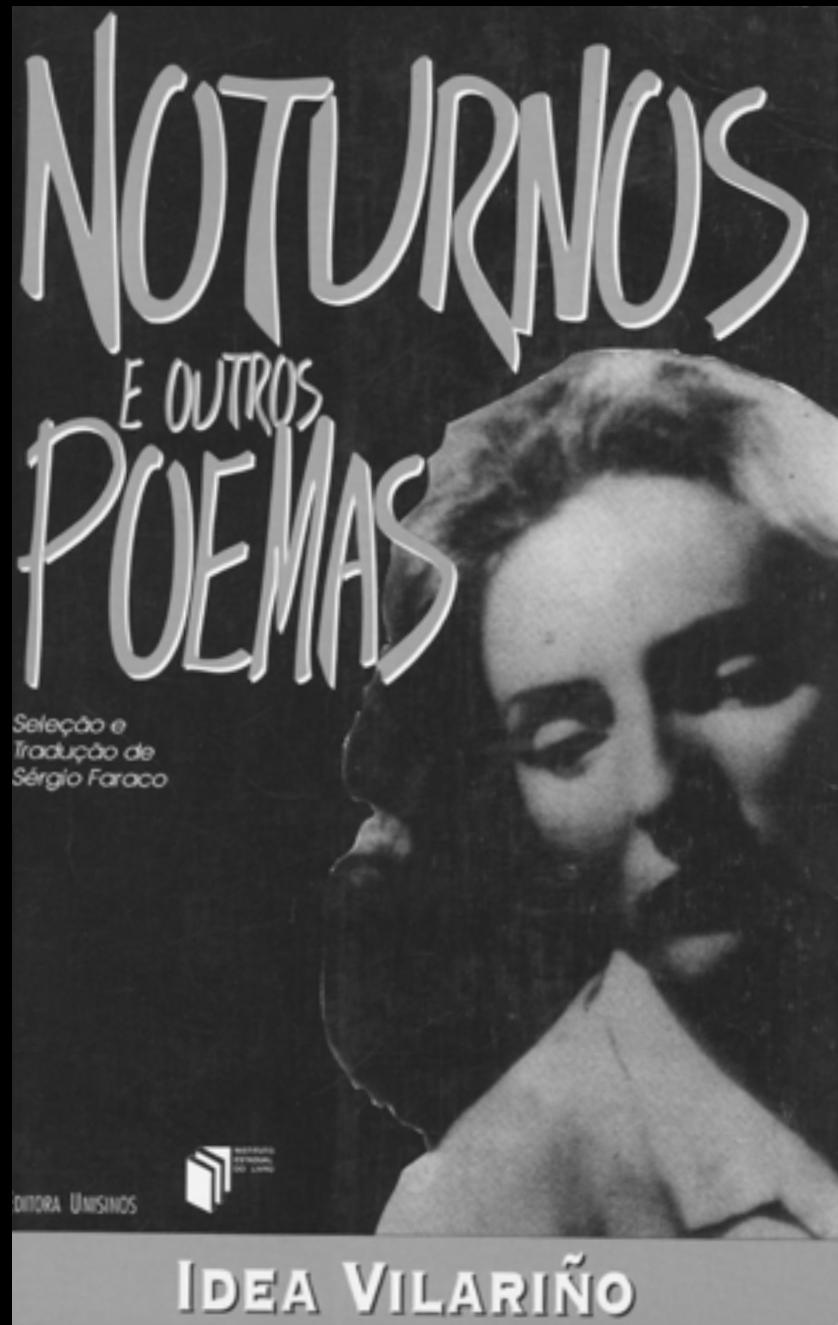
No meio dessa enorme noite branca
entre pinheiros medianos e lua
- hoje os russos pousaram lá na lua -
frente ao mar que outra vez deita sua onda
formidável na praia abandonada,
- diz o jornal que há medo em Almeria
não se encontram as bombas de hidrogenio
caídas em seu mar por acidente
no meio do silencio alvo e estrondoso
desta solidão plena e una e pura
- oitocentos vietcongs mortos ontem
fome na India fome no Brasil -
essa melancolia e essa beleza
da noite de luar entre os pinheiros
com a lua ocupada e o medo em Almeria
e a aldeia arrasada e com a fome.

Para Idea,
con la
futura
compañera

X
Thiago

NA NOITE DE LUA

Thiago de Mello envía a Idea desde el Amazonas su traducción de «En la noche de luna» de *Pobre mundo*.



Noturnos e outros poemas en traducción de Sérgio Faraco. Porto Alegre, 1996.

Por otro lado, más allá del enamoramiento, está el trabajo de traducción. Es el caso de Sérgio Faraco, cuya traducción fue el resultado de una urgencia, de una necesidad del trabajo creativo, de compartir, en su lengua materna, con los demás, el ansia de aquello conocido por la magia del azar. Por esta razón, desde el momento en que Sérgio Faraco afirma haber conocido la obra de Idea y la publicación de su traducción en Brasil transcurre poco más de un año.

Minha cara Idea:

Em junho, quando estive em Montevidéu para visitar Julián Murguía,³ comprei na Estação Rodoviária um exemplar de *Poesía* (1945-1990). Já o li, por certo. Estou pensando em selecionar uns trinta poemas para uma coletânea bilíngüe (Carta de Sérgio Faraco, 26 de septiembre de 1995)

Querida Idea: [...] O lançamento do livro foi marcado, em definitivo, para o dia 1º de novembro, na Feira do Livro de Porto Alegre.⁴ (Carta desde Porto Alegre, 12 de septiembre de 1995).

Así, en 1996, se publica en Brasil *Noturnos e outros poemas*, selección y traducción de Sérgio Faraco y prólogo de Pablo Rocca por la editora Unisinos y por el Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul. Cabe resaltar que, aunque la selección de la antología fue del traductor, el nombre con el que fue publicado el libro fue una sugerencia de un amigo a Idea, como esta le confiesa en una de sus correspondencias: «Un amigo me propone Nocturnos y otros poemas. Otro, Noche, amor, mundo. A mí no se me ocurre ninguno. Tal vez el que pese a su parcialidad abarcaría todo el resto sería Pobre mundo, pero no sé» (copia de Carta de I.V. a Faraco, sin fecha).

La traducción de Sérgio Faraco fue realizada por alguien motivado por la necesidad de hacer conocer la obra de Idea, como lo demuestran algunos fragmentos de su correspondencia. En una entrevista reciente, Faraco cuenta que dejó de escribir su propia obra hace más de diez años y, en parte, atribuye el hecho a las traducciones que empezó a hacer en los años noventa.

—e já que precisamos de um culpado—, minha progressiva incapacidade seguiu passo a passo o ritmo em que eu fazia traduções. A tradução é um

3. Julián Murguía (1930-1995) Ingeniero agrónomo de profesión y periodista y escritor nacido en Cerro Largo tuvo por su origen afinidad con la cultura brasileña de Rio Grande do Sul que se afianzó en los años de exilio pasados en Porto Alegre. Sérgio Faraco tradujo su libro *Cuentos del país de los gauchos* (1991) al portugués. Perteneciente al Partido Nacional, fue director del Instituto Nacional del Libro entre 1991 y 1995.

4. Querida Idea: En junio, cuando estuve en Montevideo para visitar a Julián Murguía, compré en la terminal de buses un ejemplar de *Poesía* (1945-1990). Ya lo leí, por cierto. Estoy pensando seleccionar unos treinta poemas para una *coletânea* bilingüe.

bom exercício para quem escreve, mas traduzi três dezenas de livros, na maioria obras de ficção. Não é pouco. Quem traduz precisa, por assim dizer, assumir o rosto do traduzido. Quem sabe não perdi o meu nesses embates (Rebinski e Dos Santos 2020 s.p.).⁵

Por suerte, Idea Vilariño estuvo entre los traducidos por Sérgio Faraco en los años noventa.

La traducción de Sérgio Faraco y la antología de Thiago de Mello son, entonces, las dos publicaciones más importantes en portugués de la poesía de Idea Vilariño y su vínculo más cercano con escritores brasileños. Consecuentemente, la poética de Idea aparece en Brasil entre la pasión amazónica de Thiago de Mello, que la incluyó en su antología de poetas latinoamericanos, y la labor de traductor del cuentista gaucho Sérgio Faraco.

Con ocasión de la muerte de Idea Vilariño, como homenaje, Angélica Freitas, una de las autoras más importantes de la nueva generación de poetas brasileñas, tradujo cuatro poemas de la autora para el sitio web *Modo de usar & co. revista de poesía e outras textualidades conscientes* (Freitas, 2009), entre ellos «Decir no».

Dizer não	Decir no
Dizer não	Decir no
atar-me ao mastro	atarme al mástil
mas	pero
desejando que o vento o vire	deseando que el viento lo voltee
que a sereia suba e com os dentes	que la sirena suba y con los dientes
corte as cordas e me arraste ao fundo	corte las cuerdas y me arrastre al fondo
dizendo não não não	diciendo no no no
mas a seguindo.	pero siguiéndola.

Es necesario reconocer que Idea Vilariño sigue siendo una autora poco publicada en Brasil. De esto, se puede pensar en las razones históricas, culturales o políticas señaladas por Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Haroldo de Campos y Silviano Santiago en sus estudios dedicados a pensar las relaciones literarias entre Brasil e Hispanoamérica. Pero también se puede responsabilizar a la reciente

5. Y, ya que necesitamos un responsable, mi progresiva incapacidad [de escribir] siguió paso a paso el ritmo al que hacía traducciones. La traducción es un buen ejercicio para quien escribe, sin embargo, traduje tres decenas de libros, la mayoría obras de ficción. No es poco. Quien quiere traducir necesita, por así decir, ponerse en los zapatos de lo que traduce. No sé, quién sabe si perdí en esos embates.

política cultural brasileña que no ha tenido iniciativas públicas ni privadas efectivas para promover la publicación de nuestros vecinos de «canto castellano», como denominó Thiago de Mello a los y las poetas en español. Sin embargo, encontrar una respuesta para esta cuestión es solamente uno de los aspectos relacionados con la difusión de la obra de Idea.

Hay algo en este «conocer la poesía de Idea Vilariño», y no solamente aquí en Brasil, que sigue siendo producto del azar, como en un juego de dados. Cuando alguien en algún momento dice: «¿También conoces a Idea?» se establece una conexión propia de los lectores de Idea Vilariño. En un sentido parecido, Faraco le dice a Idea en una carta que tenía la impresión de que la difusión de sus poemas en Brasil no dependía solo de la propagación editorial, sino de un «sentimiento subterráneo, que deja marcas más profundas». Así, el trabajo de Sergio Faraco y el mío, ya que actualmente me dedico a la traducción al portugués de su *Última antología*, está atravesado por el deseo de que más gente conozca y lea a Idea Vilariño y que su poesía también encuentre su canto en portugués.

Traducir a Idea. Desafíos en la traducción de los poemas al portugués

Thiago de Mello, en la introducción de su libro *Poetas da América de Canto Castellano*, dice que traducir poesía es una de las tareas más cautivantes aunque de perfección inalcanzable (Mello 19). La traducción de Idea al portugués encuentra ciertos desafíos particulares, propios de quien se propone a traducir poesía desde el español a esa lengua. Aunque parezca paradójico, la semejanza entre las lenguas es uno de ellos, porque la traducción puede exigir cambios que, en principio, pueden no parecer razonables. Como ejemplo curioso podría citarse la justificación de Sérgio Faraco, en su correspondencia con Idea en respuesta a algunas cuestiones propuestas por la autora con relación a su traducción, sobre el cambio de la palabra ‘borrar’ por ‘apagar’ (Carta de febrero de 1996). El problema está en que la palabra ‘borrar’, aunque existe en portugués brasileño, no tiene el sentido al que se alude en los poemas (como explica Faraco en la carta, borrar en portugués significa acto propio de los cobardes o aún tachar sobre lo que se ha escrito) lo que obliga al traductor a incluir una palabra que tiene un sonido distinto y, por tanto, a modificar el ritmo sonoro para mantener el sentido como en este poema:

Adiós
 Aquí
 lejos
 te borro.
 Estás borrado.
 (1968)

Adeus
 Daqui
 longe
 te apago
 Estás apagado.

Traducir *Última antología* me enfrentó a la responsabilidad de presentar en portugués la selección de poemas que Idea hizo en vida, sus poemas predilectos, considerando que el orden de los poemas, la estética del libro, las imágenes, las páginas en blanco, los títulos o la ausencia de ellos son elementos que constituyen el todo del libro y, por lo tanto, no pueden ser ignorados.

Consecuentemente, se busca una traducción que siga algunos parámetros valiosos para Idea: el ritmo, la métrica, el uso de palabras sencillas, el silencio, la elegancia. Sin embargo, algunos de estos elementos entran en conflicto directo con las propias estructuras lingüísticas del portugués. Así, los desafíos van desde traducir en el poema «Pobre Mundo» («Lo van a deshacer / va a volar en pedazos / al fin reventará como una pompa / o estallará glorioso / como una santabarbará») la palabra *santabarbará*, que no existe en portugués, hasta la cuestión de cómo traducir los pocos diminutivos con el sufijo ‘-ito’ que utiliza Idea en sus poemas, puesto que en portugués si se traducen por el diminutivo de sufijo ‘-inho’, se les cambia por completo el ritmo a los poemas. Por esta razón, la métrica, en algunos poemas, tuvo que ceder ante la necesidad de preservar otras virtudes del poema, como en los últimos versos del poema «El ojo», en los que una serie de seis endecasílabos no pudo traducirse en versos isométricos sin que se perdiera la fuerza de las imágenes, que pareció prioritaria en este caso.

El ojo
 Y sin embargo
 sobre el sordo delirio sobre el fuego
 de todo lo que quema y que se quema
 en lo más implacable de la noche
 en lo más ciego de la noche está
 planeando sobre el colmo y la ceguera
 un ojo frío y despiadado y neutro
 que no entra en el juego
 que no se engaña nunca
 que se ríe.

O olho
 E no entanto
 sobre o surdo delírio sobre o fogo
 de tudo o que queima e que se queima
 no mais implacável da noite
 no mais cego da noite está
 planando sobre o cume e a cegueira
 um olho frio e impiedoso e neutro
 que não entra no jogo
 que não se engana nunca
 que ri.

Otra cuestión es la flexibilidad en el uso de pronombres reflexivos, que exigen ser analizados caso por caso, porque en español pueden determinar un hecho de acción continua, situación gramatical que no existe en portugués; uno de estos casos aparece, por ejemplo, en el poema «Por allá estará el mar»: «la vida se me canse/ el cuerpo se me acabe/ las manos se me sequen». En este poema la opción fue: «*e eu me canse da vida / meu corpo se acabe / minhas mãos sequem*», que mantiene la idea de una acción futura, pero no continua.

El uso del pronombre indefinido «uno», que tampoco existe en portugués, era otro reto más que se mostraba en los poemas de Vilariño. En este caso, la pregunta para traducir el poema que se reproduce a continuación era cómo traducir el sentido común y, a la vez, personal del pronombre sin poder utilizarlo. En este caso, la solución fue ocultar el sujeto a través de un pronombre reflexivo, pero esta solución no sirve para todos los poemas y, por ello, la traducción ha sido un ejercicio de acercamiento a cada poema, sin fórmulas generales, la mirada debe ser única.

Uno siempre está solo
 pero
 a veces
 está más solo.

Sempre se está só
 mas
 às vezes
 mais só.

Como ya dije, la resolución de estas cuestiones no es unívoca, depende de cada poema. En algunos, vale cambiar el ritmo o la métrica para mantener el sentido, en otros, no. En algunos, la métrica cedió paso a la traducción literal. En otros el ritmo en portugués no podía ocultar el rigor prosódico de los versos.

Pero, en el caso de Idea, aparte de las cuestiones lingüísticas entre los dos idiomas, el traductor o traductora se enfrenta a la sobriedad y serenidad que caracterizan la poesía de Vilariño que con pocas y sencillas palabras trata sobre la muerte, el amor o el dolor. Por esto, traducir a Idea va más allá de las estructuras lingüísticas y pone al traductor en el enredo del lenguaje, que como dice Derrida, no es apenas lenguaje, sino también otros hilos de experiencia que constituyen la tela y, al final, resulta tan enmarañado que no se puede distinguir la trama (Derrida 200). La traducción es la trama final, la suma del enredo del lenguaje y los hilos de las experiencias vividas.

Así describe la traductora Jesse Lee Kercheval en la introducción al libro *Poemas de amor* traducidos por ella al inglés, el momento en que conoció la poesía de Idea.

I opened the book and was immediately taken by the voice. I read her poem «Un huésped» [...]. Here was a woman who was confessional but direct, who spoke of her body and desires with authority. I sat in a chair in a corner and read on. But it is a book of all Vilariño's poems, nine books from *La suplicante* (1945) to *No* (1980), so I bought the book- and I decided to spend the next year in Uruguay (Vilariño 2020, xi).⁶

Una experiencia análoga describe el traductor al francés, Éric Sarner, en el momento que finalizó su traducción, quien tuvo la suerte de poder contar con la colaboración de Idea:

Le travail de traduction achevé, nous nous assîmes, Idea et moi, dans sa minuscule cuisine pour reprendre mot après mot entière *Última antología*, ensemble unique d'un voyage vers l'intérieur largement baigné d'angoisse, jusqu'aux sources de ses douleurs⁷ (Vilariño 2017 121).

A pesar de no haber tenido la suerte de conocer a Idea Vilariño personalmente, cuando estuve en Montevideo, ya como estudiante investigadora, me acuerdo del exacto momento en que vi el manuscrito del poema «Volver» en la Biblioteca Nacional de Uruguay, un viernes 13 de julio de 2018. El impacto de esta lectura sigue en mí.

6. Abrí el libro e inmediatamente fui asaltada por la voz. Leí el poema «Un huésped» [...]. Aquí estaba una mujer confesional pero directa, que hablaba de su cuerpo y deseos con autoridad. Me senté en una silla en una esquina y seguí leyendo. Sin embargo, es un libro con todos los poemas de Vilariño, nueve libros de *La suplicante* (1945) a *No* (1980), entonces compré el libro –y decidí quedarme el año siguiente en Uruguay.

7. Finalizado el trabajo de traducción, nos sentamos, Idea y yo, en su diminuta cocina para retomar, palabra por palabra, integralmente, *Última antología*, conjunto único de un viaje a su interior lleno de angustias, hasta las fuentes mismas de sus dolores.

El viernes volví a la biblioteca, al comienzo de la tarde. Leí uno más de sus diarios y una pequeña libreta negra, de un viaje hecho a París. Idea contabilizaba los gastos del viaje, anotaba cuánto dinero le sobraba, hablaba de la relación con su hermana Poema. No parecía cómoda y, en su narración del viaje, se percibe una cierta ausencia cuando cuenta de sí misma y de sus pensamientos. En una de las últimas páginas de la libreta, en rojo, está el manuscrito de «Volver», poema publicado en *Nocturnos*, de 1955.

Los años de investigación de la poesía de Idea me han permitido buscar en sus propios poemas alternativas a las dificultades encontradas durante la traducción y, por otro lado, me ha sido necesario mantener una cierta distancia de sus poemas para poder recrearlos en mi idioma. Sin embargo, traducir a Idea es también moverse por afectos. Así, mi ejercicio de traducción se puede describir como algo entre la pasión y el trabajo, algo entre Thiago de Mello y Sérgio Faraco, hombres que pudieron percibir la belleza y la necesidad de tener la poesía de Idea Vilariño disponible para los lectores brasileños.

A continuación, se presentan tres poemas traducidos por André Fiorussi y yo.

Constante despedida

Estos días
los otros
los de nubes tristísimas e inmóviles
olor a madreselvas
algún trueno a lo lejos.
Estos días
los otros
los de aire sonriente y lejanías
con un pájaro rojo en un alambre
Estos días
los otros
este amor desgarrado por el mundo
esta diaria constante despedida.
(1963)

Constante despedida

Estes dias
os outros
os de nuvens tristíssimas e imóveis
aroma a madressilva
algum trovão ao longe
Estes dias
os outros
os de ar soridente e distâncias
um pássaro vermelho em uma linha
Estes dias
os outros
este amor desgarrado pelo mundo
esta diária constante despedida.

Techo divino

Techo divino
sobre mí
en suspenso
luz temblor maravilla
que ya no es
que viene
de un pasado sin límites
y se está ahí
en suspenso
si palpitante
helado
si presente
pasado
como un techo divino
vivo y muerto.

Teto divino

Teto divino
sobre mim
em suspenso
luz tremor maravilha
que já não é
que vem
de um passado sem limites
e está aí
em suspenso
se palpitante
gelado
se presente
passado
como um teto divino
vivo e morto.

Como un jazmín liviano
Que cae sosteniéndose en el aire
Que cae cae
cae.
Y qué va a hacer.
(1970)

Como um jasmim ligeiro
que cai sustentando-se no ar
que cai cai
cai.
E o que pode fazer.

CAMPOS, Haraldo de: *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. UNESCO (Org.). América latina em sua literatura. Coordenação e introdução de César Fernández Moreno. São Paulo: Perspectiva, 1979, 281-305.

DE MELLO, Thiago: *Poetas da América de Canto Castelhano*. São Paulo: Global Editora e Distribuidora, 2011.

DERRIDA, Jacques: *Margens da Filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa, Antonio M. Magalhães. Campinas: Papirus Editora, 1991.

FREITAS, Angélica: «Três poemas de Idea Vilariño». Disponible en: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2009/05/idea-vilarino-1920-2009.html>

REBINSKI, Luiz y DOS SANTOS, Marcio Renato: «Salvar alguém de alguma coisa». Entrevista a Sergio Faraco. *Cândido*, 14 de enero de 2020. <https://www.bpr.gov.br/Candido/Página/Entrevista-Sergio-Faraco>

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir: *El Boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

_____. *Borges / Mário de Andrade: um diálogo dos anos vinte*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTIAGO, Silviano: *O entre-lugar do discurso latino-americano* (1971). In: *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, 9-26.

VILARIÑO, Idea: *Noturnos e outros poemas*. Traducción Sérgio Faraco y prólogo de Pablo Rocca. São Leopoldo: Unisinos, 1996.

_____. *Última antología*. Montevideo, Cal y Canto, 2004.

_____. *Poesía Completa*. Montevideo, Cal y Canto, 2012.

_____. *Ultime Anthologie*. Trad. Éric Sarner. Rennes: La Barque, 2017.

_____. *Love Poems*. Traducción y prólogo de Jesse Lee Kercheval. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2020.

Una Idea eslovena

Francisco Tomsich

Artista y traductor

La primera aparición de un texto de Idea Vilariño en lengua eslovena es atípica y tardía. Ocurrió el 16 de octubre de 2019 en Koper¹ (en italiano Capodistria), una ciudad portuaria situada en la costa eslovena, a unos veinte kilómetros de Trieste y en el extremo noroeste de la península de Istria, compartida por Eslovenia y Croacia. Istria es una región de fronteras porosas, donde empiezan o terminan lo croata y lo esloveno y lo italiano, lo balcánico, lo adriático, lo dálmata, lo véneto, lo latino, lo otomano, lo yugoslavo, lo austrohúngaro y lo eslavo, y donde se hablan en la actualidad, entre otros, italiano, friulano, istriano, dialectos derivados del véneto, diversos dialectos del croata y esloveno en varias variantes dialectales.

El esloveno es el idioma oficial de la República de Eslovenia y es utilizado por alrededor de 2,5 millones de hablantes en Eslovenia, zonas colindantes de Austria, Hungría, Croacia e Italia y en el seno de diversas comunidades eslovenas repartidas por el mundo. Dentro de las fronteras actuales de Eslovenia, las diferencias entre los dialectos regionales (entre 9 y 46, dependiendo del criterio utilizado) alcanzan el punto de la mutua ininteligibilidad; el ejemplo paradigmático compara el *primorsko*, que se habla en el suroeste y en torno a la frontera con Italia, con el transmuranano de la zona noreste y en torno a los límites con Hungría. La lengua literaria comenzó a desarrollarse en el siglo XVI, bajo el impulso de la Reforma, y se consolidó en la segunda mitad del siglo XIX, principalmente sobre la base del dialecto de Carniola, la región en torno a la actual capital, Liubliana (280.000 habitantes). La lengua eslovena y la literatura escrita en esloveno cumplen para el pueblo esloveno un rol central en lo que respecta a sus mecanismos históricos de identificación y (auto) representación. Este aspecto está vinculado a la historia de la etnia, la nación, la república federada y luego (desde 1991) del país llamado Eslovenia: la lengua ha sido

1. En el marco del proyecto Poezija v prevodu de la asociación artística Boja de Izola (<http://kudaacboja.wordpress.com>) se presentaron ese día en el Centro de la Juventud de Koper una serie de traducciones originales de textos de Idea Vilariño. En 2023, se prevé la publicación del primer libro integral de Idea Vilariño en esloveno, *Ljubezenske pesmi* (*Poemas de amor*), traducido por Barbara Pregelj y Francisco Tomsich y publicado por la editorial Malinc. Este proyecto de traducción obtuvo en 2022 la cofinanciación del programa de apoyo a la traducción Ida, del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

siempre para los eslovenos un territorio privilegiado de resistencia frente a la dominación de otras naciones o imperios.² En la actualidad, mantiene ese lugar gracias a la necesidad evidente de proteger su especificidad y supervivencia en el concierto regional (es una de las veinticuatro lenguas oficiales de la Unión Europea), sin por ello olvidar su relación y cercanía con otros idiomas de Europa del Este en general y de la península balcánica en particular, con los cuales mantuvo, especialmente durante la existencia de las entidades políticas yugoslavas (1918-1991), un rico diálogo materializado en numerosas traducciones y un activo bilingüismo.³

El esloveno es un idioma eslavo muy cercano a los dialectos hablados en las regiones norte y noroeste de Croacia, y tiene numerosas similitudes con las lenguas eslavas meridionales (el grupo serbo-croata, el búlgaro, el macedonio), categoría a la cual pertenece. Se escribe en caracteres latinos (como el polaco o el eslovaco, a diferencia del macedonio, el serbio o el ruso) y posee algunas características que lo hacen único (y particularmente complejo) en este concierto familiar, ya que ha conservado estructuras arcaicas que se han perdido en las demás lenguas eslavas, como el número dual.⁴ La lengua eslovena, por otra parte,

ha conservado una estructura indoeuropea flexiva, es decir, se trata de una lengua sintética caracterizada por incluir información morfosintáctica a través de prefijos, infijos o sufijos, tales como los géneros gramaticales (masculino, femenino y neutro) o los seis casos (nominativo, genitivo, dativo, acusativo, locativo e instrumental). Una de las características más destacables del esloveno –como de la mayoría de [las] lenguas eslavas– es la ausencia de artículo, aunque la lengua tiene otros recursos lingüísticos y extralingüísticos para expresar la (in)definitud igualmente...⁵

2. A modo de ejemplo de la repartición en diferentes entidades políticas de la nación eslovena hasta hoy mismo, puede señalarse que a comienzos del siglo XIX, tras la disolución de la República de Venecia en 1797, los eslovenos vivían bajo tres gobiernos: el de las Provincias Ilirias del Primer Imperio francés, el del Imperio Austríaco y el del Reino de Hungría.

3. El serbocroata se enseñaba y utilizaba en todas las repúblicas (Eslovenia, Croacia, Serbia, Montenegro, Macedonia y Bosnia-Herzegovina) y provincias autónomas (Voivodina y Kosovo) de Yugoslavia, y como dice Maja Šabec hablando de la tardía traducción al esloveno de la obra de Jorge Luis Borges (*Breve historia de la traducción literaria del español al esloveno*, Liubliana: *Lingüística*, 62, 1-2, 309-324) «este y otros atrasos se pueden atribuir, al menos en parte, a las traducciones más tempranas al serbocroata, que fueron leídas también por los lectores eslovenos».

4. El número dual existía en el griego antiguo o el gótico, y está presente en diversos grados en algunas lenguas modernas semíticas, el mapudungun o el frisón, entre otras. También en otras lenguas eslavas menores, como el sárabo, que, como el esloveno, se han desarrollado en altos grados de aislamiento y/o subordinación lingüística. En esloveno, el dual se marca en el régimen verbal, los pronombres, los sustantivos y los adjetivos: *Midva imava dve beli hiši* (Nosotros dos tenemos dos casas blancas), *Mi imamo tri bele hiše* (Nosotros –más de dos– tenemos tres casas blancas), *Jaz imam eno belo hišo* (Tengo una casa blanca).

5. Santiago Alonso, Gemma: «El análisis contrastivo como instrumento didáctico: los problemas de adquisición del artículo en español por aprendices eslovenos en los diferentes niveles del MCER». Liubliana: *Lingüística*, n.º 54, 2014, 397-410.

A la hora de la traducción, las diferencias entre el castellano y el esloveno determinan una serie de problemas de índole general: quizás sean las que existen entre los respectivos sistemas verbales las más significativas.⁶ Especialmente notable a la hora de traducir poesía es la cuestión prosódica, ya que el esloveno cuenta con un sistema altamente complejo. El esloveno escrito utiliza cinco vocales (*A, E, I, O* y *U*), pero estas representan hasta trece sonidos vocálicos (vocales breves o largas, abiertas o cerradas). En cuanto a las veinte consonantes (para 21 fonemas), algunas representan sonidos que no existen en castellano. La letra *Š* se pronuncia /ʃ/ (como en el inglés *she*), mientras que la *Č* se pronuncia /tʃ/ (similar a la *ch* castellana y la *cz* polaca) y la *Ž*, /ʒ/. La *Z* se pronuncia /z/, mientras que la *J* representa la aproximante palatal sonora [j] (*Ljubljana* se translitera Liubliana en castellano) y es casi muda si se la encuentra al final de una palabra. La *C* se pronuncia /ts/ (*pica* = pizza) y la *H* siempre es /x/. La *L* y la *V* presentan varios alófonos, de acuerdo a su posición en la palabra y su relación con otros fonemas. La *R* representa un sonido vibrante alveolar simple (/r/), pero si se la encuentra entre consonantes se expande en un sonido semivocal cercano a una e muy breve (como en las palabras monosílabas *prt*, jardín o *trg*, plaza).

El sistema prosódico tradicional del verso esloveno, por otra parte, es silabotónico, esto es: utiliza tanto el sistema silábico (como el francés o el japonés) como el tónico (como el inglés), de modo que considera el pie de raigambre grecolatina (*trohej, jamb, daktil, anapest* y *amfibrah*) la unidad métrica básica, y al mismo tiempo posee categorías como el *jamski enajsterec* (endecasílabo yámbico);⁷ esta observación merece un breve comentario sobre la historia de la versificación eslovena:

El verso esloveno antiguo estaba basado en una red de acentos. Luego de la reforma del lenguaje poético esloveno llevada a cabo por los poetas renacentistas Janez Damascen Dev y Valentin Vodnik en su *Pisanice od lepih umetnosti* [Almanaques de poesía], bajo la influencia del genio poético y lingüístico de Prešeren,⁸ el respeto por el número de silabas [...] se

6. «El aspecto verbal es uno de los problemas clave en la traducción del esloveno al español y vice versa y en los textos literarios cobra una importancia especial debido a los efectos estilísticos que se desprenden del uso de diferentes medios para la expresión del aspecto» (Markič, Jasmina: Tiempo y aspecto en la poesía de Federico García Lorca y en su traducción eslovena. Liubliana: *Verba Hispánica* IX, 2001, 201-211).

7. Estudiando el verso castellano, que él considera un sistema aparte que llama «variable», escribe Oldřich Bělič: «La versificación silabotónica [...] somete a norma el número de silabas, como la silábica, y el número de acentos métricos, como la tónica; pero, a diferencia de esta, sistematiza también la repartición de los acentos (es decir, fija sus posiciones y los intervalos entre ellos)» Bělič, Oldřich; Hrabák, Josef: *Verso español y verso europeo: Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, de Bogotá, 2000, 345.

8. France Prešeren (1800-1849), poeta nacional esloveno.

estableció como un principio secundario de la poesía eslovena, de modo que el verso esloveno no es solo tónico, sino silábico...⁹

La traducción al esloveno de la poesía de Idea Vilariño plantea sus facilidades y dificultades específicas. Por un lado, es posible crear en esloveno una experiencia de lectura de su poesía que se acerca a la del original: a ello contribuyen especialmente su capacidad de síntesis, las elipsis, el nominalismo a veces exacerbado, la repetición y la parquedad léxica. La ausencia de comas, la atención puesta a la forma (no tradicional) y al ritmo (generalmente no asociado a un esquema métrico reconocible), por otro lado, constituyen las más evidentes dificultades, dado los diferentes sistemas prosódicos. Esto está vinculado a un problema tradicional de la teoría de la traducción, lo que Jíří Levý,¹⁰ por ejemplo, llama «importancia relativa» de «valores» o niveles de una pieza literaria y que tendremos en cuenta en el análisis del poema «Escribo pienso leo», de *Poemas de amor*, una serie extremadamente homogénea y especialmente modélica de las características de la obra poética de Idea Vilariño. «Escribo pienso leo» es un texto ideal para adentrarse en el esloveno desde el castellano, dada la aleación de simplicidad radical y complejidad también radical que determina su exacta composición.

Escribo pienso leo	Pišem mislim berem ¹¹
Escribo	Pišem
pienso	mislim
leo	berem
traduzco veinte páginas	prevedem dvajset strani
escucho las noticias	poslušam poročila
escribo	pišem
escribo	pišem
leo.	berem.
Dónde estás	Kje si
dónde estás.	kje si. ¹²
(1968)	

9. Novak, Boris A.: *Oblike srca*. Ljubljana: Modrijan, 1997, 116.

10. Citado por Gutt, Ernst-August: Translation as interlingual interpretive use, en: Venuti, Lawrence: *The Translation Studies Reader*. Londres: Routledge, 2000.

11. El esloveno escrito no utiliza acentos, salvo para distinguir homógrafos en casos de ambigüedad. En este texto, todas las palabras no monosílabas acentúan la penúltima vocal con la excepción de *strani*, que acentúa la última sílaba.

12 Traducción de Ana Beguš, Barbara Pregelj y Francisco Tomsich.

La estructura interna de este poema monoestrófico consta de dos partes que se distinguen, como es usual en Vilariño, mediante una puntuación de la cual se prescinde regularmente. En la primera parte se listan una serie de acciones llevadas a cabo por un yo lírico en tiempo presente; la segunda (los últimos dos versos) se construye a través de una pregunta (pero sin signos de interrogación, «dónde estás» = *kje si*) en eco, dirigida a un otro, u otra. La originalidad formal de este texto se encuentra en la tensión entre los aspectos que lo emparentan léxica y formalmente con tradiciones del cancionero (pan)hispánico y la construcción del poema en dos secciones. Un acercamiento tradicional habría probablemente preferido otro modelo de repetición (utilizando estribillo o pie quebrado, por ejemplo) y una mayor imbricación de los niveles de acción y pensamiento: escribo/ dónde estás/ pienso/ dónde estás/ leo/ dónde estás/ traduzco veinte páginas/ dónde estás...

Aunque demos por sentado, dado nuestro conocimiento del contexto en el que se escribió este poema, que el yo lírico es de género femenino y la segunda persona mentada es de género masculino, el texto mismo no lo indica. En castellano, los verbos carecen de género gramatical: reproducir en esloveno la ambigüedad del original en este aspecto es posible en este caso solo porque los verbos están conjugados en tiempo presente (yo escribo = *pišem*); si tuviéramos que recurrir al pasado, deberíamos marcar el género (yo escribía = *sem napisal* o *sem napisala*), y ello también implicaría la adición de una sílaba más al verso. Dada la equivalencia verso = acción y la ausencia de oraciones subordinadas en la primera parte, es posible mantener en esloveno la ausencia total de comas (en otros casos, ello sería un problema de difícil solución, dado el carácter sintético del esloveno y la ausencia de artículos, entre otros aspectos). La rima final consonante del original, por otra parte, se mantiene en esloveno, y se agrega otra entre los dos últimos versos y el cuarto, que no existe en castellano.

Las prerrogativas semánticas impuestas por el texto son muy limitadoras a la hora de elegir los equivalentes en cualquier lengua de los verbos (seis) y sustantivos (dos)¹³ utilizados por Vilariño en este texto, que son los más generales y de más común uso, y que refieren a simples acciones cuya iteración no se asiste de sinónimos. Las otras palabras son un numeral determinante («veinte» = *dvajset*), un artículo determinado (no existen en esloveno) y un adverbio interrogativo («dónde» = *kje*). No hay

13. El sustantivo *stran* es de género gramatical femenino, como el castellano página. Pero *poročilo* (*poročila* en su forma plural) es neutro. *Poročilo* deriva del verbo *poročati*, que en esloveno antiguo se utilizaba en el sentido de «entregar, confiar a la protección». La raíz eslava contiene la noción de «dar/llevar con las manos» (la reconstrucción de «mano» en protoeslavo se escribe *r̥okā, *roka* en esloveno). Según el *Diccionario del Instituto de la Lengua Eslovena Fran Ramovš* (<https://fran.si/>), «el significado actual ha evolucionado desde entonces hacia el sentido de «dar noticias, información»». *Poročilo* se usa en el sentido de informe (informe meteorológico, pero también un informe escrito desde el frente de guerra, o informe médico, o legal), pero su tercer definición en el citado diccionario es «la emisión radiofónica o televisiva de dichos informes».

metáforas, ni metonimias, ni citas, ni arcaísmos, ni neologismos, ni otro tiempo, mientras que desde el punto de vista sintáctico, y exceptuando el uso heterodoxo de la puntuación, no hay rupturas ni licencias. Teniendo esto en cuenta, y considerando el contexto histórico en el que se escribió (y luego revisó y editó) la obra de Idea Vilariño,¹⁴ puede ser este el lugar para postular un criterio general y apriorístico de traducción de este poema en particular y de *Poemas de amor* en general, basado en la hipótesis de que el valor o nivel léxico-semántico del poema es primario y determinante a la hora de tomar decisiones en el proceso de traducción. Estas consideraciones implican que la *similitud sonora* y *rítmica* del poema en ambas lenguas estará supeditada, o subordinada, a la *correspondencia semántica*, y que aquella similitud sonora y rítmica deberá estar, en gran parte, librada al azar o la suerte del texto en la lengua de llegada en cuestión.¹⁵

Y es que «Escribo pienso leo» es un ejemplo conciso y extraordinario de la práctica rítmica de Idea Vilariño, una práctica anclada en un pensamiento analítico de la forma poética que también elaboró teóricamente, desarrolló explícitamente en diálogo con la tradición del tango o aplicó en composiciones destinadas al canto. La efectividad de «Escribo pienso leo» en castellano no solo debe mucho al recurso de la repetición de palabras y frases, sino que se sostiene de una cuidada elaboración del ritmo, tanto en el plano de la distribución vocálica de los acentos como en lo que respecta a la alternancia entre palabras de dos y tres sílabas distribuidas como versos independientes, con la excepción de los versos cuarto y quinto, que incluyen tres palabras y cuentan siete sílabas cada uno, y los últimos dos versos, cuatrisílabos, que componen una unidad aparte, están compuestos por dos palabras y tienen rima consonante. La equivalencia entre palabra y verso en seis de los diez versos del poema también se beneficia del hecho de que, en castellano, «el último acento tiene la calidad de *principal*»,¹⁶ lo cual no aplica al esloveno. Ahora observemos el esquema rítmico de la traducción según el sistema tónico:

14. Muchos han leído la poesía de Vilariño utilizando términos como «compromiso», «lenguaje coloquial», «existencialismo» y «popular». Pero muchos textos de Vilariño (para dar un ejemplo, «Ella cierra los ojos», o de *Poemas de Amor*, «La noche») integran citas, referencias o estructuras rítmicas tomadas de textos de otros autores, o insertan, en el devenir de un discurso llano, una palabra o verso que no se aviene a ningún coloquialismo y produce un destello extraño. Este recurso debe ser leído, a su vez, en el marco de la lenta depuración y síntesis que atraviesa la re-escritura de sus textos hasta su forma final en la última edición de *Poesía Completa* (Montevideo: La Suplicante, 2020).

15. Es posible determinar de forma cuantitativa (mediante estadísticas de uso) esta correspondencia. Lo interesante aquí, desde el punto de vista teórico, es que los valores sonoros y rítmicos también son pasibles de correspondencia parcial o absoluta, y podrían privilegiarse frente a los léxico-semánticos.

16. Bělič, Oldřich; Hrabák, Josef, o. cit., 351.

Pišem mislim berem	
Pišem	- ∘
mislim	- ∘
berem	- ∘
prevedem dvajset strani	◦ - ∘ - ∘ ∘ -
poslušam poročila	◦ - ∘ ∘ ∘ - ∘
pišem	- ∘
pišem	- ∘
berem.	- ∘
Kje si	- ∘
kje si.	- ∘

«Pišem mislim berem» presenta una notable homogeneidad: ocho de los diez versos son trocaicos (*trohejski*). Mientras que el quinto verso presenta el mismo esquema tónico en ambas lenguas, el cuarto presenta el único problema de índole rítmico que produce una diferencia cualitativa entre el original y la traducción. Si «traduzco veinte páginas» es en castellano un verso heptasílabo con acento en la antepenúltima sílaba, «prevedem dvajset strani» es en esloveno un verso de siete sílabas que presenta la serie de pies anfíbraco – tróqueo – yambo, siendo el único verso del poema en el que la tónica cae en la última sílaba. En español, el acento en la sílaba final se reserva solo para los últimos dos versos, y esto refuerza la distinción entre ambas secciones del poema. Este recurso no es reproducible en esloveno en tanto mantengamos el criterio arriba expuesto.

¿Será posible ensayar un análisis rítmico comparativo del original y su traducción al esloveno basándose en el modelo de grupos rítmicos utilizado por la propia Vilariño en su obra teórica? Durante la escritura de este ensayo, que di a leer en diversos estados a varios autores eslovenos, algunos se mostraron escépticos al respecto. Esto, sin embargo, no de convencerme de la imposibilidad del intento (a fin de cuentas, la propia Vilariño se basó en un sistema inicialmente desarrollado en el análisis del verso francés) y estoy decidido a continuar el debate aquí iniciado en el futuro.¹⁷ La brevedad de este ensayo no me permite más que una aplicación experimental del modelo (nunca del todo cerrado) utilizado por Vilariño. En *La masa sonora del poema*, por ejemplo, escribe que el ritmo «fundamental». Estos grupos rítmicos son «acentuales» y su estudio se centra en la acentuación vocálica (Vilariño admite que ello implica una enorme simplificación, pero también defiende la primacía de lo vocálico sobre lo consonántico en la construcción del ritmo poético). En la poesía

17. Agradezco especialmente a Barbara Pregelj, Urša Geršak y Peter Svetina por sus comentarios y observaciones.

en esloveno, la sílaba no cumple las mismas funciones prosódicas que en castellano, pero su existencia, y su rol en el sistema tónico, y la existencia «secundaria» del sistema silábico permite aislarla de un modo similar. En nuestro análisis, y siguiendo a Idea Vilariño, consideraremos (en ambas lenguas) cada verso breve como un grupo rítmico, y los dos versos más largos como series de dos grupos rítmicos (este criterio está determinado por la estructura del poema mismo en ambas lenguas y la extrema brevedad de los versos). En esloveno, no distinguiremos entre vocales abiertas o cerradas, o breves y largas, debido a que el texto, en su brevedad e iteración, no presenta excesiva variedad. Mi objetivo es evitar tanto el conteo de sílabas como el sistema tónico exclusivamente, y centrarme en la sonoridad difusa o primaria del texto, aprovechando que el esloveno y el español tienen una raíz común que se evidencia no en la correspondencia o equivalencia de sus sistemas vocálicos, sino en su similitud.¹⁸ En el siguiente esquema, se presentan los esquemas rítmicos del original y de la traducción. Se representan con letras capitales y en negrita las vocales acentuadas, y con minúsculas las que no lo están; las líneas (|) separan grupos rítmicos en un verso.

Escribo pienso leo		Pišem mislim berem	
Escribo	eIo	Pišem	Ie
pienso	Eo	mislim	Ii
leo	Eo	berem	Ee
traduzco veinte páginas	aUo Ee Aia	prevedem dvajset strani	eEe Ae aI
escucho las noticias	eUo a oIa	poslušam poročila	oUa ooIa
escribo	eIo	pišem	Ie
escribo	eIo	pišem	Ie
leo.	Eo	berem.	Ee
Dónde estás	OeA	Kje si	E I
dónde estás.	OeA	kje si.	E I

18. En cierto modo, considero el modelo utilizado por Vilariño, con su propia tradición teórica cosmopolita, más interesante como herramienta comparativa entre lenguas (y sistemas prosódicos diversos) que como «sistema» alternativo de análisis seudocientífico en una única lengua. La aplicación del modelo en estudios comparativos y de procesos de traducción llevaría a cuestionarlo, complejizarlo y expandirlo, y podría tener interesantes desarrollos teóricos más allá del campo de la prosodia poética.

Desde el punto de vista de los grupos rítmicos nucleados en torno a las vocales acentuadas de cada sílaba, las consonancias entre el original y la traducción son considerables. El verbo repetido más veces, «escribo», también acentúa la i en esloveno y contiene una e no acentuada (*pišem*), mientras que la alternancia de una i y dos es acentuadas en los primeros tres grupos rítmicos o versos del original se corresponde en esloveno con una de dos íes y una e. Es interesante comprobar la equivalencia entre original y traducción en el quinto verso, aunque el paralelismo acentual entre las primeras sílabas del cuarto y quinto verso del original se pierda en la traducción. Si el poema original presenta un equilibrio entre la cantidad de aes, es e íes acentuadas (cuatro de cada letra, frente a solo dos oes y úes), la versión eslovena presenta una notable diferencia: ocho de las vocales acentuadas son íes y cinco son es (frente a una sola a, ninguna o y solo una u).¹⁹ Mientras que el recurso explotado por Vilariño de utilizar y repetir la única palabra acentuada en o del poema para potenciar la distinción entre las dos secciones no es replicable en esloveno, al mismo tiempo la traducción presenta una notable homogeneidad sonora que produce un nuevo ritmo vocalico, que me arriesgaría a llamar más melancólico que el original en su cadencia final, reforzada por la rima inesperada entre el cuarto verso y los dos últimos, cuya i final es mucho más suave (e incluso puede ser considerada una vocal no acentuada en alguna lectura) que la a del original. A la homogeneidad sonora entre el original y la traducción (la cantidad de sílabas acentuadas es la misma), contribuye otra equivalencia: tras la repetición de *escribo/pišem*, el octavo verso presenta en ambas lenguas un verso de una palabra de dos sílabas con e acentuada, a lo que se sigue en castellano una o, y en esloveno una e, no acentuadas, que ofician de puente vocalico rítmico a la siguiente vocal acentuada, la misma en ambas lenguas (IeO – dÓnde, bErem – kjE). En esloveno, este pasaje es suavizado por la presencia de la aproximante palatal sonora [j], que contribuye aún más a fortalecer la tónica en i que caracteriza el texto esloveno y que comparece en otras traducciones de textos de *Poemas de amor*, como este breve poema con título en clave de O:

19. En lo que respecta a las vocales no acentuadas, la semejanza entre el castellano y el esloveno es mayor (A=3, E=7, I=1, O=9, U=0 en castellano, A=3, E=8, I=1, O=3, U=0).

Adiós	Slovo ²⁰
Aquí	Tukaj
lejos	daleč
te borro.	te izbrišem.
Estás borrado.	Izbrisan si. ²¹
(1968)	

En castellano, las vocales acentuadas de los tres primeros versos (considerados grupos rítmicos de una sola palabra), i, e y o, no se repiten en el último verso, separado de los tres anteriores por la puntuación y por el sentido (los dos primeros versos describen las condiciones en las que se realiza la acción de la primera persona descrita en el tercero, mientras que el cuarto verso constata las consecuencias de dicha acción, que esta vez sí indica el género de la segunda persona). En esloveno, los tres primeros versos presentan tres vocales acentuadas diferentes (u, a e i), pero el cuarto verso repite la i (dos veces, como el original lo hace con la a). Sin embargo, la preponderancia de íes en los dos últimos versos de la versión eslovena (y su total ausencia en los dos primeros) contribuye a crear una tonalidad cercana a la que produce la de oes del original (bOrro – borrAdo, izbrIšem – izbrIsan).

Izbrisan si: «estás borrado». Desde mis primeros años viviendo en Liubliana y trabajando en el marco de una asociación de numerosos artistas, activistas y trabajadores sociales, el sustantivo *izbrisani* (fem. *izbrisana*) adquirió connotaciones muy fuertes que podrían asociarse a las que el sustantivo «desaparecido/a» tendría en Uruguay. Los *izbrisani* fueron un tipo particular de víctimas de la por otra parte sangrienta disolución de Yugoslavia y la ola de chovinismo y odio étnico que sacudió la región durante la década de los años noventa. Refiere a 25.671²² personas residentes en Eslovenia que el 26 de febrero de 1992 fueron «borradas» del registro de residentes permanentes en el país, y de ese modo perdieron su estatuto legal y los derechos que este llevaba. Sus documentos fueron invalidados, y en muchos casos destruidos, y pasaron a ser considerados extranjeros viviendo ilegalmente en Eslovenia. Estas personas, algunas de ellas nacidas en Eslovenia, tenían la ciudadanía yugoslava, y tras la independencia de Eslovenia, el 25 de junio de 1991, se les exigió solicitar la ciudadanía en un plazo de seis meses.

20. En esloveno, todas las palabras (no monosílabas) de este poema acentúan la penúltima sílaba.

21. Traducción de Barbara Pregelj y Francisco Tomsich.

22. De acuerdo al Instituto para la Paz, cf.: <https://www.mirovni-institut.si/izbrisani/>

Muchos no adquirieron la ciudadanía del nuevo Estado porque no fueron informados de que tenían que adquirir una nueva ciudadanía y no presentaron la solicitud, o porque su solicitud fue rechazada o denegada, o el procedimiento fue suspendido.[...] Las autoridades administrativas locales les retiraron la residencia permanente siguiendo una instrucción interna central del Ministerio del Interior, dirigida por el Ministro Igor Bavčar y el Secretario de Estado Slavko Debelak. El 24 de junio de 1998, el Tribunal Constitucional esloveno dictaminó que la supresión era inconstitucional. La cuantía de la indemnización que debían recibir los suprimidos permaneció en litigio durante mucho tiempo.²³

Conocí a algunos de ellos, y las historias de algunos de ellos que habían emigrado o habían sido privados de sus bienes o se habían suicidado, porque algunos de los activistas nucleados en torno al Centro Social de Rog, nuestro espacio de trabajo, trabajaban brindando apoyo legal, económico y psicológico a numerosas personas que, aún en 2018, continuaban sufriendo las consecuencias de esta acción gubernamental, a pesar de que la Corte Europea de Derechos Humanos falló en 2012, en el caso Kurić y Otros contra Eslovenia, en favor de los demandantes. Aunque Idea Vilariño haya escrito este poema refiriéndose a una ruptura amorosa, o quizás precisamente por eso, me resulta imposible leer la traducción de «Adiós» al esloveno y que todo esto, con los libros y películas sobre el tema, no venga a mi mente. Extraños avatares de la traducción y la extranjería.

Decir la palabra de Idea Vilariño en guaraní

Susy Delgado

Academia de la Lengua Guaraní

Traducir al guaraní una poesía tan singular como la de Idea Vilariño es un desafío respetable, aunque a primera vista encuentra un aspecto a favor, y es que esta lengua ancestral de Paraguay, por sus características estructurales, es una lengua de conceptos ceñidos en palabras y oraciones muy condensadas. En guaraní, lengua aglutinante según la clasificación de los especialistas, con muy poco se dice mucho. Para nuestro asombro, esto es lo que pasa con la poesía de Idea Vilariño, y es tal vez uno de los motivos que me decidió a traducir algunos textos de esta admirada autora uruguaya.

Desnuda, despojada, brutal, la poesía de Vilariño es también una obra de una cuidada, exquisita musicalidad, dentro de su lenguaje directo y transparente. Diríamos que se trata de una musicalidad seca, lacerante, que a veces rescata algún aire tangüero, sin caer nunca en los adornos superfluos. Este es el costado que encontré favorable al intentar la traducción al guaraní de esta obra fascinante.

Por otro lado, zambulléndose en las aguas profundas de esta poesía tan especial, nuevos aspectos se imponen a la sensibilidad, los que llevan a verla como una poesía del dolor, del renunciamiento, de la soledad, de la muerte... Poesía de la negación, que alcanza su ejemplo emblemático en la obra *No*. Hay quienes han destacado en su registro la vertiente amorosa y erótica, pero este capítulo, ciertamente importante en su obra, se muestra intensamente teñido de los tonos mencionados. Porque la poeta nos habla de un amor evocado, perdido, imposible.

Traducir al guaraní una poesía creada en un universo cultural y lingüístico diferente al de esta lengua, siempre es un viaje difícil y arriesgado. Pero a veces este osado viaje encuentra ciertas familiaridades... En el caso del contexto uruguayo que enmarca la obra de Vilariño, si se tuviera que señalar elementos histórico-culturales emparentados con el de la lengua de llegada, se podría esbozarlos al menos con la raíz guaraní que une ambos territorios, expresados en un amplio abanico que empieza en los nombres de Uruguay y Paraguay... Por ahora, luego de este modesto buceo en el mundo denso de nuestra poeta, considero que los aspectos aquí mencionados podrían ser suficientes porque fueron los elementos motivadores decisivos de

esta traducción, y porque los percibo fundamentales para cualquier inmersión más honda en la obra de esta autora. Ojalá haya logrado reflejar esa admirable profundidad poética de la palabra ceñida de Idea Vilariño en el acento de nuestra lengua guaraní, en los dos poemas escogidos.

De *Nocturnos Pybaregua-gui*

Noche desierta

Noche desierta
noche
más que la noche todo
el vacío espantable de los cielos
cercándome mi noche
o mi cuarto mi cama
mis pocos años míos
de sangre piel respiración
de vida
quiero decir
mi vida fugaz
mis pocos años.
Y nadie a quien poder
abrazarse llorando.
(1960)

Tave'yhü

Tave'ÿhü
ptyü
ptyü ha opaite mba'e
arapy nandipa ñamondyiiséva
che pytü omongoráva
che koky che rupa
che mitängue arymi
tuguy pire pytuhëngue
tekopy
ha'éséngó
che reko savími
che ary pokämi.
Ha avave ikatuväerä
ñaañuä rasëmi.

Más soledad

Como una sopa amarga
como una dura cucharada atroz
empujada hasta el fondo de la boca
hasta golpear la blanda garganta dolorida
y abrir su horrible náusea
su dolorosa insoportable náusea
de soledad
que es soledad
que es forma del morir
que es muerte.
(1954)

Ta'eñove

Ku jukysy iróvaicha
kuimbejara atä ivaietévaicha
jurukuarahüetemeve oñemyañáva
ombotahápeve ahy'o hu'ümi hasyetéva
ha ojora ipy'ajere vai
py'ajere hasy ñanembopytuhóva
ta'eñogui
ku ta'eño
mano ñembohapéva
manoitéva.



IDEA VILARIÑO
ΤΟ ΑΝΘΟΣ ΤΗΣ ΣΤΑΧΤΗΣ
Νυχτερινά, Έρωτικά και Άλλα Ποίηματα
Ελαχυντή, Έπιλογή, Μετάφραση και Έπιμετρο
“Ελενα Σταγκουράκη”

GUTENBERG

LA FLOR DE CENIZA

Edición griega de la poesía de Idea Vilariño en traducción de Elena Stagkouraki. Es la edición más abarcativa de su poesía traducida: incluye todos sus grandes títulos y también prosa, correspondencia, entrevistas, fragmentos de su diario.

Mi Idea no es una idea

Elena Stagkouraki

Poeta y traductora literaria
Johannes Gutenberg University

Recuerdo leyendo el primer poema de una tal Idea Vilariño en el año 2009 –justamente el año de su muerte, aunque no por esta causa–, en la habitación de un hotel en el centro histórico de Atenas y en un momento crucial de mi vida, otro más de unos cuantos, antes y a partir de aquel entonces. Así fue cómo caí en la misma trampa que otros miles de sus lectores, ya que el primer poema me llevó al segundo, el segundo al tercero y así para adelante, tan sólo para que verifique y que yo misma con mi ejemplo demuestre la verdad pronunciada por Juan Gelman: que la poesía de Idea «nos deja entrar pero no salir». O esa otra verdad enunciada por Antonio Muñoz Molina y Hugo Achugar –que de algún modo explica el fenómeno descrito por Gelman–, según la cual la poesía de Idea se siente como propia, como emanada de una misma, describiendo sentimientos y pensamientos propios.¹ Así que, hundiéndome siempre más en el mundo de Idea, fue más que lógico, casi instintivo, el deseo profundo, el deseo *antropófago*, en término de Oswald de Andrade, tan propio de nosotras las traductoras y los traductores, un deseo contra-conquistador como tal, de unirme con ella, haciendo su voz y sus palabras mías.

Esto dicho, no fue el amor propio que despertó este deseo, sino –todo lo contrario– características muy concretas de esta fisonomía y personalidad con el nombre de Idea, las que se iban desplegando, al decir de Deleuze, cada vez más a través de sus versos, generándome sentimientos no sólo de convergencia, sino de respeto y admiración profundos: su combinación de integridad ética y sensibilidad estética, su severidad y sensualidad, de las que habló Gregorich; sus contradicciones, tan esenciales en su vida y obra (vivir-morir, publicar-callar, pasión-escepticismo, deber ético-ateísmo, soledad-compromiso político), y el hecho de que las confesaba así nomás a sus lectores, lo que en aquel entonces, tantos años atrás, me parecía tan imposible como hechicero; su inclinación –igualmente confesada– hacia la exageración, o sea hacia lo alto, lo profundo, lo intenso, lo que yo entendía al mismo

1. «leyendo los poemas de Idea, uno piensa leerse a sí mismo» (A. M. M.) o «pienso, entonces, que Idea escribía teniéndome a mí en su mente, robándome del único poema que debí haber escrito» (H. A.), ambos en *Idea. La vida escrita*, Academia Nacional de Letras – Cal y Canto, 2008.

tiempo como debilidad y como fuerza, desventaja paralizante y gran ventaja en su honestidad; su sinceridad ante sus lectores y ante sí misma; el consuelo que ofrecen sus versos y la afirmación de la vida que estos nos dan, a pesar del escepticismo, la mirada crítica y el pesimismo que generaba y sigue generando a su alrededor; su incansable trabajo y esmero, siendo profesora, miembro de revistas, traductora y poeta, en lo que encontré una compañera, con la que hasta compartía las mismas tareas; la importancia que brindaba –y que yo comparto– al amor como razón y modo de ser, así como a la participación y el activismo políticos; sus opiniones sobre la poesía, el ritmo y el verso libre, las que también compartimos; y por último, para sintetizar, su modelo de «*Suplicante de demandas*», como la nombro en el libro que le dediqué.

Compañera y copensadora. Así fue cómo empecé a traducir los primeros poemas al griego, ya en aquel 2009, más que todo para mí misma, siempre queriendo más y más. El resultado fue una antología poética bilingüe, en español y griego, que incluyó cien poemas de Idea, un prólogo, una introducción amplia sobre aspectos de su vida y obra, correspondencia suya, dos entrevistas importantes, sus respuestas al cuestionario Proust y una cronología de varias páginas sobre estaciones importantes de su vida y obra. El tomo que abarca 400 páginas fue publicado en Grecia en 2015 por las ediciones Gutenberg, con el apoyo crucial del Ministerio de Relaciones Exteriores de Uruguay y la Embajada del Uruguay en Grecia. A excepción del prólogo de Ana Inés Larre Borges, que me concedió el gran honor de escribirlo para esta edición, fue exclusivamente trabajo mío.

Las primeras traducciones esporádicas, de unos cuantos poemas cada vez, fueron publicadas en revistas literarias impresas o en línea. En el transcurso del tiempo han sido revisadas, algunas cambiadas incluso completamente. Así, por ejemplo, en los poemas donde Idea iba dividiendo y reordenando versos de siete u once sílabas, algo de lo que no me había dado cuenta en un principio. Se dice que la maestría en la poesía es hacer parecer fácil lo difícil y eso es, en parte, lo que ella hacía. Gran amante del ritmo, a veces dividía los versos haciéndolos parecer –¡líbreme Dios!– versos libres, cuando eran versos de métrica estrictamente concebida, cortados, digamos, en dos. Para mí, este fue el mayor desafío al momento de traducir su poesía. Se necesitaba la máxima alerta, había que estudiar y revisar cada verso, antes de aceptarlo como tal. Porque Idea no hubiese aceptado nada menos.

Y esto último fue mi guía en cada decisión y elección al momento de traducir, estableció mis estándares durante todo el proceso. Menos que el editor, el público, las personas que apoyaron el proceso y el libro, que la responsabilidad ética de las traductoras y los traductores o que yo misma con mis expectativas bien altas, fue ella. Habiendo sido siempre una perfeccionista, precisa y exacta que trabajó sus versos

con esmero, me atrevo a decir que trabajé teniendo como objetivo su satisfacción, nada menos que una sonrisa suya. Quise hacerla sentirse orgullosa de su poesía en griego y sabía que si alcanzaba su aprobación, poco importarían otras cosas. A pesar de que ella ya no seguía viva, a pesar de que de todos modos no hablaba griego. A su vez, mi propia postura podría tener dos lecturas: la de una traductora que tenía la soberbia de la juventud y una gran pasión por una tarea que siempre ha percibido como su destino, o la de una traductora que hizo lo máximo que pudo, lo que suele conceder una conciencia limpia. Quizás hayan sido las dos cosas.

Para titular su libro, elegí el título del poema «La flor de ceniza» («*To ἀνθος της στάχτης*») como representativo y al mismo tiempo comprensivo del ser, la vida y la obra de Idea: las flores de sus versos surgían de *sangre, semen, lágrimas*, ella misma se regeneraba igual que fénix después de cada periodo largo de enfermedad, siendo entonces ella misma la flor pero, también, porque el poema homónimo trata los temas fundamentales de su poesía: el amor, la muerte y también la perfección («la rosa perfecta»). Para la realización de la antología me basé en la *Poesía completa* de las ediciones Lumen de 2008 y la mayoría de los poemas seleccionados provienen de los poemarios *Nocturnos*, *Poemas de amor* y *Pobre mundo*, los que traduje casi en su enteridad. También incluí algunos de los *Poemas anteriores*, *La suplicante* y *No.* Para presentar a Idea de manera más amplia al público griego, traduje unas cartas entre ella y Ángel Rama (1983), Juan Ramón Jiménez y Emir Rodríguez Monegal (1950), unas cartas suyas a Elena Poniatowska, Humberto Megget (1950), Pedro Salinas y Juan Pivel Devoto en el Ministerio de Educación de Uruguay (1963), así como una carta de Mario Benedetti a ella (1954). También incluí las dos entrevistas que concedió durante su vida a Mario Benedetti (1971) y a Elena Poniatowska (2001), así como sus respuestas al cuestionario Proust, ya mencionado.

Como Grecia es un país de relativamente pocos hablantes y aún menos lectores, depende mucho de la traducción de y al griego para su participación en el escenario y, sobre todo, en el diálogo intelectual y cultural en un sentido amplio, a nivel transnacional. También vale señalar que, para su tamaño y población, Grecia ha dado a la comunidad intelectual internacional un sinnúmero de poetas, premiados en varios casos con los premios literarios más prestigiosos en el mundo –dos premios Nobel de literatura a dos poetas de la generación de 1930, Yorgos Seferis en 1963 y Odiseas Elitis en 1979–, algo para lo que yo misma no tengo otra explicación que la idiosincrasia misma de mi país, con su geografía, sus islas y sus mares, su sol y su luz y –en igual medida– con sus males y sus malestares, ya desde hace mucho antes de su establecimiento como estado moderno, ya desde los tiempos antiguos de las

ciudades-estados, esta última quizás siendo la característica más típica de la psique, en el fondo, bien anárquica de los griegos. Así que la psique poética griega explica la fascinación de muchas traductoras y muchos traductores justamente por la traducción de poesía, fascinación que comparto. Al mismo tiempo, la dependencia de la traducción explica tanto la tarea infinita de las traductoras y los traductores, como mi asombro ante el hecho de que tantos grandes escritores o poetas aún no estén traducidos al griego. Hasta 2015 ese fue el caso de Idea Vilariño.

Algunos dicen que, para poder traducir poesía, una tiene que ser poeta ella misma. Idea también lo creía y lo sostuvo en una entrevista.² No sé si el prerrequisito que implica este dictamen valga como tal. Lo que sé es que sucede que yo escribo, experimentando desde hace muchos años con lo que considero y siento como un don divino, singular y maravilloso. Todavía hoy, años más tarde, me asombra el hecho de que mi poema más largo –y eso a gran diferencia del resto– lo escribí para Idea. En tres páginas intenté ofrecerle algo mío y sobre todo expresar todo lo que sentía, pensaba, quisiera decirle y darle a entender, lo que las más de 300 páginas que redacté y traduje todavía no alcanzaban a expresar. Por eso *tenía* que escribirle una carta, la «Carta a Idea» («Γράμμα στην Ιδέα»). Siempre me encanta recibir las impresiones de lectores del poema que comentan mi relación tan íntima con Idea y me preguntan si acaso llegué a conocerla.

Como la forma de un poema transmite significados en igual medida que su contenido y además representa gran parte de la cosmovisión del sujeto que escribe, a la hora de traducirla, no puedo sino que respetarla lo más que pueda. De todas formas, el metro, el ritmo, la rima, la aliteración y otras características morfológicas son mis propias herramientas fundamentales a la hora de la escritura. Así que, compartiendo esta sensibilidad poética por la forma con Idea, procuré *re-producir* no solo el contenido, sino también la materialidad de sus versos. Este fue el caso por ejemplo de sus poemas en heptasílabos, un metro ni tan común ni tan fácil en griego, un idioma de palabras largas y cuyo metro tradicional es el yambo de quince sílabas (el equivalente, diríamos, a las once sílabas del endecasílabo español). Con gusto comparto entonces con los lectores del presente libro dos poemas de Idea de alta sofisticación métrica acompañados de mi traducción, uno pertenece a sus *Nocturnos* y otro a *Poemas de amor*:

No hay ninguna esperanza
 No hay ninguna esperanza
 de que todo se arregle
 de que ceda el dolor
 y el mundo se organice.
 No hay que confiar en que
 la vida ordene sus
 caóticas instancias
 sus ademanes ciegos.
 No habrá un final feliz
 ni un beso interminable
 absorto y entregado
 que preludie otros días.
 Tampoco habrá una fresca
 mañana perfumada
 de joven primavera
 para empezar alegres.
 Más bien todo el dolor
 invadirá de nuevo
 y no habrá cosa libre
 de su mácula dura.
 Habrá que continuar
 que seguir respirando
 que soportar la luz
 y maldecir el sueño
 que cocinar sin fe
 forniciar sin pasión
 masticar con desgano
 para siempre sin lágrimas.
 (1955)

Ελπίδα Δεν Υπαρχει Καμια
 Ελπίδα δεν υπάρχει
 τα πάντα πως θα φτιάξουν
 ο πόνος πως θα πάψει
 κι ο κόσμος πως θα ισιώσει.
 Καμιά εμπιστοσύνη
 πως η ζωή θα στρώσει
 του χάους τις στιγμές και
 τα δόλια νεύματά της.
 Κανένα αλέγκρο τέλος
 ούτε φιλί διαρκείας
 με δόσιμο και πάθος
 προάγγελμα ευτυχίας.
 Ούτε κι ένα δροσάτο
 πρωινό όλο ευωδίες
 μιας άνοιξης καινούργιας
 ν' αρχίσουμε κεφάτοι.
 Πιο πιθανό ο πόνος
 εκ νέου να εισβάλει
 τίποτα να μη μείνει
 χωρίς σκληρό σημάδι.
 Θα πρέπει να αντέξεις
 ολοένα ν' αναπνέεις
 το φως να υπομένεις
 και το όνειρο να υβρίζεις,
 μαγείρεμα άνευ πίστης
 γαμήσι άνευ πάθους
 και μάσημα άνευ γεύσης:
 για πάντα δίχως δάκρυα.

2. Entrevista de Jorge Ruffinelli en *Marcha*, 1973, que se reproduce en este libro.

La limosna

Abre la mano y dame
la dulce dulce migia
como si el dios si el viento
si el ardiente rocío
como si nunca
oye
abre la mano y dame
la dulce sucia migia
o dame acaso el tierno
corazón que sustentas.
La piel no ni el cabello
mezclado ni el aliento
ni la saliva ni
todo lo que resbala ajeno
por la piel.
No si es posible
si oyes
si estás si yo soy alguien
si no es una ilusión
una lente alocada
una burla sombría
abre la mano y dame
la sucia sucia migia
como si el dios si el viento
si la mano que abre
que distrae el destino
nos concediera un día.
(1949)

Ελεημοσυνη
Το χέρι σου ν' ανοιξεις
και τη γλυκιά την ψίχα
να μου χαρίσεις λες και
ο θεός η πάχνη ο αέρας
λες και ποτέ
μα άκου
το χέρι σου ν' ανοιξεις
και τη φτωχή την ψίχα
να μου χαρίσεις ή ίσως
την τρυφερή καρδιά σου.
Το δέρμα σου όχι μήτε
τα ανάκατα μαλλιά σου
μήτε πνοή ή σάλιο
μήτε όσα –ξένα- τρέχουν
στο δέρμα σου επάνω.
Αν είναι δυνατόν και
δεν είναι αυταπάτη
αν με ακούς και υπάρχεις
και λίγο το αξιέω
το χέρι σου ν' ανοιξεις
και τη φτωχή την ψίχα
να μου χαρίσεις λες και
ο θεός η πάχνη ο αέρας
το χέρι που ανοίγει
και τη μοιρα ορίζει
μας χάριζαν μια μέρα.

A estas alturas ya será evidente que Idea ha sido mucho más que una poeta uruguaya que traduce al griego o incluso un proyecto fundamental de mi trayectoria como traductora. Mucho más, ha sido y sigue siendo un gran capítulo de mi vida, es parte de mí. Y si Juan Gelman dijo que la salida del mundo de Idea es imposible, pues, yo digo que además es ¡completamente indeseable!

Idea Vilariño y Sylvia Molloy. El encuentro

Idea Vilariño (1920 - 2009) y Sylvia Molloy (1938 - 2022) fueron contemporáneas, pero estaban separadas por la geografía y, tal vez, si lo hubiesen discutido, por algunos asuntos centrales a la cultura de su tiempo: el feminismo, Borges, la geografía. Su encuentro se dio a través de la poesía. A fines de los ochenta, cuando se conocieron, Idea había leído «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini» (1983) y, desde entonces y para siempre, respetó su inteligencia. Molloy no había leído aún sus versos. Las reunió el proyectado volumen de la Poesía completa de Delmira Agustini para la colección Archivos de la UNESCO, sobre el que intercambiaron epistolarmente, pero que después de tres años «se fue al diablo» por desentendimientos económicos con el director Amos Segala, según informa Vilariño en carta del 2 de noviembre de 1990.¹ En compensación al frustrado fruto de su colaboración han quedado los poemas que Sylvia Molloy tradujo al inglés para la antología *Women's Writing in Latin America* que se publicó en 1991. Y que Vilariño, tan escéptica frente a la literatura de género, celebró diciendo: «me parecieron excelentes la compilación y tu rica introducción» (enero 1993). También quedó el testimonio de la primera lectura que hizo Molloy de su poesía. Una impresión captada casi en el tiempo real de su contacto con los *Nocturnos* que Idea eligió enviarle, y que rescato de una carta temprana, de cuando todavía no se tuteaban:

Me impresionaron mucho sus textos, económicos, casi amordazados, li-
diando con jirones de pobres realidades, me llamó la atención su insisten-
cia en lo indecible (los *lo*, los *esto*, los *nadie*), en lo aludible pero innomi-
nado de sus espacios de noche (Carta del 22.5.1987).

Sylvia Molloy murió el 14 de julio de 2022, cuando estábamos preparando este libro. La evocación de esta amistad quiere ser un homenaje, pero también busca provocar la experiencia de su traducción. Poco conocidas en el ámbito rioplatense, estas traducciones muestran haber sido escuchadas en otros ámbitos. En noviembre del año pasado, Enrique Vila Matas dedicaba su columna Café Perec a recordar a la escritora argentina y se apoyaba –sin explicitarlo– en los versos de Idea Vilariño que ella tradujo. Ya desde el título: «Con Sylvia Molloy en el centro del mundo».²

AILB

1. Todas las cartas citadas en Correspondencia Col. Idea Vilariño, BNU.

2. *El País* de Madrid 22.11.2022. <https://elpais.com/cultura/2022-11-22/con-sylvia-molloy-en-el-centro-del-mundo.html>

«En el centro del mundo» y «Lo que siente la mano»

Traducción de Sylvia Molloy

En el centro del mundo

En el centro del mundo
 el centro de la noche
 bajo el cielo sin fin
 sobre mí desplegado
 inmóvil entre el caldo tibio espeso del aire.
 Áspero olor a pinos
 la voz clara lejana
 de un pájaro una niña
 un relámpago blanco
 y silencioso
 y yo
 que me quedé sin nombre
 y sin mí y sin sentido
 nadie alguien
 en cero.

Fue un momento
 un momento
 en el centro del mundo.

De *Pobre mundo*, 1962.**In the Middle of the World**

In the middle of the world
 in the middle of the night
 under the infinite sky
 spread over me
 quiet in the air's thick lukewarm broth.
 Rough smell of pines
 a clear faraway voice
 of a bird of a child
 a bolt of lightning
 white and silent
 and I
 stay on without a name
 without myself without meaning
 no one someone
 in zero.
 A moment
 just a moment
 in the middle of the world.

Lo que siente la mano

Lo que siente la mano
 lo que carga
 que sostiene
 no es mi frente mi piel mi inteligencia
 es el hueso gentil
 la calavera
 con sus tibios disfraces
 con sus órbitas
 por el momento llenas
 con la suelta mandíbula que un día
 remedará la risa
 ese día en que deje tirados por ahí
 mi esqueleto liviano
 mi cráneo regular
 y quede yo
 mis labios y mis pies
 mi pelo mis mejillas
 mis ojos mi color
 y todo lo que fui
 lentamente
 obviamente
 pudriéndose
 pudriéndose
 volviéndose ceniza

De *Nocturnos*, 1968.**What the Hand Feels**

What the hand feels
 what it holds up
 what it sustains
 is not my forehead my skin my wits
 but the gentle bones
 of my skull
 with its warm disguises
 its sockets
 full right now
 its nimble jaw the one day
 will mimic a grin
 the day I toss away
 my light skeleton
 my well-proportioned skull
 and I am just
 my lips my feet
 my hair my cheeks
 my eyes my color
 and everything I was
 slowly
 clearly
 rotting
 rotting
 turning to ash.

Estos poemas se publicaron en CASTRO-KLARÉN, Sara et al., *Women's Writing in Latin America: An Anthology*. Londres: Routledge, 1991 (reeditado en 2018/2019/2020), 174-177.

Dos maneras de «Volver» en inglés

Idea Vilariño

Traducciones de Sylvia Molloy - Claribel Alegría y Bud Flakoll

Going Back *

I'd like to be at home
among my books
my worn rugs
my ancient curtains
eat at my little brass table
listen to my radio
sleep in my sheets.
I'd like to be asleep inside the earth
no not to be asleep
to be dead and without words
no not to be dead
not to be
that I would like
more than going back home.
More than going back home
and seeing my lamp
and my bed and my chair and my chest
that smells of my clothes
more than sleeping under the familiar weight
of my old blankets.
More than coming home one of these days
and sleeping in my bed.

Return **

I would rather be at home
among my books
my raveled carpets
my worn-out curtains
eat at the small bronze table
listen to my radio
sleep between my sheets.
I would rather be asleep in the earth
not asleep
be dead and wordless
not merely be dead
but not be.
I would rather do than come home.
Rather than come home
and see my footlamp
and my bed and chair
my wardrobe
with the odor of my clothes
and sleep beneath the familiar weight
of my old blankets.
Rather than come home one of these days
and sleep in my bed.

* Traducción de Sylvia Molloy, en
Women's Writing in Latin America (1991).

** Traducción de Claribel Alegría y Darwin
J. Flakoll. *Unstill life; an introduction to the
Spanish poetry of Latin America* compilada
por Mario Benedetti (1969).



LO QUE SIENTE LA MANO.

«Lo que siente la mano... / no es mi frente mi piel / mi inteligencia / es el hueso gentil / la calavera».
(Col. I.V. BNU).

Idea Vilariño escribió «Volver» en 1954, en Estocolmo adonde había viajado para acompañar a su hermana Alma quien se iba a someter a una operación de cadera. Lo copió en la última hoja de su diario de viaje junto a «A Guatemala». Al año siguiente lo publicó en la primera edición de *Nocturnos*.



«Volver»

Quisiera estar en casa / entre mis libros / mi aire mis paredes mis ventanas / mis alfombras raídas / mis cortinas caducas / comer en la mesita de bronce / oír mi radio / dormir entre mis sábanas. / Quisiera estar dormida entre la tierra / no dormida / estar muerta y sin palabras / no estar muerta / no estar / eso siquiera / más que llegar a casa. / Más que llegar a casa / y ver mi lámpara / y mi cama y mi silla y mi ropero / con olor a mi ropa / y dormir bajo el peso conocido / de mis viejas frazadas. / Más que llegar a casa un día de éstos / y dormir en mi cama.

Traducciones de la obra de Idea Vilariño a otras lenguas

Lucía Campanella

FHCE (UDELAR), SNI, UOC

Leticia Hornos Weisz

FHCE (UDELAR), SNI

Rosario Lázaro Igoa

SNI, PGET (UFSC)

Cecilia Torres Rippa

FHCE (UDELAR)

La presente bibliografía de traducciones de Idea Vilariño a otras lenguas surge de datos existentes en la bibliografía disponible y en la información recopilada a partir del Archivo Idea Vilariño. Asimismo, tal listado fue complementado con búsquedas en catálogos en línea, como WorldCat, e Index Translationum, además de visualizaciones de obras en Internet Archive, entre otros recursos.¹ Dado que no en todos los casos se accedió al ejemplar físico o a un archivo digitalizado de tales traducciones, se podrá observar que hay algunos datos faltantes sobre todo en las antologías colectivas, en las que el rango de páginas de los poemas publicados no surge por el mero dato del catálogo en línea.

Siempre que la información estaba disponible, se incluyeron datos sobre el o la traductora, prologuista, editor o editora, y demás tareas asociadas a la edición del libro. En la misma línea de ofrecer datos pormenorizados acerca de las obras, la lengua a la cual se traduce cada texto aparece justamente con la información de traductor/a: «Traducción al italiano de Martha L. Canfield». En el caso de las antologías colectivas, el dato de la traducción va después del título de los poemas, si se pudo establecer que el o la traductora tradujo esos poemas en particular; o después del título de la obra colectiva, cuando este dato no se pudo establecer o cuando los o

1. FREUDENTHAL, Juan R. y FREUDENTHAL, Patricia: *Index to Anthologies of Latin American Literature in English Translation*. Boston: G. K. Hall & Co., 1977.

PERRICONE, Catherine: «A Bibliographic Approach to the Study of Latin American Women Poets», *Hispania*, mayo 1988, vol. 71, n.º 2, 1988, 262-287.

las mismas traductoras traducen la obra completa. Al final de cada entrada, por otra parte, entre corchetes se especifica si se trata de una traducción en formato bilingüe.

A efectos de ofrecer un estado de la cuestión sobre las obras de Idea Vilariño en otros idiomas, y cuando fue posible establecerlo, se sumó a la nota entre corchetes la puntuación acerca de si en ese libro se traducían determinadas obras o si se creaba una nueva antología a ser traducida. Esta operación busca destacar la doble mediación antológico-traductiva que opera en ciertas ocasiones y que da muestra de una complejidad mayor en el proceso de retextualización de las traducciones que proponen una nueva antología en una determinada lengua. De esta forma, la especificación «antología de traducción» denomina una antología que se creó junto a la instancia de traducción. Esta nota solamente se usó para describir traducciones de Idea Vilariño a otras lenguas cuando se trata de libros de su autoría, ya que en el caso de las antologías colectivas siempre se trata de nuevas colecciones de poemas.

Por otra parte, en las antologías colectivas, cuando los poemas en español se establecen entre corchetes es para indicar cuáles son los poemas traducidos. Esto ocurre porque la edición no es bilingüe (y el poema no está en la página) o porque en esta edición no se detalla cuáles son los textos fuente. En algunos casos, se indica también entre corchetes el título definitivo de algún poema que haya sido establecido de otra manera en una determinada traducción. Finalmente, el orden de los poemas, original o lengua extranjera, sigue la secuencia desplegada en la edición correspondiente.

Traducciones de Idea Vilariño a otras lenguas (orden cronológico)

La sudicia luce del giorno. Selección, introducción y traducción al italiano de Martha L. Canfield. Urbino: Edizioni QuattroVenti, 1989. [Antología de traducción. Bilingüe español-italiano].

An Liebe: Gedichte. Traducción al alemán de Erich Hackl y Peter Schultze-Kaft; Posfacio de Erich Hackl. Salzburgo/Viena: Otto Müller Verlag, 1994. [Antología de traducción. Bilingüe español-alemán].

Nocturnos e outros poemas. Selección y traducción al portugués de Sérgio Faraco; Prólogo de Pablo Rocca. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 1996. [Antología de traducción y traducción de *Nocturnos*. Bilingüe español-portugués].

Love Poems. Traducción al inglés de Alejandro Cesarco. Austin: Testsite, 2004. [Traducción de *Poemas de amor*].

An Liebe: Gedichte. Edición ampliada de antología homónima de 1994; Traducción al alemán de Peter Schultze-Kraft, Erik Hackl y Dorothee Engels; Posfacio de Erich Hackl. Frankfurt: Bibliothek Suhrkamp, 2005. [Antología de traducción. Bilingüe español-alemán].

La flor de ceniza: Nocturnos; Poemas de amor y otros poemas = Το άνθος της στάχτης: Νυχτερινά, Έρωτικά και Άλλα Ποιήματα ερωτικά και άλλα ποιήματα. Introducción, selección de poemas, traducción al griego y apéndice de Ελένα Σταγκουράκη / Elena Stagkouraki; Edición de Δημήτρης Αρμάδος; Prólogo de Ana Inés Larre Borges. Atenas: Gutenberg, 2015. [Antología de traducción y traducción de *Nocturnos, Poemas de amor, La suplicante y otros poemas*. Bilingüe español-griego].

L'amore. Traducción al italiano y cuidado de la edición de Milton Fernández; Prólogo de Juan Gelman. Milán: Rayuela Edizioni, 2016. [Antología de traducción. Bilingüe español-italiano].

Ultime anthologie. Traducción al francés y posfacio de Éric Sarner; Prefacio de Olivier Gallon. Rennes: La Barque, 2017. [Traducción de *Última antología*, 2004. Bilingüe español-francés].

Poesia kaiera. Traducción al vasco de Garazi Arrula Ruiz. Zarautz: Susa, 2019. [Antología de traducción].

Onödigt säga mer. Traducción al sueco y prólogo de Lasse Söderberg; Collages de Pepe Viñoles. Malmö: Smockadoll Förlag, 2020. [Antología de traducción. Bilingüe español-sueco].

Love Poems = Poemas de amor. Traducción al inglés y prólogo de Jesse Lee Kercheval. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2020. [Traducción de *Poemas de amor*, 1986. Bilingüe español-inglés].

Di rose che si aprono nell'acqua. Traducción al italiano, prólogo y nota biográfica de Laura Pugno. Florencia y Milán: Bompiani, 2021. [Bilingüe español-italiano].

Ljubezenske pesmi. Traducción al esloveno de Barbara Pregelj y Francisco Tom-sich. Ljubljana: Malinc, 2023. [Traducción de *Poemas de amor*, de *Poesía completa*, 2020. Bilingüe español-esloveno].

Sin datos del título, Traducción al neerlandés de Iris Van de Castele; Traducción del libro *No*. Sin datos de ciudad de edición. Editorial De Distel, sin fecha.

Traducciones de Idea Vilariño en antologías de varios autores a otras lenguas

«To Pass By / Pasar», en FLAKOLL, Darwin y ALEGRÍA, Claribel (eds.): *New Voices of Hispanic America: An Anthology*. Edición, traducción al inglés e introducción de Flakoll y Alegría. Boston: Beacon Press, 1962, 175-176. [Bilingüe español-inglés].

«Sola / Alone; Ya no / No Longer», en ORGANIZATION OF AMERICAN STATES GENERAL SECRETARIAT (OEA): *Young Poetry of the Americas*. Traducción al inglés de R. Connally. Washington: General Secretariat of the Organization of American States, 1967, 115-116. [Bilingüe español-inglés].

«Volver / Return», en BENEDETTI, Mario (ed.): *Unstill life; an introduction to the Spanish poetry of Latin America*. Traducción al inglés de Darwin J. Flakoll y Claribel Alegría; Introducción y notas a cada autor de Mario Benedetti; Ilustraciones de Antonio Frasconi. New York: Harcourt, Brace & World, 1969, 79-81. [Bilingüe español-inglés].

«Qué fue la vida / What Was Life», Traducción al inglés en prosa de Michael González, en CARACCIOLI-TREJO, Enrique (ed.): *The Penguin Book of Latin American Verse*. Penguin, 1971, 371. [Bilingüe español-inglés].

Sin datos del título, en SOSA, Jesús Aldo Sosa Prieto (Jesualdo) (ed.). *Poëty Urugvaiāa*. Sin datos de traductor al ruso. Moscú: Khudozh. lit-ra, 1974, s/n.

«Metamorphosis [“La metamorfosis”]; Poor World [“Pobre mundo”]; Inca Street [“Calle Inca”]», en RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir y COLCHIE, Thomas (eds.): *The Borzoi Anthology of Latin American Literature: Twentieth century, from Borges and Paz to Guimaraes Rosa and Donoso*, vol. 2. Traducción al inglés de Eliot Weinberger. New York: Knopf, 1977, 812-813.

«Para decirlo / In Order to Say It; Todo es muy simple / Everything is Very Simple; La sirena [“Decir no”] / The Siren; No hay nadie / There's Nobody», en FLORES, Ángel y FLORES, Kate, *The Defiant Muse. Hispanic Feminist Poems from the Middle Ages to the Present: A Bilingual Anthology*. Traducción al inglés de Kate Flores. New York: Feminist Press of Cuny at the City University of New York, 1986, 88-91. [Bilingüe español-inglés].

«The Other One [“La otra”]; Going Back [“Volver”]; In the Middle of the World [“En el centro del mundo”]; What the Hand Feels [“Lo que siente la mano”]», Traducción al inglés de Sylvia Molloy, en CASTRO-KLARÉN, Sara et al., *Women's Writing in Latin America: An Anthology*. Londres: Routledge, 1991 (reeditado en 2018/2019/2020), 174-177.

Sin datos de los poemas, en SHAHIN, Tala'at y PELLICER, Jaime Omar (eds.), *Al-shir al-nisa:’i fi: ’Amiri:ka: al-La:ti:ni:yya*. Sin datos de traductor al árabe. Cairo: al-Maylis al-’A’lā li al-Thaqāfa, 1997, s/n.

«There is No Hope» [«No hay ninguna esperanza»]; «Maybe Then» [«Puede ser»], Traducción al inglés de Louise Popkins, en ARNOLD, Marilyn et al. (eds.), *A Chorus for Peace: A Global Anthology of Poetry by Women*. Iowa: University of Iowa Press, 2002, 71 y 75.

«Metamorphosis / La metamorfosis; Poor World / Pobre mundo; A Guest / Un huésped; I Did Not Love You / No te amaba», Traducción al inglés de Ruth Fainlight, Eliot Weinberger y Andrew Graham-Yooll, en LIVON-GROSMAN, Ernesto y VICUÑA, Cecilia, *The Oxford Book of Latin American Poetry*. Prefacio de Cecilia Vicuña; Estudio crítico de Ernesto Livon-Grosman. New York: Oxford University Press, 2009, 308-311. [Bilingüe español-inglés].

«Maldito sea el día / Damned Be the Day; Cuándo ya noches más... / When My Nights by Now...; Desnudez total [“Ya en desnudez total”] / Completely Naked; El mar no es más que un pozo de agua oscura... / The Sea Is No More Than a Puddle of Dark Water...; Tarde / Late; Sin título [“Pasa se va se pierde”] / Untitled; Ya no / Not Anymore; Seis / Six; Adiós / Goodbye; El espejo / The Mirror», Traducción al inglés de Anna Deeney, en JOHNSON, Kent y ECHAVARREN, Roberto (eds.), *Hotel Lautréamont: Contemporary Poetry from Uruguay*. Introducción de Amir Hamed. Bristol: Shearsman Books, 2011, 200-213. [Bilingüe español-inglés].

«Ya no / Not Anymore», Traducción al inglés de Anna Deeney, en ZURITA, Raúl y GANDER, Forrest (eds.), *Pinholes in the Night: Essential Poems from Latin America*. Port Townsend, Washington: The Poetry Foundation y Copper Canyon Press, 2014, 172-173. [Bilingüe español-inglés].

«Calle Inca / Inca Street». Traducción al inglés de Jesse Lee Kercheval, en CHALAR, Laura et al. (eds.) *Confiado a un amplio aire : Poemas de Uruguay = Trusting on the Wide Air: Poems of Uruguay*. Montevideo: Yaugurú, 2019, s/n. [Bilingüe español-inglés].

«Calle Inca / Inca Street». Traducción al inglés de Jesse Lee Kercheval, en CHALAR, Laura et al. (eds.) *Trusting on the Wide Air: Poems of Uruguay*. New Orleans: Diálogos Books, 2019, s/n. [Bilingüe español-inglés].

Sin datos de los poemas, en BAUER, Curtis et al. (eds.): *Fierce Voice / Voz feroz*. Sin datos de traductor al inglés. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2023, s/n. [Bilingüe español-inglés].

«Paraíso perdido / Verlorenes Paradies», Traducción al alemán de Susanne Lange, en KOPPENFELS, Martin y LANGE, Susanne (eds.): *Klingende Einsamkeit - Soledad sonora. Kleine Anthologie spanischsprachiger Lyrik*. München: C. H. Beck, 2023, 132-133.



Antología de «poemas esenciales» de Latinoamérica, seleccionados por Raúl Zurita. Idea Vilariño está representada por «Ya no» / «Not Anymore» en traducción de Anna Deeney.

Sobre los autores

JULIA BUCCI es traductora literaria de francés, egresada del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas «Juan Ramón Fernández» (IESLV), Buenos Aires, Argentina, donde también fue docente. Ha traducido a Nathan Watchel, Jacques Ellul, Marcel Mauss, Joseph Kessel y Georges Perec, entre otros, y traduce regularmente para el diario *Le Monde diplomatique* y organismos internacionales como el Comité Internacional de la Cruz Roja.

MARTHA L. CANFIELD es poeta, ensayista, traductora y profesora universitaria. Se formó en el Instituto de Profesores Artigas de Montevideo, la Pontificia Universidad Javeriana y el Instituto Caro y Cuervo de Bogotá y en la *Università di Firenze*. Escribe en español y en italiano. Tradujo en italiano a Benedetti, Boullosa, Cardenal, Eielson, Mutis, Vargas Llosa, Vilariño. Ha publicado estudios sobre Borges, Rulfo, García Márquez, López Velarde, Quiroga, poesía chicana. Es autora de seis poemarios en español y cinco en italiano, los últimos *Corazón abismo* (2013) y *Luna di giorno* (2017). Recibió el Premio de Traducción de los Institutos Cervantes de Italia, el Premio «Orient-Occident for the Arts» (Rumania, 2006) y el Premio Iberoamericano Ramón López Velarde (Méjico, 2015).

LUCÍA CAMPANELLA es doctora en Literatura general y comparada por las universidades de Perpignan (Francia) y Bérgamo (Italia) y es investigadora Nivel 1 del Sistema Nacional de Investigadores (ANII, Uruguay). Ha trabajado en la Cátedra de Literatura Francesa (Departamento de Letras Modernas) y en el Centro de Lenguas Extranjeras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República, Uruguay). Actualmente es becaria posdoctoral del programa Marie Skłodowska-Curie (MSCA, EU) en la Universitat Oberta de Catalunya (España), donde lleva adelante la investigación «The Anarchist Translation Flows and World Literature Project». Es parte del Grupo de investigación Historia de la traducción en Uruguay.

SUSY DELGADO es escritora, periodista y traductora bilingüe (guaraní-castellano). Ejerció el periodismo cultural por cuatro décadas. Es miembro de número de la Academia de la Lengua Guaraní y de la Sociedad de Escritores del Paraguay. Sus últimos poemarios publicados son *Ogue jave takuapu* (Cuando se apaga el takuá), 2010, *Yvytu yma* (Viento viejo), 2016 y *Ka'aru purahéi* (Canto del atardecer) 2018. Publicó antologías bilingües de literatura paraguaya y poesía guaraní, como *Ñe'ë rendy. Poesía guaraní contemporánea*, 2011 y 2019, y *Las voces del umbral*, 2014. Sus

traducciones se volcaron en los poemarios bilingües de su autoría, dos antologías colectivas de poesía guaraní y las antologías individuales de Augusto Roa Bastos, Gabriela Mistral, Olga Orozco, Javier Viveros y Rosalía de Castro. En 2017 obtuvo el Premio Nacional de Literatura y, en 2019, el Homenaje de la Universidad de Guadalajara a poetas de lenguas americanas, compartido con la maya Briceida Cuevas y la wayuu Vicenta María Siosi.

LAURA FÓLICA es traductora, docente e investigadora argentina, residente en Barcelona. Es investigadora posdoctoral en el Proyecto «Social Networks of the Past. Mapping Hispanic and Lusophone Literary Modernity» (1898-1959), (referencia n.º 803860), de la ERC Starting Grant y coordinadora de la línea de investigación sobre flujos de traducción del Global Literary Studies Research Lab (Internet Interdisciplinary Institute, Universitat Oberta de Catalunya). Sus líneas de investigación abarcan la sociología de la traducción, la prensa periódica latinoamericana, los estudios literarios globales y las humanidades digitales.

LETICIA HORNOS WEISZ es doctora en Estudios de Traducción por la Universidad Federal de Santa Catarina (Brasil). Se desempeña como profesora de alemán en el Centro de Lenguas Extranjeras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR. Es integrante del grupo de investigación Historia de la traducción literaria en Uruguay (CSIC/UDELAR) que lleva adelante el proyecto «150 años de traducción literaria en imprentas y editoriales de Uruguay (1871-2021)» y de «Texto, imagen y traducción: literatura de habla alemana y neerlandesa del siglo XXI», radicado en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Integra el Sistema Nacional de Investigadores (ANII, Uruguay). Tradujo poesía y teatro alemán contemporáneos.

ANA INÉS LARRE BORGES es investigadora, ensayista y crítica literaria. Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay y el Sistema Nacional de Investigadores (SNI-ANII). Entre 2010 y 2020 dirigió la *Revista de la Biblioteca Nacional* y entre 1986 y 2012 la sección literaria del semanario *Brecha*. En 2018 obtuvo la beca Pulgrant de la Universidad de Princeton. Sobre Idea Vilariño ha publicado la edición anotada de su *Poesía completa* (2002; 2020), *Idea. La vida escrita* (2007), *Diario de juventud* (coed. Alicia Torres 2014), *De la poesía y los poetas* (2018) y artículos en revistas académicas y en prensa. Dirigió el proyecto *Idea Vilariño: Poemas recobrados I y II* (2020 y 2021).

ROSARIO LÁZARO IGOA es doctora en Estudios de Traducción por la Universidad Federal de Santa Catarina (Brasil). Investiga en traducción literaria, literatura iberoamericana y escrituras de la prensa. Tradujo y coeditó la antología de crónicas de Mario de Andrade *Crónicas de melancolía eufórica* (Alter 2016). Del portugués

y el inglés, tradujo a Danielle McLaughlin, Gerald Murnane, y Dalton Trevisan, entre otros. Integra el Grupo Historia de la traducción en Uruguay, proyecto I+D 2023-2025 y el Sistema Nacional de Investigadores (ANII, Uruguay), además de ser profesora externa del Posgrado en Estudios de Traducción (UFSC, Brasil). Como escritora, publicó la nouvelle *Mayito* (2006) y las colecciones de cuentos *Peces mudos* (2016) y *Cráteres artificiales* (2021, Segundo Premio Nacional de Narrativa).

LAURA MASELLO es doctora en Ciencias del Lenguaje, Mención Literaturas y Culturas Comparadas por la Universidad Nacional de Córdoba. Licenciada en Letras Modernas por la Universidad de Bordeaux III. Profesora Agregada del Centro de Lenguas Extranjeras, responsable de los cursos de francés, portugués y español para migrantes. Coordinadora del Diploma de Enseñanza de Lenguas Mención Español lengua extranjera y de la Maestría en Enseñanza de Lenguas de la Universidad de la República y ANEP. Traductora literaria, es autora de más de 30 traducciones literarias, tres de ellas sobre escritores caribeños de lengua francesa. Investiga sobre didáctica de lenguas y literaturas en lenguas francesa y portuguesa.

JULIA ORTÍZ es licenciada en Letras (UDELAR). Ha trabajado como correctora, como colaboradora con artículos de Cultura para prensa y como librera. Como investigadora, fue parte del proyecto «Las revistas culturales y la configuración del campo literario rioplatense (1939-1959)» en SADIL (FHCE), siempre enfocada en estudios de traducción. Cursa en la UBA la Especialización en Traducción Literaria. Ha dado clases de grado de Español y de posgrado de Práctica de la escritura. Es docente del Área de Estudios Editoriales de la FHCE. Es la editora responsable de Criatura Editora desde su fundación en 2011.

DENISE ROGENSKI RAIZEL obtuvo su Maestría en Literatura por la Universidad Federal de Santa Catarina con la tesis *O endereçamento na poesia de Idea Vilariño* (2020). Actualmente es estudiante investigadora de doctorado y trabaja en la traducción de *Última antología* de Idea Vilariño.

JORGE RUFFINELLI. Crítico e investigador de literatura y cine latinoamericano y profesor universitario. Se formó en la Facultad de Humanidades (UDELAR) junto a Ángel Rama a quien reconoce su maestro. Fue crítico de *Marcha* donde fundó y dirigió la Biblioteca de Marcha y sucedió a Rama en la dirección de la sección literaria hasta el cierre del semanario en 1974. Fue adjunto de Noé Jitrik en los inicios de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana de la UBA. Su carrera académica se desarrolla en el exilio en la Universidad Veracruzana de México y en Standford University en Estados Unidos. Fundó la revista *Texto crítico* (1975-1985) que continuó *Nuevo Texto Crítico* (1988-2014). Ha sido un activo protagonista de la escena cultural y autor de una vasta bibliografía. Su producción lleva la marca de su pertenencia

a la generación del sesenta latinoamericano y de su aguda curiosidad intelectual. Su última gran contribución ha sido la Enciclopedia de Cine Latinoamericano.

NÉSTOR SANGUINETTI es profesor de Literatura e Idioma Español egresado del Instituto de Profesores Artigas (IPA). Se desempeña como docente de Literatura Uruguaya en el IPA y en la Universidad Católica del Uruguay, donde también es profesor de Español Lengua Extranjera. Forma parte del comité asesor de la *Revista de la Academia Nacional de Letras*. Desde 2021 integra el Departamento de Investigaciones y Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, en el que ha participado en varios proyectos, entre ellos, el rescate de los *Poemas recobrados* de Idea Vilariño. Ha coordinado y publicado estudios sobre poetas uruguayas: Cristina Peri Rossi, Circe Maia e Ida Vitale.

RICARDO SILVA-SANTISTEBAN es doctor en literatura y miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua y Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa. Su obra poética se encuentra reunida en *Terra incognita [Poemas 1965-2015]* (2016). Ha publicado varios volúmenes de crítica y editado las obras completas de los más importantes autores peruanos. Como traductor ha realizado versiones de Mallarmé, Nerval, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, Percy B. Shelley, Ezra Pound, T. S. Eliot, entre otros autores.

ELENA STAGKOURAKI es poeta y traductora literaria de español, alemán, griego e inglés. Doctora en los estudios poscoloniales y culturales en Latinoamérica. Trabaja como investigadora en el Departamento de Traducción y Estudios Culturales Español - Portugués de la Universidad de Johannes Gutenberg de Mainz y fue dos veces becaria de DAAD. Tradujo a Idea Vilariño (2015), Gerrit Bekker (2016, 2023) y Sandra Baquedano Jer (2020) al griego. Participó en antologías con traducciones (2014, 2015) y como colaboradora de revistas literarias ha publicado desde 2009 traducciones de poesía y prosa, homenajes temáticos, ensayos, reportajes y críticas de arte.

FRANCISCO TOMSICH produce muestras, publicaciones, obras escénicas, modelos de investigación y dispositivos pedagógicos, operando con diferentes medios, lenguajes y lenguas. Ha cofundado e integra numerosas asociaciones no disciplinarias de trabajadores culturales en Sudamérica y Europa. Sus obras, expuestas y publicadas internacionalmente y premiadas en numerosas ocasiones, se caracterizan por la atención prestada a las condiciones materiales de producción en el tiempo y el lugar en que acaecen y la urgencia por producir diálogos críticos entre imágenes del pasado, noción de presente y modelos activos de futuro. Junto a Barbara Pregelj tradujo *Poemas de amor* de Idea Vilariño al esloveno, publicado en 2023. Vive en Istria.

CECILIA TORRES RIPPA es magíster en Ciencias Humanas, opción Lenguaje, Cultura y Sociedad y egresada del Diploma de Especialización de Enseñanza de Lenguas, mención ELE, ambos posgrados ofrecidos por la Universidad de la República (Montevideo, Uruguay). Actualmente, cursa el Doctorado en Literatura de la Universidad de Buenos Aires. Es docente de los cursos de español como lengua segunda y extranjera en el Centro de Lenguas Extranjeras y en la Tecnicatura Universitaria en Corrección de Estilo de la Universidad de la República. Ha publicado artículos en revistas y libros en torno a los estudios de traducciones realizadas en Uruguay, así como de la enseñanza de español a migrantes y refugiados. Desde 2021 forma parte del grupo de investigación Historia de la traducción en Uruguay (CSIC) y participa en el proyecto CSIC (I + D) «150 años de traducción literaria en imprentas y editoriales de Uruguay (1871-2021)».

JAVIER URIARTE es profesor de Literatura latinoamericana en Stony Brook University. Licenciado en Letras por la Universidad de la República y profesor de Literatura por el Instituto de Profesores Artigas, realizó su doctorado en la Universidad de Nueva York (NYU), Estados Unidos. Es autor de *The Desertmakers: Travel, War, and the State in Latin America* (Routledge, 2020), y coeditor de tres libros: *Entre el humo y la niebla: Guerra y cultura en América Latina* (IILI, 2016), *Intimate Frontiers: A Literary Geography of the Amazon* (Liverpool University Press 2019) y *Latin American Literature in Transition, 1870-1930* (Cambridge University Press 2022). Actualmente investiga sobre representación de ríos e infraestructuras en la Amazonia de comienzos del siglo xx.

BEATRIZ VEGH es doctora en Literatura General y Comparada por la Universidad de París III-Sorbona y miembro de número de la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Fue titular de la Cátedra de Literatura Francesa y directora del Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y docente de grado y posgrado en la carrera de Traductorado de la UDELAR y docente estable del Doctorado en Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha promovido coloquios internacionales en torno a cruces entre la literatura latinoamericana, especialmente, la rioplatense, y las de lengua inglesa y francesa. Fue editora de la serie *Montevideana*, resultante de esos coloquios. Sus traducciones del francés y del inglés incluyen obras de Jean-Marie Le Clézio, Robert Pinget, Samuel Beckett, Bernard-Marie Koltès, William Faulkner, Marie-Claire Blais y Catherine Millot.

Índice

Introducción.....	7
<i>Ana Inés Larre Borges</i>	
De la traducción.....	19
<i>Idea Vilariño</i>	
I. IDEA TRADUCTORA	
Esa extraña tarea. Retrato de Idea como traductora.....	21
<i>Ana Inés Larre Borges</i>	
La traducción de la música. Idea Vilariño y T. S. Eliot.....	73
<i>Julia Ortiz</i>	
QUENEAU	
<i>Ejercicios de estilo y traducción: Idea Vilariño / Raymond Queneau</i>	89
<i>Beatrix Vegh</i>	
«Ma Ptite vie» / «Mi vidita».....	104
<i>Raymond Queneau - Idea Vilariño</i>	
Idea Vilariño, novelista en París.....	107
<i>Beatrix Vegh</i>	
El Queneau oulipiano: el traductor como escritor.....	119
<i>Julia Bucci</i>	
Queneau por entregas: las traducciones intraducibles de Idea Vilariño en revistas latinoamericanas.....	127
<i>Laura Fólica</i>	
Jacques Stephen Alexis y la tradición oral haitiana en la traducción de Idea Vilariño: gesto político, proyecto estético.....	147
<i>Laura Masello</i>	
La tarea secreta del traductor. Responde Idea Vilariño.....	175
<i>Jorge Ruffinelli</i>	

SHAKESPEARE

Idea Vilariño y sus traducciones de William Shakespeare.....	181
<i>Ricardo Silva-Santisteban</i>	
Shakespeare en borrador: las traducciones en proceso de Idea Vilariño.....	193
<i>Lucía Campanella, Leticia Hornos Weisz, Rosario Lázaro Igoa, Cecilia Torres Rippa</i>	
El oficio de traducir versos. <i>Sueño de una noche de verano</i> desde el archivo.....	217
<i>Néstor Sanguinetti</i>	
Una esclava fiel: Idea Vilariño y sus traducciones de Shakespeare.....	233
<i>Javier Uriarte</i>	
Idea Vilariño y Oscar Wilde: tras los pasos de tres traducciones ocultas.....	241
<i>Lucía Campanella</i>	
Idea traductora: archivos y catálogos.....	265
<i>Cecilia Torres Rippa</i>	

Traducciones de Idea Vilariño al español.....	285
<i>Lucía Campanella, Leticia Hornos Weisz, Rosario Lázaro Igoa, Cecilia Torres Rippa</i>	
II. IDEA TRADUCIDA	
Romper la barrera: Idea Vilariño y sus traductores en el espacio de habla alemana.....	293
<i>Leticia Hornos Weisz</i>	
Interpretación, traducción y recreación: diálogo con Idea Vilariño.....	311
<i>Martha L. Canfield</i>	
Como un jazmín liviano: materializar la poética de Idea Vilariño en Brasil.....	325
<i>Denise Rogenski</i>	
Una Idea eslovena.....	339
<i>Francisco Tomsich</i>	

Decir la palabra de Idea Vilariño en guaraní.....	351
<i>Susy Delgado</i>	
Mi Idea no es una idea.....	355
<i>Elena Stagkouraki</i>	
Idea Vilariño y Sylvia Molloy. El encuentro.....	361
<i>Ana Inés Larre Borges</i>	
Dos maneras de «Volver» en inglés.....	365
<i>Idea Vilariño - Sylvia Molloy - Claribel Alegria y Bud Flakoll</i>	
Traducciones de la obra de Idea Vilariño a otras lenguas.....	367
<i>Lucía Campanella, Leticia Hornos Weisz, Rosario Lázaro Igoa, Cecilia Torres Rippa</i>	
Sobre los autores.....	373



Idea Vilariño reconoció en la traducción «una extraña tarea, hermosa y endiablada» a la que entregó décadas de vida y su sabiduría de poeta. Tradujo del inglés y del francés: novelas, ensayos, teatro, versos. La traducción acompañó la creación de su poesía y fue parte de su biografía intelectual, una vía al conocimiento y un medio de vida. Ha sido considerada «la mejor traductora de Shakespeare al español». Ella se figuró «su esclava».

Desde la perspectiva de los estudios de traducción, este libro redescubre el caudal y el sentido de aquella tarea secreta. Fija la cronología y establece la bibliografía de sus traducciones. Encuentra traducciones inéditas y detecta las extraviadas. Traza su biografía de traductora en el contexto de la generación del 45, de las reglas del mercado editorial, de la escena teatral y la censura. Reúne análisis en profundidad hechos de sus traducciones de Raymond Queneau, J.S. Alexis, T.S. Eliot y Oscar Wilde. Estudia la génesis de sus traducciones de Shakespeare en los manuscritos y versiones que guardan las carpetas del de la Colección Vilariño en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional.

La poesía de Idea en otras lenguas –alemán, italiano, portugués, sueco, guaraní, esloveno, inglés– es también estudiada y expuesta a través del testimonio y el razonar de quienes la tradujeron.



ISBN: 978-9974-726-22-2



9 789974 726222