

La poderosa música (una traducción de *Crimen y castigo*)

Omar Lobos

Paul Ricoeur señala que toda interpretación se propone superar un alejamiento, una distancia (entre personas, épocas, culturas, etc.). Al superar esa distancia, al volverse contemporáneo de un texto, el exégeta puede apropiarse de él, hacer propio lo que le era ajeno y, en ese acto, lo que persigue es la propia comprensión de sí mismo. Por eso, en la interpretación hay siempre un plano reflexivo, esto es, un gesto que nos devuelve a nosotros mismos por la vía de la comprensión del Otro (Ricoeur, 2003, 21). Cada época, cada cultura, entonces, debería traducir para sí misma, como una forma de ampliar el conocimiento de sí a partir del espejo que la otra cultura le propone.

Pero a la vez hay en ese encuentro que es la traducción una profunda marca que yo llamo *poética*, musical, vitalizante. La antigua o lejana música del original sonará al traducirla en nuestra lengua fatalmente nueva y cercana, puesto que las palabras propias –aunque tengan que prestarse para suplantar a otras– están revestidas, o, mejor, penetradas, llenas de sus propias sonoridades, significaciones que nuestra lengua les ha ido cargando, afectos, emociones. Elijo, por ejemplo, traducir «charlatanería autocomplaciente» donde otro traductor ha elegido «facundia narcisista». Y no se trata aquí de cuál de las dos formas es más cercana al original «inmutable», sino de la experiencia emocional que podemos tener de ambas. Las épocas, las culturas, escuchan distinto. Cada traductor escucha distinto, porque la palabra no puede ser nunca objetiva. Y oír, sentir, paladeará cosas que otros no: una nueva versión forzaré al original a exudar nuevos sentidos. Los traductores, entonces, estamos *condenados a escribir un poema*. Y me gusta la palabra «poema», por lo que tiene de musical, de acento en la palabra como sustancia carnosa, sabrosa, *sonora*.

Mi propósito entonces es abordar *Crimen y castigo* en su condición poemática, siempre vivificada y vivificable, lo que en parte explicaría la persistencia de una obra que, profundamente ligada a su circunstancia, renueva en su potencia sugestiva su demanda de lectura, traducción e interpretación.

En principio, quiero decir que, por más que se trate de una obra tan transitada, quizá la más transitada de toda la literatura rusa, sobre la que más estamos volviendo todo el tiempo, la que es referencia ineludible cuando hablamos de la creación dostoievskiana –y teniendo en cuenta que la traducción probablemente haya contribuido a acercarla mucho más a mi corazón, a mis sentimientos–, lo cierto es que cuando abro cualquiera de sus páginas –como sucede con los poemas, a los que

volvemos buscando encontrar las mismas recurrencias, las mismas emociones— no deja de sorprenderme que cada vez me conmueva esa remanida, archivada obra de Dostoievski.

Comencemos por una breve semblanza de su génesis. Es, puede decirse, el gran hito que inaugura el período de las grandes novelas del autor. Incluso genéricamente podemos decir que es la primera «novela» de Dostoievski, por cuanto la producción anterior estaría dentro de otra categoría, que es una categoría muy rusa, y muy elástica en su conceptualización, que es la *poviest'*, término que a veces podemos traducir como «novela corta», a veces como «relato», a veces como «cuento», y a veces como «novela (sin más)», por las dificultades que presenta para ser analogado de forma estable a algún género de las letras occidentales (porque incluso en la propia concepción rusa ha ido resemantizándose históricamente). No obstante, la *poviest'*, más allá de su extensión, implicaría sobre todo una sola línea narrativa secuencial. Y lo que tiene de novedoso *Crimen y castigo* en la producción dostoievskiana —de hecho, éste es el formato que van a seguir las grandes novelas posteriores, los llamados «cinco elefantes»: *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los demonios*, *El adolescente* y *Los hermanos Karamázov*— es que inaugura en ella ese formato que en ruso translitera la denominación francesa del género «novela»: *roman*. En él, por primera vez abandona Dostoievski una única trama lineal para sumergirse ya en estructuras mucho más complejas, donde son varias las líneas argumentales que se entrecruzan y superponen, así como numerosos son los personajes.

Esa sería la novedad que viene a traer *Crimen y castigo*, una obra que originalmente Dostoievski piensa como una nueva *póviest'*, la «Confesión de un asesino», narrada en primera persona, luego de que el protagonista ha cometido el crimen (puede leerse en castellano, en la traducción de Cansinos Assens para la editorial Aguilar). Pero en determinado momento el autor abandona el relato confesional en primera persona porque entiende que no le sirve para todo lo que él se propone decir. Realiza entonces la operación de trasladarlo a tercera persona, que entiende que es un formato más dinámico, más plástico para sus propósitos. Luego se van a sumar nuevas ideas a su cabeza, como combinar este proyecto con otro que tenía esbozado: una novela o *póviest'* que se iba a llamar *Los borrachos*, más en línea con lo que habían sido sus temas primeros, enfocados fundamentalmente en los «humillados y ofendidos», en la temática social. La trama de dicho proyecto constituirá toda la línea que refiere a la familia Marmeládov, este empleado público que se halla en la absoluta miseria y disolución, con una hija de su primer matrimonio que se ha prostituido para mantener a sus hermanitos y a su madrastra física. A todo esto, Dostoievski sumará una tercera trama, muy importante, que es la que tiene que ver con la hermana y la madre de Raskólnikov y, sobre todo, con un personaje ligado a ellas como es el señor Svidrigáilov.

Estas tres líneas narrativas aparecen magistralmente ensambladas, sobre todo cuando se piensa no solo en la tarea artística que implica combinarlas, ir y venir por lo que propone cada una de ellas, interconectar sus múltiples personajes, sino en el hecho de que además la novela está llegando al público mientras el autor la escribe, de modo que no puede contradecir lo que ya ha sido dicho en un capítulo publicado. De hecho, Dostoievski tendrá, durante todo este proceso, dudas y tribulaciones sobre, por ejemplo, qué hacer finalmente con Raskólnikov: ¿se pega un tiro?, ¿se va a América?, tanto más cuanto que por parte del público lector comienza a recibir acusaciones por derecha e izquierda: miradas conservadoras le reprochan que se desprenda del punto de vista autoral una actitud demasiado benevolente hacia Raskólnikov, deambulando por las calles como un ángel caído, mientras que del otro lado la crítica progresista lo acusa de presentar a toda la corporación estudiantil como asesinos. Esto, que habrá de sucederle también con todas las novelas posteriores, era un problema más de los tantos que Dostoievski tenía desde el punto de vista de la producción, entre los que hay que contar editores que lo apremiaban, el acoso de los acreedores, cuestiones familiares que lo abrumaban, etc.

Las tres tramas combinadas no son por supuesto azarosas: a Raskólnikov y su crimen «por el bien de la humanidad», la línea que viene de *Los borrachos* va a ofrecerle como contraste el personaje verdaderamente sacrificial de Sonia Marmeládova, en tanto que la tercera tiene como figura central al personaje de Svidrigáilov, ya una encarnación del supremo egoísmo —y que ha llegado a envenenar a su mujer porque está enamorado de Dunia Raskólnikova, gobernante de sus hijos—, ya un extraviado que no encuentra rector moral alguno. Raskólnikov, hasta el final mismo de la novela, se hallará tensionado entre esos dos caminos: el redencionista que le propone Sonia (recordemos el capítulo en que esta lee a Raskólnikov el episodio bíblico de la resurrección de Lázaro), o bien beber hasta el final la copa de la amoralidad absoluta y exculparse de su crimen. Tengamos en cuenta que él *a priori* piensa que su crimen no es en absoluto un crimen, sino solo un camino para convertirse en un gran benefactor de la humanidad. Porque además él ha elegido como víctima al último de los seres, al más despreciable, a un «piojo», como llama a la vieja usurera. Pero progresivamente irá descubriendo que su idea del «permiso para la sangre», como si fuera un Napoleón, comienza a dolerle en el cuerpo. A la postre, habrá de reconocerse que mató no para ser un bienhechor, sino para demostrarse a sí mismo que podía ser un elegido, un ser fuera de lo corriente, llamado a escribir una nueva ley. Descubrir progresivamente que *no puede* es lo que constituye la tragedia interior de Raskólnikov, su gran derrota.

Y es que, en *Crimen y castigo*, como en las demás obras de Dostoievski, el crimen tiene una lectura religiosa y es leído fundamentalmente como pecado. El castigo, entonces, es a la vez la

posibilidad de la contrición y de la redención. Por supuesto que en la novela el tema se juega en la línea del policial (sospechosos, móviles, rastros, pruebas), pero el propio detective Porfiri Petróvich enseguida se da cuenta de que hay aquí una cosa extraña, que en este crimen hay una palabra nueva, hija de la época y, en consecuencia, habrá de perseguir a Raskólnikov por, digamos, el lado de la contrición. Y al final, aun cuando casi reconozca que no tiene pruebas materiales para imputarlo, presiona a su acusado para que confiese, que lo haga por él mismo, para liberarse de esa carga, para poder comenzar una vida nueva. Su consejo sintoniza absolutamente con el ruego de Sonia cuando es enterada del crimen. Esta comprende la tremenda desdicha que implica para Raskólnikov haberse segregado del pueblo y le dice que vaya a la plaza pública, caiga de rodillas y diga ante todos lo que hizo. Solo entonces aparecerá la posibilidad de restituirse a la comunidad humana. En otro registro, son casi las palabras de Porfiri.

Todo esto se inscribe en el tema favorito de Dostoievski, recurrente en todas sus obras: «la vida de un gran pecador». Es que, como señala Freud, el amor de Dostoievski por el criminal no tiene límites (Freud, 1990, 187). Sin dudas, la caída y la redención son grandes líneas orientadoras en las obras dostoievskianas. De allí que podamos decir que sean en esencia tragedias (la tragedia, un género *esencialmente* musical). La tragedia es un género positivo, porque ella concluye siempre con la llegada de Fortimbrás, que en *Hamlet* ante la pila de cadáveres declama que «ahora a nos toca reconstruir el reino», refundar lo que ha sido aniquilado. Y en Dostoievski –salvo en *El idiota*, quizá la más pesimista de sus obras–, siempre se alumbra en el final la promesa de la resurrección.

Si nos demoramos como lo hemos hecho en todo el aspecto estructural es porque también ello tiene que ver con una arquitectura musical que propone Dostoievski. Consideremos en principio, aunque pueda ser discutible, el concepto de polifonía de Mijaíl Bajtín, esto es, que los personajes dostoievskianos se autonomizan y hablan con su propia voz y llevan su idea hasta el final sin que el autor interfiera en ellos. De hecho, ya nos hemos referido a esto al hablar del personaje de Raskólnikov, a los problemas que tendrá Dostoievski con esta cuestión y cuando publique el famoso libro quinto de *Los hermanos Karamázov* no serán pocos los que le transmitan la inquietud por cómo va a contrarrestar la fuerza negadora del discurso de Iván. Dostoievski les asegura que, en el libro sexto, «Un monje ruso», ese discurso será equilibrado. Pero a la vez él mismo no deja de temer que «su pobre monje ruso» no esté a la altura de su contraparte. Todo esto abona la tesis bajtiniana de la «orquesta de voces».

Vladímir Nabókov, por su parte, ha denostado a Dostoievski llamándolo un mal novelista y le ha reconocido solamente cierto talento para el teatro, agregando que habría equivocado el género al que se abocó (Набоков, 1999). Y es cierto que las obras de Dostoievski tienen una fuerte entidad dramática, escénica. En el teatro, el personaje se desarrolla delante de nuestros ojos, no viene preformateado; el *drama* («acción») es eso que está ocurriendo allí en ese momento, lo que se actúa. En Dostoievski este elemento está presente porque los personajes se configuran fundamentalmente en el encuentro con el otro. Por otro lado, podemos decir que *Crimen y castigo* desde el punto de vista argumental es muy simple, puede resumirse en tres líneas y luego lo que hay es una cantidad de escenas dialogales y de confrontación entre los personajes: Raskólnikov tiene tres grandes escenas de encuentro con Porfiri Petróvich, tres con Sonia, tres con Svidrigáilov –los personajes que gravitan dialécticamente sobre su propia conciencia–, tres escenas con Luyin –otro personaje que es un espejo en el que Raskólnikov no quiere verse, el prometido de su hermana Dunia–. Shklovski dirá que a Dostoievski no le importa el desenlace mientras pueda seguir juntando a sus personajes y ponerlos a dialogar, a confrontar, a encontrarse escénicamente (Шкловский, 1957, 172). Y a esta «teatralidad» implícita en sus obras sumará Bajtín su concepción de que las novelas de Dostoievski son en esencia espaciales, y que en ellas el tiempo es el tiempo suspendido del carnaval (Бахтин, 2002, 17).

Pero nosotros vamos a discutir un poco insolentemente este aspecto a Bajtín y a sostener que el tiempo en Dostoievski es *fundamental*. El tiempo parece no existir en sentido dramático para los personajes (no hay casi biografía en ellos) sólo antes de que empiece la acción argumental, esto es, hasta que algo los empuje por fin a él, al tiempo. Ya ante el lector, los personajes dostoievskianos están siempre apurándose hacia alguna parte, acuciados por resolver tal o cual situación, por encontrarse con alguien determinado. Las obras de Dostoievski transcurren en períodos siempre notablemente acotados para la cantidad de personajes y hechos que aglutinan: *Crimen y castigo* abarca –excluyendo el epílogo siberiano– unos diez días, el nudo dramático de *Los hermanos Karamázov* se desarrolla en tres. En esos lapsos, Dostoievski no abandona a sus protagonistas –en ningún momento de las seiscientas-setecientas páginas se despega casi de Raskólnikov–, y el lector puede reconstruir –digamos– cada momento de su día. Además, el tiempo, en la lógica del folletín y en la lógica de los géneros triviales que Dostoievski utiliza, es un elemento clave, porque el suspenso está hecho de tiempo: en estas obras de crímenes aberrantes, que constituyen siempre buena parte de la «fábula» (en el sentido que los formalistas rusos dan al término) de la que Dostoievski se va a servir, el tiempo es la dimensión musical, o bien, la música son los cuerpos arrojados al tiempo, a una

tremenda condensación temporal –pocos días saturados de encuentros y contrariedades– y de allí esta intensidad nerviosa, jadeante, que el autor nos propone.

Pasemos a la lengua en la que este escribe, aunque hemos estado todo el tiempo hablando al fin y al cabo de ella. En el caso de *Crimen y castigo*, por más que el autor haya cambiado su plan inicial y de la primera persona se haya desplazado a la tercera, el discurrir del narrador a menudo se superpone o se licúa en la subjetividad del personaje, en algo cuya creación, como tantas otras cosas, se van a arrojar luego los ingleses: el monólogo interior, que aparecerá en la novela del siglo XX como un hallazgo de los Joyce, las Virginias Woolf, los Faulkner. Pero tanto este recurso como el más específico *fluir* de la conciencia están ya presentes en Raskólnikov. Y, en consonancia con él, el narrador respira, apura las frases, se atropella en una sucesión de pensamientos entrecortados en el momento del asesinato, cavila y se extravía junto con su personaje. A esto es pertinente agregar otra noción que es muy importante en general para todas las letras rusas, pero que en Dostoievski tiene una dimensión muy palpable: su cualidad oral, ya sea porque la lengua literaria moderna se construyó allí fundamentalmente sobre la base de la lengua oral, ya porque el tránsito por la voz es frecuente en autores como Gógol, que dicta los capítulos de *Almas muertas*, o el propio Dostoievski, que dicta el tramo y la versión finales de *Crimen y castigo*. La presencia de al menos un oyente haría sin dudas que el autor no quedara ajeno a sus reacciones y así modificaría palabras, entonaciones, énfasis, se entusiasmaría, se distraería, improvisaría (están los testimonios a propósito de esto de Pável Ánnienkov, copista de Gógol, y de Anna Snítkina, la esposa de Dostoievski). Por ello la literatura rusa tendría también siempre una cierta cualidad teatral, más o menos acentuada: el sonido de la voz, la gestualidad, el ritmo, la mímica.

Occidente, desde el Renacimiento y con la invención de la imprenta, fue autonomizando la escritura de la voz, del cuerpo. Es muy curioso, por ejemplo, hacer la prueba de contrastar cualquier página del *Quijote* en la primera edición de 1605 –sin reglas ortográficas, sin párrafos, con todo el texto abrumadoramente de corrido, sin rayas de diálogo, de modo que se reitera incansablemente el verbo «dijo» (fulano), «dijo» (mengano), «dijo» (zutano)– con una versión actual. Veremos que esta última es una página para ser *vista* antes que para ser leída en tanto voz. Es un dibujo y es manifiesto también el diferente efecto de lectura que esto produce. Así, mientras en nuestra cultura la escritura se va autonomizando del cuerpo y el texto se va transformando en una cosa chata, plana, pegada al papel, en el caso de las letras rusas me atrevería a decir que el cuerpo nunca pudo hurtarse por completo. De ese modo, traducir a Dostoievski y a cualquiera de los rusos se transforma primero en un ejercicio auditivo.

En una sola mirada de ella lo leyó todo. Quería decir que, efectivamente, ella misma había tenido este pensamiento. Quizá muchas veces y seriamente había pensado desesperada cómo podría terminar de una vez, y a tal punto seriamente que ahora casi que no se había asombrado con su proposición. Incluso no había advertido la crueldad de sus palabras (el sentido de sus reproches y sobre todo su mirada sobre la deshonra de ella, por supuesto, tampoco los había advertido, y esto para él era visible). Pero él comprendió plenamente hasta qué monstruoso dolor la torturaba, y ya desde hacía mucho tiempo, el pensamiento de su deshonrosa y vergonzante situación. Qué cosa, qué cosa había podido, pensaba él, detener hasta ahora su resolución de terminar de una vez. Y fue solo aquí que comprendió plenamente qué significaban para ella estos pobres y pequeños huérfanos y esta lastimosa y medio loca Katerina Ivánovna, con su tisis y sus golpes de cabeza contra la pared (pág. 395)

Respiración, entonación, gestualidad, teatralidad pura. Esto es, Dostoievski no tiene empacho en machacar, acumular adjetivos, adverbios, para provocar un efecto de *quasi* saturación, primero en el propio modo abrumador en que nos hace leer, a menos que nos encontremos con algunas de esas ediciones que «sanean» la densidad de los párrafos rusos intercalando puntos seguidos, transformando una sola oración en dos o tres, o puntos aparte para airear el texto, dar un descanso visual al lector, etc. Pero es que los textos rusos *son* esos párrafos interminables, y el efecto de lectura, como señalábamos a propósito del *Quijote*, es absolutamente otro. Cuando traducimos, estamos tensionados entre dos lenguas y podemos elegir entre cumplir con la nuestra (está muy bien esto en el original, pero en castellano *deberíamos decirlo* así) o dejar que la lengua rusa mantenga sus incomodidades en la transposición (como dirá Michel Foucault de la traducción de la *Eneida* de Pierre Klossowsky, donde se ve «la incidencia del latín cayendo a pique sobre el francés»; citado en Berman, 2018, 146). Muy bien podemos tensionar nuestra propia sintaxis en frases como: «La mañana que siguió a la *fatal* para Piotr Petróvich *explicación* con Dúniechka y Puljeria Alexándrova trajo su efecto despabilador también para Piotr Petróvich» (cursivas nuestras, pág. 441), o bien «Sonia no atravesaba el umbral y miraba como extraviada, dando la impresión de no darse cuenta de nada, olvidada de su *colorido*, *comprado* de cuarta mano, *inconveniente* en este lugar *vestido* de seda con una larguísima y ridícula cola...» (cursivas nuestras, pág. 228). Y para quien argumente que por qué habría que hacer sonar de manera incómoda algo que en la lengua original suena natural, podemos responder que de la misma manera se nos presentan extraños muchos personajes y situaciones que para un ruso pueden ser corrientes. Es la lógica de toda trasposición y una manera de recordar al lector que estamos leyendo una traducción, prestando nuestra lengua a voces que vienen de otra, que tiene su propia música y su propia prosodia.

A propósito de poner el oído, cuando yo realicé la traducción de *Crimen y castigo*, traduje todo el texto de corrido durante casi un año, revisando mínimamente que la frase o el párrafo hubieran

quedado correctos. Pero acabada la tarea de traducir en sí, puesto a leer el texto, mi texto, en castellano, descubro con horror que suena abominable, que no podía de ningún modo entregar eso para su edición, que a todas luces había asumido un compromiso a cuya altura no podía estar. Reviso con el corazón oprimido si se trata de problemas de sentido en la traducción, mas no es eso. Reviso la sintaxis de las frases y veo que, aun con las tiranteces de las que hablamos, es correcta. Tampoco es eso. Crecen entonces mis tribulaciones por no encontrar qué es lo que ocurre con mi versión, en tanto las otras traducciones que tenía a la vista, con las que había discutido y que en muchos casos no me gustaban, discurrían bien, se podían leer. Mi texto, en cambio, *no sonaba bien*. Entonces empecé a leer el original en voz alta y, a partir de allí, fui moldeando cada frase en castellano tratando de imitar la sonoridad del original. En esa tarea se me fue más tiempo del que había tardado en hacer la traducción en sí, pero fue el tiempo de un valioso para mí descubrimiento. De modo que mi experiencia de lectura y traducción de *Crimen y castigo* es, en lo fundamental, una experiencia intensamente musical, de respiración, de entonación, por sobre todas las cosas.

Aunque, por cierto, con menos emocionalidad, también se puede traducir bien. Podemos encontrar excelentes técnicos de la traducción que, como buenos directores de orquesta (para sumarlos a la metáfora musical), cumplen con la primera de las obligaciones, que es ejecutar bien la partitura que el original propone.

Muchos son entonces los resquicios interpretativos con que nos desafía una obra colosal como *Crimen y castigo*. Quedan muchas traducciones por delante.

Bibliografía

Berman, Antoine (2018): *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Trad. de Ignacio Rodríguez. Dedalus, Buenos Aires.

Dostoievski, Fiódor (2004): *Crimen y castigo*. Trad. de Omar Lobos. Colihue, Buenos Aires.

Freud, Sigmund (1990): *Obras completas*. Tomo XXI. Amorrortu, Buenos Aires.

Ricoeur, Paul (2003): *El conflicto de las interpretaciones*. Trad. de Alejandrina Falcón. F.C.E., Buenos Aires.

Бахтин, М.М. (2002): *Проблемы поэтики Достоевского*. ImWerden, Москва [Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski*].

Набоков, В.В. (1999): *Лекции по русской литературе*. Независимая газета, Москва [Nabókov: *Lecciones de literatura rusa*].

Шкловский, В.Б. (1957): *За и против. Заметки о Достоевском*. Советский писатель, Москва [Sklovski: *A favor y en contra. Observaciones sobre Dostoievski*].