



Ejercicios de estilo y traducción: Idea Vilariño / Raymond Queneau

Beatriz Vegh

Universidad de la República

“¿Cómo cantamos si cantamos como?”

Ida Vitale



223

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 Benjy faulkneriano de *El sonido y la furia*.¹ Pero la cosa traductiva, término, concepto, o praxis, como la realidad para Benjy, 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 consensualmente traducida al castellano por “tarea”, significa también, dentro



Raymond Queneau brinda junto a rubia no identificada, en la época en que retó a Idea Vilariño a traducir sus sonetos intraducibles.

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, p. 52.

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

de esa exuberancia polisémica que suele afectar 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 benjaminiano, 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 explicita 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” (1997:256-9). 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 benjaminiano (el tema único de los *Ejercicios*... haría presente lo prebáblico 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 inтраidomáticas. 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 20 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 prolija 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* benjaminiana 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 de violencia atraviesa sus consejos: se trata de practicar la “violación” del

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).

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, quisiéramos 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 (Montevideo, 1920-2009), poeta, escritora, docente y ensayista, fue además traductora del inglés y del francés. Sus numerosas traducciones de obras de Shakespeare para Norma, 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 recientemente publicada en Francia: *Pierrot mon ami* (1942). La adquiere de inmediato, la lee con



4. En “Prácticas de desfiguración traductora de Étienne Dolet a Manoel de Oliveira” (*Territorios comparados de la literatura y sus lindes: diálogo, tensión, traducción*. Comp. A. Crolla. Santa Fe: Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 2011) trato este punto desde lo traductivo inter-semiótico 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.

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; éste 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 breviaros (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 Ra-

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 peripecia metanarrativa (el Ícaro protagonista busca liberarse de las imposiciones de su novelista intradiegetico y sus páginas se vuelan) y el uso sutil y permanentemente juguetón del habla cotidiana y de la escritura fonética (“soy crucivervista”, 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 plagiarlo? ¿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

món 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-uruguayo o uruguayo-argentina, según los términos polisistemistas en teoría de la traducción seguidos mayoritariamente por este colectivo de investigación.

caraqueña Pequeña Venecia, que publica una selección del volumen *Exercices de style*.

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 emblematiza 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 Vila-riño 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”, “Sorpresas”, “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 ejercitar 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 ejercitar 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 une 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
 i râle un brin
 i râle un bron
 contre un lapsus
 contre un lapon
 dans l'autobus
 dans l'autobon
 mais le lapsus
 mais le lapon
 pas commodus
 pas commodon

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 sombrero
 con un sombrero
 en el autobús
 en el autobón.

Sobre el sombrero
 sobre el sombrero
 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
 protesta un poquito
 protesta un montón
 contra algún lapsús
 contra algún lapón
 en el autobús
 en el autobón
 pero aquel lapsús
 pero aquel lapón
 nada comodín
 nada comodón

montre ses dents
montre ses dons
sur l'autobus
sur l'autobon
et lgrand gamin
au coup trop long
va mett ses fesses
va mett son fond
dans le bus S
dans le busson
sur la banquette
pour les bons cons

Sur la banquette
pour les bons cons
moi le poète
au gai pompon
un peu plus tard
un peu plus thon
à Saint-Lazare
à Saint-Lazon
qu'est une gare
pour les bons gons
je rvis lgamin
au cou trop long
et son pardingue
dmandait pardong
à un copain
à un copon
pour un boutus
pour un bouton
près dl'autobus
près dl'autobon

Si cette histoire
si cette histon
vous intéresse
vous interon
n'ayez de cesse
n'ayez de son
avant qu'un jour
avant qu'un jon
sur un bus S

le muestra sus dientes
sí, su dentición
sobre el autobús
sobre el autobón
y aquel cuellilargo
y aquel gandulón
dentro del bus S
dentro del buzón
va a poner su cola
pone su colón
en el de los bobos
del bobalicón.

Y sobre ese asiento
del bobalicón
iba yo el poeta
de alegre pompón
un poco más tarde
un poco un montón
y allá en Saint-Lazare
que es una estación
tanto pa la dama
como pa el varón
vide al cuellilargo
a aquel gandulón
y su sobretodo
pedía perdón
a su amiguito
a su amigón
por un botoncito
por un gran botón
cerca del bus S
cerca del buzón.

Si esta mi historia
si esta mi histón
os interesare
os interesón
no tengáis descanso
no tengáis descón
hasta que algún día
hasta que algún dión
en un autobús S

sur un busson	en un autobuzón
vous ne voyiez	lleguéis a mirar
les yeux tout ronds	con ojos de asom
le grand gamin	a aquel cuellilargo
au cou trop long	a aquel gandulón
et son chapus	con su sombreroús
et son chapon	con su sombreroón
et son boutus	y su botonsús
et son bouton	y su gran botón
dans l'autobus	en el autobús
dans l'autobon	en el autobón
l'autobus S	el autobús S
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”, “Apócopes”, “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 ser 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 Ricoeur 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 (Ricoeur, 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 anfitriona y Queneau huésped, postura que muy bien puede tener un lector/concedor/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: prolija 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 uruguayana. 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 toponímicos, 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 toponímicos 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 estos toponímicos?, 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 toponímicos 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 Ricoeur, 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 20 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 90 otras son las preocupaciones, y la hospitalaria Vilariño respeta la distancia del código toponímico 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

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*...

rioplatense gozosamente receptiva y apropiativa, al llamado y al deseo que representa siempre un texto a traducir, en este caso la “Oda” de Queneau.



- BENJAMIN, Walter, “La tâche du traducteur” (trad. Martine Broda), en *Poésie*, número 55, 1991.
- BERGENS, Andrée, *Raymond Queneau*. Ginebra: Droz, 1963.
- BORGES, Jorge Luis, “Las dos maneras de traducir” [1926], *Textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé, 1997, pp. 256-9.
- BRAVO, Luis, “El diario adolescente de Ibero Gutiérrez: múltiple editor y aprendiz de artista”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, 4/5, 2011, pp. 89-101.
- CALVINO, Italo, *El caballero inexistente*. Barcelona: Bruguera, 1979.
- CAMUS, Albert, “L’hôte”, *Théâtre, récits, nouvelles*. París: Gallimard (Col. Pléiade), 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*. Mohamed Seffahi (ed.). Genouilleux: la passe du vent, 2001, pp. 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, pp. 14-21.
- DU BELLAY, Joachim [1549], *La défense et illustration de la langue française*. París: Gallimard, 1967.
- QUENEAU, Raymond, *El vuelo de Ícaro* (trads. Lucas Vermal y Elisenda Juli- bert. Barcelona: Marbot, 2007.
- “Oda”, *Ejercicios de estilo* (trad. Idea Vilariño). Caracas: Pequeña Vene- cia, 1995, pp. 43-9.
- *El rapto de Ícaro* (trad. Idea Vilariño). Buenos Aires: Losada, 1973.
- “Ode”, *Exercices de style*. París: Gallimard, 1947, pp. 96-9.
- “Sonetos” (trad. Idea Vilariño), en *Número*, año 6, número 27, diciem- bre de 1955, pp. 122-3.
- RICOEUR, Paul, *Sur la traduction*. París: Bayard, 2004.
- VILARIÑO, Idea y AAVV, *Idea. La vida escrita*. Ana Inés Larre Borges (ed), Montevideo: Cal y Canto, 2007.
- VILARIÑO, Idea, “Paul Eluard, 1895-1952”, en *Marcha*, 5 de diciembre de 1952.
- VITALE, Ida, “Originalidad”, en *Procura de lo imposible*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 78.