

## Sobre la obra de Ludwig Lewisohn *El Caso del Sr. Crump* y su traducción al español.\*

Martha Pulido Correa

Profesora Titular

Universidad de Antioquia  
mpulido@quimbaya.udea.edu.co

### Resumen:

En el presente ensayo me propongo dar a conocer el complejo contexto de la obra *The Case of Mr. Crump*, y la influencia que el trabajo traductivo del autor, Ludwig Lewisohn, tuvo en su trabajo creativo. Me propongo también dar cuenta del proceso de traducción al español de la obra, desde el deseo de traducir, que implica la selección misma del texto, hasta la traducción finalizada. Las traducciones son siempre variables según los traductores, los autores, las características discursivas de las culturas fuente y meta, así como los contextos histórico-culturales de los textos fuente, de los textos meta, de los autores, de los traductores y de los editores; de ahí la importancia de conocer el proceso, aunque sea de manera general, que ha sido el interés de los enfoques crítico-descriptivos de la traducción.

*Palabras clave:* proceso de traducción, proceso de creación, contextos histórico-culturales, enfoques crítico-descriptivos.

### Résumé:

Dans cet article nous nous proposons de rendre compte du contexte complexe du roman *The Case of Mr. Crump*, et de l'influence que le travail de traduction de l'auteur, Ludwig Lewisohn, eut sur son travail de création, ainsi que du processus de traduction en espagnol, dès le désir de traduction, impliqué dans la sélection même du texte, jusqu'à la traduction finale. Les traductions sont toujours changeantes selon les traducteurs, les auteurs, les caractéristiques discursives de la culture de départ et de la culture d'arrivée, les contextes historiques et culturels des textes, des auteurs, des traducteurs et des éditeurs; pour cela il est important de connaître d'une manière générale le processus de traduction, aspect auquel les théories critiques et descriptives de la traduction ont prêté attention.

*Mots clé :* processus de traduction, processus de création, contextes historiques et culturelles, théories critiques et descriptives.

### Abstract:

In this paper we intend to present the complex context of the novel *The Case of Mr. Crump* by Ludwig Lewisohn and the influence that his work as a translator had over his creative work, as well as the process of translation into Spanish, from the translation desire implied even in the selection of the text until the final translation. Translations are always variable depending on translators and authors, depending also on discursive characteristics of source and target culture, on historical and cultural contexts of authors, translators and editors. It is therefore important to have an overview of the translation process, an aspect in which critical and descriptive translation studies have been interested.

*Key Words:* translation process, creation process, historical and cultural context, critical and descriptive approaches.

\*Este artículo hace parte del proyecto de investigación "La traducción literaria: entre el proceso y el producto", realizado por la autora durante el año sabático 2006-2007 en la Universidad de Antioquia, Medellín – Colombia.

## Introducción

Me interesé en la obra de Ludwig Lewisohn *The Case of Mr. Crump*, hace algunos años, cuando en una tienda de libros usados encontré *Le cas de Monsieur Crump*, novela de 416 páginas publicada por Buchet/Chastel; una traducción al francés con fecha de 1975 y prefacio de Thomas Mann. Un tiempo después, encontré una novela en inglés de este mismo autor, de 184 páginas, con el título *The Tyranny of Sex* (La tiranía del sexo), en la parte superior de la portada, con la mención “A powerful, long-suppressed novel” (Obra impactante, vetada durante mucho tiempo). En la parte de abajo del libro en letras pequeñas se podía leer el título *The Case of Mr. Crump*. ¿Se trataba de la misma obra? En la traducción al francés yo había leído 416 páginas, ¿cómo era posible que la obra original tuviese sólo 184 páginas en libros de formato muy similar? La sucesión de ediciones que aparecía señalada en las páginas siguientes –una, en 1947; cuatro, en 1948; dos, en 1949– dejaba suponer que el libro atrajo verdaderamente la atención de un público lector amplio.

No encontré en esta “versión original” el prefacio de Thomas Mann que había leído en francés, que deja claro que se trataba de un documento novelado de la vida estadounidense de la época del autor; tampoco encontré allí el postfacio del autor, de 3 páginas y media, en el que aclara que no se ha propuesto simplemente escribir una novela para entretener y que espera que el lector se haya dado cuenta de ello. Otro aspecto que tiene que ver con lo cultural y lo editorial en la traducción y en la retraducción es el relacionado con la presentación del libro. La presentación sobria de la traducción francesa de *Le Cas de Monsieur Crump*, adquiere apariencia de best-seller barato en la publicación de 1947, *The Tyranny of Sex*; esta calidad de libro de dólar se acentúa aún más en la siguiente edición en inglés de 1948, en donde la escena de la portada está intensificada con un ligero toque que yo me atrevería a señalar de “ordinariamente sensual”. El editor se propone entonces hacer que el libro sea leído, con la esperanza de que su significado sea comprendido a pesar de la máscara que se le impone.

Como traductora contemporánea decidí darme a la tarea de recuperar esos pasajes que el autor se vio obligado a eliminar en su momento. Con mi convicción de traductora concienzudamente “intervencionista”, me propuse elaborar un proyecto que me permitiera realizar la traducción al español de la obra completa, partiendo por lo menos de la traducción francesa, que era la única obra completa que tenía a mano, y que me llevara a hacer una investigación sobre el autor y sobre el contexto en el que se escribió esta obra

en particular. De esta manera me proponía entregar en español, una versión completa de esta obra que es de gran importancia para comprender los cambios y las transformaciones de una sociedad que hoy consideramos de costumbres bastante liberales y de gran flexibilidad moral. Esta traducción que he realizado al español, se propuso así recuperar el carácter trágico que el autor quiso impartir a la obra en el momento de su creación y que constituye su grandeza.

## 1. Sobre Ludwig Lewisohn (1882-1955)

### 1.1 Lewisohn, traductor y editor: *The Indian Lily* (1911); *The poets of Modern France* (1918)

*...The art of translation [...] like acting or the playing of music, is an art of interpretation more difficult than either in this respect: that you must interpret your original in a medium never contemplated by its author. It requires, at its best, an exacting and imaginative scholarship, for you must understand your text in its fullest and most living sense; it requires a power over the instrument of your own language no less complete than the virtuoso's over the pianoforte, than the actor's over the expression of his voice or the gestures of his body. Its aim, too, is identical with the aims of those sister arts of interpretation: to give a clear voice to beauty that would else be dumb or quite muffled [...] The associative values of two different linguistic media should, of course, be sensitively born in mind. One idiom must be made not only to copy but rightly to interpret the other. It is better, however, to risk a slight obscurity which time and the growth of new artistic insights may remove than to substitute an easy meaning for your author's troublesome one...*

El arte de la traducción [...] como el de la actuación o el arte musical, es un arte de interpretación más difícil que estos dos últimos en lo siguiente: el traductor debe interpretar el original en un contexto que el autor nunca había contemplado. Requiere, en el mejor de los casos, una erudición precisa e imaginativa, puesto que debe comprender el texto en el sentido más vívido y más completo; requiere un poder sobre el instrumento de la propia lengua, no menos completo que el del virtuoso sobre el pianoforte, que el del actor sobre la expresión de su voz o los gestos de su cuerpo. Su propósito también es idéntico al de las artes hermanas de la interpretación: dar un voz clara a la belleza que de otra forma permanecería muda o ensordecida [...] Por supuesto, los valores asociativos de dos contextos lingüísticos diferentes deben tomarse en consideración con mucha delicadeza. Una lengua no sólo copia la otra sino que la interpreta correctamente. Sin embargo, es preferible arriesgarse presentando algo de oscuridad, que el tiempo y el despertar de nuevas intuiciones artísticas pueden remover, que sustituir el significado complejo del autor por uno de fácil comprensión...

Del Prefacio de Ludwig Lewisohn a la presentación de su traducción *The Poets Of Modern France*, New York: Huebsch, 1918; Washington: Kennikat Press, 1970, página v.

Lewisohn introduce las obras que traduce, las que generalmente ha seleccionado él mismo y propuesto a los editores. En esta presentación de su traducción al inglés de poetas franceses Lewisohn expresa en unas tres páginas su posición traductiva, dejando ver que su interés es presentar una obra que se lea como una traducción. Evidentemente, él no utiliza los términos que utilizamos hoy de “traducción extranjerizante”, dado que el metalenguaje

traductivo ni siquiera estaba en construcción en su época. El proyecto de este libro en sus comienzos pretendía incluir también poetas de la Alemania moderna, pero los resquemores con respecto a lo que fuera alemán estaban ya instalándose en el país de la libertad. La obra reducida se publicará al año siguiente. Traducción y censura –de diversos orígenes esta última– van a acompañar el trabajo de escritura de Lewisohn.

En 1918, Lewisohn tiene 36 años, una vida llena de insatisfacciones personales y profesionales y una obra considerable.

En *The Poets of Modern France*, Lewisohn presenta y traduce una selección de poetas fundadores del Simbolismo, entre ellos Baudelaire, Verlaine, Mallarmé. La primera parte es un estudio sobre estos poetas en el que muestra, entre otros aspectos, la relación de la poesía con la música, particularmente la influencia de Wagner en la poesía de Verlaine y de los simbolistas en general (Lewisohn 1918, 1970: 21). Música y creación literaria serán fundamentales en el trabajo de este autor y en la producción de su propia obra. En el ensayo que acompaña la traducción, Lewisohn da cuenta de su profundo conocimiento de la escritura de los autores que traduce y de sus contextos. En la segunda parte, aparecen sus traducciones al inglés de los poemas seleccionados, seguidas de una bibliografía general y de un esbozo biográfico de cada uno de los poetas, terminando con un índice de las primeras líneas de cada uno de los poemas en inglés y en francés. Lewisohn no se limita solamente a la traducción. Se da a la tarea de traducir estos poetas es porque es conocedor de su poesía, porque se ha interesado en la crítica poética alrededor de su trabajo y se arriesga él mismo a presentar las traducciones como su aporte personal.

En la época de la escritura de esta obra Ludwig vive en Greenwich Village en Nueva York. Lleva varios años casado con Mary (matrimonio forzado, por las circunstancias sociales), y experimenta continuas dificultades económicas, las que sufrirá prácticamente a lo largo de toda su vida creativa.

Pero no siempre la traducción es para Ludwig ese acto intelectual grandioso de apertura de nuevos horizontes para el espíritu y para el conocimiento. Ya en 1911, había traducido para Huebsch *The Indian Lily and Other Stories* del autor alemán Hermann Sudermann (1857-1928), cuentista, novelista y dramaturgo muy popular en ese momento en Alemania, una de cuyas obras más conocidas es *Heimat*, que serviría luego de guión para la película del mismo nombre. Esta vez, la obra es propuesta por Huebsch y aunque Ludwig la encuentra aburridora, en este caso la traducción funciona como ganapán. Podemos ver al traductor en los vaivenes cotidianos en los que nosotros mismos nos movemos.

En el comentario de 1911 sobre la traducción, Lewisohn tiene una posición contraria a la que expresará con la traducción de los poetas franceses en 1918 a los que aprecia: él los seleccionó, los propuso y los tradujo. En el caso de Sudermann, la traducción le fue impuesta, y además, Lewisohn no lo considera un gran autor. Lewisohn es un purista de la lengua: interviene el estilo del autor ‘escrupulosamente’, aclara en lo posible para el lector los sin sentidos de la obra original, no se arriesga a entregar un texto oscuro con sus defectos estilísticos y sus significados incoherentes. No es fácil para el traductor en su ética, dejar pasajes sin sentido para conservar tal cual lo que el autor había plasmado.

Y es aquí en donde el término ‘fidelidad’, que él mismo utiliza, es tan contradictorio y precisamente tan sin sentido referido a la traducción, tanto en su época, como lo es hoy para nosotros. Considero que el problema radica precisamente en seguir utilizando el término ‘fidelidad’; estoy segura que una reflexión paciente sobre la traducción no puede llevar a este término, ni a un término fijo y determinado para definir la calidad de una traducción. Si seguimos anclados en el concepto de ‘fidelidad’ y de ‘equivalencia’, seguimos anclados en el viejo problema del bien y del mal. Personalmente, evitaría calificar una traducción de fiel o infiel, equivalente o no equivalente, buena o mala, y me arriesgaría por el momento a utilizar el término ‘responsable’. Intentemos por lo menos, en este trabajo arduo y apasionante que es la traducción, entregar traducciones responsables. Es lo que hace Lewisohn, tanto en el primer ejemplo que he presentado de su traducción del francés al inglés, como en el segundo, traducción del alemán al inglés.

### **1. 2 Lewisohn, novelista: *Crump* (1926); *Stephen Escott* (1930)**

Si hay un estilo que pueda caracterizar estas dos obras es lo que Ludwig mismo llama “disociación imaginativa”. Una especie de ausencia momentánea, que se convierte en estrategia de carácter proustiano, un paréntesis en la narración que permite el ir y venir del pensamiento libremente, una especie de juego en donde el personaje principal se aleja, en apariencia, del punto central de la narración. Pero un juego provocado por circunstancias de extrema claridad, por situaciones en las que el personaje es consciente de su encierro, sabe que está atrapado y que no tiene salida; esta estrategia es entonces una alternativa narrativa para evitar que el autor se vea obligado a dejar que su personaje principal se hunda en la locura o en la desesperanza. En estas dos novelas de Lewisohn estos momentos funcionan también como presagio, a veces factual, a veces simbólico.

Lewisohn comienza la escritura de *Crump*, después de haber logrado escapar en cierta medida del yugo de su primera esposa y de instalarse, piensa él temporalmente, en París con su nueva esposa Thelma.

*Crump* y *Stephen Escott* son dos novelas sobre el matrimonio como condena, con desenlaces inevitablemente fatales. El desarrollo de las dos novelas se articula en la progresión creativa de Lewisohn. Las dos obras están estructuradas por libros y cada libro está dividido en subcapítulos; *Crump* tiene un prefacio, siete libros y un postfacio; *Stephen Escott*, cuatro libros y un epílogo. Las dos novelas terminan con la intensidad de los detalles jurídicos del veredicto emitido, dejando al lector en la perplejidad y el desencanto, en *Crump* por la injusticia del veredicto, en *Stephen Escott*, porque a pesar del veredicto justo, y de que el acusado recupera su libertad, la narración termina en un gran vacío. *Crump* sitúa a los personajes en un contexto en el que estos no pueden pretender salirse de los cánones impuestos por la sociedad con respecto a las relaciones sexuales y a las relaciones de pareja, exclusivas evidentemente del matrimonio, sin arriesgar severos castigos morales por parte de la sociedad en la que viven, y severos castigos jurídicos y económicos. Pero este rigor se muestra desequilibrado y el marido parece llevar la peor parte; la mujer, esposa y madre, está siempre protegida por la ley y por la religión. El contexto imperante es el cristiano; lo judío aparece esporádicamente y sólo a la manera de ‘disociación imaginativa’, es decir, sin ocupar la parte central de la narración. En *Stephen Escott*, el autor trata de presentar un equilibrio entre los contextos cristiano y judío en cuanto al espacio que ocupan en la narración; moralmente hace ver a los personajes judíos como seres sinceros, lúdicos, que no están oprimidos por el temor al goce y al disfrute como si lo están los cristianos, y las relaciones de las parejas que aparecen como personajes secundarios en esta obra son menos destructoras y menos fatales que en *Crump*. La pareja Crump es el centro de la narración y los dos, él un músico, ella una pseudointelectual, están marcados por el desastre. En *Stephen Escott*, las parejas son dos, una judía y otra cristiana. Con sus vaivenes y sus preocupaciones personales, los dos personajes masculinos son abogados, que dedican el ejercicio de su carrera a defender los casos de divorcio, a permitir lo que no logró hacer Herbert Crump en la novela anterior. La narración se enmarca entonces en un caso de divorcio, el personaje central aquí es Stephen, y el hecho principal es la tragedia que estos dos abogados que representan la entrada a una época progresista en el pensamiento estadounidense, tratarán de evitar.

Y mientras *Crump* es prohibida en Estados Unidos, en Europa se lee y se difunde gracias a las traducciones a diferentes lenguas.

### **1.3 Lewisohn: su expresión poética, su expresión judía: *The Magic Word* (1950); *What is this Jewish Heritage* (1954)**

La traducción, los ensayos, la escritura de obras como la que acabo de comentar, hacen parte de un trabajo intelectual serio y constante, en el que sin

embargo, Lewisohn no ha logrado expresar en toda libertad su verdadero modo de expresión poética y su expresión judía.

*Proem*

*Jangle the harmony: you trouble  
The silken surface of each pool.  
Poetry is enchantment: double  
Yet one, and thence most beautiful*

*Because the music and the meaning  
Spring from an undivided source.  
A poem is an act redeeming  
The soul from chaos and from force.*

*All speech is purest incantation,  
Summoning forth the heart of things;  
As on the morning of creation  
The magic word both says and sings.*

Proema

Alteras, al tañer la armonía,  
De cada estanque lo sedoso.  
Encanto uno y doble es la poesía,  
Por esto es aún más hermoso,

Ya que música y significado  
De un germen indivisible brotan  
Un poema es un acto provocado  
Y el ímpetu y el caos del alma agotan

El habla es pura encantación,  
Revelando de las cosas la esencia;  
Como en la mañana de la creación  
La palabra mágica canta y dice con su  
presencia.

Lewisohn, *The Magic Word* (Farrar & Straus: New York 1950)

Con este proema –condensación de poema y prefacio–, Lewisohn introduce *La palabra Mágica*, un estudio de 151 páginas, en el que los poetas Homero, Shakespeare y Goethe, son introducidos por el ensayo que da el título al libro. Se trata de la reescritura de conferencias y cursos que Lewisohn había escrito y retomado. Hacia 1939, ya se había estructurado en un verdadero proyecto literario que incluiría “el pensamiento de Homero, Moisés, Shakespeare, Goethe y los modernos Joyce, Proust y Mann” (Melnick v.2 1998:137). En esta obra Lewisohn presenta el lenguaje como la creación soberana del hombre, partiendo del Génesis y a través de los tres autores. Es una especie de declaración silenciosa de su propia alma de poeta.

El ensayo sobre Homero parte de la crítica del filólogo August Wolf, quien considera que la *Iliada* y la *Odisea* son obra de diversos poetas, comentario rechazado por Ludwig apoyado en Goethe (Lewisohn 1950: 27-28). Los dos sienten que Wolf fue incapaz de captar la fuerza de estas dos obras, incapaz de percibir “el corazón natural del hombre. ¡Es eso lo que palpita en Homero!” (Lewisohn 1950: 65), expresa el autor, preocupado más bien por una biografía del poeta imposible de compilar desde nuestra perspectiva. En el ensayo sobre Shakespeare, utiliza la expresión *mood/modo*, que va a ser su expresión guía para comentar la esencia del alma judía en el próximo ensayo, al referirse al conocimiento de este poeta sobre el alma humana como “el conocimiento del *mood/modo* de expresión del fracaso, de la descomposición y del hecho de ser abandonado por la fuerza y el amor” (Lewisohn 1950: 81), plasmado en obras como *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Otelo*, *La tempestad*. Y, en cuanto a los

sonetos, como en el caso de la *Iliada* y la *Odisea*, la preocupación mayor de los críticos ha sido el interrogante: para quién escribió Shakespeare esos versos. Dejan los críticos así de lado lo esencial: la pasión con la que escribió los versos, la juventud que se refleja en ellos, lo vívido de las escenas que describe. Comienza el ensayo sobre Goethe haciendo una crítica apresurada de las traducciones del autor al francés –que, dice él, son peores que las traducciones al inglés–, a propósito de la conmemoración en 1932, del centenario de Goethe a cargo de Paul Valéry, quien admite su desconocimiento de la lengua del poeta, y por lo tanto, “el movimiento y la armonía del poeta, le llegaron a través del velo de las traducciones” (Lewisohn 1950: 109). Según Lewisohn, Valéry conoce la leyenda que se ha tejido sobre Goethe, pero realmente no conoce su obra, de ahí que cometa una serie de errores en las apreciaciones de la vida y obra de este autor. Y entonces, para reforzar su crítica traduce él mismo al inglés varios poemas de Goethe.

Termina haciendo énfasis en *Fausto*, como la obra por excelencia en la que Goethe despliega toda su creatividad, una gran elegancia estilística, una narrativa reveladora del alma del poeta. Todo este despliegue creador, lo plasmará Lewisohn en la biografía-traducción que escribirá sobre este autor.

Leí *What is this Jewish Heritage* en la versión al español de Gregorio Aráoz de 1963 y 1965. La indiferencia de Lewisohn hacia la tradición judía en su niñez y adolescencia, se transforma en un despertar judío que se da a partir de la muerte de sus padres. En este ensayo de 72 páginas, Lewisohn añade una sección que llama *Lecturas recomendadas*, divididas en Fundamentos, Interpretaciones, Intérpretes cristianos y Antologías; estas *Lecturas recomendadas* funcionan como guía pedagógica hacia el conocimiento de la tradición judía. El ensayo se propone ser una guía para evitar que los jóvenes judíos crezcan indiferentes hacia su cultura. El primer párrafo del primer ensayo que lleva por título el interrogante “¿Qué es un judío?”, contiene 5 preguntas más. Esta vez, el libro pretende ser más factual que estético, más concreto que poético. El segundo capítulo es otro interrogante “¿Quién es un judío?” Los dos capítulos siguientes tratan sobre el derecho de elegir participar o no de su propia esencia judía, y funcionan como introducción al significado de la tradición y a la forma y contenido de la herencia judía. Continúa con Fundamento clásico en el que hace claridad sobre el judaísmo como cultura y como expresión creativa, que renace cada vez que se intenta extinguir, particularidad cultural que es a la vez antigua y renaciente. El judío que es siempre el extranjero en las culturas en donde habita debe aprender a vivir este aislamiento como parte de su esencia y de su posibilidad de crecer (Lewisohn 1954, traducción de Aráoz 1963-1965).

La idea de la escritura de este libro comienza desde la década de 1910, durante los primeros años de matrimonio de Ludwig, cuando necesita tener un trabajo



bien remunerado para sostener a Mary y a los cuatro hijos de su primer matrimonio, y se da cuenta que su hoja de vida es rechazada debido a su origen judío-alemán. El libro parece ser una respuesta a interrogantes que él mismo se planteaba. Lo escribe al final de su vida, ya de nuevo en el país que lo acogió a los 7 años. Se trata de un libro de carácter pedagógico, de lectura fluida, expresivo, con referencias bibliográficas que puedan llevar al aprendiz a perfeccionarse en la dura tarea de ser judío, sin rencores; lo escribe lejos del asedio anti-semita que empezó a presentir durante la última época de su estadía en París y que anunciaba ya la inminente Segunda Guerra Mundial, pero lejos también de la indiferencia producto del desconocimiento de su propia cultura, lejos de su propia indiferencia en la época de Charleston, ciudad de su infancia. La celebridad de la que goza en ese momento en Estados Unidos a sus 71 años, su experiencia, erudición y gran recorrido intelectual y sentimental (Lewisohn se casa 4 veces), lo colocan en un lugar privilegiado para dirigirse a los judíos jóvenes y motivarlos a conocer esta cultura, a aprender a leerla, o simplemente a aprender.

Thomas Mann y Lewisohn intercambiaron una intensa correspondencia durante la época previa a la catástrofe humana que serían el nazismo y la Segunda Guerra Mundial. La última etapa de la vida de Lewisohn en Europa y luego los años de su regreso a Norteamérica, estarán marcados por la necesidad de motivar el renacimiento de la cultura y la expresión judías, para evitar que lo que acababa de suceder se repitiera. Lewisohn deja de escribir ficción por un tiempo en este período importante de su vida, para reafirmar su esencia judía y asumir su responsabilidad intelectual ante este hecho.

#### **1.4 Lewisohn: la traducción como “medio para retratar su propia vida”:** *Goethe* (1949)

Verdaderamente, la gran obra de Lewisohn, el reflejo de su alma creadora, es *Goethe, The Story of a Man: Being the Life of Johann Wolfgang Goethe as told in His Own words and the Words of his contemporaries* (Goethe, La (h)istoria de un hombre: Vida de Johann Wolfgang Goethe narrada en sus propias palabras y en las de sus contemporáneos). Es un obra que me interesa en particular para este trabajo de investigación sobre una obra alrededor del tema y del acto traductivo. Publicada en 1949 en Nueva York por Farrar & Strauss, consta de dos volúmenes de cerca de 500 páginas cada uno, que incluyen notas bibliográficas, índice de autores y de temas, y un índice de las primeras líneas de cada comentario seleccionado. Por el contenido, se anuncia una biografía del poeta sin gran misterio: Infancia y primera juventud, Tormenta y presión, Maestro y musa, Escape y renacimiento, El hogar y el mundo, Segundo verano, Príncipe de poetas. Pero la originalidad del autor radica en el procedimiento de elaboración de esa biografía. Lewisohn tiene acceso a una cantidad inmensa de documentos: selecciona cartas, diarios, escritos, documentos de familiares,

amigos y allegados a Goethe y de Goethe mismo, para ir contando, en esas palabras que él traduce del alemán al inglés, la historia del poeta. El propósito de Lewisohn es recuperar la imagen del poeta en ese momento puntual en que el pueblo alemán no cuenta con el aplauso del mundo.

La metodología de Lewisohn en este libro podría resumirse en selección, organización y traducción.

Esta obra de Lewisohn de 1949, nos lleva a reafirmarnos en nuestra posición frente a la traducción literaria, como un asunto que sobrepasa los límites de lo lingüístico y de lo estilístico. Indiscutiblemente, se trata de algo más que trasladar mensajes de un código lingüístico a otro con precisión y tratando de no tergiversar el sentido ni afectar el estilo del autor. Es mucho más que la preocupación por integrar la equivalencia correcta, la preocupación por guardar el precepto de la fidelidad; en realidad, estos aspectos resultan superfluas cuando se trata, como en el caso de Lewisohn, de servirse de la traducción como medio para retratar su propia vida. Goethe es su modelo. De ahí que en *El Caso del Sr. Crump*, Herbert Crump sea un músico y que Anne sea descrita repetidas veces como una aparición demoníaca. En esta obra Lewisohn habla de Goethe a través de las palabras de otros, gracias a su traducción. Es una estrategia biográfica que nunca había visto utilizada en ninguna otra biografía. Se utilizan traducciones puntuales o se traducen fragmentos por una u otra razón, pero en este caso, toda la obra es una traducción y al mismo tiempo es la escritura de la biografía de Goethe por Lewisohn. Al seleccionar los fragmentos, las cartas, los documentos, le está dando una orientación a la vida de Goethe, tal como él la quiere mostrar. Es autor utilizando la herramienta de la traducción como escritura. A todo esto se añade el hecho de que para Lewisohn, Goethe es el creador que él hubiera querido ser y representa lo que sigue siendo valioso del pueblo alemán; a pesar de que no se propone sacar en limpio a Alemania, si le interesa profundamente que Occidente reconozca que es un país donde también han florecido grandes hombres, en todas las épocas.

Este gran esfuerzo, es también un asunto personal, el conflicto que vive ahora Lewisohn con la cultura alemana después del holocausto es profundo, los sentimientos hacia todo lo que había despertado su sensibilidad de poeta y que tenía sus raíces en la música y en la poesía alemana, no podía merecer ahora todo su elogio. Por todo esto también la traducción: es una suerte de máscara, no quiere ser el autor directo, se sitúa como autor segundo tras la traducción para poder hablar de un gran alemán, esto lo hace sentir menos culpable de sus orígenes y de su aprecio por esta cultura señalada en ese preciso momento de 1949. ¡Los hechos son demasiado recientes! Pero Ludwig logra su cometido gracias a la traducción y el libro tiene una gran acogida.

## 2. *Crump*.

### 2.1 La obra y sus vicisitudes:

*The Case of Mr. Crump*, es publicada en 1926 en inglés en París por Edward Titus.

La obra y la vida de Lewisohn están marcadas por la censura y por las deudas, por la pasión por la escritura, por su preocupación en difundir el trabajo de los grandes escritores, de ahí su intenso trabajo de traducción, paralelamente a sus angustias económicas. Pero estas mismas dificultades económicas permitieron que el manuscrito de *Crump* se conservara, ya que en 1932, se vio obligado a venderlo. El manuscrito terminaría en la biblioteca de la Universidad de Texas. (Melnick 1998:586).

Después de haber transformado en arte, una buena parte de sus años conflictivos con Mary, su primera esposa, termina la novela en París, en mayo de 1926. Pero el libro sufrirá sus vicisitudes cuando comienza la distribución. “A París llega información sobre la intercepción de *Crump* por el Correo Estadounidense. Luego se confirma que el libro estaba siendo considerado por posible violación del estatuto de obscenidad contenido en la sección 211 del Código Criminal Federal, y que por lo tanto se podría prohibir su expedición a través del correo. Si se comprobaba que estaba infringiendo esta ley, el libro sufriría el mismo destino que había sufrido *Ulises* de Joyce, algunos años atrás. La esperanza de vender la mayoría de las 500 copias en los Estados Unidos, parecía más dudosa de lo que se había pensado. En pocas semanas, *Crump* se encontró entre la lista de libros prohibidos en Estados Unidos y la distribución por correo fue evidentemente restringida.” (Melnick v.1 1998: 432). Pero además de las prohibiciones gubernamentales estaba Mary, que se vería reflejada en cada escena del libro y por lo tanto, demandaría a Ludwig y a los editores una y otra vez. La fortuna para el arte, es que no hay nada más valioso que aquello que está siendo prohibido por un poder incapaz de comprender los procesos de creación y que está amparado por leyes elaboradas por los mismos ciudadanos. De ahí que el manuscrito adquiera gran valor y que ese dinero le permita a Lewisohn salir de dificultades. Incluso, las 500 copias aumentan de valor beneficiando a Titus, el editor, y al mismo Lewisohn. Una obra prohibida despierta un interés para la traducción, como la forma de transgredir leyes y de superar un poder irracional, y de afanar la difusión de esos contenidos que la ley considera no deben ser leídos y nunca debieron haber sido escritos. Pronto aparece la traducción al alemán de Anna Kellner, con el prefacio de Thomas Mann (1927), que le otorga aún más importancia al libro, luego al francés, por R. Stanley (1930), en 1929 se comienza a traducir al checo y al danés-noruego. No puedo mencionar el nombre de todos los traductores puesto que no encontré referencia a ellos. Melnick hace mención de los contratos que le llegan a Lewisohn a París en 1931 para la traducción al español, pero no da más

detalles. Decimos como Ludwig: “¡Qué divertido! Cómo una obra prácticamente no-publicable *puede* hacer su camino a través del mundo” (Melnick 1998: 484). Y en esto, vemos que la traducción cumple su función primordial de difusión del pensamiento humano. En 1931, aparecerá en París la segunda edición de *Crump* en inglés. “Esta gran novela prohibida, anunciaban por todas partes las librerías parisinas.” (Melnick 1998: 551).

Como una especie de presagio, pero también como una situación acorde con los tiempos que se viven, en 1927, *Ulises*, novela prohibida, es pirateada en Estados Unidos. A solicitud de Joyce, Lewisohn escribe a este propósito una protesta denunciando la piratería de la que está siendo objeto el libro y en pro de la publicación legal, en noviembre de ese año, firmada por 167 personalidades internacionales: “En este caso, puesto que el libro parece ‘extraño, revolucionario y terrible para la mente convencional’ el sistema de justicia, como expresión de su mentalidad represiva, le retira su protección. Al libro se le ha negado el derecho de autor y se ha prohibido su distribución a través del correo estadounidense, ahora su autor es objeto de robo sin que pueda acceder a un recurso legal para defenderse.” (Melnick 1998: 427).

A la muerte de Mary en 1946 (20 años después de la publicación de *Crump* en París), Lewisohn siente la necesidad de volver a sacar *Crump* a la luz pública, porque está seguro que se venderá bien, pero quizás también porque fue la novela de su purificación interior. Pero la obra causa tantos problemas jurídicos y costó tanto dinero a los editores de Lewisohn que ninguno de sus conocidos se comprometió a reeditarla. La novela fue publicada por Farrar & Straus, una casa editorial pequeña y desconocida. Editores y autor, asesorados jurídicamente, legalizaron un acuerdo a perpetuidad con los hijos de Mary: “... en el acuerdo se estipulaba... que se aceptaba la publicación del libro siempre y cuando se hicieran cambios en el texto con relación a nombres que identificaran personas, lugares, instituciones, compañías o calles. Se anexaba una lista de 49 enmiendas que debían hacerse al texto. Ludwig aceptó el acuerdo, las enmiendas no alteraban la historia” (Melnick v.2 1998:331-332).

Desafortunadamente, no he tenido acceso a este acuerdo del 2 de octubre de 1946, para conocer con precisión cuáles fueron las enmiendas; el biógrafo por lo menos deja claro cuál es la naturaleza de lo que se quería ocultar. Aunque las enmiendas no alteraron la historia, si alteraron la obra, hicieron cercenar la mitad de la novela. Ludwig, o bien estaba en una situación económica desesperada (siempre lo estuvo), o bien, era tanto su deseo de que la vida marital y de martirio que vivió con Mary (a quien todo el mundo ahora asimilaría a Anne Crump), se conociera, que permitió que se hiciera semejante transformación a la obra. Además, con la gran difusión que tuvo durante años a través de la prensa la historia de la persecución de Mary hacia Ludwig, el éxito

de las ventas estaba asegurado, añadido a esto, estaba la celebridad del escritor, y la multitud de lectores y de seguidores que tenía; los lectores de Lewisohn estaban a la expectativa de nuevas obras de ficción. Todo lo anterior justificaría la autorización y participación del autor en la transformación de la obra, era esa probablemente la única vía para lograr que la obra se difundiera libremente en Estados Unidos. Y esta difusión haría tambalear el mito de la familia estadounidense.

La obra es un éxito total. Miles de ejemplares son vendidos en 1947. Las reediciones continuarían a un ritmo positivamente imprevisto, segunda reedición en enero de 1948; tercera, cuarta y quinta en febrero, marzo y abril del mismo año, sexta y séptima en febrero y mayo de 1949, estas últimas en el mismo año en que está publicando su gran obra *Goethe*. En alemán se reedita la traducción en 1979 por Ullstein Buch, en francés en 1948 por Rocher y en 1996 por Phébus. No sé de ediciones recientes en inglés ni en Estados Unidos ni en Inglaterra, en donde Penguin manifestó alguna vez interés en la publicación.

## 2.2 El modo de expresión de Lewisohn:

Es esto precisamente lo que se cercena en la obra de 1947, desafortunadamente, en muy buena medida: el modo de expresión de Lewisohn. Ya había mencionado la estrategia de Lewisohn que él mismo llama “disociación imaginativa”. Ese es su modo de expresión en la obra de 1926. Lewisohn es metódico, se puede vislumbrar el plan del libro que esboza antes de comenzar el trabajo de escritura. La narración es muy estructurada, y las partes se van articulando de manera fluida, gracias a diferentes movimientos a la manera de una pieza musical, con esos paréntesis que le permiten al autor dejar al lector anclado temporalmente en una situación difícil para obligarlo a sentir con más intensidad la tragedia de la obra. El lenguaje es preciso y elegante. Cada frase tiene su razón de ser en el texto y cada escena, cada paisaje, cada situación es descrita incansablemente. Los largos paréntesis cumplen una función importante, provocan una pausa, un *intermezzo*, revitalizando la narración y permitiendo que su prosa poética alcance niveles líricos y dramáticos.

En el prefacio, Thomas Mann habla de la influencia que ejerce Strindberg en la escritura de Lewisohn, seguramente en lo que se refiere a la tragedia y a las pinceladas dramáticas que Lewisohn da a la obra. Pero, en cuanto a la estructura y la tonalidad, la escritura romanesca de Lewisohn puede muy bien situarse en la época de la novela inglesa y, en general, europea del siglo XIX. Hay pasajes del libro que son absolutamente dickensianos, en esos personajes secundarios, por ejemplo, las escenas de los cobradores, en los ambientes de descuido y negligencia hasta la pestilencia, en esa degradación descrita en muchos de los personajes de apariencia autoritaria. Evidentemente, la influencia de la escritura y de la creatividad goetheana hacen su aparición a través de las

páginas, cargadas de un lenguaje irónico, lleno de los detalles más minuciosos para burlarse particularmente de Anne y de su familia, pero también para ironizar una época, extendiéndose naturalmente en los pormenores más extremos para narrar las desventuras del joven Herbert.

*Crump* se lee como se escucha una obra musical. El movimiento del primer libro, Anne, es *Äußerst bewegt*, extremadamente agitado, es una verdadera explosión. El segundo libro, Herbert, o segundo movimiento es un *adagio*, cargado de suavidad, pero el movimiento final se asemeja al del libro I/Anne, el mismo ruido terrible, el mismo estertor: un final de platillos estridentes anunciando la catástrofe, gritando el nombre Sra. Harrison Dubose Vilas, el dolor del lector también es catastrófico: ¡Qué alguien impida este encuentro! Estos movimientos introductorios anuncian los movimientos que se alternarán repetidamente a lo largo del libro. Desde las primeras líneas del tercer libro, la tonalidad se va acentuando progresivamente, la dama, que firmaba Anne Bronson Vilas, le pedía que viniera a su apartamento el miércoles en la tarde a las 3, la firma de Anne, con el cambio de nombre y la familiaridad que quiere implicar, van sugiriendo el trágico y lento desarrollo. El libro III comienza con un *allegro ma non troppo*; como el final de la sinfonía *Trágica* de Malher, el final victorioso del libro III cuando consigue casar a Herbert no es halagador. El libro IV se desarrolla en *Andante*, esos primeros años del joven Herbert descubriendo y aceptando un mundo ajeno a él, pero del cual es responsable desde el primer momento, y si hay algo de alegría en el movimiento de este libro está en el hecho de conseguir la primera casa, el primer trabajo real, los primeros muebles, etc.; la ilusión de tener *Una habitación propia*; ilusión falaz, pues en esta casa que se sostendrá con su salario, nunca podrá cambiar su calidad de prisionero durante toda su vida con Anne, y siempre será allí un extranjero, una persona que esta de más, en medio de esta familia tan absorbente y tan invasora del espacio físico, espiritual y creativo de Herbert. El movimiento del libro V es perturbador, la monotonía, el cansancio del trabajo, y la decepción de Herbert ante la imposibilidad de encontrar la soledad para componer; es una especie de *accelerando* progresivo y silencioso. El libro VI alterna entre un *andantino capriccioso* con la aparición de los Halliwell, y el *accelerando* progresivo y silencioso del libro V, que llevará inevitablemente al movimiento *grave vigoroso* del libro VII, movimiento que anuncia y desata la tragedia conclusiva. Articulando y desarticulando estos movimientos intervienen los *intermezzos* (disociación imaginativa), en los que generalmente Herbert es el protagonista. Se trata de un estado de ausencia temporal, que le permite al personaje escapar a la situación cruda y real que enfrenta y hacer reflexiones sobre su propia vida o bien dejar que su imaginario vuele para que su espíritu se reencuentre con la sensibilidad que esa realidad le está robando. Estas articulaciones y desarticulaciones, desafortunadamente no cambiarán el curso de la historia como lo desearían el lector y el mismo personaje. Pero por

lo menos ofrecen una luz de esperanza, abren un espacio en el que creemos que la orientación de la narración podría cambiar, como Herbert cree que podría cambiar su destino. Pero, su destino está trazado, el libro ya está escrito y los *intermezzos* sólo ayudan al personaje a no caer en el desespero desenfrenado, y al lector a resistir hasta la última página.

### **2.3 Mi traducción al español de la obra de 1926:**

El proceso de traducción al español experimenta un largo recorrido que no es de ninguna manera lineal, sino que se ha dado más bien a la manera de lo que Joyce llama las “epifanías”. El hecho de remitirme constantemente a la traducción francesa me permitió analizar las soluciones que dio Stanley a ciertos pasajes que presentaban dificultad y me llevó a reflexionar sobre las soluciones en las que me aventuraba. El texto en español ha tenido varias revisiones. La selección de los fragmentos omitidos en la edición de 1947 en inglés, me proporcionó la ocasión de hacer una revisión más.

He descrito la obra de 1926 como una novela que se enmarca en los modos de narrar de la literatura europea del siglo XIX. Veo que Stanley, sin duda alguna, conservó ese modo narrativo en su traducción al francés. También mi propósito fue mantener el modo de expresión y la tonalidad del autor. Para lograrlo, además de las varias lecturas de la obra en inglés, me sumergí en la escritura misma del autor. A través de la lectura de sus traducciones al inglés de novelas alemanas, me acerque a su escritura de traductor; la lectura de obras de Franz Werfel, Jacob Wassermann, Gerart Hauptman, en las traducciones de Lewisohn, me llevaron a presentir la influencia literaria que ejerce la traducción en la escritura de este autor. Afirmo esto con más seguridad, en el caso de la serie de traducciones que le sirvieron a Lewisohn para escribir la vida de Goethe; su admiración por la obra de este autor, y el profundo conocimiento de la misma, me permitieron descubrir de dónde surgen sus personajes, de dónde el patetismo en el sufrimiento del personaje principal y en esa tragedia aferrada a él y que impregna toda la obra. Con el conocimiento sobre su estadía en Europa y particularmente en París, en la época en la que entabla amistad con grandes autores como Joyce y Thomas Mann, entre otros, y con la lectura de la novela *Stephen Escott* en la traducción francesa de Artaud y Steele, encuentro un elemento más para añadir a la construcción de esa atmósfera y ese contexto, tejido por los autores que Lewisohn lee, los que critica, los que traduce, los que lo traducen a él y que finalmente, influenciarían también mi traducción al español. Debo decir que los dos volúmenes de Melnick sobre la vida del autor iluminaron muchos aspectos de la obra desde su génesis, pasando por las traducciones a diversas lenguas y, finalmente, sobre la transformación sufrida en 1947, que sin esta biografía no hubiera podido aclarar.

## **2.4 Aspectos esenciales de la obra que me propuse plasmar en la traducción al español:**

En el momento de desarrollar su proyecto de traducción, el traductor se ve obligado a hacer visible su horizonte traductivo, su posición frente al texto original y da cuenta (quíralo o no) de sus elecciones. En mi caso me concentré en esforzarme en transmitir la elegancia de la escritura de Lewisohn, representada en un inglés de un alto registro, con pocos coloquialismos; el lirismo de su prosa, provocado por la intensidad de repeticiones una y otra vez de la misma expresión, del mismo tiempo verbal, de la misma preposición, muchas veces en un párrafo pequeño o incluso dentro de una misma frase; la tonalidad trágica de la obra, acentuada por las largas descripciones de una situación, o por los profundos momentos de introspección particularmente del personaje principal, que he llamado *intermezzos* y que tienen que ver con la estrategia de “disociación imaginativa” que utiliza el autor; la dimensión intercultural del personaje, representada por las interferencias en alemán, en latín, en francés; las interferencias musicales; las referencias musicales a compositores y/o piezas musicales; las referencias a poetas, dramaturgos, pintores. A manera de ilustración, presentaré algunos ejemplos con asuntos puntuales y que representan aspectos característicos, que observé en la obra original, en la traducción al francés y la solución que adopté en español. No se trata de hacer un trabajo comparado con la traducción al francés, sino de ilustrar mi elección traductiva.

**2.4.1 Expresiones y frases en alemán:** En el texto aparecen recurrentemente frases, expresiones, diálogos o canciones en alemán, sobre todo en los pasajes en los que Herbert habla con sus padres, o en los pasajes relacionados con músicos alemanes. Richard Stanley, el traductor al francés deja todas estas expresiones en alemán sin traducir. El autor a veces las traduce al inglés otras no. Comencé dejando las frases en alemán y entre paréntesis dentro del mismo texto escribía mi traducción. Pero luego me dí cuenta que el traductor al francés tenía razón y que los pasajes en los que intervenía la lengua alemana, tenían esa fuerza que introduce la intervención de una lengua extranjera de manera inesperada en el discurso, que era necesario conservar. Para ser coherente con las inconsistencias del autor, decidí dejar en alemán el texto que aparece en alemán en el original y colocar la explicación de la expresión alemana en español cuando el autor lo hace en inglés, pero cuando esta explicación está ausente en el original, he escrito la traducción de la frase, la expresión, el diálogo o el poema en nota al final de cada capítulo. Esto permite que el pasaje conserve en español las irrupciones de la lengua extranjera y, a la vez, que el lector de la traducción al español tenga claridad sobre el contenido.

-with its motto from Goethe (« Entsagen solls du, sollst entsagen... »), p.54, Lewisohn;



-avec le retour constant de la phrase de Goethe (*Entsagen sollst du, sollst entsagen...*), p. 49, Stanley;

-con el *motto* de Goethe: *Entsagen sollst du, sollst entsagen...*, p. 35, mi traducción; Abandonarte debes, debes abandonarte, nota a final de capítulo, p. 55.

Lo dejo en alemán en cursiva como el traductor al francés, pero omito las comillas del alemán y los paréntesis de las dos versiones, para que la lectura fluya. En español cuando se usa cursiva se pueden omitir las comillas, pero en la omisión de los paréntesis, tengo que aceptar que hice una intervención, que justifico porque este pasaje está precedido de una corta partitura que Herbert escribe a los 15 años y que corresponde al canto de los negros por el que sentía fascinación. Me dejé entonces llevar por las mismas palabras del autor en la descripción del canto: “canto interminable, arrastrado, obsesivo”. Este fragmento representa una unidad estética que comienza con la frase “El canto de los negros...”, sigue la partitura, la descripción de las características del canto, el título del poema que este canto inspira a Herbert, la influencia de Goethe y cierra con “la magia de la música negra”, esto último un asunto muy suyo, muy íntimo. La omisión de este pasaje en la obra reeditada en inglés, hace desaparecer ese encanto, precisamente ese *intermezzo*, el lector siente deseos de detenerse ante esta página.

**2.4.2 Canciones y versos en inglés o en alemán:** En el libro II, original en inglés página 44, aparece la estrofa de un poema en alemán. Stanley la deja también en alemán, p. 40. En español, p. 30, la dejo en alemán dentro del texto y la traducción al español la incluyo al final en las notas del capítulo. El mismo procedimiento seguí, para los dos versos en alemán de la p. 83 en el original, p. 80 en francés, p.50 en español, con nota al final del capítulo, p. 55:

- *Üb'immer Treu und Redlichkeit  
Bis an dein külhes Grab,  
Und weiche keinen Fingerbreit  
Von Gottes Wegen ab!*

p.44, Lewisohn; sin traducción al inglés;

aparece igual en:

p.40, Stanley, sin traducción al francés;

-p.30, mi traducción, la dejo en alemán, pero agrego una traducción al español, en nota al final del capítulo, aproximada en sentido, pero he fracasado en la rima, p.55: Sé siempre fiel e integro / como la tumba fría / y no te ablandes ni te alejes / de la causa de Dios.

Y:

-...*Und lass uns wieder von der Liebe reden  
Wie einst im Mai...*,

p. 83, Lewisohn; sin traducción al inglés;

aparece igual en:

p.80, Stanley, sin traducción al francés;

-p.50, mi traducción, la dejo en alemán, pero agrego la traducción al español en nota al final del capítulo, p.56:

Y déjanos otra vez hablar de amor

como alguna vez en mayo...

En el mismo Libro II, página 86 en inglés, el autor presenta dos versos que Gerda canta. Stanley traduce los versos al francés dentro del texto, p. 83, pero además traduce “cita”; para Stanley los versos son citados. En español, p. 52, he continuado mi procedimiento de canciones originales dentro del texto, traducción en nota al final del capítulo, pues los versos para mi son “cantados”. En inglés el autor dice “quoted airily”, lo que interpreto como si lo cantara, seguramente se trata de un aire conocido. Baso mi interpretación en que en esta escena Herbert acompaña al piano a Gerda mientras ella canta:

*For I have forgotten your kisses  
And you have forgotten my name...*

p. 86, Lewisohn;  
*Car j'ai oublié tes baisers  
Et tu as oublié mon nom...*

p.83, Stanley;

-p.52, mi traducción, dejo los dos versos en inglés, pero agrego la traducción al español en nota al final del capítulo, p.56: Pues he olvidado tus besos / y tu has olvidado mi nombre.

Ya en la p. 88 del mismo libro, el autor introduce una canción de 5 versos en inglés. Esta vez, Stanley, p. 85, deja la canción en inglés y en nota a pie de página traduce la canción al francés. En español hice lo mismo que Stanley, sólo que las notas van al final del capítulo:

*What have I lost in losing you?  
Only the savour of all things.  
To the same bough the same bird clings;  
The same clouds darken in the blue.  
Only, all's changed in losing you.*

p. 88, Lewisohn;

p. 85, Stanley, texto original en inglés dentro del texto, más la nota a pie de página con la traducción al francés:

*Qu'ai-je perdu en te perdant?  
Seulement la saveur de toutes choses.  
Sur la même branche, le même oiseau se tient,  
Les mêmes nuages s'assombrissent dans l'azur,  
Seulement, par ta perte, tout est changé.*

-p.53, en mi traducción, texto original en inglés dentro del texto, más la nota a final del capítulo, p.56, con la traducción al español:

*¿Qué he perdido con perderte?  
Sólo el sabor de todas las cosas.  
En la misma rama la misma ave reposa;  
Las mismas nubes el azul oscurecen.  
Sólo todo ha cambiado con perderte.*

Me pregunto porqué el traductor al francés tradujo algunas canciones y versos y otros no. Podría argumentarse que en algunos casos, se debió a su

desconocimiento del alemán, pero esto no sería una justificación, pudo haber solicitado ayuda incluso al mismo autor. Además, algunas veces traduce dentro del texto y otras no. La estrategia del *intermezzo*, consiste precisamente en abrir esos paréntesis que la irrupción de la lengua extranjera provoca. Evidentemente, esta irrupción no es tan explícita en el original cuando la canción o el verso están en inglés, pero es de todas maneras irrupción. En cambio, cuando el verso o la canción están escritos en alemán la irrupción es evidente, se produce una pausa en la lectura. En francés, en este caso de las canciones y los versos, la estrategia del *intermezzo*, desaparece casi por completo. En español traté de conservarla.

**2.4.3 Anglicismos, galicismos e intercambios:** En el Libro I, en el capítulo 5, p.20, el autor utiliza Vaudeville, la palabra francesa para music-hall; el traductor Stanley, sirviéndose de la estrategia inversa, utilizó la palabra francesa “music-hall”, p.20. He utilizado la palabra que se usa en español y que es de origen francés, vodevil, p. 19.

**2.4.4. Repeticiones:** “si le creemos a Anne” es una expresión que se repite constantemente, particularmente en el libro I, en el que Anne es la protagonista. No busqué evitar esto en español.

He conservado repeticiones como esta que dan tonalidad poética a la narración. El traductor al francés procedió en la mayoría de los casos de la misma manera.

He had been lonely; he had been disappointed; he had nursed a romantic delusion. p. 109, Lewisohn;

Il avait eu le sentiment de sa solitude, il avait été désappointé ; il s'était bercé d'une illusion romanesque. p. 106, Stanley ;

Había estado solitario; había estado decepcionado; había alimentado una ilusión romántica. p. 35, mi traducción.

**2.4.5. Toponímicos:** Se ha convertido en regla de traducción dejar los nombres de lugares en el idioma original, a menos que ya la traducción del nombre se haya popularizado. Seguí esta regla, y veo que el traductor al francés también lo hizo, con algunas diferencias:

-Battery Park [...] Market Street, p. 60-61, Lewisohn;

-Battery Park [...] Market Street, p. 56, Stanley;

-Parque Battery [...] Calle Market, p. 39, mi traducción.

O bien,

-Broad Street, p. 63, Lewisohn;

-Broad Street, p. 59, Stanley;

-Calle Broad, p. 41, mi traducción.

Es necesario que, aunque no se traduzca el nombre, escribiendo por ejemplo, la calle del Mercado, los lectores sepan a qué se refiere Market y a qué se refiere Battery, en este y en otros casos. Para Park, es fácil deducir el significado, por la cercanía de la palabra al español; también lo puede ser para Street, por la cantidad de información que nos llega en inglés. Pero no siempre tendrá el lector esa facilidad, particularmente si se trata del alemán. Veamos:

- Wiener Wald, p. 62, Lewisohn;
- Wiener Wald, p. 58, Stanley;
- Bosque Wiener, p. 39, mi traducción.

También es una regla de traducción para los toponímicos la máxima precisión:

- Columbus Circle, p. 97, Lewisohn;
- Place Christophe Colomb, p. 93, Stanley;
- Plaza Columbus, p.58, mi traducción.

A lo largo de todo el texto Stanley utilizó *Amérique*, en francés, para America en inglés. Yo he traducido Estados Unidos, estadounidense.

En el caso de Unitarian Church, excepcionalmente, la he dejado en español, Iglesia Unitaria, debido a que se conoce como tal en nuestra lengua.

**2.4.6 Títulos de piezas musicales:** A lo largo de la novela aparecen títulos de composiciones musicales del personaje principal, que son evidentemente ficción; pero también se hace mención de piezas musicales conocidas. En todos los casos, he dejado los títulos de piezas musicales en el idioma original, sin traducción; he escrito al lado entre paréntesis la traducción, cuando el significado me parece necesario para la comprensión del lector, en particular cuando las composiciones musicales de Herbert tienen relación con el momento preciso que vive. Sólo traduzco el título la primera vez que aparece, de ahí en adelante, simplemente dejo el título en la lengua original:

- Spring Presage, p. 191, Lewisohn;
- Présage de Printemps*, p. 184, Stanley ;
- Spring Presage* (Presagio de primavera), p. 112, mi traducción.

- *Ode in a Time of Hesitation*, p.194 , Lewisohn;
- Ode dans un moment d'hésitation*, p. 187, Stanley;
- Ode in a Time of Hesitation* (Oda en momentos de duda), p. 114, mi traducción.

Los dos títulos están cercanos a un momento en el que Herbert comienza a vislumbrar que puede llegar a hacerse un camino como músico.

- The Mendicants [...] Without Door [...] Within [...] Without Once More*, p.280-281, Lewisohn;
- Les Mendicants [...] Devant la porte [...] L'intérieur [...] Dehors encore une fois*, p.272, Stanley ;
- The Mendicants* (Los mendigos) [...] *Without Door* (Sin puerta) [...]

*Within* (Adentro) [...] *Without Once More* (Afuera, una vez más), p. 162, en mi traducción

Los títulos, así como la descripción que hace el autor de los movimientos de estas piezas musicales, están dibujados en un ambiente de desesperación del personaje principal, a medida que se va dando cuenta, que se va sumergiéndose más y más en una situación demasiado compleja.

**2.4.7. Explicaciones:** Cuando lo consideré importante para captar con precisión el significado de una palabra, incluí explicaciones, bien en un paréntesis, o bien en una nota al final del capítulo:

Paper hanger, p. 3, Lewisohn;  
Tapissier, p.3, Stanley;  
Tapicero, p. 10, mi traducción.

En este caso añadí una nota al final del capítulo, explicando que *paper-hanger* tiene una doble connotación en inglés: el que se ocupa de papel de colgadura, pero también el que paga con cheques sin fondos. No logré dar esta doble connotación en español con la palabra tapicero, ni creo que lo logra Stanley en francés con *tapissier*. La Sra. Crump está hablando de su familia, de Joshua Bronson concretamente, y esta doble connotación hace énfasis en el retrato de la familia de Anne que el autor quiere que nos formemos en nuestra mente, desde el libro I.

En otras ocasiones, añadí una corta explicación entre paréntesis o entre guiones, siempre y cuando esto no afectara el ritmo fluido de la obra:

Mrs. Crump said *wah*, with studied unaffectedness, p.3, Lewisohn  
Mrs. Crump, avec une affectation de simplicité, donnait au mot (*war*) la prononciation du Sud « wah ». p. 3, Stanley ;  
La Sra. Crump decía *wah* (de *war* : guerra), con una naturalidad fingida. p.10, mi traducción.

El traductor al francés también siente la necesidad de dar una explicación, interpretando la pronunciación de Anne, como una imitación de la pronunciación del sur de Francia. Mi explicación se limitó a traducir la palabra y dejar entre paréntesis la pronunciación de la Sra. Crump. Mi interpretación de tal pronunciación se orienta más bien a la convicción que tiene la Sra. Crump de que ella es reconocida a dondequiera que va como inglesa, entonces aspira la r final de *war*, como lo haría una inglesa. Pues, precisamente, en este mismo libro el autor ridiculiza a la Sra. Crump, que se cree una inglesa, haciéndola pronunciar dos expresiones en lengua extranjera:

“*Je ne comprong pas; je swee oon Anglaise* or *Ick nick versteh; ick bin einer Englaender*”, p.7, Lewisohn;  
“*Je ne comprong pas; je swee oon Anglaise*” ou bien “*Ick nick versteh; ick bin einer Englaender*”, p.6, Stanley;

“Je ne comprend pas; je swee oon Anglaise” o bien “*Ick nick versteh; ick bin einer Englaender*”, p.12, nota p. 9, mi traducción.

En nota al final del texto traduzco la frase y explico que la pronunciación de Anne es terrible tanto en francés como en alemán, para resaltar la burla que hace el autor de Anne y para ridiculizar su esnobismo. El traductor al francés no agrega ninguna explicación, dejando que el lector llegue a sus propias conclusiones.

-the blossoming chestnuts of the Prater, p.47, Lewisohn;  
 -les châtaniers en fleurs du Prater, p.43, Stanley ;  
 -los castaños en flor del Prater, p.32, mi traducción.

Stanley no añade aquí ninguna explicación. En mi caso agrego en nota al final del capítulo, p.55, que se trata de un inmenso parque en Viena. La explicación y la nota pudieron haberse evitado escribiendo, “los castaños en flor del parque Prater”; esto lo pudo haber hecho el mismo autor, pero no lo hizo. Consideré necesario precisar lo que era el Prater, y tratándose de un parque, era sencillo hacer la aclaración con una nota al final del capítulo.

**2.4.8 Precisión en el lenguaje:** Lewisohn es extremadamente minucioso en la descripción de las escenas y en el desarrollo de esa especie de fluir de la conciencia que se da en los *intermezzos*. La agudeza de sus comentarios y de sus ironías y sarcasmos, tiene que ver con la estrategia de la precisión. Es un apasionado de las palabras y no las va escribiendo al azar. Utiliza entonces un lenguaje intencionalmente preciso que para efectos del estilo es imprescindible conservar. He aquí algunos ejemplos:

-knuckles, p.98, Lewisohn;  
 -mains, p.94, Stanley;  
 -nudillos, p.33, mi traducción.

El autor describe el momento en que Herbert extiende la mano para despedirse de la Sra. Vilas; la pequeña Eileen se interpone entre ellos y hace que los nudillos de la mano de Herbert rocen el delicado tejido de los cabellos de la pequeña. A pesar de la delicadeza de ese contacto exageradamente efímero, a Herbert le queda una sensación agria; lo efímero e instantáneo reafirmado aún más, por esa pequeña porción de la mano que roza durante unos rápidos segundos el cabello de la niña. El traductor al francés cambia “nudillos” por “manos”, minimizando un poco esa sensación de flash que da la imagen del contacto de los nudillos con el cabello.

-unlovely teeth, p.110, Lewisohn;  
 -vilaines dents, p.106, Stanley;  
 -dientes poco atractivos, p.65, mi traducción

“Unlovely” es lo contrario de precioso, encantador; “vilain” es “feo”; hubiera pensado que para el francés “peu charmantes”, hubiera logrado más precisión.

- the narrator, pp.431-433, Lewisohn;
- l'auteur, pp.413-415, Stanley;
- el narrador, pp.242-243, mi traducción.

El autor complementa la narración con un postfacio de 4 páginas, que quiere hacer énfasis en la realidad de los hechos contados. Utiliza la figura del narrador para contar que éste conoció de cerca a los Crump, coincidentalmente vivió en los lugares en donde ellos vivieron durante los períodos de la estada de estos; fue entonces muy cercano a ellos y llegó hasta aceptar los flirteos de Anne Crump, con el fin de conocer detalles fidedignos de la historia y poderla contar. El lector de la traducción francesa no tiene esta figura de narrador, pues Stanley tradujo “autor”. Para el lector de la traducción francesa los hechos son tan reales, que la novela es en realidad una crónica, una denuncia que el autor hace abiertamente, y el autor se responsabiliza de esta denuncia. Este desliz se debió seguramente a su cercanía de Lewisohn y al conocimiento de los hechos coincidentales que envolvían la vida de Lewisohn y que estaban narrados en buena medida en la obra. Sin embargo, es necesario dejar claro en la obra en español que el autor utiliza la figura del narrador para contar toda la historia de principio a fin, aún más, con la intención de explicitar que si existe alguna similitud con su vida, se trata de una fatal coincidencia, es el narrador el que cuenta los hechos y no debe confundirse con Lewisohn. Lewisohn la transcribe. Los que conocen al autor saben que esta obra es casi una autobiografía de un período de su vida, precisamente por esta razón, el autor escribe el postfacio en el que descarga toda la responsabilidad de la historia sobre el narrador. De esta manera expía toda culpa que se le pueda imputar.

**2.4.9 La obra de 1947:** La obra de 1947 en inglés es pues una obra mutilada. Autor y editor emprendieron el trabajo de modificaciones considerando que no se afectaba la historia. En realidad si lo que se buscaba era dar a conocer la historia, el objetivo se logró con esta novela contada de manera superficial, rápidamente, obviando detalles minuciosos y con una especie de señuelo, la carátula, que según el mismo editor, es “sugestivamente sexual” (Melnick v.2 1998:365). En un anexo que no incluiré en este artículo por razones de espacio, he seleccionado los pasajes omitidos para mostrar lo que los lectores estadounidenses dejaron de leer, añadiendo un corto comentario sobre la naturaleza de la omisión. Las omisiones afectaron la obra desde el punto de vista del modo de expresión de Lewisohn en su obra inicial y de su método, cercano a la narrativa de Proust y a la de Joyce. El lenguaje irónico y mordaz que utiliza Lewisohn en la obra de 1926 es suavizado. Las apariciones diabólicas que Lewisohn describe en la figura de Anne, desaparecen y con ellas desaparece la influencia Goetheana que es muy fuerte en esta obra y en general en la creación literaria de Lewisohn. La omisión de pasajes demasiado derrotistas y de premoniciones es característica de la obra de 1947, esto reduce la intensidad de tragedia que el autor quiso dar a su obra, se pierde la eficacia

que a este respecto tienen los fragmentos de situaciones extremas y que precisamente llevan a esos *intermezzos* tan recurrentes en la obra de 1926. Los movimientos de la escritura se ven afectados con la omisión de canciones y versos que irrumpen elegantemente en la prosa, así como la tachadura de expresiones poéticas dentro de la narración, como es el caso de la descripción de atardeceres, de luminosidad en el paisaje, de sensaciones producidas por la naturaleza, por ejemplo el viento frío sobre el rostro de Herbert en un momento de desesperación, o la belleza de un amanecer contrastada con la fealdad física y espiritual de Anne. Toda narrativa que abra el camino hacia la tragedia es omitida en detrimento de la expresión trágica del autor, característica en buena parte de sus obras. Con la omisión del postfacio se omite el carácter eminentemente jurídico con el que el autor quiere concluir su obra.

### **Conclusión:**

Reconocemos pues la “traducción como uno de los ejes de la formación discursiva” (Bradford 1997), y de la formación cultural, es decir como el acto que provoca constantemente nuevas discursividades, y que pone en cuestión los supuestos culturales. Significa esto, en el sentido Benjaminiano de “sobrevivencia de la obra”, que la traducción deja de ser equivalencia para ser transformación. Una transformación y renovación cultural a través de la traducción es posible si el acto traductivo se realiza críticamente y desde una perspectiva antropológica e histórica, introduciendo nueva vida en la obra que se traduce. Al dejar de ser la traducción un problema de equivalencias y pasar a ser un problema de asociaciones entendidas como parte de un contexto cultural y de la transformación de ese contexto, el traductor juega un papel importante, haciendo visible su participación en la medida en que toma decisiones, a la vez que actúa como mediador, extranjerizando si así lo considera, el texto que traduce. La traductología propiamente dicha se apoya en conceptualizaciones postestructuralistas, que llevan a posiciones teóricas flexibles e innovadoras, desbordando los marcos de los enfoques restrictivos, los que, en su preocupación por el producto, por una parte han descuidado los procesos traductivos, y por otra han olvidado el fenómeno de traducción como intervención, creación y transformación cultural y discursiva.

Hacer visible el proceso de traducción de una obra permite que en las traducciones leídas se vislumbre la grandeza de la obra literaria misma, así como el trabajo paciente de quien traduce. Tanto en el trabajo de creación como en el de traducción literaria, el conocimiento del proceso amplía los horizontes del lector con relación a la obra; en el caso de la traducción literaria, este conocimiento promueve además una actitud diferente hacia la lectura, pues el lector es consciente de que lee una traducción, sabe que hubo una obra primera: esto lo convierte en un lector alerta, que lee con beneficio de inventario; por lo tanto, se encuentra en una situación de interacción, de lectura activa. En mi



caso, el objeto de estudio y traducción que era *Crump* en sus comienzos, se convirtió en procedimiento de investigación que me permitió comprender la relación entre las lecturas de Lewisohn, su trabajo de traducción y su trabajo de creación. La traducción puede funcionar como herramienta de crítica y transformación, pero el traductor debe estar dispuesto a asumir riesgos en cuanto a metodología, estrategias y procedimientos de trabajo. La escritura y la lectura literaria, la escritura y la lectura traductiva, en la medida en que se fundamentan en la incertidumbre y en el fracaso de la equivalencia, tendrán la posibilidad de funcionar como motor que pone en marcha toda una maquinaria crítico-creativa.

## Referencias

### Textos objeto de análisis y de traducción:

- Lewisohn, Ludwig (1926) *The Case of Mr. Crump*. Edward W. Titus: Paris, 435p. [galeras]  
 Lewisohn, Ludwig (1947) *The Tyranny of Sex. The Case of Mr. Crump*. Signet Books, The New American Library of World Literature, Inc.: New York, 184p.  
 Lewisohn, Ludwig, *Le Cas de Monsieur Crump* (1930, 1948) (1975), traducción del inglés al francés por R. Stanley, Buchet/Chastel : Paris.

### Obras de Ludwig Lewisohn:

- The Vehement Flame: The Story of Stephen Escott (Crime Passionnel)* (1930, 1948) Farrar, Straus & Giroux: New York; (1934,1997), traducción del inglés al francés por Antonin Artaud y Bernard Steele, Phebus libretto: Paris.  
*The Magic Word. Studies in the nature of poetry*. New York: Farrar & Straus, 1950.  
*What Is This Jewish Heritage* (1954, 1964) New York: Hillel Book, Schocken Books. [*Qué es la herencia judía*, traducción de Gregori Aráoz, Buenos Aires, Paidós 1963, 1965].  
 Traducciones de Ludwig Lewisohn:  
*The Poets of Modern France* (1918) New York: Huebsch, 1918; Washington: Kennikat Press, 1970  
 Sudermann, Hermann (1857-1928) (1911) *The Indian Lily and Other Stories*, EText : 9994 <http://www.gutenberg.org/etext/9994> (página visitada el 14 de enero de 2006)  
*Goethe, The Story of a Man: Being the Life of Johann Wolfgang Goethe as told in His Own words and the Words of his contemporaries* (1949). Edited and translated by Ludwig Lewisohn. New York: Farrar & Straus.

### Obras sobre Ludwig Lewisohn:

- Melnick, Ralph (1998) *The Life and Work of Ludwig Lewisohn*, vol I “A Touch of Wildness”, Wayne State University.  
 Melnick, Ralph (1998) *The Life and Work of Ludwig Lewisohn*, vol II “This Dark and Desperate Age”, Wayne State University.

### Bibliografía general:

- Arango, José Manuel (2002) *Poesía Completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.  
 Bassnett, Susan, and André Lefevere (eds.1990) *Translation, History and Culture*. London: Pinter.  
 Bassnett, Susan, and André Lefevere (eds.)(1998) *Constructing Cultures*. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sidney, Johannesburg: Multilingual Matters.  
 Benjamin, Walter (1923). "Die Aufgabe des Übersetzers" / "The task of the translator" in Walter Benjamin, *Illuminations*, edited with an introduction by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969, pp.69-82. “La tarea del traductor” en *Ensayos escogidos*, traducido al español por H.A. Murena, Editorial Sur, Buenos Aires, 1967, pp. 77-89.  
 Berman, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris, Gallimard.  
 ----- (1985). “La traducción como experiencia del/de lo extranjero” traducción al español de Pulido, Martha, Ángel, Claudia (2005), en *Cuadernos Pedagógicos # 2 – Colección Hermes. Traductología: Teoría y Práctica*, Departamento de publicaciones – Universidad de Antioquia.  
 ----- (1989). “La traducción y sus discursos” traducción al español de John Jairo Gómez (2005), en *Cuadernos Pedagógicos # 3 – Colección Hermes. Traductología: Teoría y Práctica*, Departamento de publicaciones – Universidad de Antioquia.  
 Bradford, Lisa, (ed.) (1997) *Traducción como cultura*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.  
 Derrida, Jacques (1999) «Qu'est-ce qu'une traduction "relevante"?». En *Quinzième Assises de la Traduction Littéraire*, Arles: Actes Sud.

- Gadamer, Hans-Georg (1976) *Vérité et méthode*. (traducido del alemán *Warheit und Methode*) al francés por Étienne Sacre, rector de la Universidad del Saint-Esprit de Beyrouth, revisión de Paul Ricoeur), París : Seuil.
- Grenoble, Lenore A. and Kopper, John M., ed. (1992) *Essays in the Art and Theory of Translation*, Lewiston, New York, Queenston, Ontario: The Edwin Mellen Press.
- Price, Joshua, "Hybrid Languages, Translation, and Post-Colonial Challenges" in *Translation Perspectives XI*. SUNY- Binghamton/CRIT: 2000. Lenguas híbridas, traducción y desafíos postcoloniales", traducción al español de M. Pulido y M. C. Guzmán, *Ikala* 2007.
- Pulido, Martha (2003). *Filosofía e historia en la práctica de traducción*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Ricoeur, Paul (2005) *Sobre la traducción*, traducción y prólogo de Patricia Willson. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- Steiner, George (1975, 1992). *After Babel. Aspects of language and translation*. Oxford University Press.
- .(1995). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, (trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major) Fondo de Cultura Económica, México.
- (1995) *Après Babel*, trad. Lucienne Lotringer, Paris: Albin Michel, 1978.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility. A history of translation*. London, New York: Routledge.
- (1998). *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*. London, New York: Routledge.
- Willson, Patricia (2004) *La Constelación del Sur*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.

#### **Bibliotecas y Bases de Datos:**

- Biblioteca Luis Ángel Arango: [www.lablaa.org/](http://www.lablaa.org/)
- Brandeis University Library – Special Collections  
<http://lts.brandeis.edu/research/archives-speccoll/findingguides/xml/lewisohn.html>
- American Jewish Archives: [www.americanjewisharchives.org/](http://www.americanjewisharchives.org/)
- Charleston College Library: <http://www.cofc.edu/~library/>
- Bases de Datos de Unired (Red de Bibliotecas Universitarias de Argentina):  
<http://cib.cponline.org.ar/unired.htm>
- Biblioteca de la Academia Argentina de la Lengua:  
<http://aal.universia.com.ar/nuevoAAL/index.php>
- Biblioteca de la Universidad Católica de Argentina:  
<http://www2.uca.edu.ar/esp/sec-biblioteca/index.php>
- Bibliothèque National de France, BNF : <http://www.bnf.fr/>
- Harry Ransom Humanities Research Centre at the University of Texas, Austin  
<http://www.hrc.utexas.edu>
- Instituto Cervantes: <http://www.cervantes.es>