

MATÍAS BATTISTÓN

LA MADRE DE BECKETT
TENÍA UN BURRO

emecé



Matías Battistón

La madre de Beckett tenía un burro

emecé

La madre de Beckett tenía un burro, y yo no sé qué hacer.

Estoy en Dublín, frente a la pantalla, con gorro, bufanda y abrigo, porque la calefacción se apagó sola hace horas. En estos meses tengo que traducir *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*, la Trilogía de Samuel Beckett, tres novelas que a su manera son distintas de cualquier otra y que todavía no sé cómo encarar. Me esperan también varios libros más, ya contratados, que debería ir traduciendo al mismo tiempo, en paralelo, para distintas editoriales. Y siento que la fiebre me está empezando a subir otra vez. Pero acabo de leer que la madre de Beckett tenía un burro, y no paro de darle vueltas.

De hecho, burros tuvo varios, uno después del otro. A veces los montaba para ir a visitar a sus amigas. Es un dato totalmente inútil, claro, como tantos que saltan cuando estoy haciendo una traducción y leo artículos, notas, biografías y textos de todo tipo como apoyo, muchas veces sin la menor conexión

directa con lo que tengo que traducir, porque el apoyo también puede ser así, distraído. Y sin embargo, algunos de esos datos inútiles adquieren vida propia. En realidad, un dato no tiene que ser útil, ni siquiera interesante, para resultar hipnótico; es suficiente con que ejerza su propia gravitación. Y una vez que encuentro una cosa por el estilo, vuelve la pregunta: ¿qué hago con *esto*? ¿Lo convierto en una nota al pie? ¿Lo menciono en un prólogo, en un epílogo? Algo en mí me impide encajarle un burro innecesario al lector. Después de todo, soy un profesional. Y sin embargo, otra parte de mí quiere abrir las ventanas para gritar la buena nueva: la madre de Beckett tenía burros, y uno se llamaba Kish. Le gustaba comer frutillas.

Construir un establo

Con lo que queda afuera al traducir, con lo que anoto en cuadernos y archivos que después no abro nunca más, con lo que me sigue rondando en la cabeza un tiempo hasta apagarse, se podría armar un libro. Sería imposible ponerlo todo, darle plena cabida a cada burro, y además, al escribirlo, terminaría hablando de otra cosa, inevitablemente, pero el gesto serviría para iluminar un poco el revoltijo que

implica cualquier proyecto de traducción. Sería una excusa perfecta para mostrar lo que se vive o deja de vivir traduciendo, para airear algo de lo que se descubre en los recovecos, para exponer las dudas que se generan y que muchas veces quedan sin respuesta, para tirar de las puntas que uno en general no investiga por falta de tiempo, de ganas, de motivos. Podrían ser fragmentos, podrían ser apuntes, podrían ser historias, podrían ser ensayos, o todo eso junto. Distintas formas del tanteo. Podría hacerlo a medida que traduzco a Beckett, por ejemplo.

Ahora mismo me queda una sola porción de pizza congelada, que cocino en una cacerola. Todavía no entiendo cómo encender el horno de la residencia. Mientras vigilo que el humo no dispare la alarma contra incendios (estoy más acostumbrado a Buenos Aires, donde uno puede cocinarse e incendiarse tranquilo), ya pienso y garabateo en un cuadernito un par de preguntas, tiro un par de flechas, esbozo la silueta del hocico de Kish. Busco temas.

El encargo

A la noche, hirviendo de fiebre, sueño que acepto otro encargo de traducción. Es decir, tengo una pesadilla. El encargo es uno que realmente me propuso

una editorial hace un tiempo y que yo rechacé despa-
vorido: traducir el *Finnegans Wake*, de James Joyce.
En el sueño, comienzo la traducción. Como me pasa
siempre que duermo afiebrado, todo se vuelve ví-
vido y confuso, repetitivo, inescapable. En medio
del pánico, las palabras zumban y se entremezclan
unas con otras, hay un caos total de sentidos; en un
momento, creo que me calzo un pronombre, que
mastico un adverbio. El delirio rompe por comple-
to con el verosímil, porque en el sueño no solo leo
y traduzco el *Finnegans Wake*, sino que incluso de
a ratos *lo entiendo*. La cama tiene una funda nórdica
en vez de sábanas, y durante toda la noche me des-
tapo y me tapo intermitentemente, empapado de
transpiración, tratando de calibrar una temperatura
normal, y es como si al mismo tiempo fuera pasando
páginas enormes que se me vienen encima. Cuando
estoy por despertarme, me toco la cabeza, tal vez
buscando el parche en el ojo, el moñito, el sombrero,
las marcas y señas de quien, en cierto modo, con en
ese encargo soñado, me encargaron ser.

La máquina de respiración

¿Hasta qué punto tratar de escribir como alguien
implica transformarse en ese alguien, remedar cosas

que van más allá de lo que se escribe? David Viñas habla de un miembro del grupo *Contorno* que, en plena moda existencialista, hacía sus mejores esfuerzos para tener siempre un ojo desviado, como si no hubiera una diferencia clara entre ser medio bizco y ser medio Sartre. La imitación de la escritura muchas veces lleva a esas otras imitaciones, las periféricas, las accesorias.

Algo similar se dice que le pasa en un momento de su vida a Samuel Beckett con James Joyce. A fines de la década del veinte o comienzos de los treinta, mientras Beckett —además de ayudarlo realizando tareas casi secretariales— colabora con la traducción de un fragmento famoso del *Finnegans Wake*, algunos de sus amigos notan una serie de cambios, sutiles pero insistentes, en su actitud y su apariencia. Beckett empieza a pedir el mismo vino blanco que Joyce, a hacer sus mismos gestos al fumar, a afectar sus mismos titubeos de ciego al moverse. Se va volviendo, en todo sentido, más y más joyceano. La imitación textual se extiende, se derrama, se transforma en una imitación corporal. Esos testimonios no lo dicen, pero leyéndolos es fácil imaginar a un joven Beckett frente al espejo, tratando de resistir el impulso de dejarse el bigote.

Hay una anécdota en particular, referida por Georges Belmont, que ya es famosa. Mientras cami-

nan juntos por el parque, Belmont nota que Beckett se desplaza de un modo extraño, como un pato. «¿Te duelen los pies?», le pregunta. «Sí», responde Beckett. «¿Estás cansado?». «No, son mis zapatos. Me aprietan». Cuando Belmont pregunta por qué no se compra otros, Beckett no responde. Tiempo después, Belmont se encuentra de nuevo con Beckett, al que esta vez acompaña también James Joyce. Joyce lleva puestos unos zapatos extraordinarios, amarillos, relucientes, que no se pueden creer. Distráido por ese detalle sartorial, Belmont mira el otro par de pies y ve algo que le llama la atención. El calzado que tienen puesto los dos irlandeses es exactamente del mismo tamaño, hasta similar en estilo, aunque uno los lleva con mucha mayor comodidad que el otro. Es recién entonces que entiende, por fin, la molestia de Beckett cuando camina: aunque calza un número distinto, así y todo estaría usando *los mismos zapatos* que Joyce.

Desde luego, es una anécdota que hoy se presta a la glosa, al símbolo fácil. «El joven Beckett estaba tratando, con resultados a veces dolorosos, de caminar en los zapatos de su maestro», sentencia o moraliza Fintan O'Toole en un texto para *The New York Review of Books*. El crítico y galerista Jean Frémon hasta llegó a escribir un librito sobre el tema, *Samuel Beckett dans ses petits souliers* («A Beckett le aprie-

tan sus zapatos» en la versión del texto publicada por la editorial Elba), donde el chisme le sirve de clave para analizar la poética de toda su obra, en una especie de retifismo interpretativo. Sin embargo, creo que la anécdota también se podría leer de un modo más concreto. En un artículo sobre la primera década de Beckett en Francia, escrito por el académico Garin Dowd, encuentro en una nota al pie un dato que, si no me equivoco, permitiría ignorar la psicología podológica y concentrarse en lo que serían las razones materiales de la historia. Según Dowd, que estudió de cerca sus cartas de aquellos años, Beckett andaba por ahí con ropa usada de Joyce, y de tantos otros contactos parisinos, sencillamente porque no podía comprarse ropa nueva. Aceptaba lo que le regalaban. Down no dice que entre esas donaciones hubiera calzado, pero me parece lógico. Si Beckett no responde a la pregunta de Belmont en el parque, se me ocurre entonces, sería menos por reticencia a admitir la falta de originalidad que la falta de fondos. Hay un vínculo poco estudiado, podría decirse, entre la imitación y el presupuesto.

En cualquier caso, creo haber encontrado otra anécdota análoga, que no es tan famosa pero que me interesa más. En la década de 1970, Beckett se enteró de que Elmar Tophoven —traductor al alemán de *Molloy*, *Malone muere*, *El innombrable* y, junto con

su esposa Erika, de casi toda su obra— está sufriendo problemas respiratorios por una vieja herida. Con generosidad típica, y adivinando su nulo presupuesto, Beckett le manda de inmediato un aparato para ayudarlo, un aparato que su amiga Anne Atik describe en sus memorias, sin dar demasiadas precisiones, como «una máquina de respiración». Atik sí agrega un detalle: era el mismo modelo de máquina que usaba el propio Beckett.

La imagen me persigue, no sé por qué. Cada tanto, mientras traduzco la Trilogía, lo imagino a Tophoven, quizá algo violáceo, atado al respirador de Beckett, ocupado en la traducción de alguno de sus libros, intentando adaptar sus pulmones a la medida justa del autor que, ahora ya en todo sentido, le da su mismo aliento.

Ser un idiota

Traduzco y me faltan las palabras. Si alguien me extorsionara amenazándome con revelar lo que busco en el diccionario, por amor propio no me quedaría otra que pagarle. Me choco contra la terminología específica, contra la jerga, contra el detalle puntual y concreto, pero también contra lo que ya entiendo, contra lo que ya sé. Muchas veces busco hasta las

palabras más sencillas, para controlar que no se me escape un sentido ulterior, para ver si algún sinónimo termina de cuajar con el espacio en blanco que tengo enfrente, o para que me ayude a decidir entre opciones que me parecen más o menos iguales, pero donde sospecho que me espera un error garrafal. O sea, traduzco sintiéndome un idiota.

Pienso en esto y me acuerdo de algo. En «Roberto Arlt, yo mismo», Oscar Masotta habla de su fracaso como escritor de ficción. Es un fracaso temprano, algo curioso, basado más que nada, según él, en el descubrimiento constante de su total incapacidad para nombrar las cosas. Cuando se ponía a escribir y un personaje suyo bajaba por una escalera, Masotta no sabía si poner que apoyaba la mano en una «baranda» o una «barandilla», cuando salía al balcón, si espiaba entre los «barrotes» o los «travesaños», cuando salía a la calle, si caminaba bajo «las pitas» o «los cipreses». . . «¿Se dan cuenta de la locura?», pregunta Masotta, turbado. «Lo siniestro era el descubrimiento de aquel idiotismo. Yo, seguramente un idiota mental, pretendía escribir».

Cuatro años antes, Beckett usa prácticamente las mismas palabras al hablar del comienzo de su etapa más fructífera como escritor, cuando empezó la Trilogía: «Se me ocurrió *Molloy* y lo que vino después —le explica a Gabriel d'Aubarède en una rara entre-

vista— el día que tomé conciencia de mi propio idiotismo». Lo que a Masotta lo desanima para narrar, a Beckett lo destraba, lo pone en estado de efervescencia. «He descubierto que puedo hacer con el lenguaje lo que quiera», decía James Joyce, y si Beckett hasta entonces parecía haber creído en eso, en la genialidad y el dominio absoluto como horizonte de la escritura, desde la época de *Molloy* en adelante empieza a inspirarse más que nada en aquellos momentos en los que, por así decirlo, le falla la cabeza.

Es reconfortante armarse un panteón de idiotas ilustres donde uno pueda colgar su autorretrato, pero doy esos dos ejemplos porque me interesa otra cosa. Si al escribir el idiotismo aparentemente disuade o libera, me gustaría saber qué vías abre o cierra al traducir, qué puntos de inflexión impone a traductores. No puedo dejar inconclusa una traducción ya pactada solo porque descubro, como al final de un policial, que en realidad siempre fui un estúpido: no suelo incluir ese tipo de cláusula en mis contratos. Ni tampoco tengo el coraje de abrazar la idiotez y usarla para avanzar alegremente por el texto, maravillándome de lo que obtengo al guiarme por mis debilidades y mi inconsciente, ni el tiempo para quedarme esperando a que mi cerebro colapse del modo más productivo posible. El idiotismo que siento en mí es patente, pero sin llegar al satori.

¿Qué epifanías propias, distintas de cualquier otra, podrá despertar en el traductor el hecho de sentirse un idiota?

Leyendo otra biografía, descubro un dato: lo último que Beckett escribe más bien lo traduce. A fines de julio de 1988, sufre una caída en su departamento, se golpea la cabeza con un estante y queda tirado, inconsciente, en el piso de la cocina. Lo hospitalizan, le hacen pruebas. Diagnostican un posible ACV. El accidente lo afecta hasta tal punto que pierde por un tiempo la capacidad de hablar, de expresarse, de comunicar lo que le pasa por la mente. Unos meses después, ya recuperado, escribe «comment dire», un poema corto en francés que —según diría después John Calder— amagó con ser el comienzo de una nueva novela. Beckett empieza el poema en el hospital, lo termina en un asilo. Es, en parte, un texto sobre el lenguaje, o la pérdida del lenguaje, o más bien sobre los tanteos que implica tratar de recuperarlo, sobre la palabra que se busca y se busca y no se termina de encontrar. Al poco tiempo, cuando una amiga, la académica Ruby Cohn, le pide que lo traduzca él mismo al inglés, Beckett ni siquiera recuerda haberlo escrito. Esa última traducción, «what is the word», se publica el 31 de diciembre de 1989. Beckett no llega a verla impresa. Para cuando sale de la imprenta, él lleva muerto una semana.

Leo ambas versiones del poema y las comparo. Pienso en Beckett traduciendo eso que ni siquiera recuerda que escribió, traduciendo como si el autor realmente fuera otro, avanzando a paso incierto, de incertidumbre en incertidumbre, de idioma a idioma. El poema en francés empieza con la palabra *folie*, el inglés con la palabra *folly*. En ambos casos significan lo mismo, locura, pero también tontería, estupidez, sonsera. Me quedo rumiándolo, un poco perdido, sin sacar nada en claro. ¿Cómo decirlo? Es un cruce, supongo. Un momento en que varios idiosismos —el de la escritura, el de la traducción, el de la vida— se tocan y se confunden.

Buscar en otra parte

La neurosis del diccionario entre traductores es común, aunque no universal. En *Tradurre*, un documental de Pier Paolo Giarolo, Erri de Luca comenta que él no usa diccionario para traducir del hebreo antiguo porque no le hace falta: directamente, se aprendió el idioma entero de memoria. Aclara, eso sí, que él traduce solo una línea por día. Al escuchar eso me envanezco un poco —yo a veces traduzco más del doble—, y pienso si conozco algún caso similar. Recuerdo entonces una columna de Guiller-

mo Piro, recogida en *Qué cómico resultaba cuando era un muñeco*, donde efectivamente se menciona otro. Según Piro, que en su momento fue editor de Eudeba, César Aira alguna vez le tradujo una novela entera en diez días, trabajando una hora por día. Como le sobró tiempo, agregó un prólogo. Tengo su traducción y tengo el original, así que puedo cotejar y sacar la cuenta; son más de mil doscientas palabras en limpio por hora. Cuando Piro, viendo eso, le confesó que nunca podría traducir tan rápido, Aira le dijo: «Ah, lo que pasa es que vos seguramente consultás el diccionario».

Desde luego, usar diccionarios al traducir es algo tan incorporado, tan naturalizado, que leer esa respuesta genera una sensación extraña, como si un mecánico levantara el capot de nuestro auto y nos dijera: «Claro, acá está el problema, es que usted usa el motor». Pero al parecer existe una alternativa, y es casi mística. Para Aira —o para el Aira en boca de Guillermo Piro—, cuando nos encontramos con un término o expresión que no conocemos, «hay un significado que indefectiblemente acude a nuestra mente», y que es mejor que cualquier significado literal que pueda dar el diccionario. Ese es el significado que hay que elegir, sin corroboraciones. Todos tendríamos, según esta teoría, un apuntador, un homúnculo, un lexicógrafo escondido, que nos

soplaría la traducción justa por lo bajo. El mío debe estar roto, pero la idea me cae bien. Me hace acordar a una de las películas de los hermanos Marx, donde Chico le explica a Groucho que basta con formular una pregunta para que la mente sugiera por sí sola la respuesta. Chico pregunta en voz alta, extiende el brazo, levanta el dedo y lo acerca a la cabeza: «Y ahí vuelve la respuesta» («And the answer a-come a-back»). Con ese método, trata de resolver un crimen. Se pregunta qué pasó, y vuelve la respuesta: hubo un robo. Se pregunta qué robaron, y vuelve la respuesta: un cuadro. Se pregunta dónde robaron el cuadro, y vuelve la respuesta: en la casa. El culpable, entonces, tiene que ser alguien de la casa. «¿Y si no fue nadie de la casa?», pregunta Groucho. «Entonces hay que ir a la casa de al lado», dice Chico. «Pero no hay ninguna casa al lado», observa Groucho. «Bueno, entonces hay que construirla», dice Chico. Y así, entusiasmados, se ponen a planear esa casa entre los dos. Me pregunto si el método de Aira implicará construir muchas casas al lado también.

«Desde entonces —termina Piro, un converso en pleno éxtasis—, soy de los que, cuando traducen, no miran nunca el diccionario». Me quedo con varias preguntas, y aunque las haga en voz alta no viene ninguna respuesta. Esta es una, por ejemplo: ¿cuánto usaría el diccionario Beckett para traducirse a sí mismo?