

**DE GÉNERO Y DE GÉNEROS: VICTORIA OCAMPO, TRADUCTORA
DE COLETTE: *GIGI***

Silvia Zenarruza de Clément, UNL.

Muchos años antes de la instalación del concepto de globalización cultural, una argentina, apreciada en su medio social aunque criticada por muchos, cosmopolita y porteña, emprendedora, creadora, enfrentada a veces con un poder político que quiso acallarla, desarrolló en Argentina una tarea infatigable.

En este sentido, y prefigurando lo que teorizaría Edward Said, Victoria Ocampo ha sido un agente de hibridación, instaurando lazos de cultura: “Lejos de construir entes unitarios, autónomos o monolíticos, las culturas en realidad adoptan más elementos «foráneos», más alteridades o diferencias de las que conscientemente excluyen” (SAID 1993, 51).

Ese papel de mediadora cultural, Ocampo lo ha ejercido tal vez como nadie en la historia literaria argentina. Y si es cierto que el traductor nunca es neutro, pues se posiciona ideológicamente en coordenadas histórico-sociales determinadas. En el caso de Victoria, ella ha sido el puente que ha permitido, en un momento dado, la circulación literaria y cultural entre este país del remoto cono sur de América con el mundo, especialmente con Europa y los Estados Unidos.

Se ha dicho que Simone de Beauvoir reinventó a las mujeres con su libro *El segundo sexo* (1949). Entonces podemos afirmar que Colette y Victoria Ocampo fueron sus predecesoras por las audacias de sus vidas y obras: Colette, escritora tenaz, avanzada para su tiempo, de una excepcional apertura mental; Victoria, seductora y deslumbrante por su inteligencia y coraje.

Esta hipótesis, producto de nuestras lecturas y de nuestra mirada comparada, nos convoca en el presente trabajo: ¿Qué pueden tener en común estas dos escritoras, de latitudes diferentes, opuestas en múltiples aspectos (orígenes, recorridos, producción, reconocimiento). Empero, encontramos en ellas condiciones paradigmáticas: las dos se posicionan “del otro lado de la ventana”, abren las miradas: “Mirar hacia/ el afuera y hacia/ el adentro; vislumbrar, proyectar, introyectarse; imaginar, recordar, soñar y ensoñar; ser un tiempo reflejo y reflejante, habitada y habitante es la experiencia que la mujer pudo permitirse para escapar de los condicionamientos impuestos” (CROLLA 2007, 14-15).

En un trabajo sobre las dos autoras, del que la presente comunicación forma parte —*Paradigmas literarios: articulando escrituras y lecturas* (editado por A. Crolla - O. Vallejos), Centro de Publicaciones de la UNL, en prensa—, hemos tratado de leer cómo, en el discurso literario, la mirada de la mujer “se agudiza y adiestra para captar la trascendencia de lo mínimo” (CROLLA 2007, 15) y, en el caso de estas dos escritoras, cómo sus experiencias vitales, sus propios recorridos, independientes y sin embargo paralelos tal vez, confluyen en ciertos puntos de encuentro que no pueden ser fortuitos (entre otros, la traducción de *Gigi* al castellano por V. Ocampo). Nos sentimos inducidos a preguntarnos el modo en que la prolífica producción de una, reconocida y homenajeadada en vida, se opone a la ardua recepción de la actividad de la otra. Cómo una y otra, en sus países y a veces a pesar de sus pares, se posicionan como precursoras y contemporáneas de la escritura actual, de sus riesgos, libertades y gozos.

Nos proponemos aquí indagar por tanto, y a la luz de las consideraciones desarrolladas previamente, las transformaciones impuestas a un texto literario, reescrito en otra lengua, para otro género, a partir del relevamiento de ejemplos significativos que serán evidenciados por los procesos de reescritura. Esto implica, en el trabajo presente, un sucinto análisis de las mutaciones de los textos tomados en los procesos de traducción y adaptación, las limitaciones y enriquecimientos que de ellas resultan.

Conocido es el papel paradigmático en los trabajos de traducción realizados por V. Ocampo a partir de la revista *Sur* y su aporte en la construcción de mentalidades. Ocampo era perfectamente trilingüe (SARLO 1998, 17). En numerosas ocasiones en sus *Autobiografías* ha repetido que el francés fue su primera lengua escrita, pero desde niña su educación también le fue impartida en inglés (como a las demás niñas de su clase). Estas lenguas extranjeras no representaban un problema para ella. Era más bien el castellano, su segunda o tercera lengua de escritura, el que se presentaba como precario. En sus textos, las citas y los *glissandos* al francés, al inglés, al italiano, son típicos de su escritura, marca, tan importante como el texto mismo. En las transcripciones de textos en idiomas extranjeros, en el relato de conversaciones con extranjeros, en la descripción de lugares extranjeros, usó palabras extranjeras. Así logra finalmente configurar el género en que se encuentra más a sus anchas: el relato de viajes. Eso que constituirá junto a su autobiografía una marca de su propia escritura, paralelo a sus propias traducciones y las de otros que gestionó y publicó en la revista y en la editorial *Sur* (SARLO 1998, 127).

Pero, ¿qué es traducir? Para Susan Sontag:

Traducir significa muchas cosas, entre ellas, poner en circulación, transportar, diseminar, explicar, hacer (más) asequible. Comenzaré con la proposición -exagerada si se quiere- de que por traducción literaria entendemos, podríamos entender, la traducción del reducido porcentaje de libros publicados que en efecto vale la pena leer, es decir, que vale la pena *releer*. Argumentaré que el adecuado examen del arte de la traducción literaria es en esencia una declaración sobre el valor de la propia literatura (SONTAG 2003).

Adriana Boria (2008, 12), recuperando el concepto de “texto cultural” de Yury Lotman, afirma que la operación de traducción constituye un mecanismo básico en la concepción de la cultura como “memoria no hereditaria de una colectividad” (LOTMAN 2000,173) puesto que sin una traducción constante de lenguajes y textos no sería posible la existencia de una sociedad. Así, desde la comunicación cotidiana al lenguaje del arte, en que los textos constituyen simultáneamente modelos de mundos, la operación de traducción nos permite, por un lado, recabar información acerca del mundo y, al mismo tiempo, se nos presentan nuevos modelos de percepción de lo real.

Estas definiciones sobre lo que implica traducir son perfectamente aceptables para la empresa que Ocampo encaró desde muy temprano. Si toda lectura es una lectura comparativa de unos libros con otros, actividad de la que emergerá la biblioteca vivida en un marco cultural, temporal y espacial, Ocampo contribuyó a la creación de la “biblioteca argentina” con su tarea de traductora y editora.

¿Qué es traducir para Victoria Ocampo? Muy temprano, en 1921, en su ensayo sobre la *Divina Comedia* que escribe en francés, *De Francesca a Beatriz*, Victoria expresa sus ideas sobre la traducción. Este ensayo traducido por G. de Baeza “en prosa almidonada” se publica primero en español, en la *Revista de Occidente*, en 1924, con epílogo de Ortega. La edición francesa es de Brossard, de 1926. Dice así:

Leed un verso cualquiera de la *Commedia* en el texto, repetirlo una y otra vez, impregnaos bien de él. Luego, tomad la mejor traducción posible de ese verso y veréis cómo, apagadas las palabras, el verso retrocedió hacia la sombra.¹

¹ V. O. *De Francesca a Beatrice*, Madrid, Revista de Occidente, 1924, citado por P. Willson, p. 76

Quedaría planteada aquí la opacidad o la imposibilidad de la traducción poética. Sin embargo, la revista y la editorial *Sur* emprenderán desde su comienzo una vasta actividad de traducción poética. Esta aparente contradicción, evocada por Patricia Wilson, en su interesante tesis sobre la traducción en la literatura argentina del siglo XX (WILSON 2004) en el capítulo dedicado a Victoria Ocampo, la considera “traductora romántica” y analiza obedeciendo a dos lógicas distintas.

Por una parte, la confianza en que la importación de la literatura extranjera en la argentina, y viceversa, puede realizarse en beneficio mutuo sin interferencias; por otra, la insistencia en las irreductibles peculiaridades inherentes a un autor y a una obra, que vuelven imposible la traslación completa o satisfactoria. Sin embargo, la contradicción desaparece cuando se repara en un hecho señalado por los teóricos de la traducción: la traducibilidad afecta en distinto grado los elementos lingüísticos y los propiamente literarios. Los primeros son traducibles en su mayoría y los segundos en su totalidad. Esta traducibilidad diferencial reaparece como tema en diversos textos que Ocampo fue escribiendo a lo largo de los años [...] (WILSON 2004, 80).

Borges, diferenciando dos maneras de traducir, la romántica (que practica la literalidad, que solicita al hombre) y la clásica (que utiliza la perífrasis, aquella que traduce la obra sin mantener el colorido de su lengua, ni de su época ni de su civilización original)² aporta una clave válida para comprender cómo se ubica Ocampo respecto al problema. En sus críticas y en sus opiniones sobre la traducción, Ocampo es romántica, “solicita al hombre” al “genio”. Pero en su proyecto editorial, razona como clásica, creando un espacio para que otros traduzcan. Dice Wilson:

En el proyecto editorial dirigido por Victoria Ocampo pueden encontrarse las claves de un momento de cambio en el tipo de funciones llenadas por la literatura traducida en la Argentina del siglo XX. Esas claves contribuirían a comprender la aparición en el Río de la Plata, de proyectos editoriales vastamente atravesados por la práctica de la traducción, que emprendieron el “descubrimiento” de una nueva literatura. En ese emprendimiento, le cupo a *Sur* un papel

² Sergio Pastormelo, “Borges y la traducción”, en: *Voces*, n° 15, septiembre de 1995, pp.13-18, citado por P. Wilson, p. 82.

pionero, del cual la propia Ocampo era plenamente consciente [...] (WILSON 2004, 85).

Esta frase justifica por sí sola el papel paradigmático que atribuimos a Victoria Ocampo en el planteo del presente trabajo.

¿Por qué Gigi?

Podríamos enumerar las múltiples confluencias que Colette y Ocampo han tenido, desde sus inclinaciones más banales (las dos *gourmandes* de golosinas, aunque en Colette también hay *gourmandise* de placeres), pasando por sus lecturas (Victoria lee a Colette junto con Julián Martínez, las dos leen a Proust) hasta la frecuentación de lugares (viajes por Europa, el Ritz de París)³ y de personajes del arte, la literatura y la moda (Marguerite Moreno —amiga de Colette durante cincuenta años—, Jean-Cocteau, Paul Valéry, Coco Chanel, entre tantos otros).

Pero de esas confluencias sólo nos detendremos brevemente en un punto de intersección (sesgado): la traducción de Ocampo de una pequeña novela de Colette, rescrita para teatro en 1952 por Anita Loos: *Gigi*. Ésta será la última obra de ficción de Colette: a partir de una anécdota real de los años veinte,⁴ el relato remonta al 1900 de las *cocottes* y al ambiente que se vivía mientras la joven Gabrielle-Sidonie estaba de novia con Willy. Escrito como *Julie de*

³“Torbellino de bailes y cenas, señores en frac, herederas cubiertas de diamantes por los joyeros vecinos (de Place Vendôme): en el Ritz, París es una fiesta. [...] Paul Morand se codea con Winston Churchill, Colette trae a Jean Cocteau, quien a causa de sus payasadas se hace a veces echar. Elsa Maxwell canta con Cole Porter *Let's Fall in Love*, Scott Fitzgerald publica *Un diamante grande como el Ritz*, Anita Loos escribe allí su best-seller *Los hombres las prefieren rubias* [...] Alguien se siente verdaderamente en su casa en el Ritz: Coco Chanel. En 1934 se instala definitivamente en el tercer piso del lado de la plaza Vendôme, en lo que ella llama con falsa modestia “la habitación de estudiante”: una suite de ciento sesenta metros cuadrados, la 301-304.” Artículo “*Fabuleux comme le Ritz*” de la revista “Femme Actuelle”, Hors serie http://www.gala.fr/lifestyle_de_star/voyage/spot_de_stars/fabuleux_comme_le_ritz Consultado febrero 2008 (mi traducción).

⁴ “Se trataba del casamiento del Yola Enríquez, joven alumna del Conservatorio, con Henri Letellier, propietario y director del *Journal*. La tía de la joven poseía un hotel en Saint-Raphael, donde Colette se alojó en 1926 y donde encontró a los personajes principales de esta aventura, recientemente casados. Dieciséis años más tarde, en momentos en que buscaba evadirse de las preocupaciones de la guerra, estos hechos le dieron la idea de escribir una especie de novela rosa”. Citado por Michèle Sarde en *Colette, livre et entravée*, p. 442 (mi traducción).

Carneilhan en plena guerra, mientras Colette vivía angustiada por la suerte de su compañero y tercer marido, Maurice Goudekot, arrestado por los alemanes en diciembre de 1941, los dos libros describen, con gracia y frescura, un tiempo pasado. He aquí su argumento:

Gigi (Gilberte) es una adolescente alegre y espontánea, educada por su abuela, madame Álvarez, y su tía Alicia, dos mujeres que fueron en su tiempo cortesanas aduladas. Madame Álvarez recibe regularmente la visita de Gaston Lachaille, rico fabricante de azúcares, con quien mantiene una relación amistosa. Gaston y Gigi simpatizan muy pronto. La joven aporta a la vida de este hombre mundano un soplo de frescura y de espontaneidad que rompe con las prácticas de la vida parisina. Las visitas de Gaston, despechado por el fallido suicidio de su amante en título, se vuelven cada vez más frecuentes. Pero Gigi, adolescente independiente e ingenua, rehúsa conformarse al modelo de mujer que pasa de una relación a otra. Sueña con una pasión amorosa como la de los libros que devora: *Ana Karénina* o *Fedra*.

Retrato de una joven pero también de una época en que las mujeres eran educadas en la idea de gustar a los hombres. Pero Gigi se rebelará contra ese tipo de educación y podrá, al final de la novela, dar curso a sus sinceros sentimientos.

En la contratapa de la edición del *Livre de Poche* que manejamos aparece esta nota de Colette que traducimos:

Gigi es, de mis personajes, el que me ha causado mayor la sorpresa. La concebí en 1942. El momento era sombrío y yo temblaba por lo que me era más caro. En lugar de un extrañamiento en el espacio, necesitaba uno en el tiempo. Situé mi acción en los últimos días del siglo pasado [1890...], en un medio mundano que hoy nos resulta totalmente extraño, no, como podría creerse, por su inmoralidad, sino por su conformismo. Una vez admitido un punto de vista moral diferente, nada era menos descarriado que ese medio. ¡Qué rigor en las líneas de mala conducta, qué inmutabilidad en los signos de éxito y de poder, qué burocracia en los placeres!

No esperaba que esta breve novela encontrara más adhesión que un relato histórico un poco más amable. Pero ocurrió que, desde su primera publicación en un periódico en 1943, *Gigi* nunca ha dejado de tener la primera plana. Todos los modos de expresión, por el verbo o por la imagen, se la han apropiado (COLETTE 1960).

En efecto, se han realizado varias piezas de teatro y películas:

- *Gigi* (1948, film) – Film musical francés, protagonizado por Danièle Delorme.

“**Transfer**” V: 2 (noviembre 2010), pp. 23-46. ISSN: 1886-5542

- *Gigi* (1951, teatro) – En Broadway, con Audrey Hepburn.
- *Gigi* (1958, film) – Film musical americano que ganó un Premio de la Academia, protagonizado por Leslie Caron, Louis Jourdan, y Maurice Chevalier, dirigida por Vincent Minelli.
- *Gigi* (musical) – Comedia musical protagonizada por Alfred Drake, Daniel Massey, Agnes Moorehead, and Karin Wolfe.
- *Mademoiselle Gigi* (2006, telefilm): Adaptación para la televisión francesa, realizada por Carolina Huppert para France 3, con Juliette Lamboley en el papel de Gigi.

La versión de Broadway de la pieza, adaptada por Anita Loos, se estrenó el 24 de noviembre de 1951, protagonizada por la entonces poco conocida actriz Audrey Hepburn (la pieza estuvo en cartel seis meses). Cuando la misma obra se estrenó en el *West End* de Londres, Leslie Caron interpretó el personaje principal y esto contribuyó a que fuera seleccionada como la estrella para la versión cinematográfica de 1958.⁵ Anita Loos dramatizó dos novelas de Colette: *Gigi* (1951), que se estrenó con la actuación de Audrey Hepburn, y *Chéri* (1959), con Kim Stanley, ambas en Broadway.

Victoria Ocampo, amiga de Anita Loos, traducirá en 1955 la adaptación de *Gigi* (novela) que Anita Loos había hecho para Broadway. ¿Por qué la obra de teatro y no la novela? Patricia Wilson sostiene que las traducciones que Ocampo elige corresponden a una marcada fidelidad con respecto a la posición auto referencial, textos en los cuales se dice “yo”: “[...] todo lo traducido por ella está escrito en primera persona o es diálogo [...] la traducción de textos teatrales ocupa un lugar central.” Y agrega más adelante que esta preferencia por el discurso directo, por la traducción del diálogo teatral es el sucedáneo perfecto de la omnipresente cita de los textos de Ocampo (WILSON 2004, 96).

La misma Victoria Ocampo da detalles de esta elección:

Pasemos al teatro. He traducido toda la obra teatral de Graham Greene, tres piezas de Camus, una de Dylan Thomas, una de Osborne, una de Colette-Anita Loos. Cuando se emprenden estas tareas y no se

⁵ Anita Loos (1889-1981), actriz y escritora norteamericana, fue considerada como una de las mejores guionistas de su generación. Se hizo conocida sobre todo por ser la autora de la novela *Gentlemen Prefer Blondes* (1925), *Los hombres las prefieren rubias*, y de su saga *But Gentlemen Marry Brunettes* (1928) *Pero se casan con las morochas*, ambas novelas se convirtieron en best-sellers y en éxitos de taquilla, tanto en el teatro como en el cine. La versión cinematográfica de *Los hombres las prefieren rubias* de 1953 tenía como protagonistas a Jane Russell y Marilyn Monroe, dirigida por Howard Hawks.

“Transfer” V: 2 (noviembre 2010), pp. 23-46. ISSN: 1886-5542

las encara como ganapán, es por amor a lo traducido. Me llevo la palma como traductora barata de la Editorial SUR.⁶

Por amor a lo traducido, dice Wilson:

Tal vez Victoria se entusiasmó con la versión teatral de esta novela que tradujo de manera amena, sin aclimataciones, ateniéndose a la literalidad del texto que, tal vez por su misma naturaleza dialogada, se despoja de perifrasis metalingüísticas y de notas al pie de página. Su adherencia al texto fuente es completa. Aquí como en todas sus traducciones, Ocampo manifiesta el conocimiento directo del autor, el saber natural de las lenguas y su convencimiento de que el artista, el genio creador, es el único que tiene una relación dotada y representativa con una lengua (WILSON 2004, 109).

Como queda dicho, en el caso de *Gigi* estamos frente a una traducción inter-genérica, esto es, una novela corta que ha sido adaptada en inglés como obra teatral, por Anita Loos, y luego esta versión traducida al español, por Victoria Ocampo. Hemos tenido acceso a las tres fuentes y hemos podido constatar la agilidad y la adecuación entre el texto de partida y sus dos versiones, al inglés primero y finalmente al español.⁷ La primera reflexión que suscita la comparación de las tres producciones es el admirable trabajo de traducción genérica realizado por las autoras. Colette y Loos logran adecuarse al lenguaje teatral y sus especificidades: sucinto y concreto, guardando la belleza y la frescura de la novela corta, y al mismo tiempo expansivo y aclarativo pues, a diferencia de lo que ocurre con otros géneros literarios, el texto teatral está escrito para ser escuchado y comprendido sin la posibilidad de la relectura (BADENS-COISSON 2007, 28). Sin duda, la experiencia de Loos como guionista de cine contribuyó al dinamismo resultante de la versión de *Gigi*.

Por otra parte, el argumento del texto de partida (preparación de la joven Gigi a su futura y probable vida de cortesana, siguiendo las huellas de su abuela y de su tía Alicia) parece acentuarse con diálogos y puestas en relieve en el texto adaptado, compelido por los requerimientos de la acción teatral. Estas breves modificaciones aparecen en particular en la tercera escena del acto I y,

⁶ OCAMPO, Victoria. (2000). “Fe de erratas”, en: *Testimonios*, Series sexta a décima, Buenos Aires: Sudamericana, p. 207. Citado por Wilson, p. 96.

⁷ En adelante nos referiremos a los textos con las siguientes siglas: VF: versión original francesa de Colette; VI: adaptación en inglés de Colette y Anita Loos; VA: versión en castellano de Victoria Ocampo.

sobre todo, en las dos escenas del acto II. En efecto, en VI y en VA, el tema del “casamiento” tiene un tratamiento más relevante que en VF. Volveremos a esto.

En cuanto a la estructura de la adaptación en VI y VA, la pieza cuenta con dos actos, cada uno con tres escenas. En VF, la acción comienza *in medias res* con un diálogo. En VI y VA, una didascalia sitúa la época (“alrededor de 1900”) y la escena teatral: al levantarse el telón, el espectador/lector ya está frente a dos de los personajes principales: Gigi, sentada al piano; la señora de Álvarez que hace su entrada. Una voz haciendo escalas proviene de un cuarto, sin que se vea el personaje de Andrée, la madre de Gigi. Esta presentación exigua, pero a la vez puntual, ubica al espectador/lector en el ambiente que la novela sólo desvelará varias páginas más adelante. Sin embargo, como dijimos, la VF tiene una estructura tan dinámica —pocas descripciones y relatos y gran cantidad de diálogos— que se presta muy cómodamente a su adaptación teatral. Por cierto, muchas de las intervenciones del narrador omnisciente en VF son traducidas a diálogos:

Peu de mollet, la voûte du pied haute, de tels avantages conduisaient Mme. Alvarez à regretter que sa petite fille n'eût pas travaillé la danse (COLETTE 1960, 7).

Señora de Álvarez: - A veces me pregunto, cuando veo esas lindas piernas largas, si no me arrepiento de no haberte dejado aprender a bailar (OCAMPO 1955, 12).

A porter le nom espagnol d'un amant défunt, Mme. Alvarez avait acquis une pâleur beurrée, de l'embonpoint, des cheveux lustrés à la brillantine. Elle usait de poudre trop blanche, le poids de ses joues lui tirait un peu la paupière inférieure, si bien qu'elle avait fini para se prénommer Inès (COLETTE 1960, 9).

Señora de Álvarez: - [...] cuando el señor Álvarez falleció, algo me llevó a usar su nombre. Así fue como empecé a llamarme Álvarez, en memoria del difunto. (*Juntando las manos en actitud de plegaria.*) Y desde ese momento comencé a tener cierto aire español. [...] Desde luego, mi pelo negro ya era una buena base. Después era cuestión simplemente de usar polvos blancos, *rouge* sólo para los labios y sombreamme mucho los ojos (COLETTE-OCAMPO 1955, 29-30).

Dijimos más arriba que el hilo argumental es el matrimonio, o mejor dicho, el “no casamiento”: la cortesana no se casa, no se educa para el matrimonio sino para ser mantenida. La señora de Álvarez, nos dice el texto de partida, se ve forzada a llevar una vida austera y dirige con autoridad y competencia el pequeño núcleo familiar:

“Transfer” V: 2 (noviembre 2010), pp. 23-46. ISSN: 1886-5542

De sa vie passée, elle gardait les habitudes honorables des femmes sans honneur, et les enseignait à sa fille et à la fille de sa fille. (COLETTE 1960, 31).

En VI y en VA, la estructura teatral de la adaptación compele a una condensación que pone de relieve ese hilo argumental. A Andrée, embarazada de Gigi, no se le permitió casarse con su amante, un simple profesor de música:

Señora de Álvarez: —¡Casarse contigo! [...] Bueno, por lo menos te salvé de esa *vergüenza* (OCAMPO 1955, 18; el subrayado es nuestro).

Las profesiones honestas y sencillas de los pretendientes horrorizan a la señora de Álvarez, así como el aprendizaje de tareas domésticas para Gigi, aprendizaje que toda niña casadera debe forzosamente hacer. La perfecta educación para sus hijas será el logro del dominio de sí, léase, no enamorarse de alguien corriente como un profesor de música o un empleado de correos, sino pretender a un rico amante.

Andrée: —¿Es culpa mía si no puedo enamorarme de ningún otro hombre, mamá?

Señora de Álvarez: —Sí, claro está. Demuestra una completa falta de dominio de ti misma (OCAMPO 1955, 19).

Hay polémicas que tienden a acentuar ese tema principal: la instalación o no de un teléfono, juzgada como innecesaria por Mme. Álvarez, quien replica a su hija Andrée:

Señora de Álvarez: —El teléfono es sólo útil para los señores que manejan grandes negocios y las mujeres que tienen necesidad de mentir por algo. Desde luego, si consiguieras un amante con un poco de dinero, sería la primera en decir: pongamos un teléfono. Pero tal como están planteadas las cosas, esperaremos hasta que Gigi tenga edad de tener un admirador (OCAMPO 1955, 19-20).

En VI y VA, el tema del teléfono, sobre el que no se insistirá tanto en VF, es no sólo recurrente sino también utilizado como soporte cómico de la situación en la Escena 1 del Acto II, cuando el artefacto, recientemente instalado, sirve para anunciar el retorno de Gaston Lachaille a París. Señalemos aquí una diferencia marcada con el texto de partida: quien responde al teléfono es Sidonie, la mucama de la familia Álvarez, personaje inexistente en VF si no es por una simple referencia del narrador, al principio del relato. A propósito, es de notar que dos personajes de segundo orden en VF, adquieren mayor relevancia en VI y VA: son Sidonie, y Victor, mayordomo de la tía Alicia. Estas intervenciones de personajes secundarios, con registro que delata su estrato social y la utilización de

gags con efectos cómicos, son recursos que condimentan la adaptación al género del teatro de variedades, cercano al vodevil. Conocido es el rol que en el teatro tienen los criados, desde Molière hasta nuestros días, con su bagaje de chismorreo e intrusiones, funcionales a las intrigas y cambios del curso de la acción.

Sidonie: (*Muy atribulada por el teléfono, habla cautelosamente*)

—¡Hola!...¡Hola!... ¿Con quién hablo? ¿Quién? ... ¡Oh! ¡Oh, señor Lachaille! ¿El señor ha vuelto de Suiza?... Sidonie está hablando... Sidonie, señor. Soy la sirvienta de la señora de Álvarez, una combinación de mucama, peón de cocina, lavandera, planchadora y limpiadora de vidrios. No, usted no me conoce porque la señora de Álvarez me despacha de prisa antes de las doce. Me paga por hora, ¿comprende? Pero me muero por conocerlo, señor. ¡Me han hablado tanto de usted! ¡Todo el vecindario no hace más que hablar de usted! (OCAMPO 1955, 79).

Estamos aquí frente a una de las especificidades de la adaptación de un género a otro: la narración literaria puede recurrir a elipsis, a focalizaciones internas o externas, a largas descripciones, a digresiones. Todo ello está vedado en la adaptación teatral, donde el género impone sus propias reglas. El humor —si se ha de recurrir a él— tiene sus propios detonantes, el texto meta exige transformaciones que provienen de la decisión de quienes adaptan el texto de partida. En el caso que nos ocupa, los criados y Andréé tendrán por misión proveer los elementos cómicos, la materia que “amuebla” el Acto II. Andréé, achispada por los efectos del *champagne*, se explaya en detalles poco decorosos:

Andrée: —(*Siempre pronunciando con demasiado énfasis ciertas palabras*) —Yo quería decirte, mamá, que Gigi no puede seguir comiendo esas salchichas con ajo... La semana pasada le salió un grano en la nariz, en plena nariz...

Señora de Álvarez: — ¡Andrée!

Sidonie: — (*Volviéndose hacia la Señora de Álvarez*) ¡Oh! Si, señora. Yo fui quien le advirtió a la niña que no debía de estrujárselo. (*Sale para la cocina, bebiendo al irse el champagne que queda en las copas*).

[...]

Andrée: — Le voy a comprar a la niña un frasco de cáscara sagrada. Estoy segura de que no va con bastante regularidad a... (OCAMPO 1955, 105-106).

No estamos aquí frente a un estricto mecanismo de traducción del humor, de una lengua a otra, en sus diferentes aspectos (los juegos de palabra, el trastocamiento,

la ironía, el cómico situacional, la gestualidad, la proxemia), sino más bien de una creación de las adaptadoras, la misma Colette y Anita Loos, que conocen demasiado bien el receptor, esto es, el público del teatro de Boulevard o de Broadway. En esto, Ocampo se atiene a una “fidelidad” estricta, y no se permite ninguna libertad, ajustándose a la VI y encontrando acertados equivalentes de expresiones populares:

Victor: —Well, all I’ve got to say it, I’m sorry for Lachaille!
Sidonie: — Sorry for Monsieur Lachaille! Why, all his life, he’s been sitting in a tub full of butter, with a great big silver spoon in his mouth!
Victor: —And how comfortable do you think that is? To sit in a greasy tub with a big spoon in your mouth? (COLETTE-LOOS 1952, 82).

(Nótese el efecto cómico en inglés producido por la interpretación literal de la expresión de Sidonie.)

Victor: —Bueno, todo lo que tengo que decir es que lo siento por Lachaille.
Sidonie: —¿Lo siente por el señor Lachaille? ¡Si todo lo que ha hecho desde que nació es darse la gran vida y no pensar sino en juergas?
Victor: —¿Y te parece poco trabajo? El hombre está agotado de buscar diversiones (OCAMPO 1955, 82).

Hablábamos más arriba del gusto por los textos auto-referenciales de Ocampo. Y si de esto se trata, qué decir de Colette, en cuya obra, escasos son los títulos que no remitan a la propia autora. En el texto que nos ocupa hay una referencia a un episodio de la vida de Colette en la escena siguiente: Andrée, madre de Gigi, piensa que el despechado Gaston Lachaille podría encontrar fácilmente una amante entre las artistas del music-hall, en particular, una llamada Cobra, del *Olympia*, que hacía un número de acrobacia saliendo de una canasta y desenrollándose como una culebra. Es ésta una evocación del número que hacía la propia Colette, hacia 1907, en el *Moulin Rouge*, llamado *Le Rêve d’Egypte*, en el que salía de un sarcófago, envuelta en una tela que cubría su cuerpo desnudo; su partenaire, Frank, el egiptólogo, fascinado por la aparición, la besaría, tomaría una punta de la tela, la tiraría... entonces el cuerpo se liberaría y se ofrecería, yendo hasta los límites de lo posible. La alusión ha sido conservada en los textos de llegada, probablemente porque las dos traductoras han conocido perfectamente la trayectoria de Colette. Un lector/espectador menos informado, no descubriría tal vez este guiño. Ante la sugerencia de Andrée, la señora de Álvarez le responde

que Gaston Lachaille no tiene nada que hacer con las artistas del music-hall: un soltero de su situación está sólo inclinado hacia las grandes *demi-mondaines*. Es ésta una profesión que la trama alimenta: es la profesión a la que orientan las mujeres de la casa a la joven Gigi. En VF, este jugoso diálogo condensa toda la moral de las cortesanas, en la lección que la tía Alicia prodiga a la joven debutante:

—Elle (la grand-mère de Gigi) a raison, pour une fois. Tu ne serais invitée que par de gens ordinaires, c’est à dire inutiles.
—Nous ne sommes pas des gens ordinaires, nous ?
—Non.
—Qu’est-ce qu’ils ont de moins qu nous, les gens ordinaires ?
—Ils ont la tête faible et le corps dévergondé. En outre, ils sont mariés. Mais je ne crois pas que tu comprennes.
—Si, tante, je comprends que nous, nous ne nous marions pas.
—Le mariage ne nous est pas interdit. Au lieu de se marier « déjà » il arrive qu’on se marie « enfin » (COLETTE 1960, 37).

En VI y VA, la tirada ha sido conservada casi textualmente, con una breve frase explicativa al final:

Gigi: —Pero, ¿por qué es que abuela me prohíbe que acepte invitaciones?
Alicia: —Porque sólo te las haría gente cualquiera, que no te serviría para nada.
Gigi: —¿Y nosotros somos gente cualquiera?
Alicia: —No. Desde luego que no.
Gigi: —¿Pero qué es lo que nos hace diferentes de esas gentes cualesquiera, tía?
Alicia: —Principalmente, Gilberte, que no nos casamos.
Gigi: —¿Y es por esa razón que me prohíben conversar con cualquier muchacho?
Alicia: —Si. (*Abre el cofre*).
Gigi: —Pero, tía, ¿por qué es que no hemos de casarnos?
Alicia: —Bueno, en realidad el casamiento no nos está prohibido. Pero en vez de casarnos “al principio”, es siempre posible que nos casemos “al final”.
Gigi: —¿Y por qué no “al principio”?
Alicia: —Porque si nos casamos “al principio”, ha de ser siempre con uno que nos abarata.
Gigi: —Quieres decir ¿algo como un tendero?
Alicia: —Exactamente.

“Transfer” V: 2 (noviembre 2010), pp. 23-46. ISSN: 1886-5542

Gigi: —Pero, ¿no será siempre de esa clase, aunque nos casemos “al final”?

Alicia: —Sí, suele serlo. Pero llegado ese momento, una tiene ya sus recuerdos. (*Abre el cofre y descubre una colección de joyas*) Ahora empezaremos la lección de hoy (OCAMPO 1955, 43-44).

Relevamos una modificación en los textos traducidos, provocada sin duda para crear un referente conocido por el lector-espectador de las versiones en inglés y en castellano en la secuencia en que la Tía Alicia, prosiguiendo con su proyecto de transformación de Gigi, le da una nota para una empleada de la casa de alta costura, que en el texto francés es Béchoff y en los textos traducidos será Paquín:

Alicia: [...] —Te voy a dar unas líneas para la principal vendedora de Paquín.

Gigi: (*excitada*) —Pa...Pa...

Alicia: —Paquín. Es una antigua colega mía... pero fracasó y tuvo que ponerse a trabajar.

Gigi: —¡Oh, tía Alicia, un traje de Paquín! (OCAMPO 1955, 51).

Vemos aquí, que las traductoras se toman libertades para lograr un texto más explícito, con datos socio-culturales fácilmente identificables por los receptores.

En cuanto al léxico, el estilo de Colette es tan diáfano que se presta sin mayores problemas a su traducción y adaptación. Loos y Ocampo no parecen verse confrontadas a dificultades en cuanto a la elección de versiones y optan acertadamente, una y otra, por términos que respetan idiolectos y expresiones de uso corriente al momento del proceso de traducción. Así vemos que el término *Tonton* (diminutivo de *oncle* –tío- en francés, es conservado por Loos en francés y vertido por Ocampo como “Totó”, aproximación a la lengua de origen pero de cuyo uso actual no tenemos registro, por lo que sospechamos un galicismo de parte de Ocampo.

Gigi: —It’s **Tonton!** [...] Tonton! Tonton! Tonton!
(COLETTE- LOOS 1952,19).

Gigi: —¡Es **Totó!** [...] ¡Totó! ¡Totó! ¡Totó! (OCAMPO 1955, 24).

Sin embargo, Loos conserva el término “cassoulet”, cuando Ocampo traduce “guiso”:

“**Transfer**” V: 2 (noviembre 2010), pp. 23-46. ISSN: 1886-5542

Mme. Alvarez: —You’ll do nothing of the kind, dear. There’s plenty of time between the matinee and evening four you to run home and have a plate of nice, warm, nourishing **cassoulet** (COLETTE- LOOS 1952, 17).

Señora de Álvarez: —No harás nada de eso. Te sobra el tiempo entre la matinée y la función de la noche, para correr a casa y tomarte un buen plato caliente y nutritivo de **guiso** (OCAMPO 1955, 21).

Ocampo recurre a un término en inglés, diferente al de la versión de Loos, para aludir a las altas esferas sociales:

Mme. Álvarez: —Oh, there’s no doubt she did. But when we were young, I didn’t move in her **exalted circles**. (Colette-Loos; 1952, 25).

Señora de Álvarez: —No cabe duda. Pero cuando éramos jóvenes, yo no andaba en los medios **high-life** como ella (OCAMPO 1955, 29).

Sin duda, Ocampo ha encontrado natural para su texto un término que puede haber sido corriente en el momento de su producción-recepción (años 1950-60). En el caso de “fichu”, Ocampo hace una curiosa transcripción, conservando la palabra de origen pero acentuándola, para darle una sonoridad en nuestra lengua. Loos deja el término original, sin itálicas:

Alicia: —That lace thing, Gilberte, is called a **fichu**. This one happened to belong to a Queen of France. (Colette- Loos; 1952,29).

Alicia: —Esa cosa de encaje, Gilberte, se llama un **fichú**. Y da la casualidad que éste perteneció a una reina de Francia (OCAMPO 1955, 34).⁸

Se conserva también en las versiones el término “piquet” para referirse a un juego de naipes que en nuestra lengua correspondería al “chinchón”.

Gigi: —¡Qué lástima! Tengo que ir a ver a tía Alicia, para la lección. Hubiésemos podido jugar una partida espléndida de piquet (OCAMPO 1955, 26).

Otras dos variantes, aunque imperceptibles en los textos de llegada: “Une garniture de bureau en malachite” (COLETTE 1960, 41) se traduce como “una

⁸ Todos los subrayados son nuestros.

pulsera engarzada en malaquita” (COLETTE-OCAMPO 1955, 49). Así como “les pommettes un peu mujikes” (COLETTE 1960, 42) dan “pómulos como los de un mujik ruso” (COLETTE-OCAMPO 1955, 50), desafortunado pleonasma en la versión al castellano.⁹

Finalmente, daremos cuenta de una modificación esencial en VI y en VA con respecto al texto de partida. Toda la escena 2 del acto II gira en torno a las conversaciones y negociaciones que realizan Gaston y la tía Alicia, las cuales adquieren la envergadura de una verdadera transacción comercial. Ausentes en el texto de origen, estos diálogos y recursos fabricados para la adaptación enfatizan de manera algo forzada y empañan en cierta forma la frescura que llevaba el tratamiento del tema en la versión novelesca. Si en VF, la inducción a Gigi para convertirla en la querida de Gaston se realiza con estrategias y discursos que toman en cuenta la ingenuidad del personaje de Gigi, diríamos casi a expensas de Gigi; en VI y VA, las exigencias de la tía Alicia (una casa, autos, criados para la niña), la referencia a la intervención de notarios y abogados, atentan contra la sutileza con que el texto de Colette alude a la negociación del futuro de la joven.

La trama impone que las dos antiguas *cocottes*, persuadidas de que una corriente de afectión que sobrepasa la amistad empieza a despertarse en Gaston por la ingenua Gigi, ambas, y sobre todo tía Alicia, más mundana, deberán “educar” a la niña en los códigos de la vida cortesana. Por este motivo, en el texto de origen hay un momento clave que va a precipitar la acción. Este momento está marcado por la inmediata transformación del vestuario de Gigi, quien, de usar viejos vestidos rehechos, pasará a lucir un vestuario confeccionado por grandes modistos. La escena del encuentro de Gigi, ataviada ya con ese nuevo atuendo, y Gaston, desprevenido ante la súbita aparición, no ya de una niña, sino de una bella y “apetecible” joven, marca el cambio en el curso de las relaciones entre todos los personajes. Este momento es explotado en VI y VA para intensificar, por un lado, los sentimientos opuestos de Gigi, el desconcierto de Gaston; y, por el otro, la manifestación de intereses de la abuela y la tía Alicia. Todo ello con diálogos explícitos sobre las intenciones de las dos mujeres, con berrinches de Gigi, conductas cambiantes de Gaston, y la intervención de unos criados que expresan su opinión. Forzosamente, se produce en VI y en VA una expansión, una prolongación de la acción que por momentos roza lo paródico:

Gaston: —Primero, señora, quiero asegurarle que si yo tengo el privilegio de...bueno...será tratada como...como...

Alicia: —¿Cómo ninguna otra querida lo ha sido?

⁹ Los subrayados son nuestros.

“Transfer” V: 2 (noviembre 2010), pp. 23-46. ISSN: 1886-5542

Gaston: —Eso iba a decir, señora. Eso mismo. Usted comprenderá... mis sentimientos por Gigi... bueno... una mezcla. Son...

Alicia: —Me perdonará interrumpirlo, Gaston, pero a la tía vieja y tonta de Gigi, que nada sabe de hechos, ni de cifras, usted le está haciendo la clase de declaraciones vagas que los hombres hacen siempre. ¿Por qué no hablar de cosas concretas? (COLETTE - OCAMPO 1955, 130).

[...]

Alicia: —Propongo una casa en Avenida del Bois... no enorme, pero adecuada... Yo la podría encontrar (COLETTE - OCAMPO 1955, 131).

[...]

Gaston: —Desde luego. Y quizá una mucama de bastante edad que pueda servirle un poco de madre.

Alicia: —¿Una mucama, Gaston?

Gaston: —Sí, necesitará una mucama, ¿no señora?

Alicia: —¿En casa? Necesitará por lo menos tres.

Gaston: —¡Oh! (COLETTE - OCAMPO 1955, 131).

[...]

Alicia: —Bueno, puesto que estamos llegando rápidamente a nada, tengo una excelente idea: ¿por qué no darnos cita para mañana en el estudio de mi abogado? (OCAMPO 1955,133).

Opinamos que estas capciosas negociaciones hacen perder un poco el encanto del desenlace, pero su inserción es exigida por el género teatral.

La escena 3 del acto II de VI y VA se abre con la irrupción abrupta de la tía Alicia, quien interrumpe una llamada telefónica que realiza a escondidas Gigi al Jockey Club, preguntando por Gastón, escena inexistente en VF. Siguen diálogos de las dos *cocottes* discutiendo sobre la mejor manera de convencer a Gigi para que acepte la “carrera” que han trazado para ella. Gigi, sin embargo les opondrá con un parlamento su resolución de decidir por sí misma su futuro, mostrando su rechazo por la condición a la que le empujan las dos mundanas.

Alicia: —(Empleando una táctica más suave). [...] Pero al mismo tiempo me gustaría que tuvieras un poco más de sentido común. Algunas mujeres no se enamoran hasta los treinta años... o más tarde. Y quizá habría sido una lástima que tu carrera hubiese empezado con una gran pasión, por más fascinante que resultara ir hasta el fin del mundo con un hombre que sabe todo lo que se puede saber sobre la vida. ¡Perderse en los brazos de una criatura divina como Gaston Lachaille...! ¡Oír canciones de amor bajo un cielo de eterna primavera"! (*Gigi se pone a mirar a Alicia*) Desde luego, si estas cosas no te atraen, no hay nada que decir.

“Transfer” V: 2 (noviembre 2010), pp. 23-46. ISSN: 1886-5542

Gigi: —Hay algo más que yo puedo decir, tía. Puedo decir que cuando la eterna primavera pase, al señor Lachaille se le puede ocurrir irse con otra mujer... y quizá la mujer, por ejemplo, puede dejar al señor Lachaille, y el señor Lachaille contará su historia a todo el Jockey Club. Y la mujer —esa que podría ser yo— podría no tener más remedio que ir a parar a la cama de otro hombre

Alicia: —¡Inés! Está hablando como una mujer de la calle.

Gigi: —Lo siento, tía. Pero a mi no me gusta esa manera de vivir. No soy tan variable

Alicia: —Muy bien pues. Si quieres acabar empleada en una modista o cantando en el coro de la Ópera Cómica, ¡adelante, hija!

Gigi: —¡Tu crees que sabes tanto, tía Alicia! Crees que te ha ido tan brillantemente en la vida! Bueno, pues, ¿sabes lo que yo pienso? Pienso que eres una fracasada. (OCAMPO 1955, 141-142).

La lucidez de Gigi sobre el destino que le espera se expone en VI y VA como una confrontación de Gigi con su tía. En cambio en VF, es una escena entre Gigi y Gastón, la que permite a la joven expresarse sobre sus deseos y sentimientos:

Tonton, vous avez dit à grand-mère que vous vouliez me faire un sort.

—Un très beau, dit fermement Lachaille.

—Il sera beau si je l'aime, dit Gilberte non moins fermement. [...] Me faire un sort, ça signifie que je m'en irais d'ici. Que je m'en irais d'ici avec vous, et que je coucherais dans votre lit.

[...] Je sais très bien que si vous me faites un sort il faudrait que j'aie mon portrait dans les journaux, que j'aie à la fête des Fleurs et aux courses et à Deauville. Quand nous serons fâchés, le *Gil Blas* et *Paris en amour* le raconteront...

[...]

—Tante Alicia et grand-mère sont d'accord avec vous. Mais comme il s'agit tout de même un peu de moi, je crois que j'ai mon mot à placer. Mon mot, c'est que ça ne me va pas.

[...]

Eh, dit Lachaille, elle a qu'elle ne veut pas ! (COLETTE 1960, 54-55-56).

La decisión de Gigi de no aceptar la vida de cortesana a la que la destinan la tía y la abuela parece irrevocable ante la lucidez con que analiza tanto sus sentimientos como los pormenores de una existencia expuesta al comentario público y a una cierta precariedad, por más que Gastón haya prometido hacerle “un sort”, esto es, asegurar su bienestar económico futuro. Toda la situación sume a Gigi en una gran tristeza al ver defraudado el afecto sincero depositado en Lachaille. Pero, al mismo tiempo, el personaje madura y descubre sus verdaderos sentimientos. La exteriorización de su

voluntad le ha permitido revelar —a sí misma— la naturaleza profunda de su afecto por Gastón., lo que precipita el desenlace que en el texto de partida VF se resuelve en algo más de media página:

—J’ai réfléchi, tonton, j’ai même beaucoup réfléchi...
Il l’interrompt, pour l’empêcher de dire ce qu’il redoutait d’entendre :
—Je te jure, ma chérie...
—Non, ne me jurez pas. J’ai réfléchi que j’aimais mieux être malheureuse avec vous que sans vous. Alors...
Elle s’y reprit à deux fois :
—alors... Voilà- Bonjour... Bonjour, Gaston.
[...]
L’homme heureux se tourna vers Mme. Alvarez:
—Mamita, dit-il, voulez-vous me faire l’honneur, la faveur, la joie infinie, de m’accorder la main... (COLETTE 1960, 63).

En las versiones VI y VA:

Gigi: —He estado representado un papel, como todas esas malas mujeres que tenía Totó..., afligiéndolo..., haciéndolo desgraciado... sólo que yo no me parezco realmente a ellas, porque lo quiero, Totó.
Gaston: —¡Gigi!
Gigi: —Lo quiero, Totó (*Corre hacia él, lo abraza y llora con la cabeza en el hombro de él.*) Lo quiero. ¡No necesita casarse conmigo!
Alicia: —¡Gilberte!
Gigi: —Haz lo que quieras conmigo. Llévame contigo ahora mismo, si quieres.
Señora de Álvarez: —¡Basta, Gigi!
Gaston: —No se preocupe, mamita. (*Tendiendo a Gigi abrazada.*) ¿No ves, Gigi, que ésta es la única manera posible de tenerte? No lo había entendido antes... eso es todo.
[...]
Señora de Álvarez: —Nuestra hijita acaba de dar su consentimiento. Será la señora de Lachaille.
Andrée: —La señora... de Lachaille?...
Gigi: —Totó y yo, mamá, nos vamos a casar (OCAMPO 1955, 155-156).

Se podrá apreciar que la confesión de Gigi está elidida en VF y aparece más melodramática en VI y VA, con grandes exclamaciones y efusiones de llanto por parte de Andrée, quien es invitada a cantar para el cierre del telón.

El *happy ending* del texto de partida tiene la sobriedad de lo no dicho, de la contención de los sentimientos, y refleja la súbita comprensión por parte de Gigi de que, al reconocer su amor, accede a vivir con Gastón la vida a la que la preparaban, aunque no la aceptara. El *coup de théâtre* consiste en que Gastón la pide en matrimonio. En VI y VA, la expresión de los sentimientos de uno y otro se explicita, se explaya, redundante.

A modo de conclusión

Hemos visto cómo la adaptación genérica sufre modificaciones con respecto al texto de partida, exigidas por la “representatividad”. En VI y en VA se manifiestan en inversiones en el tratamiento de la acción; en la inversión de roles que asumen algunos de los personajes principales; en la aparición de personajes secundarios con un rol humorístico —acentuando lo cómico de la situación—; en el toque más caricatural que reviste el personaje de Andrée; finalmente, en parlamentos explicativos —algo redundantes— por parte de la mayoría de los personajes. Hay, además, una marcada expansión en el segundo acto, exigida para cumplir con la estructura teatral en dos actos de dos escenas cada uno y una explicitación de las intenciones de los personajes que discrepan con la sutileza del texto de Colette. En este aspecto, podríamos hablar de una cierta pérdida, a nuestro juicio, en cuanto al efecto de lectura, en relación con el texto de origen.

Ahora bien, la adecuación general del registro, aún con la extensión requerida por la estructura teatral, el acierto en la traducción de expresiones, la cohesión de los textos de llegada, procuran una equivalencia pragmática, ya que implican una plasmación real en el texto meta de las decisiones tomadas por las traductoras, al adecuar los elementos lingüísticos a los significados que se quieren comunicar. Esto se obtiene mediante soluciones funcionales o semánticas correspondientes a las variables intralingüísticas presentes en el texto de partida. En cuanto a la aceptabilidad, es innegable que ha habido un enriquecimiento, como lo constata el historial —evocado más arriba— de las representaciones teatrales, cinematográficas y televisivas de *Gigi*, una de ellas muy reciente, de 2006, lo que prueba que a pesar de los casi sesenta años pasados desde que Colette la creara, su recepción sigue siendo auspiciosa.

Por amor a lo traducido, decía Ocampo.¹⁰ A ella le debemos que esta breve obra, de aceptable difusión en medios —y media— anglófonos y francófonos, nos haya llegado en español gracias a su traducción y publicación en *Sur*.

La literatura ha sido, desde siempre, el campo en que toman cuerpo representaciones, escenas, sueños, fantasmas, que liberan la palabra y la escritura de prohibiciones y tabúes. Las obras de Colette y Ocampo, ampliamente auto referenciales,

¹⁰ Ver referencia 6, p. 7, supra.

aunque, a veces tome la forma de ficción en el caso de Colette, muestran claramente cómo ambas, desde la infancia, se abrieron al universo de los libros, al tesoro que allí había depositado; se construyeron, devinieron ‘Otra’ permaneciendo fieles a sí mismas

Colette, polifacética, amorosa, mujer “libre y prisionera”, cincuenta y seis años después de su muerte, sigue fascinando por su vida y su obra, la cual todavía sorprende por su modernidad. Modernidad que se extiende también a su condena de lo que esclaviza al cuerpo femenino. Se indigna, sin vincularse nunca con los movimientos feministas, por la servidumbre de las mujeres, a menudo sin oficio, explotadas y sobrevivientes sólo con el acceso al estatus de mujer casada o mantenida. A menudo presenta el lesbianismo como un refugio contra el hombre. Su propia vida, como la de sus heroínas, aboga por la responsabilidad de las mujeres en la construcción de su propio destino, no sin alguna sospecha sobre su gusto persistente por sentirse atadas.

Su dominio son las palabras, en cuyo interior transporta su gozo de vivir. El amor es el centro de su obra, pero a menudo son amores “desazonados”, según sus propias palabras: desequilibrios de edad, pasiones prematuras, diferencias sociales, desacuerdos fundamentales... Quizá el público fue sensible a este tono ambiguo, alejado de lo novelesco, visto a menudo como trágico.

Sus obras, como su personalidad y su vida, han suscitado por parte de la crítica y del público tanta reprobación como admiración, la una y la otra sin reservas. Así, hayan sido la expresión de una originalidad profunda, el fruto de la necesidad o el producto de un artesanado talentoso, sus audacias personales, sus preferencias temáticas, sus innovaciones literarias y estilísticas han sorprendido, chocado, seducido. Hoy, ampliamente reconocida, es sin embargo todavía objeto de cierto desprecio por una parte de la elite literaria, universitaria y crítica. Pero de lo que no cabe duda es que fue una mujer libre, adelantada a su tiempo y que su literatura así lo demuestra.

Victoria Ocampo pudo cumplir la condición evocada por Virginia Woolf de convertirse en una autora que contara con “esparcimientos, dinero y un cuarto propio”. Pero no fue una escritora sólo por eso. Victoria llega a ser escritora “contra viento y marea”. Escribir demanda tiempo y un espacio para sí, pero también, y sobre todo, cultura. Cultura que se adquiere al contacto de la sociedad y los lugares de difusión del saber. Escribir también requiere cierta libertad. La libertad sexual que adquiere Victoria con su amante Julián Martínez (su primera pasión y, tal vez, la única) fue la condición de su libertad intelectual. Como Colette, su escritura implica la invención de una nueva lengua, propia de las mujeres, que pasa por la inscripción textual del cuerpo femenino.

Moderna, descubridora de otras voces, mecenas generosa, reconocida por su papel de promotora y difusora cultural, lo cierto es que nunca dejó, y con notable tenacidad, de escribir: artículos y libros, una infinidad de cartas que, publicadas, sobrepasan el volumen de su obra, La fundación de la editorial *Sur*, para financiar la revista creada dos años antes, tuvo como objetivo difundir la mejor literatura de la

época. Por ignorancia o por prejuicios, no se la supo apreciar en su justa medida en su época. Fue denostada por extranjerizante y esnob. Sin embargo, en una década publica tres libros emblemáticos de la literatura argentina: *El túnel*, de Ernesto Sábato, *Historia de una pasión argentina*, de Eduardo Mallea y *Ficciones*, de Borges. Durante los diez primeros años de *Sur* se publican un total de 75 libros: 41 de autores extranjeros y 34 de escritores argentinos. Fundadora de un espacio espiritual, dirá Octavio Paz, contribuyó, con su vida y su obra, a promover la cultura; padeció cárcel por portación de clase y, aún hasta nuestros días, no faltan aquellos que reducen su actividad y su creación al papel de musa o empresaria, anfitriona solícita de personalidades extranjeras o traductora y mecenas complaciente. Lo cierto es que nunca dejó de escribir y sus escritos revelan su aguda percepción de hombres, sentimientos, lugares, costumbres, dejando con sus *Testimonios* y su *Autobiografía* un fresco del tiempo y el mundo que conoció.

Como dijo María Esther Vázquez, ella realizó el famoso diálogo de culturas.¹¹

¹¹ http://www.lagaceta.com.ar/nota/235674/Informacion_General.

Referencias bibliográficas

- BADENES, GUILLERMO & COISSON, JOSEFINA. (2007). *La traducción indinita. La oralidad como elemento clave en la traducción de obras de teatro*, en: *Traducción periodística y literaria*. Córdoba, Argentina: Badenes-Coisson compiladores. Editorial Comunicarte.
- BORIA, ADRIANA. (2008). *La literatura como traducción: los estereotipos de género*, en: *De Signis 12, Traducción / Género/ Colonialismo*. Buenos Aires: La Crujía. Patricia Calefato y Pilar Godayol (Coordinadoras).
- COLETTE; GABRIELLE-SIDONIE. (1960). *Gigi*. Primera edición. Paris: La Guilde du livre, Francia 1944. Editor Frenenczi. Livre de Poche.
- COLETTE. (1955). *Gigi*, teatralizada por Anita Loos, traducida por Victoria Ocampo. Buenos Aires: *Sur*.
- CROLLA, ADRIANA. (2007). *Miradas Reflexivas sobre la Literatura en la Segunda Mitad del Siglo XX*. Ciclo de licenciaturas en Enseñanza de la Lengua y la Literatura. Santa Fe: UNL.
- DELGADO, JOSEFINA, Dirección editorial. (2006). *Protagonistas de la cultura argentina Victoria Ocampo Criolla Gigantesca*. Buenos Aires: La Nación Aguilar.
- KRISTEVA, JULIA. (2003). *El genio femenino 3 Colette*. Traducción Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós.
- LOOS, ANITA & COLETTE. (1952). *Gigi*. Estados Unidos: Random House, INC. Library of Congress Catalogue N. 52-6902.
- MOLLOY, SYLVIA. (1996). *Acto de Presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- OCAMPO, VICTORIA. (2005a). *Autobiografía I, El Archipiélago- El imperio Insular.: El archipiélago 1979. El Imperio insular 1980*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Victoria Ocampo. Primera edición, Ediciones Revista Sur.
- . (2005b). *Autobiografía II, La rama de Salzburgo – Viraje*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Victoria Ocampo. Primera edición, Ediciones Revista Sur: *La rama de Salzburgo* (1981), *Viraje* (1982).
- . (1981). *Testimonios. Primera serie / 1920-1934.*, Madrid: Ediciones Fundación Sur. Primera edición: Revista de Occidente, 1935.
- SAID, EDWARD W. (1993). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- SARLO, BEATRIZ. (1998). *La máquina cultural, Maestras, traductores y vanguardistas*. Argentina: Editorial Planeta.
- SONTAG, SUSAN. (2003). *Traducir para compartir*, artículo del suplemento cultural de “La Nación”, 30 de noviembre de 2003.

“**Transfer**” V: 2 (noviembre 2010), pp. 23-46. ISSN: 1886-5542

WILSON, PATRICIA. (2004). *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

SITOGRAFÍA

Af Ouaipe culture Sidonie Gabrielle Colette:

www.aflaurent.com/index.php3?theme=3&soustheme=23&rubrique=170&langue=fr-10k – (Última consulta, febrero 2010).

Portal: *Villa Ocampo dans la culture*. Par Ivonne Bordelois.

http://www.villaocampo.org/fra/historico/cultura_10.htm Consultada en febrero 2010.

La Gaceta on line “Victoria y Borges nacieron en el momento oportuno” María Esther Vázquez .Consultada en febrero 2008.

http://www.lagaceta.com.ar/nota/235674/Informacion_General/Victoria_Borges_nacieron_momento_oportuno.html