



Artículo Científico
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-183-197>
UDC 821.134.2

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Omar LOBOS

CÓMO REPRODUCIR EN CASTELLANO LA VOZ DEL DOSTOIEVSKI NARRADOR: APUNTES DEL INTÉRPRETE

Resumen: La voz del Dostoievski narrador siempre suena viva y teatral. Oímos su voz espontáneamente ante nosotros en tiempo presente. Podemos percibir constantemente su timbre cambiante, que hace grandes esfuerzos para tratar de transmitir escrupulosamente cada detalle de su narración para que el lector no lo pase por alto. En esta voz por momentos se siente la duda, la cavilación... El narrador examina cada cosa junto con el lector, amontonando ante los sustantivos adjetivos, adverbios, participios... Hace súbitas digresiones pasajeras y allí mismo retiene, ralentiza la acción, alarga el tema nerviosa e incluso convulsivamente, haciéndolo a la vez insoportablemente atrapante. De allí también el jadeo en el discurrir, la sobresaturación de la frase, su duración, y el desacomodo gramatical. Por regla general, todo esto desaparece, es allanado en las traducciones al castellano. Nuestra gramática, sobre todo nuestra gramaticalidad escrita, de inmediato pone todo en su lugar, encerrándolo en tiempo pretérito, en tanto que Dostoievski siempre vive, se debate y se despliega en tiempo *presente*. Es que en su género esto es teatro. Pero el castellano quiere que todo sea *según sus reglas*. Perseguir, descubrir dónde y cómo aparecen en la novela *El idiota* estos rasgos del “*estilo vivo*” de Dostoievski, y al mismo tiempo analizar las posibilidades y dificultades de su traducción al castellano, es el objetivo de este artículo.

Palabras clave: Dostoievski, *El idiota*, traducción, estilo, narrador, lector.

Información sobre el autor: Omar Lobos, Doctor en Letras, docente, Facultad de filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires, Puán 480, C1406CQJ Buenos Aires, Argentina. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8802-8232>. E-mail: calfurcur@yahoo.com.ar.

Para citación: Lobos, Omar. “Cómo reproducir en castellano la voz del Dostoievski narrador: apuntes del intérprete”. *Literatura de Américas*, no. 11 (2021): 183–197. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-183-197>.



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-183-197>
УДК 821.134.2

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Омар ЛОБОС

КАК ВОСПРОИЗВОДИТЬ НА ИСПАНСКОМ ЯЗЫКЕ ГОЛОС ДОСТОЕВСКОГО-РАССКАЗЧИКА: ЗАМЕТКИ ПЕРЕВОДЧИКА

Аннотация: Голос Достоевского-рассказчика всегда звучит живо и театрально.

Мы слышим его голос, звучащий непосредственно перед нами в настоящем времени. Мы улавливаем постоянно меняющийся тембр его голоса, мы видим, как писатель силится скрупулезно передать каждую деталь своего повествования, чтобы читатель ее не пропустил. В этом голосе порой чувствуются сомнение, задумчивость... Он изучает каждое явление вместе с читателем, нагромождая перед существительными прилагательные, наречия, причастия... Он делает мимолетные порывистые отступления и тут же задерживает, замедляет действие, нервно и даже судорожно растягивая сюжет, тем самым делая его невыносимо захватывающим. Оттуда и приступ удушья, и насыщенность фразы, и длиннота, и грамматическая «корявость». Как правило, все это исчезает, сглаживается при переводах на испанский. Наша грамматика, особенно наша письменная грамматичность, сразу расставляет все по своим местам, заключая в прошедшее время, тогда как у Достоевского все живет, бьется и развивается в *настоящее* время. Это ведь своего рода театр. А испанский язык хочет, чтобы все было *по его правилам*. Цель этой статьи — изучить и показать, где и как проявляются в романе «Идиот» эти черты *«живого стиля»* Достоевского, и в то же время обсудить возможности и трудности их перевода на испанский язык.

Ключевые слова: Достоевский, «Идиот», перевод, стиль, повествователь, читатель.

Информация об авторе: Омар Лобос, доктор филологии, доцент, факультет филологии и филологии, Университет Буэнос-Айреса, ул. Пуан, 480, C1406CQJ г. Буэнос-Айрес, Аргентина. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8802-8232>. E-mail: calfucur@yahoo.com.ar.

Для цитирования: Лобос О. Как воспроизводить на испанском языке голос Достоевского-рассказчика: заметки переводчика // Литература двух Америк. 2021. № 11. С. 183–197. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-183-197>.



Research Article
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-183-197>
UDC 821.134.2

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Omar LOBOS

RERPRODUCING THE VOICE OF DOSTOEVSKY-NARRATOR IN SPANISH: TRANSLATOR'S NOTES

Abstract: The voice of Dostoevsky-narrator is always live and theatrical. We can hear his voice that sounds spontaneously in the present tense. We perceive his changing timber, we can see that the writer strives to be scrupulous in passing on to the reader every minute detail, to prevent us from overlooking it. Sometimes there are doubts or musing in his voice. The narrator examines everything together with the reader, he is mounting adjectives, adverbs, participles before nouns. He makes sudden impulsive digressions, slows down, impedes the narration, he prolongs it nervously and convulsively up to making his manner tedious and at the same time captivating. Hence there appear choking fits, hyper-saturation, lengthiness, coarseness of the phrases. Usually all these tend to be softened and smoothed when translated into Spanish. Our grammar and literary conventions automatically 'put everything in order', keeping it under lock and key *in the past tense*, while Dostoevsky's narrative lives, argues, debates, evolves *in the present tense*, being a sort of theater. The Spanish language, however, wants to make everything *follow its rules*. The article strives to study and demonstrate the characteristics of Dostoevsky's "*live style*" in his novel *The Idiot*, and to discuss the possibilities and difficulties one is facing with when trying to reproduce them in Spanish.

Keywords: Dostoevsky, *The Idiot*, translation, style, narrator, reader.

Information about the author: Omar Lobos, PhD, Associated Professor, School of Philosophy and Humanities, University of Buenos Aires, Puán 480, C1406CQJ Buenos Aires, Argentina. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8802-8232>. E-mail: calfucur@yahoo.com.ar.

For citation: Lobos, Omar. "Rerproducing the Voice of Dostoevsky-Narrator in Spanish: Translator's Notes." *Literature of the Americas*, no. 11 (2021): 183–197. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-11-183-197>.

Como sabemos, Dostoievski tenía su propia concepción del realismo. En principio, la realidad para él era “fantástica”. Esta cualidad devenía, según su percepción, de tomar en consideración tanto el carácter infinitamente múltiple, integral de los fenómenos, como la pluralidad de impresiones que pueden saturar cada instante. Así, rechazaba una mirada burocrática sobre el método realista, con la cual no se podía contar “ni la centésima parte” de lo que verdaderamente sucedía. En su artículo “El disfrazado”, incluido en la edición del *Diario de un escritor* de 1873, así responde a una invectiva contra él que se le ha dirigido en el periódico “*Ruski Mir*”:

¿Sabe usted, sacerdote Kastorski, que los acontecimientos verdaderos, descritos con todo lo excepcional de su casualidad, casi siempre portan en sí un carácter fantástico, casi increíble? La tarea del arte no son las casualidades de lo cotidiano, sino su idea general, adivinada con penetración y registrada con toda su multiplicidad de manifestaciones vitales homogéneas [Достоевский 1972–1990, 21: 82].¹

Esta multiplicidad tiene, por supuesto, un carácter simultáneo, y es así como el propósito de dar cuenta de ella densifica las vivencias de los propios personajes de Dostoievski, y con ello densifica el discurrir narrativo. Como señala Alexandr Grigórievich Tseytlin, “en un día, en una hora y además en el mismo lugar, o, por lo menos, en el espacio más acotado [...], los héroes de Dostoievski vivencian aquello que las personas comunes no alcanzan a vivenciar en años...” [Цейтлин 1927: 12].

Esta condensación temporal remite — como imagen extrema — a los instantes finales de un condenado a muerte que Dostoievski experimentó en carne propia y a posteriori describió más de una vez en sus novelas, y que Mijaíl Bajtín clasifica entre los tiempos “en el umbral”: el tiempo de los “últimos instantes de conciencia” antes de la ejecución [Бахтин 2002: 102]. O bien, los instantes de intensificada clarividencia que preceden al ataque epiléptico. Así, el realismo de Dostoievski se centraría en el carácter múltiple e intensivo de la vivencia, y esta fatalmente se desarrolla en el tiempo.

Es sabido, no obstante, que para Bajtín Dostoievski veía su mundo “por sobre todo en el espacio, no en el tiempo” [Бахтин 2002: 17]. Y refiere en ello su inclinación a la forma dramática, que le serviría para organizar extensivamente en un solo tiempo (simultáneamente) todo su material. Dirá que aún las contradicciones interiores de los personajes aparecen “escenificadas” (Iván y el diablo, Iván y Smerdiakov, Raskólnikov y Sonia, Raskólnikov

¹ La traducción del ruso aquí y más adelante es mía. — O. L.

y Svidrigáilov). A ello atribuye (o con ello justifica) Bajtín que los personajes de Dostoievski carezcan de biografía (esto es, no importa, “dramáticamente”, su pasado ni su futuro), y solo sería sustancial para él aquello que puede darse premeditadamente de modo simultáneo [Бахтин 2002: 17].

Vladimir Nabókov, que no simpatiza con Dostoievski, observa en sus lecciones sobre literatura rusa que el destino le había deparado a éste ser un grandísimo dramaturgo, pero erró el camino y se convirtió en novelista [Nabókov 1985: 101]. Más allá de lo opinable de la formulación, Nabókov coincide con Bajtín respecto de la articulación de carácter escénico que tiene en Dostoievski el discurrir de la trama, escenas de encuentros donde los dramas personales e interpersonales de los personajes se van desarrollando como si fuera en presencia del lector/espectador a través de sus propios enunciados, sin injerencia de una voz narrativa que se alce por encima del conjunto. Y esto es así al punto de que las propias didascalias que dan cuenta de la ambientación o de la a veces archiprecisa gestualidad que acompaña tales enunciados también son metidas dentro de la percepción de los personajes. Así, la tercera persona del narrador es, las más de las veces, absolutamente ilusoria, por cuanto su voz se deja penetrar por el léxico, las valoraciones y entonaciones de los personajes.²

Pero claro, con todo — y más allá de las convenciones narratológicas —, la voz, el soporte vocal que sostiene este discurrir, es el del propio autor, es la voz del propio Dostoievski. Anatoli Lunacharski — en el artículo donde manifiesta sus reservas acerca de la noción de “pluralidad de voces” en Dostoievski formulada por Bajtín —, si bien acepta la autosuficiencia de las voces que aquel crea, señala que,

Aun en los casos en que estas voces no están, toda la construcción de sus novelas está resuelta de tal manera que en el lector no quedan grandes dudas respecto de cómo juzga el propio Dostoievski sobre lo que ocurre en la novela. Es espléndido, por supuesto, como ejemplo artístico, que esto que Dostoievski mismo no manifiesta se haga sentir constantemente, por el latido, por los espasmos del corazón autoral, que se inunda de sangre al escribir las novelas [Луначарский 1963: 167].

Así, Lunacharski pone el acento en la *corporalidad* de Dostoievski, de la voz de Dostoievski, que se “hace sentir constantemente” en el relato. Y como la intención de nuestro artículo es examinar cómo se manifiesta esa

² Y Lunacharski los llamará *dramatis personae*, a la vez que dirá que las novelas de Dostoievski “son diálogos magníficamente ambientados” [Луначарский 1963: 158].

voz en la superficie textual (no en el trasfondo ideológico al que apunta Lunacharski), nos parece interesante antes citar algunos testimonios que describen cómo era esa voz en su manifestación y materialidad concreta: sonido, timbre, entonación, períodos respiratorios. Cómo era la voz de Dostoievski.

Su hermano Andréi Mijáilovich hace referencia en sus recuerdos a la enfermedad laríngea que Fiódor Mijáilovich sufrió a los quince años, poco después de la muerte de su madre, que le hizo perder la voz. Si bien luego de diversos tratamientos pudo restablecerse, para su hermano las huellas de esa enfermedad le duraron toda la vida: “Quien recuerde su voz y manera de hablar convendrá en que su voz no era del todo natural, más de pecho de lo que debería ser” [Достоевский в воспоминаниях 1990: 96]. Sobre esa enfermedad de su adolescencia, coinciden testimonios de la escuela de ingeniería, que hablan de la “*esforzada* ronquera” (el destacado es mío. — O. L.) y la tos que sufría sobre todo por las mañanas.

Ya en Siberia, su amigo el fiscal Vranguel describe en sus memorias de 1854:

[Dostoievski] Hablaba de Cristo extasiado. La manera de su discurrir era muy particular. En general hablaba no fuerte, empezaba casi que en un susurro, pero cuanto más se animaba, su voz se alzaba con más y más sonoridad, y en momentos de especial agitación, al hablar era como que se ahogaba e inmovilizaba la atención de su oyente por lo pasional de su discurso [Достоевский в воспоминаниях 1990: 358].

La voz, entonces, mantiene su asordinamiento, pero podía alzarse con excitada expresividad, aunque esto le implicara sofocarse. Alexandr Petróvich Miliukov, que participara con él en las reuniones del círculo de Petrashevski e integraría luego el plantel de la revista *Vremia*, recordaría que al reencontrarse con Dostoievski en 1860 le oyó narrar sobre un episodio de su vida en presidio: “Dostoievski contó este episodio con tan terrible verdad y energía que no se olvidan nunca. Era preciso oír ante esto la expresiva voz del narrador, ver su mímica viva, para comprender qué impresión nos causó...” [Достоевский в воспоминаниях 1990: 264].

A propósito de la “terrible verdad y energía”, habría aquí una especie de eco de lo que manifestaba Pável Ánnienkov, que fuera copista de Gógol en Italia, sobre el dictado que este le hacía de *Almas muertas*, con voz “penetrada de pensamiento y sentimiento concentrado”. Y esta evocación de Ánnienkov también nos remite a otro elemento común a Gógol y Dostoievski: el dictado de sus obras. Hay aquí un elemento expresivo fundamental: la oralidad que impregna esa dinámica, y que refuerza la teatralidad. Imag-

inemos el impacto que generaría la reacción a sus palabras de, al menos, un oyente, cómo esto retroalimentaría la inspiración, el entusiasmo, la urgencia de comunicar con esforzada precisión, algo por completo distinto de la escritura silenciosa y en soledad. Recordará Anna Grigórievna Dostoievskaja en sus memorias, por ejemplo, “como me reía yo ante el dictado de las conversaciones de la señora Jojlakova o el general en *El idiota*”, o que, “cuando mi marido me dictaba la escena del regreso de Aliosha con los chicos después del entierro de Iliúshechka, estaba tan conmovida que con una mano escribía y con la otra me enjugaba las lágrimas” [Достоевская 1987: 294]. Es difícil pensar que estas reacciones no pasaran también a formar parte de la carne del propio relato.

Pero volvamos a la voz concreta de Dostoievski. También Nikolái Nikoláievich Strájov lo conoció a su regreso de Siberia, cuando se integró a trabajar — como Miliukov — a la revista *Vremia*.

[Dostoievski] A menudo hablaba con su interlocutor a media voz, casi en un susurro, hasta que alguna cosa no lo excitara particularmente; entonces se animaba y elevaba abruptamente la voz. Por otra parte, en ese tiempo se lo podía llamar bastante alegre en su humor habitual; había en él todavía mucha dulzura, que lo traicionaba en los últimos años, después de todos los afanes e inquietudes sufridas [Достоевский в воспоминаниях 1990: 377].

La propia Anna Grigórievna dirá que, cuando lo conoció en 1866, a primera vista le había parecido “bastante viejo”, pero que “*empezó a hablar* y de inmediato se volvió más joven, y yo pensé que difícilmente tuviera más de treinta y cinco-treinta y siete años” [Достоевская 1987: 68] (el destacado es mío. — *O. L.*). También cuenta que en ocasión de un dictado se oyó desde la calle un organillo tocando el aria “La donna è mobile”, de la ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi: “Fiódor Mijáilovich dejó de dictar, presto oídos y de repente se puso a cantar esta aria reemplazando las palabras italianas por mi nombre y patronímico: ‘¡Anna Grigórievna!’. Cantaba con agradable, aunque un tanto velada, voz de tenor” [Достоевская 1987: 118].

Así, convivían en la voz de Dostoievski una debilidad, el velamiento, los esfuerzos por sobreponerse a la ronquera, y la vivacidad y energía de su timbre tenoril cuando se exaltaba. En clave profunda y místicamente identitaria leerá la importancia de esa voz Vasili Rózanov:

“Murió Dostoievski”: ¿significa que nunca podré verlo vivo) ¡y no oiré cómo era su voz! Y esto es tan importante: la voz resuelve todo sobre la persona... No los ojos, estos “ojos astutos”, ni siquiera los labios y la

forma de la boca, donde está contada solamente la biografía, sino la voz, o sea, algo congénito que viene del padre y la madre, y, en consecuencia, de la eternidad de los tiempos, de la profundidad de las estrellas... [Позанов 1995: 530].

Tanto en las lenguas romances como en las lenguas eslavas — al menos — la palabra “espíritu” está ligada etimológicamente y en términos de imagen al verbo “espirar” (también la forma griega *pneuma* significa simultáneamente “espíritu” y “aire”). Así, necesariamente en todos los escritores existiría una correspondencia entre su manera de expresión (su estilo) y su propia voz: es la respiración la que determina los períodos sintácticos en que discurren y la rítmica que los envuelve, el volumen natural, el registro, el color, la entonación, su carácter más o menos digresivo, su nerviosismo o parsimonia, el propio léxico, áspero, tierno, enfático, lacónico, sin olvidar tampoco la mímica gestual que acompaña a esa voz. La escritura fonética es, por supuesto, subsidiaria de la voz, no obstante lo cual ha pugnado por autonomizarse y, finalmente, prescindir de esta; la propia palabra “literatura” remite a la letra. Pero, paradójicamente, el espesor emotivo de las palabras que es su materia fundamental solo se manifiesta como resonancia. Esto es, la voz vuelve para recobrar lo que es suyo.

El filósofo esloveno Mladen Dolar, en su libro *Una voz y nada más*, analiza este fenómeno humano desde diversas disciplinas: la lingüística, la metafísica, la física, la ética, la política, ámbitos donde la voz se encuentra tensada por una suerte de paradoja: la de tener en todos ellos una participación obligada y ser a la vez inasible tanto en su esencialidad como en los fundamentos de su pertinencia (lo que en cierto modo la volvería “descartable”). Así, escuchamos la voz en el lenguaje, pero para la lingüística es solo un medio para llegar al significado, es un fantasma, una “imagen acústica”. Es la deriva de la noción aristotélica de *phoné semantiké* (voz significativa), que solo aspira al *logos*. ¿Y qué pasa con los “deshechos” de ese trámite? “Los sonidos”, dirá Dolar, “esos intrusos que nadie invitó y que parecen cargar misteriosamente un sentido en sí mismos, independientemente de lo que se quiera expresar, excederán lo que intentes decir” [Dolar 2007: 174]. Es aquí entonces donde propone trazar una línea entre “oír” y “escuchar”, que es a la vez una línea entre el significado y el sentido:

oír es ir tras el significado, la significación que puede deletrearse lingüísticamente; escuchar es, más bien, ir en procura del sentido, algo que se anuncia en la voz más allá del significado [...] escuchar implica una

apertura hacia un sentido que es indecible, precario, elusivo y que se pega a la voz [Dolar 2007: 174].

Sobre esto indecible, precario, elusivo y pegado a la voz, se construye — a nuestro juicio — buena parte de todo lo que llamamos literatura. Y tanto más en un escritor como Dostoievski, que, como señalamos, crea sus textos en la oralidad. ¿Cuánto de ese sentido implicado en la voz se pierde entonces cuando esta cifra portentosa del hombre — y tanto más del que crea con el lenguaje — es ignorada, aplanada, desdeñada, cuando no deformada por la enmienda?

A partir de todo el recorrido que hemos hecho, nos interesa primero pensar cómo habla Dostoievski en sus obras. En principio, el verbo “hablar” implica *per se* una presencia, así como la escritura representa el eco de una ausencia. Dostoievski habla, dicta, y su taquígrafa anota lo que él pronuncia; de allí, insistimos, se deriva buena parte de esa cualidad escénica de sus obras, y se configura el estilo: es una prosa que hace la ilusión de conformarse según los principios del *skaz*, el discurrir según la dicción espontánea, que expresa incluso *en acto* la búsqueda que el lenguaje hace del pensamiento y/o la lucha del pensamiento por encontrar su expresión en el lenguaje. Por eso los largos párrafos, saturados de aclaraciones que interrumpen el normal flujo sintáctico, los recurrentes adverbios modalizadores, las repeticiones enfáticas, como si el autor estuviera representándose la escena y *esforzándose* en recrear con la mayor exactitud posible lo que él mismo está viendo ante sus ojos:

En uno de los vagones de tercera clase, desde el aclarar, se vieron sentados uno frente a otro, junto a la ventanilla, dos pasajeros, ambos gente joven, ambos ligeros de equipaje, ambos vestidos poco elegantemente, ambos con fisonomías bastante notables y ambos con deseos, finalmente, de entrar en conversación el uno con el otro. Si ambos dos hubieran sabido qué había en particular de notable para cada uno en el otro en este momento, por supuesto se habrían asombrado de que tan extrañamente el acaso los hubiese sentado uno frente al otro en un vagón de tercera clase del tren Petersburgo-Varsovia (*El idiota*, parte 1, capítulo 1).³

³ «В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира — оба люди молодые, оба почти налегке, оба не щегольски одетые, оба с довольно замечательными физиономиями и оба пожелавшие, наконец, войти друг с другом в разговор. Если б они оба знали один про другого, чем они особенно в эту минуту замечательны, то, конечно, удивились бы, что случай так странно посадил их друг против друга в третьеклассном вагоне петербургско-варшавского поезда» [Достоевский 1972–1990, 8: 5].

Es cierto que los artículos y las preposiciones en castellano vuelven casi perifrásticas algunas económicas construcciones del ruso, pero igualmente resulta claro que Dostoievski pareciera estar luchando con alguna impaciencia contra la fatal linealidad del lenguaje, necesita moldearlo de otra manera, de modo tal que quepa en él todo lo que simultáneamente convive en ese instante, esa imagen estática y especular de los dos hombres sentados en un tren. Y toda esa actualidad está acentuada en el párrafo por el demostrativo de “en *este* momento” (que en su pereza la traducción castellana tendería a convertir en “en ese momento”).⁴ Es que lo que sucede no está aorísticamente cerrado, en el *illo tempore* propio del discurso narrativo, sino que está sucediendo *ahora*, en un presente en el cual coinciden el personaje, el narrador y el lector.

La traducción al castellano en general elige acomodarse a los muelles modos de la prosa castellana (cimentada por otra tradición, otro devenir distinto del que conformó, para el caso, la prosa literaria rusa) y relega a los deshechos “fatales” de toda traducción los elementos de la otra lengua que, en general, *perturben* nuestra gramaticalidad. Es la llamada por el traductólogo francés Antoine Berman “orientación etnocéntrica e hipertextual” de la traducción. Así, disimular, enmendar lo que se consideran “problemas de estilo” del original, es una de las tendencias deformantes de la traducción que Berman denomina “ennoblecimiento”, operación que señala como el punto culminante de otro rasgo fundamental de la traducción occidental que es su orientación platoniana; tal orientación implica que el traductor tiende a traducir el significado, lo general, lo universal, en detrimento de lo particular que comportaría el plano del significante. A partir de tal concepción, el original es utilizado solo como materia prima que el traductor “embellece” [Berman 1999: 57].

Son diversos los rasgos de la gramaticalidad rusa que no coinciden con la castellana (recursos deícticos, transmisión del discurso referido, uso de tiempos verbales, uso de los demostrativos, etc.). Pero hay también un desacomodo que es inherente al propio estilo dostoiévskiano, el carácter impaciente y “descuidado” de su discurrir que está en buena medida determinado

⁴ En nuestra tesis sobre la lengua literaria rusa, hemos analizado el efecto de actualidad que producen también los deícticos rusos en ejemplos como: “Aunque Iván Fiódorovich había dicho *ayer* [...] que *mañana se irá*, al acostarse *anoche* a dormir recordaba muy bien que en ese momento ni siquiera pensaba en la partida” («Хотя Иван Федорович и говорил вчера [...], что завтра уедет, но, ложась вчера спать, он очень хорошо помнил, что в ту минуту и не думал об отъезде...» [Достоевский 1972–1990, 14: 252]).

por la a veces insoportable e irritante densificación del tiempo, siempre acuciante para sus personajes. Y es que, contra la concepción extensiva y morosa que domina la novela decimonónica, el tiempo en las grandes novelas de Dostoievski sorprende por su intensividad. Sus argumentos se despliegan en períodos llamativamente breves (las doscientas páginas de la primera parte de *El idiota* solo recorren un día, desde el amanecer hasta la noche tarde), que no se condicen con la extensión de las novelas en sí, saturados de encuentros, desencuentros, “diálogos en el umbral”, multitud de peripecias, prisas, desesperación; a la vez, los plazos son apocalípticos, se está siempre a las puertas de una catástrofe, del tiempo final, lo que se configura artísticamente en una articulación particular del lenguaje:

Hacia las seis se halló en el embarcadero del ferrocarril de Tsárskoie Seló. El aislamiento pronto se le volvió insoportable; un nuevo impulso ganó ardientemente su corazón, y al instante con una luz brillante se alumbró la tiniebla en la cual su alma se angustiaba. Sacó un boleto a Pávlovsk y con impaciencia se apuró a marchar; pero, desde luego, algo lo perseguía, y era una realidad, no una fantasía, como, quizá, él era inclinado a pensar. Casi ya sentándose en el vagón, de repente tiró el boleto recién sacado al suelo y salió de la estación afuera, turbado y pensativo. Cierta tiempo después, en la calle, de repente fue como si algo le viniera a la mente, como si inopinadamente algo hubiera tomado en cuenta, muy extraño, algo que ya de largo lo intranquilizaba. De repente le ocurrió sorprenderse conscientemente en una ocupación, en la que hacía rato estaba, pero que había seguido sin advertir hasta este instante mismo: he aquí que ya hacía varias horas, ya incluso en el “Libra”, y al parecer incluso antes del “Libra”, él cada tanto y de repente comenzaba como si fuera a buscar algo alrededor. Y lo olvida, incluso por un rato, media hora, y de repente de nuevo se da vuelta con intranquilidad y busca en derredor (*El idiota*, parte 2, capítulo 5).⁵

⁵ К шести часам он очутился на дебаркадере Царскосельской железной дороги. Уединение скоро стало ему невыносимо; новый порыв горячо охватил его сердце, и на мгновение ярким светом озарился мрак, в котором тосковала душа его. Он взял билет в Павловск и с нетерпением спешил уехать; но, уж конечно, его что-то преследовало, и это была действительность, а не фантазия, как, может быть, он склонен был думать. Почти уже садясь в вагон, он вдруг бросил только что взятый билет на пол и вышел обратно из воксала, смущенный и задумчивый. Несколько времени спустя, на улице, он вдруг как бы что-то припомнил, как бы что-то внезапно сообразил, очень странное, что-то уж долго его беспокоившее. Ему вдруг пришлось сознательно поймать себя на одном занятии, уже давно продолжавшемся, но которого он всё не замечал до самой этой минуты: вот уже несколько часов, еще даже в «Весов», кажется даже и до «Весов», он нет-нет и вдруг начинал как бы

A diferencia de lo que más tarde en la novela occidental experimental de comienzos del siglo XX se llamaría “monólogo interior”, “fluir de la conciencia” — en tanto técnica narrativa donde el narrador parece abandonar la enunciación a la mera transcripción de las cavilaciones e impresiones del personaje en su desnudez constructiva —, Dostoievski piensa y *siente* junto con aquel, y así es como — al paso — acentúa, modaliza, insiste, duda: son más sensaciones físicas que “enunciado”. Anatoli Lunacharski, que tantos artículos dedicara a la figura de Dostoievski, en su discurso de apertura de una velada dedicada a Fiódor Mijáilovich en 1929, dice a propósito palabras muy elocuentes:

Aun si Dostoievski hubiera tenido tiempo, su estilo hubiera sido igual de descuidado y nervioso, porque Dostoievski bulle, se agita, vivencia en el más profundo sentido de la palabra aquello que escribe. Escribir para Dostoievski, si bien es un oficio literario y él vendía los manuscritos, utilizando la expresión de Pushkin, y vivía de esto, en esencia cada una de sus obras era un acto de su vida interior, un momento determinado de sus propias vivencias, y pulir estas vivencias, objetivarlas, Dostoievski no podía, porque de inmediato habrían perdido su fuerza contagiosa, ni bien él hubiera hecho una escultura objetiva, que se hallara fuera de él mismo [Литературное наследство 1970: 156].

Pensando en la traducción que propusimos del fragmento anterior, es cierto: en castellano resultan muy pesados los adverbios de modo terminados en “mente” (en ruso en general son formas breves, que ayudan a la urgencia del discurrir), la profusión de “de repente” (en ruso es una sola sílaba, *vdrug*, que tiene incluso un carácter onomatopéyico que también viene a propósito), nuestras nociones sobre un buen estilo son reticentes a las repeticiones (y en ruso se repite mucho) y a los pleonasmos (“tirar al suelo”, “salir afuera”), con tantas comas el estilo parece volverse en exceso fragmentario y desmañado. Etcétera. Pero es que queremos resistirnos a la “tiranía” gramatical del castellano sobre el ruso, esto es, a la traducción hipertextual, donde el texto traducido tiene el imperativo de presentarse *como si se hubiera escrito en castellano*, eliminando las tensiones y desajustes que produce en la sintaxis el esfuerzo por ajustar a ella un texto concebido con las estructuras de otra lengua. Por el contrario, nosotros pretendemos que el ruso “revista” al castellano, que lo sacuda, lo desperece, que lo haga extremar sus posibilidades para acoger, hacer lugar a las particularidades de las estructuras de origen. Como dice Berman, a través de la conmoción que produce la lengua extranjera, nuestra

искать чего-то кругом себя. И забудет, даже надолго, на полчаса, и вдруг опять оглянется с беспокойством и ищет кругом [Достоевский 1972–1990, 8: 186–187].

lengua “puede acceder a nichos insospechados de su ser, nichos que, con toda probabilidad, no podría alcanzar por su sola literatura” [Berman 1999: 141].⁶ Así, se trataría de buscar en el castellano los *intersticios* que pudieran hacer lugar a la lengua rusa, y de ese modo dotar la prosa resultante de una *apariencia* de rusicidad. Camino, por otra parte, pleno de potencia poética.

Invitamos ahora a contrastar nuestra traducción del fragmento que sigue con la de dos célebres y grandes traductores como José Laín Entralgo y Augusto Vidal:

Pero completamente otra cosa ocurría con Aglaia. *Toda la inicial afectación y grandilocuencia con la que había principiado a recitar*, la recubrió *con tal* seriedad y *con tal* penetración en el espíritu y el sentido de la obra poética, *con tal* sentido pronunciaba cada palabra de los versos, *con tal* suprema sencillez los articulaba, que al final del recitado no solamente había atraído la *general atención*, sino que al transmitir el elevado espíritu de la balada *es como si* hubiera justificado en parte *esa forzada, afectada gravedad* con la que tan solemnemente se había plantado en medio de la terraza. En esta gravedad se podía ver ahora solo lo ilimitado y, *tal vez, incluso* la ingenuidad de su respeto a aquello que ella había asumido transmitir. Sus ojos brillaban, y un *ligero, apenas advertible espasmo* de inspiración y éxtasis *unas dos veces* pasó por su maravilloso rostro (*El idiota*, parte 2, capítulo 7. Mi traducción. — O. L.).⁷

El estado de ánimo de Aglaia era completamente distinto. Toda la afectación y el énfasis con el que había empezado desaparecieron, dando lugar a tal seriedad y a tal penetración en el espíritu y el sentido de la obra poética, pronunciando con tal profundidad cada una de las palabras del verso, articulándolas con tan sublime sencillez, que acabó no solo por atraerse la atención general, sino por hacer llegar a sus oyentes el elevado espíritu de la balada, justificando así, en parte, la afectada gravedad con que tan solemnemente había salido al centro de la terraza. En esta gravedad solo se podía ver ahora el infinito grado y acaso la ingenuidad de su estimación por la persona a quien se había tomado el trabajo de recitar el verso. Sus ojos brillaban y un leve espasmo, apenas perceptible, de inspiración y entusiasmo cruzó por dos veces por su bello rostro [Dostoievski 2017: 356].

⁶ Poco antes, ha dicho en el mismo sentido que “la traducción es buscar-y-encontrar lo no-normado de la lengua materna para introducir en ella la lengua extranjera y su decir” [Berman 1999: 131].

⁷ Но совсем другое было с Аглаей. Всю первоначальную аффектацию и напыщенность, с которою она выступила читать, она прикрыла такою серьезностью и таким проникновением в дух и смысл поэтического произведения, с таким смыслом произносила каждое слово стихов, с такою вышею простотою проговаривала их, что в конце чтения не только увлекла всеобщее внимание, но передачей высокого духа баллады как бы и оправдала отчасти ту усиленную, аффектированную важность, с которою она так торжественно вышла на средину террасы. В этой важности можно было видеть теперь только безграничность и, пожалуй, даже наивность ее уважения к тому, что она взяла на себя передать. Глаза ее блистали, и легкая, едва заметная судорога вдохновения и восторга раза два прошла по ее прекрасному лицу [Достоевский 1972–1990, 8: 208–209].

Respecto de la segunda versión, son contrastantes fundamentalmente los hipérbatos, las repeticiones, la tirantez gramatical que exhibe la nuestra. En cambio nos preguntamos qué rasgos de oralidad urgida discurriendo en el tiempo presente del teatro, qué esfuerzos del pensamiento y la articulación reflejados en la gramática, qué del velamiento ominoso con que el “talento cruel” de Dostoievski recubre finamente sus cuadros, han quedado registrados en la segunda, en la plácida ajenidad con que contempla la escena. Por otra parte, más allá de la opción que se pueda preferir poéticamente, una domesticación excesiva del original también crea la falsa ilusión de una comunidad de sentido, cuando el mundo referencial del original es por naturaleza distante del de llegada (y tanto más andando los tiempos).

La lengua de una traducción es una lengua inventada (no se trata específicamente de la variedad que se habla aquí o allá, o que refleja tal o cual nivel de lengua o registro literario). El punto está en las nociones que guíen el artificio. El recurso a la voz, a pretender la “reposición” de la voz en la traducción, significaría — en el caso de Dostoievski — hacerle justicia a la teatralidad intrínseca de sus textos, al ardor y la efervescencia vital de su genio artístico, y, si de literatura hablamos, al particular moldeado lingüístico de sus creaciones.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин 2002 — *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского: [электрон. изд.]. М.; Augsburg: Im-Werden-Verlag, 2002. 167 с. URL: https://imwerden.de/pdf/bachtin_poetika_dostoevsky.pdf (дата обращения: 15.10.2021).

Достоевская 1987 — *Достоевская А.Г.* Воспоминания. М.: Правда, 1987. 544 с.

Достоевский 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полное собрание соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Литературное наследство 1970 — Литературное наследство. М.: Наука, 1970. Т. 82: А.В. Луначарский: Неизданные материалы. 672 с.

Луначарский 1963 — *Луначарский А.В.* Собрание сочинений: в 8 т. М.: Худож. лит., 1963. Т. 1: Русская литература. Статьи, доклады, речи (1903–1933). xxxvi, 615 с.

Розанов 1995 — *Розанов В.В.* Собрание сочинений. О писательстве и писателях / под общ. ред. А.Н. Николюкина. М.: Республика, 1995. 734 с.

Достоевский в воспоминаниях 1990 — Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. 623 с.

Цейтлин 1927 — *Цейтлин А.Г.* Время в романах Достоевского // Родной язык в школе: науч.-педагогич. сб. М.: Работник просвещения, 1927. Кн. 5. С. 3–17.

REFERENCES

- Bakhtin 2002 — Bakhtin, Michail M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [*Problems of Dostoevsky's Poetics*]. Moscow; Augsburg: Im-Werden-Verlag, 2002. https://imwerden.de/pdf/bachtin_poetika_dostoevsky.pdf. (In Russ.)
- Berman 1999 — Berman, Antoine. *La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain*. Paris: Seuil, 1999.
- Dolar 2007 — Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Dostoevskaia 1987 — Dostoevskaia, Anna G. *Vospominaniia* [*Memories*]. Moscow: Pravda Publ., 1987. (In Russ.)
- Dostoievski 2017 — Dostoievski, Fiódor. *El idiota*. Traducido por José Láin Entralgo y Augusto Vidal. Barcelona: Penguin Clásicos, 2017.
- Dostoevsky 1972–1990 — Dostoevsky, Fyodor M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [*Complete Works, in 30 vols.*]. Leningrad: Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
- Dostoevskii v vospominaniakh 1990 — *F.M. Dostoevskii v vospominaniakh sovremennikov: v 2 t.* [*F.M. Dostoevskii Remembered by His Contemporaries, in 2 vols.*]. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. (In Russ.)
- Nabókov 1985 — Nabókov, Vladímir. *Lecciones de literatura rusa: Gógol, Turguéniev, Dostoyevski, Tolstoi, Chéjov*. Buenos Aires: Emecé, 1985.
- Literaturnoe nasledstvo 1970 — *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*]. Vol. 82: *A.V. Lunacharskii: Neizdannye materialy* [*A.V. Lunacharsky: Unpublished Materials*]. Moscow: Nauka Publ., 1970. (In Russ.)
- Lunacharsky 1963 — Lunacharsky, Anatolii V. *Sobranie sochinenii: v 8 t.* [*Collected Works, in 8 vols.*]. Vol. 1: *Russkaia literatura. Stat'i, doklady, rechi (1903–1933)* [*Russian Literature: Articles, Reports, Speeches, 1903–1933*]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1963. (In Russ.)
- Rozanov 1995 — Rozanov, Vasilii V. *Sobranie sochinenii. O pisatel'stve i pisateliakh* [*Collected Works: On Writers and Writing*]. Edited by A.N. Nikolaiukin. Moscow: Respublika Publ., 1995. (In Russ.)
- Tseitlin 1927 — Tseitlin, Alexandr G. “Vremia v romanakh Dostoevskogo” [“Time in Dostoevsky's Novels”]. *Rodnoi iazyk v shkole: nauchno-pedagogicheskii sbornik* [*Native Language at School: Collection of Articles*]. Bk. 5, 3–17. Moscow: Rabotnik prosveshcheniia Publ., 1927. (In Russ.)

© 2021, O. Lobos

Дата поступления в редакцию: 15.06.2021

Дата одобрения рецензентами: 05.08.2021

Дата публикации: 25.11.2021

© 2021, Omar Lobos

Received: 15 Jun. 2021

Approved after reviewing: 5 Aug. 2021

Date of publication: 25 Nov. 2021