

Kafka y la traducción

Mark Harman*
Elizabethtown Collage
Estados Unidos de América

Nota del editor

Este ensayo ha sido publicado por el autor en C. Duttlinger (Ed.), *Franz Kafka in Context* (Literature in Context, pp. 257-317). Cambridge: Cambridge University Press. A continuación, se reproduce su traducción, a cargo de Federico Guerra**.

Hablar sobre Kafka y la traducción nos puede remitir a dos cuestiones: por un lado, al arte y oficio de traducir a Kafka, y por el otro, a la relevancia que tuvo la traducción para su obra en el tenso contexto de la Praga de principios del siglo XX. Al abordar ambas cuestiones, me adentraré en la importancia de la afinidad de Kafka para los idiomas tales como el checo y el *yiddish*; en ciertos paralelismos entre su intermediación lingüística y la de otro políglota modernista, James Joyce (1822-1941); en su aguda comprensión del intercambio en la traducción literaria; y en su conciencia de la necesidad de los traductores de no traducir solamente el significado superficial, sino también la «música» subyacente.

Kafka, quien escribió exclusivamente en alemán, su idioma nativo, supera las fronteras culturales y puede ser incluso considerado una especie de traductor cultural. Por ejemplo, cuando un crítico llama a *Die Verwandlung* (*La metamorfosis*) una historia «decisivamente alemana» y Max Brod la carac-

* Doctor por la Universidad de Yale. Cursó estudios de grado y posgrado en University College Dublin y en National University of Ireland. Se desempeña como profesor de inglés y de alemán en Elizabethtown College, Estados Unidos. Correo electrónico: harmanm@etown.edu

** Federico Agustín Guerra es Profesor Licenciado en Filosofía y Traductor Público en Inglés por la Universidad del Salvador. Abogado por la Universidad de Morón. Profesor de las cátedras de Historia de la Cultura I e Historia de la Cultura II, Introducción al Derecho, Derecho Privado I y Derecho Público en la Escuela de Lenguas Modernas, USAL. Miembro titular del Tribunal de Disciplina del Colegio de Traductores Públicos de la Provincia de Buenos Aires - Regional Morón. Correo electrónico: guerra.federico@hotmail.com

Ideas, III, 3 (2017), pp. 207-215

© Universidad del Salvador. Escuela de Lenguas Modernas. Instituto de Investigación en Lenguas Modernas. ISSN 2469-0899

teriza a su vez como una «historia judía por excelencia», Kafka se pregunta si él mismo no será como un «jinete de circo cabalgando dos caballos a la vez» (7 de octubre de 1916, LF [Cartas a Felice] 630/B3 250). Aunque esa metáfora resulta característicamente ambigua, nos revela, por un lado, que era consciente de que su obra abarcaba tanto tradiciones judías como alemanas, y por el otro, su ambivalencia acerca de escribir en idioma alemán. Aun cuando muestra rastros de su intensa absorción de la historia, lenguaje, religión y folklore judíos en su uso del alemán, no deja de estar enamorado del idioma checo, ya que, como escribe en una carta a Milena Jesenská: «Nunca he convivido con alemanes. El idioma alemán es mi lengua materna, y por lo tanto me resulta natural, pero encuentro al checo mucho más sincero [*herzlich*]» (LM [Cartas a Milena] 26/BM 17). Lo mismo sucede con su relación con el *yiddish*, y en menor medida, con el hebreo.

De la misma manera que el encuentro entre Stephen Dedalus y el decano de estudios del University College Dublin –quien es un inglés radicado en Irlanda– en la obra *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, lleva a Dedalus a reconsiderar su relación con el idioma inglés, también Kafka, con su descubrimiento del poder del *yiddish* gracias a su inmersión en el teatro *yiddish* en 1911-1912, se ve obligado a replantearse su relación con el idioma alemán. Mientras que Joyce consigue un firme dominio sobre el idioma de Shakespeare, Kafka nunca pierde del todo la noción originalmente antisemita de que su lengua madre (*Muttersprache*) le pertenece exclusivamente a los que son étnicamente alemanes. Tanto su adhesión a este «paradigma monolingüe» (Yildiz, 2012, pp. 30-66), como así también la influencia de los devastadores ataques de Karl Kraus contra la denominada *mauscheln* –esto es, hablar en *yiddish* pero con ciertas insinuaciones antisemitas sobre tejes y manejes o negocios turbios– de autores tales como Franz Werfel, son la base del famoso y desalentador diagnóstico de Kafka respecto a las dificultades que tenían los judíos por escribir en alemán. En una carta a Max Brod de junio de 1921, el escritor invoca varios dilemas que enfrentan los escritores judeo-alemanes, que identifica provisionalmente como «imposibilidades lingüísticas»: «La imposibilidad de no escribir, la imposibilidad de escribir en idioma alemán, la imposibilidad de escribir de manera diferente. Y se podría añadir una cuarta imposibilidad, la imposibilidad de escribir» (junio de 1921, LFFE [Cartas a amigos, familiares y editores] 289/B 337-38). Sin embargo, así como Joyce transforma su incertidumbre irlandesa sobre el inglés en una ventaja creativa, también Kafka es bien consciente de que la «desesperación» de los escritores judeo-alemanes «era su fuente de inspiración».

El multilingüismo encubierto y la «música» elusiva de Kafka.

El 18 de febrero de 1912, en una conferencia pionera sobre el idioma *yiddish*, Kafka afirma que todo intento de traducir del *yiddish* al alemán «aniquilaría» al *yiddish*. Sin embargo, también sugiere en una carta a Max Brod, de septiembre de 1917, que podría ser posible traducir al alto alemán un ensayo escrito por su amigo, el actor *yiddish* Yitzhak Löwy, para el periódico *Der Jude (El judío)*, de Martin Buber. La traducción de este ensayo, escrito en un alemán con inflexiones del *yiddish*, requeriría sin embargo una «mano – excepcionalmente– delicada». A modo de ejemplo, cita una frase en la que Löwy hace un contraste entre la audiencia para una obra dramática judía y la audiencia de los teatros polacos, conformada por *tuxedoed men and ballgowned ladies* [hombres de esmoquin y mujeres con vestido de gala]. Aunque Kafka admira la vitalidad de tales neologismos del *yiddish*, no cree que sean aceptables para el idioma alemán: «Aunque escrito de manera excelente, el idioma alemán se resiste. Y hay mucho más así; los puntos más destacados se tornan más efectivos porque su lenguaje oscila entre el *yiddish* y el alemán, inclinándose un poco hacia el alemán» (*ibid.*). De esta manera, con su modestia característica, y posiblemente con la esperanza de que Brod podrá asumir esta «imposible» tarea, Kafka añade: «¡Si tan sólo tuviera sus dotes para la traducción!»

Kafka posee una inusual y excelente comprensión del equilibrio requerido para la traducción literaria, como puede apreciarse en sus comentarios a Milena Jesenská respecto a su versión checa de *Der Heizer (El fogonero)* –la primera traducción de una obra de Kafka a un idioma extranjero: «Estoy conmovido por su fidelidad hacia cada oración, una fidelidad que no habría creído posible de obtener en el idioma checo, y menos aún con la hermosa autoridad natural que usted ha logrado» (LM 21/BM 9). Sin embargo, aún cuando indudablemente quiere utilizar un tono galante con la traductora que hace las veces de (ocasional) amante, Kafka es demasiado honesto como para reprimir su sospecha de que Jesenská quizás haya forzado el idioma checo para que se asemejara al alemán original de la obra: «Realmente no sé si los checos no le recriminarán esa fidelidad... mi sentimiento por el idioma checo –también tengo uno– se encuentra plenamente satisfecho, pero también es extremadamente parcial» (LM 25/BM 17). Con esto Kafka describe la inevitable tensión entre lo que los teóricos denominan aproximaciones extranjerizantes y aproximaciones domesticadoras a la traducción. Al leer la traducción de Milena de *Das Urteil (La condena)*, Kafka alaba no sólo la forma en que la traductora recrea cada frase y oración, sino también cómo captura su música: «Cada oración, cada palabra, cada –si me permite decirlo– música en esa historia

está conectada con ese “miedo”. Fue entonces, durante una larga noche, que la herida se abrió por primera vez, y en mi opinión la traducción captura esta asociación a la perfección, con esa mano mágica que es la suya» (LM 152/BM 235). El miedo y la herida se refieren tanto a su tormentosa relación con Felice Bauer como a lo que, para principios de la década de 1920, se había convertido en una grave tuberculosis.

Kafka, quien confesó tener poco aprecio por la música, utiliza el término de manera metafórica para describir el sonido, ritmo y visceralidad de su prosa. En una entrada de su diario del 19 de septiembre de 1917, escrita pocas semanas antes de recibir el diagnóstico oficial de su tuberculosis, Kafka utiliza otra metáfora musical para explicar la relación entre su sufrimiento y su compulsión para escribir: «Nunca he comprendido cómo pueden casi todos los escritores objetivar su sufrimiento en el momento mismo de padecerlo... Puedo incluso ir más allá de eso, y con tantas florituras como me permite mi talento –ninguna de las cuales parece tener nada que ver con mi tristeza, suenan simples, o a contrapunto, o como una orquestación entera de cambios en mi melodía» (19 de septiembre de 1917, D [Los diarios de Franz Kafka 1910-1923] 384/TB 834). El intento de transportar esta «música» a un medio lingüístico diferente es un gran –y quizás el verdaderamente insuperable– desafío que enfrentan los traductores. Por supuesto, el sonido de la música que escuchamos depende en parte del contexto en el que leemos a Kafka, que ha cambiado considerablemente desde que se hizo conocido fuera de los círculos literarios de habla alemana en la década de 1930.

Paradigmas cambiantes en la traducción de Kafka

En vez de intentar esbozar la historia de la traducción de la obra de Kafka, me enfocaré en ciertas cuestiones relevantes que surgen de las cambiantes interpretaciones sobre Kafka y su impacto en la forma en que los traductores abordan su obra. Como señala Edwin Muir en su nota introductoria a la primera edición en inglés de *Das Schloss* (*El castillo*) de 1930, Kafka era en esa época «casi desconocido para los lectores de habla inglesa». El rápido éxito de los Muir en cimentar la reputación del autor en los países anglohablantes y más allá de ellos tiene su origen tanto en la elegancia e inventiva de sus traducciones –aparentemente Willa habría hecho la mayor parte del trabajo– como en la fuerza persuasiva de los escritos de Edwin sobre Kafka, que lo retrataban como un alegorista religioso moderno, o inclusive como lo que en la actualidad se denominaría un «gigante».

La interpretación de Edwin Muir sobre Kafka, en parte inspirada por

Brod, fue tan influyente que nadie le prestó atención cuando expresó sus dudas en 1949 sobre la lectura alegórica que había realizado previamente (Binder, 1979, p. 669). Asimismo, a pesar de la incertidumbre generalizada acerca de si las versiones de los Muir eran adecuadas, expresada principalmente por Ronald Gray y S. S. Prawer, éstas permanecieron como la versión casi canónica de las obras de Kafka hasta la publicación de las ediciones críticas de Fischer, comenzando por la edición de Malcom Pasley de *Das Schloss* (*El castillo*), en 1982. Esta edición y las subsiguientes de Fisher sobre Kafka, como así también las versiones facsímiles de los manuscritos con textos mecanografiados contraopuestos producidos por la editorial Stroemfeld, significaron una nueva comprensión de la fluidez de los textos de Kafka. Se hizo evidente que los manuscritos no contenían textos individuales perfectamente delimitados, sino un flujo de fragmentos, entradas similares a las de un diario, e historias, cuyos límites precisos están siempre abiertos a la interpretación. El hecho de que tanto la edición de Fischer como la de Stroemfeld han sido criticadas por no ser totalmente «fieles» –¡la mismísima acusación que tan a menudo se esgrime contra los traductores!– y por realizar intervenciones editoriales sin referenciarlas debidamente, pone en tela de juicio si realmente puede existir una edición definitiva de las obras de Kafka. Las traducciones son inherentemente menos estables que los originales; y en el caso de Kafka, también dependen de las decisiones en cierto modo provisionales de los editores alemanes.

La ola de nuevas traducciones de textos de Kafka en las últimas décadas puede ser considerada como parte de un movimiento más amplio dentro de los estudios literarios, que enfatiza los contextos culturales e históricos. También refleja un giro decisivo en los estudios académicos sobre Kafka en contraposición a las lecturas alegóricas que prevalecieron cuando los Muir presentaron por primera vez a Kafka al público anglohablante. De la misma manera en que Kafka continuó escribiendo a pesar de la aparente «imposibilidad» de sus esfuerzos, la dificultad esencial de la traducción no debería desalentarnos en nuestro intento por crear nuevas traducciones de la obra de este escritor tan genial como elusivo. La mayoría de los que emprendemos el proyecto de realizar nuevas traducciones en este contexto de «post-edición crítica», adherimos a una concepción de la tarea que permite menos libertad en cuanto al criterio del traductor que la que los Muir podían permitirse. La esencia de este nuevo paradigma para traducir la obra de Kafka fue plasmado ya en 1978 en un artículo de Robert Gray, con el llamativo –y acaso acusador– título «*But Kafka wrote in German*» [Pero Kafka escribió en alemán]: «Traducir la obra de Kafka no es una cuestión de lanzarse con osadía, o de transportar todo el significado de una oración a nuestra conciencia “inglesa”

para remodelarla completamente, con toda la fidelidad que un idioma puede concederle a otro, sino más bien se refiere a una paciente atención a la resonancia de cada palabra, al ritmo de cada oración, y sólo ocasionalmente al desafío de retirarse de un medio totalmente desconocido» (Gray, 1977, p. 251).

El desafío fundamental del traductor: recrear significado(s) y estilo

Crear un análogo plausible para el estilo de un autor determinado es una de las principales tareas del traductor. ¿Cómo describir entonces de la mejor manera posible el estilo de Kafka? Los lectores perspicaces han notado desde un principio que su prosa tiene un cierto matiz clásico. Kurt Tucholsky, quien fue el primero en notar en ella ciertos ecos de Heinrich von Kleist, describe a la prosa de Kafka como «el mejor alemán clásico de nuestra época» (Tucholsky, 1962, p. 473), opinión que comparten Hermann Hesse (1877-1962) y Thomas Mann (1875-1955). Si el estilo de Kafka es clásico, lo es de forma discreta, ya que el autor generalmente utiliza las expresiones menos llamativas, y favorece esta discreción por sobre un estilo más vívido. La neutralidad tonal resultante es fundamental para el efecto de su prosa, que yuxtapone la conducta equilibrada de sus personajes principales –cuya conciencia se convierte en el prisma a través del cual se relata la mayor parte de la historia– con los sucesos extraordinarios que les ocurren.

El estilo de Kafka también es sutilmente subversivo. Tal y como Milan Kundera insiste con justa razón, estamos ante un escritor que deliberadamente atenta contra el «buen idioma alemán», por lo que los traductores de Kafka tienen la importante tarea de reproducir esto en sus propios idiomas. En su polémica contra los intermediarios en la música y la literatura, «Los testamentos traicionados», Kundera utiliza un juego de palabras en forma de mandato para expresar su indignación hacia los traductores franceses que embellecen exageradamente el estilo de Kafka mediante el uso de sinónimos: «*O ye translators, do not sodonymize [sic] us!*» (Kundera, 1995, p. 109) [¡Oh, traductores, no nos «sodonmicen»!]. Sin embargo, su exabrupto contra todos los anteriores traductores franceses de *El castillo* se refiere no tanto a las deficiencias de aquellos supuestos «traidores» sino más bien al concepto literalista y nabokoviano que tenía Kundera de la traducción, en notorio contraste con la comprensión sofisticada que poseía Kafka respecto a las concesiones inevitables que implica el arte de traducir.

Debe existir un equilibrio entre el objetivo de ofrecer una lectura fiel a Kafka, y el intento de crear un estilo de prosa que al menos haga algo de justicia a la «música» de sus palabras. Por lo general, las traducciones utili-

zan muchas más palabras que el texto original, ya que, como expresara Walter Benjamin (1892-1940) a través de sus célebres palabras, el lenguaje de la traducción envuelve «este contenido como si lo ocultara entre los amplios pliegues de un manto soberano» (Benjamin, 2000, p. 79). A veces, la prosa de Kafka tiene amplios pliegues, como cuando parodia la prolijidad de la burocracia austrohúngara, a la que conocía de cerca por su trabajo diurno como abogado especializado en seguros contra accidentes. Sin embargo, por lo general, Kafka es extraordinariamente sucinto. La sintaxis refleja el contenido. Cada palabra cumple una o más funciones; esto es cierto incluso para el caso de aquellos molestos calificadores y partículas modales que desparra- ma en sus oraciones. Los significados variables en medio de las oraciones de palabras simples alemanas como *ja* (sí), *aber* (pero) y *doch* (que no posee un único equivalente), juegan un papel significativo en la creación de la melodía subyacente. Esto puede verse en *Der Verschollene* (*El desaparecido*), con el triple uso que hace de la palabra *ja* dentro de dos oraciones consecutivas durante un intercambio entre el héroe Karl y el fogonero de un barco: «*Die amerikanischen Universitäten sind ja unvergleichlich besser*”; “*Das ist ja möglich*”, *sagte Karl*, “*aber ich habe ja fast kein Geld zum Studieren*”» [la redonda es propia]. En mi versión de dicho pasaje en *Der Verschollene*, traduje cada *ja* de manera diferente: «*The American universities are, of course, incomparably better.*” “*That may well be so,*” *said Karl*, “*but I’ve barely any money to pay for my studies*”» (Kafka, 2008). [N. del T.: se mantiene del original en inglés]. Algunos críticos consideran a estas partículas que condimentan la prosa meros tics verbales e incluso proponen eliminarlas en la traducción. Otros atacan la prosa de Kafka por su estilo supuestamente desmañado y repetitivo. El problema de eliminar esas características en apariencia irritantes de su estilo es que alteraría el timbre característicamente modesto de su voz. Un Kafka más seguro de sí mismo podría sonar más «clásico», pero perdería esa tendencia de atentar contra el «buen idioma alemán». El propio Kafka da a entender esto cuando se refiere a la prosa de los escritores judeo-alemanes como un «compuesto orgánico» de «jerga burocrática» (*Papierdeutsch*) y «lenguaje de señas» (*Gebärdensprache*) –este último término posiblemente haga alusión también al substrato de *yiddish* en su propia obra (junio de 1921, LFFE 288/B 336).

Sin embargo, si la fidelidad de un traductor al sentido de cada pequeña expresión es llevada al extremo, existe el riesgo de que no consiga capturar las características expresivas del estilo del autor, tales como el ritmo y la repetición. A menudo en traducciones de la obra de James Joyce «se apaga la música en favor del sentido literal» (Senn, 1984, p. 30), tal y como lo expone el crítico suizo Fritz Senn. La dificultad de traducir la «música» subyacente de Kafka es la misma que existe con Joyce –Malcom Pasley incluso equipara

el manuscrito de *El castillo* a una «partitura»¹. Además, el célebre talento de Kafka para la ambigüedad plantea todavía más desafíos. Incluso los títulos de obras tales como *Das Schloss* («el castillo» o «la cerradura») y *Der Process* («el juicio» o «el proceso») resultan un desafío para traducir. Kafka a menudo aprovecha los múltiples posibles significados de palabras alemanas aparentemente sencillas. El idioma inglés no siempre brinda oportunidades similares para la ambigüedad, y el pobre traductor debe elegir un significado por encima de otro. Una solución a esto y a similares dilemas es que el traductor agregue notas al pie de página o anotaciones al margen, aunque no en tal cantidad como en el caso del académico especialista en Kafka Claude David, que revisó la primera traducción francesa de *El castillo* de Alexandre Vialatte y añadió 210 páginas de notas al final de la edición de Pléiade.

Aunque poblar las traducciones con extensas notas explicativas es un recurso controvertido, existen momentos en que tales notas no sólo sirven para advertir al lector respecto al razonamiento del traductor en la elección de una determinada solución, sino también para destacar connotaciones irónicas o humorísticas que de otra forma se perderían. Por ejemplo, en el segundo capítulo de *El castillo*, un oscuro funcionario llamado Oswald llama a K. «*der ewige Landvermesser*» («*the eternal land surveyor* [el eterno agrimensor]») (Kafka, 2011, p. 21). Detrás del enfado de Oswald contra K. por molestar a las autoridades, hallamos así una alusión al mito del «*ewige Jude*» (*Wandering Jew* [el judío errante]). Debido a que no hay manera de introducir esta alusión en inglés sin que se pierda el tono del intercambio, agregar una nota señalando el doble sentido del término resultaría útil para el lector. Incluso en los casos en que esto no sea posible, el traductor puede incluir prefacios, que suele valer la pena leer. Un único ejemplo deberá bastar: la caracterización que hace Joyce Crick de las oraciones de Kafka como «un medio que expresa cómo piensan sus personajes, mientras éstos llevan adelante argumentaciones, en apariencia racionales, consigo mismos, que a menudo, luego de un gran gasto de energía, concluyen luego de un párrafo o incluso una página entera con la misma proposición»² con la que comenzaron._

Kafka, que disfrutaba las virtudes verbales de sus literatos favoritos, con frecuencia leía su obra en voz alta a familiares y amigos, y provocaba a menudo muchas risas. Como demuestra una entrada en su diario inspirada en

1. 'Nachbemerkung' (Postscript) to *Das Schloss* (Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994), p. 390.

2. "Note on the Translation", en *The Metamorphosis and Other Stories*, trad. J. Crick, introducción y notas por R. Robertson (Oxford University Press, 2009), p. xxv.

las conferencias de Rudolf Steiner sobre antroposofía en Praga en marzo de 1911, Kafka era profundamente consciente de la relación entre puntuación, respiración, y el flujo de una oración: «Omisión del punto final. En general, la oración hablada empieza con el orador con su letra mayúscula inicial, se curva en su curso lo más que puede, hacia la audiencia, y regresa con el punto al orador. Pero si se omite el punto, entonces la oración sin control vuela directamente con todo el aliento al oyente» (26 de marzo de 1911, D 45/TB 125). Si se toma en cuenta la atención que Kafka prestaba al sonido de su prosa, es razonable esperar que las traducciones de sus obras tengan también un sonido similar. Sólo de esta manera pueden su ironía y humor subterráneos encontrar una expresión casi adecuada.

Mientras preparaba mi traducción de *El castillo*, tuve la suerte de contar con un grupo de amigos a los cuales poder leérsela en voz alta, capítulo por capítulo. El intento de capturar el timbre de la prosa de Kafka me permitió escuchar la novela con oídos nuevos y reconocer cómo —especialmente en el increíblemente cómico diálogo entre el auto-proclamado agrimensor K. y sus dos supuestos asistentes— éste se anticipa a maestros del humor irónico como Samuel Beckett, Harold Pinter, y el Stoppard de *Rosencrantz y Guildenstern* (1966).

Referencias

- Benjamin, W. (2000). The Task of the Translator (H. Zohn, Trad.). En L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (pp. 15-22). London, UK: Routledge.
- Binder, H. (1979). *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Stuttgart: Kröner.
- Gray, R. (1977). But Kafka wrote in German. En A. Flores (Ed.), *The Kafka Debate*. New York, NY: Gordian Press.
- Kafka, F. (1998). *The Castle* (M. Harman, Trad.). New York, NY: Schocken Books.
- Kafka, F. (2008). *Amerika: The Missing Person* (M. Harman, Trad.). New York, NY: Schocken Books.
- Kundera, M. (1995) *Testaments Betrayed: An Essay in Nine Parts* (L. Asher, Trad.). New York, NY: Harper Collins.
- Senn, F. (1984). *Joyce's Dislocations: Essays on Reading as Translation* (J. P. Riquelme, Ed.). Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Tucholsky, K. (1962). *Ausgewählte Briefe 1913-1935*. Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg.
- Yildiz, Y. (2012). *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York, NY: Fordham University Press.