Una voz lésbica extranjera para la literatura argentina. La traducción de *Olivia*

María Julia Rossi
John Jay College, City University of New York

Olivia llega de su Londres natal a un internado para señoritas en las afueras de París. Allí la adolescente se fascina con sus directoras y con el aire de extranjería que las envuelve: hablan francés y, por las noches, leen a Racine en voz alta para deleite recíproco. Esa escena de lectura entre mujeres, para la curiosa joven inglesa a quien todo parece deslumbrar, es irresistible. Olivia es la protagonista y narradora de la novela homónima, y este atractivo que la lengua extranjera suscita en ella es el punto de partida para la reflexión que propongo en estas páginas. La lengua extranjera tiene el encanto de lo diferente, el misterio de lo inaccesible y la protección —si fuera necesaria— que ofrece la alteridad. En lo que sigue aventuro que, si consideramos algunas obras literarias traducidas de otras lenguas como un componente clave del panorama literario argentino en la década de 1950, las ficciones de temas *queer* familiarizaron a las lectoras hispanohablantes con sensibilidades y pasiones disidentes, años antes del surgimiento consolidado de literatura *queer* vernácula, acaso más explícita y con personajes lésbicos y gays que la crítica suele considerar fundacionales (algo que Andrea Pagni y Jorge Luis Peralta estudiaron en Cortázar y la editorial Tirso, respectivamente).

En esta ocasión me concentro en el caso de *Olivia* by Olivia, la *nouvelle* de Dorothy Bussy (de soltera Strachey), y en su llegada al público hispanohablante en 1958 como *Olivia* por Olivia, en traducción de José Bianco bajo el sello editorial de la revista *Sur*. Esta traducción es lo contrario de excepcional no solo en su labor como traductor sino como promotor y agitador cultural; Bianco es un agente extremadamente productivo en lo que Natasha Hurley llama «la 'mundialización' de la sexualidad […] a través de redes de asociación, el coleccionar textos, el alcance de los mundos narrativos y los cambiantes terrenos de lugar y tipos raciales» (xvii, mi traducción). Como veremos, el caso de Olivia es útil para mi argumento por partida doble: por

un lado, forma parte de un saludable corpus de literatura *queer* en traducción, algunas veces opaco para la crítica; mientras que, por otro, es particularmente revelador por las estrategias de traducción que Bianco emplea, muy afines tanto a su sensibilidad estética como a una concepción específica de cómo la literatura representa los deseos y las identidades disidentes (algo que tal vez cambiara bastante para él y a su alrededor en las décadas siguientes).[1] La traducción es al mismo tiempo lo que permite la llegada de lo extranjero y lo que hace posible su comprensión, sin opacar el brillo de lo foráneo.

Olivia narra el enamoramiento de una estudiante de dieciséis años, Olivia, con *mademoiselle* Julie, una de sus profesoras en Les Avons, el internado de élite parisino, con regodeo en el detalle sentimental de la narradora, tal como lo recuerda la propia Olivia décadas más tarde. Originariamente publicada en inglés, salió en abril de 1949 en Hogarth Press, la editorial fundada por Virginia Woolf y su esposo, Leonard. Tras escribirla originariamenteen francés, Dorothy Bussy la había traducido al inglés. La propia autora colaboró con Roger Martin du Gard en la versión que finalmente salió publicada en francés (Caws y Wright 344, Levin 25).[2] En julio de ese mismo año se publicó en Francia. En ambos países fue un éxito de crítica. Bussy la publicó bajo el pseudónimo de Olivia (en ambos idiomas apareció así: *Olivia* by Olivia y *Olivia* par Olivia), acaso por sus pinceladas autobiográficas («Les Avons», el internado de ficción, estaba inspirado en Les Ruches, que dirigía Marie Souvestre cerca de Fointanebleau, al que Bussy había asistido) y definitivamente por su contenido homoerótico.[3]

[1] Patricia Willson clasifica las tendencias de Bianco como traductor en dos: por un lado, cuando traduce cosas que se alinean con sus gustos, donde lo hace más libremente, y por otro cuando traduce cosas que escapan a sus preferencias sensibles y sus traducciones son más "fieles" en términos de gramática y léxico.

[2] Sobre la correspondencia entre Roger Martin du Gard et Dorothy Bussy, ver el trabajo de Maurice Rieuneau.

[3] Marie Souvestre fundó dos escuelas similares: Les Ruches, en 1863, en Fountainebleu, con Caroline Dussaut; y Allenswood Academy, en 1870, en las afueras de Londres. Ambas instituciones tuvieron gran ascendencia entre las jóvenes que asistieron a ellas, entre quienes sobresale Eleanor Roosevelt. Para más información sobre Souvestre, ver la biografía *Marie Souvestre, (1835-1905): Pédagogue pionnière et féministe*, de David Steel.

La *nouvelle Olivia* había sobrevivido ados censuras invisibles: la primera, en 1917, cuando Dorothy Bussy escribió una primera versión, en formato teatral, *Miss Stock's School*. Probablemente debido a su propia censura, no se publicó sino póstumamente, en 2018 en una tirada ínfima. Esta pieza es un antecedente deliberado de *Olivia*, también de carácter autobiográfico y con datos corroborables en la realidad histórica. La segunda, en la década anterior a la publicación, no menos influida tal vez por políticas de género nocivas: cuando en 1934 Bussy dio su manuscrito a André Gide para que lo leyese, este desestimó la historia por no ser lo bastante atrapante (ella era la principal traductora del trabajo de él al inglés y mantenían una importante relación epistolar bilingüe, sobre la que escribió Kate Briggs). Ambas censuras se alinean con las denuncias de Adrienne Rich a propósito de la anulación de los textos sobre «las elecciones que las mujeres hacen de otras mujeres como camaradas de pasión, compañeras de vida, [...], amantes, tribu» (632, mi traducción).[4] A la consecuente postergación de casi quince años siguió otra tiranía, facilitada por el pseudónimo y por las circunstancias: aparecida al año siguiente de que Gide recibiera el Nobel de literatura, el público francés asumió que *Olivia* era, en realidad, de su autoría (Caws and Wright 345). Incluso los medios que no hacían esta insinuación se concentraban en el padrinazgo del autor y en la importancia del traductor hombre. Alrededor de una década más tarde llegó al público lector de habla hispana dentro del catálogo de la editorial Sur, que así accedía al relato de un lesbianismo sutil, elegante y, sobre todo, anglo-francés.[5]

Para el momento en que Bianco la traduce para la editorial Sur, el tema del lesbianismo tenía antecedentes conocidos y famosos en las ficciones disponibles

[4] Las preocupaciones de Rich, en su texto de 1980, son dos: "first, how and why women's choice of women as passionate comrades, life partners, co-workers, lovers, tribe, has been crushed, invalidated, forced into hiding and disguise; and second, the virtual or total neglect of lesbian existence in a wide range of writings, including feminist scholarship" (632).

[5] Tal como explican B.J. Epstein y Robert Gillet en la introducción a *Queer in Translation*, "translation which refuse the illusion of domestication but insist on eliciting an awareness of foreignness require a great deal more care and attention from both writer and reader than those which gloss over the difference" (4). Bianco sin duda es un traductor extremadamente cuidadoso en este sentido, favoreciendo con ese celo una sensación de extranjería radical en la tersura indiscutible de su prosa traducida.

en la época. La novela de Colette *Claudine à l'école* de principios de siglo y la película alemana *Mädchen in Uniform* de principios de la década del treinta son dos ejemplos de circulación masiva que habían hecho del deseo de la mujer por la mujer un tema visible en la cultura popular. De hecho, tanto en Francia como en Inglaterra, había también otros antecedentes explícitos: la obra de teatro *La Prisonnière* de Édouard Bourdet, estrenada en 1926, y la novela *Le Puits de solitude*, publicada en 1928. La escritora inglesa Rosamond Lehmann (autora del texto que abre la edición en francés) había publicado *Dusty Answer* en 1927 y *A Note in Music* en 1930, ambas sobre relaciones lésbicas. En 1928, el clásico de la novela lésbica *The Well of Loneliness*, de Radclyffe Hall, había sido condenada por obscenidad en Inglaterra y recién se reeditaría sin dificultades legales el año de aparición de *Olivia* (Levin 26). La película alemana se estrenó en Buenos Aires en enero 1933 y se siguió proyectando sostenidamente durante dos años, con anuncios que llegan hasta 1938.[6] El título con el que se presentó en el país era *Chicas de uniforme o Internado de señoritas*, un título doblemente explícito que añade, a la traducción literal del título original alemán, el lugar específico donde ocurre la acción, en cierto modo apelando al imaginario homosocial del internado y a la juventud de quienes allí asisten.[7]

En este contexto, la traducción no nos sirve tanto para evaluar (o condenar) aquello que Bianco omite o añade, sino para considerarla una práctica creativa por derecho propio. William Spurlin propone que es precisamente en los espacios de indefinición y restos donde la traducción se puede entender

[6] Tanto en 1933 como en 1934, se proyectó en Buenos Aires en más de una decena de cines, tras su estreno inicial el 13 de enero en el cine Etoile Palace. Todavía en 1935, entre febrero y agosto, se presentó en cuatro cines distintos, en enero de 1936 en Belgrano y en abril de 1938 en el cine Gaumont. Para otros antecedentes literarios vernáculos, ver la publicación de Laura Arnés "Insinuar 'eso': afectividades lesbianas y literatura en la argentina de principios de siglo XX".

[7] Mucho habría para decir a propósito de este espacio. Ver al respecto el trabajo de Marta Vicinus. Asimismo, aparece como uno de los apéndices en la obra seminal de Havelock Ellis sobre la llamada "inversión sexual", el segundo tomo de *Estudios de psicología sexual* en siete tomos, publicado en 1897. En la traducción de 1913, publicada en Madrid, el Apéndice C, "La amistad de las muchachas en la escuela" (traducción de "The School-Friendships of Girls"), curiosamente omite la sección cuarta, dedicada a América del Sur, donde el estudio de caso era precisamente una escuela secundaria de Buenos Aires. La versión en español solo incluye los casos de Italia, Inglaterra y Estados Unidos.

como una práctica *queer* (174). En lo que sigue, uso el cotejo de textos atravesados por varios procesos de traducción para iluminar la creación de un personaje lésbico, el de Olivia, tal como llega a las lectoras hispanohablantes a fines de la década de 1950 y comprender qué procesos llevaron a su construcción (sobre la traducción al francés, ver el artículo de Sophie Levin).

Comentario de la traducción

En un intento anterior de analizar esta traducción, me ocupé del comienzo de la novela, donde descubrí que Bianco revisó con sutileza la construcción del binomio exhibicionismo/recato con relación al uso de la primera persona de la narradora. Para dar un ejemplo, he aquí la traducción del íncipit, donde Olivia reflexiona sobre su propio pudor[8]:

Texto original (1949)	**Traducción literal**	**Traducción de Bianco (1958)**
"*My* reserve, *my* recoil from all exhibitionism, was no doubt also a matter of heredity and upbringing." (13)	[Mi reserva, mi reticencia ante todo tipo de exhibicionismo, era sin duda *también* una cuestión de herencia y educación.]	"*La* reserva, *la* timidez ante cualquier forma del exhibicionismo eran *en mí*, qué duda cabe, el doble resultado de la herencia y la educación." (13)

Este comienzo reflexivo pone de relieve acaso aviesamente la idea del exhibicionismo. Aunque la narradora rechace este impulso, lo pone en palabras desde el comienzo: es frontal a propósito de la cuestión de lo que puede revelarse u ocultarse. El término «reserva» sugiere un esfuerzo de autocontrol, lo

[8] Las traducciones llamadas literales, ya sea en columna aparte o entre corchetes, son mías y tienen el propósito de ilustrar una serie de posibilidades del español accesibles a Bianco y, en cierto modo, descartadas por él. Sirven también para enriquecer la reflexión sobre la pluralidad de opciones a la hora de traducir los segmentos citados. Todos los énfasis en los cuadros son añadidos, excepto que se indique lo contrario.

que implica un proceso de contención que puede apuntar a la represión o, como mínimo, a una tensión entre los aspectos públicos y privados del yo. Esto prepara el terreno para una preocupación más amplia por la identidad y el autocontrol, cuestiones que resultarán fundamentales no solo para la novela en su conjunto, sino también para su traducción. La traducción de Bianco, al rechazar o posponer el posesivo con el que la narradora se expresa, inserta una distancia adicional entre ese yo que (se) narra —que se introduce más adelante en la frase— y la reserva y el rechazo o la reticencia. Las tensiones se exacerban en la frase inmediata siguiente:

Texto original (1949)	**Traducción literal**	**Traducción de Bianco (1958)**
"Which of us at home ever alluded to *feelings* or ever attempted to express *them*? But I don't doubt we had *them* as strong as other people." (13)	[¿Quién de nosotros, en casa, aludía alguna vez a los *sentimientos* o intentaba expresar*los*? Pero no dudo de que *los* teníamos tan intensos como cualquier otra persona.]	"¿Quién en casa se habría permitido aludir a un *sentimiento secreto*, o habría intentado *confesarlo explícitamente*? Sin embargo, existían en nosotros los *sentimientos secretos*, y tan arraigados como en los demás." (13)

Aquí, el tema principal es la expresión de los sentimientos y, en el original, se los menciona en un sentido general. La palabra «*feelings*» (sentimientos) aparece una sola vez. En una pregunta en cierto modo retórica, así como en la respuesta explícita, se hace referencia a los sentimientos dos veces más, pero para ello se recurre a pronombres, en una cadencia natural de la lengua. La traducción cambia esta distribución de manera radical, sin que lo justifiquen la sintaxis del español ni la usanza. De las tres veces, dos son explícitas y se añade un epíteto que no está en el original: los sentimientos dejan de ser de una índole genérica para pasar a ser, de forma iterada, «sentimientos secretos».

Bajo este mismo ímpetu, «*express*», perfectamente traducible por su equivalente «expresar», se vuelve, en la traducción de Bianco, «confesar». La traducción vuelve esta especie de reflexión cultural de Olivia, que está pensando en las represiones de su clase y de su época y de cómo es su familia, en cierto modo, un reflejo de esas circunstancias, algo más misterioso e íntimo. Se acentúa la sensación de lo escondido y así, los sentimientos inexpresados se vuelven, en la traducción, sentimientos secretos inconfesables.

Hasta aquí llegaban mis conclusiones parciales, en cierto modo influenciadas por otros análisis que había hecho, o que conocía, de sus traducciones. Lo que no sospechaba entonces es que Bianco no estaba, en realidad, traduciendo del inglés. O que no lo estaba haciendo solamente desde el inglés. Esta sospecha me asaltó cuando, en el cotejo de la «Introducción», la frase «The world, I know, is changing» (7) aparece traducida como «Las peores calamidades se ciernen sobre el mundo» (9). Tras descartar una reescritura descabellada, corroboré que en la versión en francés se lee: «Les pires calamités planent sur le monde» (9). Al continuar con el cotejo, confirmé que esta versión es una fuente mucho más consultada por Bianco —o debería decir consultada mucho más fielmente— de lo que los elementos paratextuales indican. ¿Por qué se haría semejante cosa? Las razones, sólo es posible especular, pueden tener que ver con cuestiones de derechos de traducción o, por qué no, con afinidades electivas. La tarea ahora es deducir, a partir del cotejo, cuáles fueron los efectos textuales que se ejercieron sobre los deseos y las voces sexodisidentes, a sabiendas de que las fuentes eran plurales —y distintas—, y que traían, con sus opciones sintácticas, léxicas y estilísticas, opciones sensibles diferentes y enriquecedoras. Primero miremos los detalles paratextuales, acaso inquietantes, para luego ahondar en las traducciones del texto introductorio y sus variantes.

Vale la pena aclarar algunos detalles sobre los paratextos antes de proceder al cotejo. De manera atípica, la traducción al español de *Olivia* indica no solo el traductor sino, de manera explícita, la lengua de la que tradujo: «Traducción *del original inglés* de José Bianco» (mi énfasis), además de la sí habitual indicación del título original «en inglés» (que en este caso, por tratarse de un nombre propio, es idéntico). Este énfasis sutil no llamaría la atención si la traducción de Bianco no fuera, ostensiblemente, tanto del inglés como, sobre todo, de la versión en francés. Con excepción de la edición francesa, dedicada

«A la très chère mémoire de Virginia W.», tanto la argentina como la inglesa, solo usan las iniciales («A la muy querida memoria de V. W.» y «To the beloved memory of V. W.»). Luego, Bianco toma el epígrafe de La Bruyère de la edición en francés (que tiene, infiel, una palabra menos que la edición en inglés). Así, las señales son contradictorias: la edición de Bianco anuncia explícitamente que se traduce de una lengua de la cual es evidente que no se tradujo; toma la dedicatoria de la versión original inglesa y sigue, mayoritariamente, la estructura de ese texto fuente; pero conserva la versión del epígrafe utilizado en francés, la lengua de la que supuestamente no se tradujo, y toma de esa edición numerosas imágenes y expresiones, ausentes en el texto original. Esta escena de traducción confusa es la premisa de trabajo para el cotejo que sigue: Bianco trabaja activamente con ambas versiones extranjeras, acaso inclinado, oscilante e intermitentemente, hacia la fidelidad del original y la belleza de la traducción al francés.

En lo que sigue, me ocupo del texto que precede al comienzo propiamente dicho de la *nouvelle* —«Introducción», «Introduction» y «Avant-propos»—, en un cotejo que permita dilucidar con mejores instrumentos la traducción de Bianco y sus decisiones. Las versiones extranjeras son tan aparentemente parecidas como notablemente distintas: el texto en inglés tiene cinco páginas y un total de diez párrafos, mientras que el francés tiene tres páginas y siete párrafos. La versión de Bianco es similar, en extensión y contenido, a la primera, mientras que, en términos de estilo, se acerca más a la segunda. Voy a concentrarme aquí en este texto para observar no solo la afinidad de Bianco con la lengua francesa —para lo que no sería necesario cotejo alguno— sino, sobre todo, los detalles donde la traducción delata una tendencia, acaso intencionada o tal vez involuntaria, a propósito de lo que se está traduciendo, independientemente de la lengua fuente.

Para claridad del argumento, voy a concentrarme en tres fuerzas quizás encontradas en la traducción al español. En primer lugar, la proximidad con el tono trágico en la descripción del estado del mundo que Bianco toma sin dudas de la versión francesa; en segundo lugar, las decisiones que atenúan la incertidumbre de la voz narrativa, así como la sensación de excepcionalidad que por momentos la embarga; y, por último, la edición de atributos positivos para la voz narrativa, tomados selectivamente de cada lengua. Para cada versión ofrezco una traducción literal para facilitar la comparación con el trabajo de Bianco.

La primera diferencia radical, como sugerí, aparece en el segundo párrafo de la «Introducción», donde el original inglés no habla más que de un mundo cambiante, acaso oblicuamente amenazante, mientras que ambas traducciones lo construyen mucho más ominoso:

Versión en inglés (1949)	**Versión en francés (1949)**	**Traducción de Bianco (1958)**
"The world, I know, is changing. I am not indifferent to the revolution that has caught us in its mighty skirts, to the enormity of the flood that is threatening to submerge us. But what could I do?" (7) [El mundo, lo sé, está cambiando. No me es indiferente la revolución que nos ha envuelto en sus poderosas faldas, ni la magnitud de la inundación que amenaza con sumergirnos. Pero, ¿qué puedo hacer?]	"Les pires calamités planent sur le monde. Je ne l'ignore pas ; je suis aussi préoccupée qui quiconque des bouleversements sociaux qui nous ont happés et nous roulent dans leurs vastes rous, de l'effroyable déluge qui peut-être s'apprête à nous engloutir. Mais que puis-je contre ces menaces ?" (9) [Las peores calamidades se ciernen sobre el mundo. No lo ignoro; estoy tan preocupada como cualquiera por los trastornos sociales que nos han arrastrado y nos zarandean en sus vastas olas, por el espantoso diluvio que tal vez se disponga a engullirnos. Pero, ¿qué puedo	"¿Quién en casa se habría permitido aludir a un *sentimiento secreto*, o habría intentado *confesarlo explícitamente*? Sin embargo, existían en nosotros los *sentimientos secretos*, y tan arraigados como en los demás." (13)

La revolución, que bien podría ser positiva, queda relegada a la primera versión y en el francés ya aparecen «bouleversements» (trastornos), «l'effroiyable déluge» (espantoso diluvio) y «menaces» (amenazas). La metáfora de la inundación (enorme) no trasciende del inglés, pero emerge en otras imágenes

acuáticas: el diluvio espantoso del francés se transforma en la cruel ola que nos devora en español. La traducción casi literal de la pregunta final es otro indicio de una cercanía innegable. Todo el tono del párrafo, en el que la narradora se aferra a la escritura literaria como «una frágil balsa construida con los desechos de un recuerdo» (9), es una traducción de la reescritura francesa, notablemente menos imparcial que la inglesa.

Pero no es tan fácil como suponer que Bianco traduce de la versión francesa y, siguiéndola, acentúa las emociones con respecto al original. La reescritura francesa, como expliqué, elimina notoriamente dos largos párrafos (séptimo y octavo del inglés), donde hay referencias culturales y científicas clave, así como formulaciones deliberadas a propósito del enamoramiento central de la novela, que Bianco, en su traducción, recupera. Vale la pena entonces prestar atención también a las decisiones que Bianco ignora de la reescritura francesa —de la que, recordemos, la autora también habría participado— y repone de la versión en inglés. Vamos a ver también que esta especie de literalidad con que Bianco traduce del francés desaparece en algunos momentos del texto para dar lugar a otro temperamento traductor: el de una manipulación deliberada (y original) de las palabras y de las ideas. Las preguntas en el texto, preguntas que Olivia se hace en el presente de madurez e incluso las que se hacía en su juventud, parecen incomodar a Bianco. La primera instancia es cuando Olivia reconoce lo difícil que puede resultar escribir su propia experiencia autobiográfica. Ante esa situación, se pregunta dos cosas: ¿cómo esperar que salga bien?, y, al mismo tiempo, ¿cómo resistir al deseo de hacerlo de todos modos? Aquí, las versiones:

Versión en inglés (1949)	**Versión en francés (1949)**	**Traducción de Bianco (1958)**
"I know the difficulties that surround such enterprise. […] *How should I hope to succeed in such an attempt?* Why should I resist the desire to make it?" (8)	"Je ne me dissimule aucune des difficultés de mon entreprise. […] *Comment espérer réussir ? Mais pourquoi résister à la tentation d'essayer ?*" (10-11)	"Conozco las dificultades de la empresa. […] *Aunque no saliera triunfante de la empresa, me dije, ¿por qué resistirme a ensayarla?*" (10)

[Conozco las dificultades que rodean a tal empresa. ¿Cómo podría esperar tener éxito en tal intento? ¿Por qué debería resistirme al deseo de llevarlo a cabo?]

[No me oculto ninguna de las dificultades de mi empresa. ¿Cómo esperar tener éxito? Pero ¿por qué resistirse a la tentación de intentarlo?]

Como se puede ver, Bianco solo conserva la segunda de las preguntas, convirtiendo la primera en una cláusula subordinada («aunque no saliera triunfante») que mantiene la incertidumbre, pero en cierto modo orienta una respuesta, mientras que tanto el inglés como el francés se permiten convivir con ambas incógnitas. En los ejemplos que siguen veremos que la tendencia a evitar las preguntas es consistente a lo largo de la traducción.

Otro ejemplo clave de este impulso aparece en el séptimo párrafo del inglés, uno de los que la versión francesa omite por completo. Allí Olivia amontona poetas, psiquiatras, psicoanalistas, Prousts y Freuds: la traducción de Bianco hace lo mismo. A continuación, abundan en el párrafo las ideas del veneno y del antídoto para referirse a las pasiones. Ante la tesitura de traducir, otra vez, dos preguntas seguidas, se las evita por completo:

Versión en inglés (1949)

"It was deeply interesting, this withdrawal of oneself from the scene of action, this lying in ambush, waiting and watching for the prowling beasts, the nocturnal vermin, to come creeping out of their lairs, to recognize this one and that, to give it its name, to be acquainted with its habits—*but what was left of oneself after this relinquishing of one's property? Wasn't one a mere field where these irresponsible animals carried on their antics at their own free will?*" (9-10)

Traducción de Bianco (1958)

"Es interesante, sin duda, convertirse en su propio espectador, acechar la entrada en escena de los animales de presa, verlos salir de sus madrigueras, reconocerlos, llamarlos por su nombre, estar familiarizado con sus hábitos. *Pero al contemplarnos vivir, vivimos infinitamente menos. Nos limitamos a observar en nosotros las arbitrarias idas y venidas de aquellos animales irresponsables*" (10-11)

Versión en inglés (1949), traducción literal:

[Era profundamente interesante ese apartarse de la escena de la acción, ese acechar, esperar y observar cómo las bestias merodeadoras, los roedores nocturnos, salían arrastrándose de sus guaridas, reconocer a unos y a otros, ponerles nombre, familiarizarse con sus hábitos… *pero ¿qué quedaba de uno mismo tras esa renuncia a lo propio? ¿No era uno un mero campo en el que estos animales irresponsables realizaban sus travesuras a su antojo?*]

Bianco reemplaza las incógnitas con una afirmación que no está —o que no está con esa contundencia— en el texto del cual traduce. Si las bestias nos enajenan, ¿qué nos queda?, se preguntaba la narradora y, al mismo tiempo, ¿dónde queda una o qué se es? La traducción, en cambio, sentencia: vivir y observar son dos cosas radicalmente diferentes. No responde a las preguntas, es cierto, pero tampoco mantiene la incertidumbre, esa especie de duda permanente que todavía, en la madurez, habita en Olivia y palpita en la representación —y en el recuerdo— de su amor adolescente. Un último ejemplo sirve por su rotundez. Cuando Olivia comienza a reconocer la atracción que la embarga por *mademoiselle* Julie, sospecha que algo pasa, pero no lo entiende. Allí hay una incógnita explícita que la narradora recupera de su juventud:

"*How should I have known, indeed, what was the matter with me?* There was no instruction anywhere" (10)

[¿Cómo iba a saber, en efecto, cuál era el problema conmigo? No había instrucciones por ninguna parte]

"Sí, nadie me había instruido sobre mis sentimientos."

La Olivia mayor, reflexiva, se pregunta cómo ella pudo haber sabido entonces, pero se lo pregunta con la perspectiva de la joven: ¿qué *problema* tenía? La respuesta la consigue con el tiempo: no había recibido la instrucción. No parece haber habido ningún problema. La traducción omite ese vaivén temporal entre las perspectivas ignorante y experimentada. Situada la voz narrativa en el presente desde el cual recuerda, la traducción lo hace con una convicción inusitada, ya que esa afirmación enfática —«Sí»— no está en ninguna de las otras versiones. Evita así no solo la vacilación de la pregunta sino también hacer explícita la idea, acaso propia de la Olivia joven, de que había algún problema («*matter*»).

Hay una última eliminación significativa: en uno de los párrafos eliminados en la versión francesa, Bianco traduce del inglés un pasaje donde Olivia descarta la idea de que las y los poetas que habían hablado de amor antes que ella pudieran ofrecerle respuestas, luego de preguntárselo a sí misma. La traducción, esta vez, mantiene la pregunta, pero deja fuera una frase clave donde la joven, entre pregunta y respuesta, se mira explícitamente a sí misma.

What could these grown-up men and women with their mutual love affairs have in common with a little girl like me? *My case was so different, so unheard of*. Really no one had ever heard of such a thing, except as a joke.	"¿Qué podían tener en común esos hombres y mujeres avezados en lides amorosas con una jovencita como yo? [ø] Se toman en broma, por lo general, los entusiasmos de las colegialas" (11)

Al omitir esta conciencia de sí misma y de la diferencia que encuentra con respecto a los amores literarios y poéticos, el español omite de manera deliberada el momento en que Olivia insiste en la excepcionalidad de su deseo lésbico (deliberada por el cuidado con que se traduce el resto del párrafo). No hay diferencia tan grande ni se trata de un caso tan inusitado. En consonancia con esta omisión, hay otra notable al final del séptimo párrafo de la «Introducción»: después de referencias al amor como un veneno, de la idea del antídoto, de lo tóxico, intoxicante y de la enfermedad que la afectaban a sus dieciséis años, en inglés el párrafo concluye así: «Virgin soil, she [a girl of sixteen] takes

it [the poison] as the South Sea islanders took measles—a matter of life and death» (10), cuya traducción podría ser: «Tierra virgen, ella [una muchacha de dieciséis] lo toma [al veneno] como los habitantes de las islas del Pacífico Sur toman el sarampión: como un asunto de vida o muerte». Bianco evita esta rebuscada imagen y despoja así el amor de Olivia de la comparación con una enfermedad vulgar y peligrosa.

Con la misma precisión con la que oblitera, Bianco también recupera y reconstruye. Además de las notables eliminaciones de los dos párrafos, el francés omite asimismo una frase sobre el alma en el penúltimo párrafo, por lo demás casi idéntico en contenido y forma. Allí se lee: «And besides, it is not my soul but that of a far-away little girl of sixteen» (11), que Bianco sí traduce: «Además, no desnudo mi alma, sino la de una remota jovencita de dieciséis años» (11). La imagen del alma ya había aparecido, tanto en inglés como en español, en uno de los párrafos eliminados en la versión francesa, que terminaba con «How can one bathe, without undressing, or write without laying bare one's soul?» (11), que Bianco tradujo como: «No es posible bañarse en el mar, gozar del mar, sin desnudarse. No es posible escribir sin desnudar nuestra alma» (11). Aunque evite la pregunta retórica, Bianco recupera la idea que encierra.

Por último, en el breve párrafo final, en el que Olivia eleva a los dioses la plegaria de no haber profanado el recuerdo, hay dos detalles sustanciales.

Versión en inglés (1949)	**Versión en francés (1949)**	**Traducción de Bianco (1958)**
"May they grant me [ø] not to have profaned a *rare and beautiful* memory" (11)	"qu'ils m'accordent *la grâce* de ne pas avoir profané un *pur*, un *adorable* souvenir (11)"	"que me concedan *la gracia* de no haber profanado un *exquisito*, *adorable* recuerdo" (11)
[Que me concedan el no haber profanado un recuerdo tan singular y hermoso]	[que me concedan la gracia de no haber profanado un recuerdo puro y adorable]	

Bianco, al traducir, preserva la «gracia» que el francés había aumentado con relación al inglés (si bien se había deshecho del «alma»). En la selección de los dos adjetivos, es claro que no le interesa la pureza del francés y que

reincide en su desprecio por la excepcionalidad que le ofrece la versión en inglés. Ambos adjetivos en español son indudablemente positivos y elevados, asociando el recuerdo—y, por contigüidad, a la novela sobre el recuerdo—con la exquisitez y la adoración.

Las decisiones de traducción que emergen del cotejo con las versiones en inglés y en francés revelan que el patetismo del contexto histórico no fue, en realidad, un aumento de Bianco sino de la reescritura francesa que escoge mantener. Al respecto de la voz narradora, se deshace de numerosas preguntas, omite la idea del «problema» y se despoja tanto de la excepcionalidad del amor lésbico como de su desafortunada analogía con el sarampión. En una edición selectiva de las fuentes, Bianco repone el alma del inglés (eliminada deliberadamente del francés) e incorpora la gracia (que viene del francés). En la historia y en la voz de Olivia, está esculpiendo una imagen deliberada del amor lésbico, que ha superado censuras, como un amor libre de vacilaciones e incertidumbres, alejado de la idea de que se trata de un problema y ajeno a toda excepcionalidad, vital o literaria. El amor lésbico de Olivia llega así al público hispanohablante como un amor con alma y escrito con gracia.

De las compañías

Los tres textos existieron en el mundo, con menos de diez años de diferencia en sus publicaciones, y sería raro que una lectora advirtiera entonces las diferencias de las que me ocupé aquí. Si miramos cómo se leyeron los textos en su momento, veremos que, a pesar del curioso contraste entre la recepción de los textos en cada lengua, inspiran un impulso común. En 1949, las reseñas estadounidenses de la versión en inglés son despiadadas, no tanto por la calidad literaria de la *nouvelle* sino por la miopía moral de quien la lee. Hilda Osterhout, cuando reseña para el *New York Times*, habla de un «unfortunate attachment» (135a) para referirse al amor entre los personajes, llama al ambiente de la escuela «an atmosphere of evil» y se refiere al «unnatural love» y a cómo «As this fixation grows all normal values are inverted» (135b). Al mismo tiempo, acaso con la misma intención moralista, pone la breve novela en diálogo con *Death of the Heart* (1938), de Elizabeth Bowen, una novela sobre el primer amor (heterosexual) desafortunado de una joven de dieciséis años, y

también con la novela *Le Diable au Corps* (1923), de Raymond Radiguet, sobre un amor adúltero entre un jovencito de dieciséis años y una mujer casada.[9] En la versión en francés, Rosamond Lehmann, en el prefacio donde celebra su calidad literaria, compara a Olivia, la autora, con Charlotte Brontë y su obra con *Jane Eyre* y *Villette*. En ambos casos, reseñista y escritora entablan diálogos con otras novelas o con otras novelistas para comprender *Olivia* en un contexto determinado, ya sea en diálogo con otras ficciones o con otras emociones, acaso análogas para quien escribe.[10]

Julia Rodríguez Tomeu obedece, a su modo, al mismo impulso. Escribiendo nada menos que para la revista *Sur* en 1958, construye una compañía completamente distinta. Primero habla de la abundancia de adolescentes en la novela contemporánea, entre quienes no casualmente incluye a Denton Welch, y luego pone *Olivia* en diálogo con *Dusty Answer* (1927), de la misma Rosamond Lehmann, en la que se lee una relación lésbica que escandalizó a las lectoras de la época, y *Le rempart des Béguines* (1951), de Françoise Mallet, sobre el *affair* entre una muchacha de quince años y la amante extranjera de su padre. Las claves de lectura que ofrece Rodríguez Tomeu desdibujan precisamente la novedad —posiblemente todavía escandalosa— de la novela, en sintonía con las estrategias de traducción de Bianco. Esto ya lo hicieron otros novelistas, nos dice. Incluso, agrega, otras novelistas. Concluye, además, hablando de cine internacional —no solo de la película alemana de veinte años antes sino también su *remake* mexicana, la versión francesa de *Olivia* y su «equívoca atmósfera» (103) y habla del amor, sin adjetivos, que despierta en Olivia *mademoiselle* Julie.

Pensemos que, en 1952, Patricia Highsmith publicaba *The Price of Salt*, la novela sobre una relación amorosa entre mujeres, con el seudónimo de Claire Morgan. Se la reconoce como una de las primeras novelas de tema lésbico

[9] Howard Troyer, escribiendo para *The Antioch Review*, también usa el mismo sintagma, "unfortunate attachment" y rastrea, acaso con el orgullo nacional herido, "conventional dislike and envy of America" (414b). Define la novela como una "autobiographical chronicle" (414a).

[10] De acuerdo con Regina Marler, la propia Bussy dialogaba con el género de novelas que volvían en detalle sobre sentimientos de juventud, entre los cuales menciona *La princesa de Cleves*, de Madame de Lafayette, *Las penas del joven Werther*, de Goethe y *La puerta estrecha* de Gide (ix).

donde hay una especie de final feliz. Al momento de su publicación, la reseña que salió en el *New York Times Book Review* halagó tanto su sinceridad como su buen gusto. En la periodización que Daniel Balderston y José Maristany propusieron en «The lesbian and gay novel in Latin America», identificaron esta segunda etapa con una «estetización de la homosexualidad» («estheticizing of homosexuality» 204), que asocian con acierto con las figuras de Wilde y Gide.[11] Me interesa en especial la cuestión del «buen gusto» y la estetización a la luz de ese periodo central por dos razones: por un lado, porque expresa una noción estrictamente estética de la literatura que no será transitoria sino esencial (y que para el entorno de Bianco es, en ese momento, extremadamente prioritaria cuando no exclusiva), pero por otro porque traza una concepción de las representaciones sexodisidentes que se opone a una codificación que equipara *queer* con explícito y, en consecuencia, hace que sea aceptada por algunas y rechazada por otras.[12] Según quién interprete, el «buen gusto» estaría reñido con la idea de que una narración es más lesbiana cuanto más explícita es. Tal como había hecho en 1942 con la traducción del cuento «Cuando tenía trece años», de Denton Welch, Bianco consigue hacer de Olivia una obra de una belleza sublime que eleva, en esta concepción, la relación lésbica. Tanto es así que Eugenio Guasta registra en su diario el 17 de julio de 1958: «Pepe me da un ejemplar de *Olivia* de Dorothy Bussy, que él mismo tradujo. Tiene interés en que yo lo lea. Dice que es un libro patético y noble». Consigue Bianco, en su traducción, dar a ese patetismo y a esa nobleza una forma con la que parece estar satisfecho.

[11] Las otras dos etapas que proponen, antes y después de esta, son: la primera, regida por nociones patologizantes o en clave de decadencia social; la segunda, de la que hablo más arriba, refiere a una tradición humanista de espaldas a la conciencia de una comunidad; y la tercera, de personajes abiertamente *queer*, a los que llaman sujetos políticos con una preocupación explícita por la comunidad disidente (204).

[10] La idea de que esta estetización de la relación *queer* sea parte de un "dispositivo represor", por ejemplo, como lo llaman Gabriel Giorgi y Mariano López Seoane, se ubicaría en el extremo contrario.

Bibliografía

Arnés, Laura. «Insinuar 'eso'; afectividades lesbianas y literatura argentina de principios de siglo XX.» *Badebec*. 4. 8 (2025): 60-80. En línea.

Balderston, Daniel y José Maristany. «The Lesbian and Gay Novel in Latin America.» *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Ed. Efraín Kristal. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 200-216.

Briggs, Kate. «What We Talk about When We Talk about Translation: The Gide/Bussy Correspondence.» *Translation Studies*. 5. 1 (2012): 64–77. En línea.

Bussy, Dorothy. *Olivia by Olivia*. Londres: Hogarth Press, 1949.

—. *Olivia*. París: Stock, 1949. Traducido por Roger Martin du Gard y Dorothy Bussy.

—. *Olivia*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1958. Traducido por José Bianco.

Caws, Mary Ann, and Sarah Bird Wright. *Bloomsbury and France: Art and Friends*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Ellis, Havelock. *Estudios de psicología sexual. Inversión sexual.* Madrid: Hijos de Reus Editores, 1913.

Epstein, B. J. y Robert Gillet. *Queer in Translation*. Abingdon / Nueva York: Routledge, 2017.

Giorgi, Gabriel y Mariano López Seoane. «Surtidos.» *Página/12*, Suplemento *Soy*, 10/02/2012. En línea.

Hurley, Natasha. *Circulating Queerness. Before the Gay and Lesbian Novel*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 2018.

Levin, Sophie. «Dorothy Bussy's Olivia as born-translated autobiography.» *Feminist Modernist Studies*. 8. 1 (2025): 24-48. En línea.

Marler, Regina. «Foreword.» *Olivia*. Bussy, Dorothy. San Francisco: Cleis Press: 2006. v-xiii.

Osterhout, Hilda. «Narrative of Emotion.» *New York Times*, 27/03/1949. Medio impreso. Sección Book Reviews. 4.

Pagni, Andrea. «Traducir el deseo: de L'Immoraliste de André Gide a El inmoralista en traducción de Julio Cortázar.» *Refracciones/Réfractions. Traducción y género en las literaturas románicas/Traduction et genre dans les littératures romanes*. Eds. Andrea Pagni y Annette Keilhauer. Viena: LIT Verlag, 2017. 93-115.

Peralta, Jorge Luis. "Tirso. La primera editorial «gay» latinoamericana." *Moléculas Malucas*. Mayo de 2020. En línea.

Rich, Adrienne. «Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence.» *Signs* 5. 4.

«Women and Sexuality» Issue (1980): 631-60.
Rieuneau, Maurice. «La correspondence de Roger Martin du Gard et Dorothy Bussy.» *Revue d'Histoire littéraire de la France* 5/6 (1982): 825-37.
Rodríguez Tomeu, Julia. «Olivia, por Olivia.» *Sur*. 255 (1958): 102-104.
Roulston, Chris. «Translating Desire: Queer Affect, Autobiography, and Involuntary Love in Dorothy Strachey's Olivia.» *Modernism/modernity* 5. 2 (2020). En línea.
Spurlin, William. «Queering Translation. Rethinking Gender and Sexual Politics in the Spaces Between Languages and Cultures.» *Queer in Translation.* Eds. B. J. Epstein y Robert Gillet. Abingdon / Nueva York:Routledge, 2017. 172-83.
Steel, David. *Marie Souvestre: (1835-1905): Pédagogue pionnière et féministe.* Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014.
Troyer, Howard. «On Going There: Thoughts on Current Fiction.» *The Antioch Review* 9. 3 (1949): 409-14.
Vicinus, Marta. «Distance and Desire: English Boarding-School Friendships.» *Signs*. 4. 9. «The Lesbian Issue» (1984): 600-622.
Willson, Patricia. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2004.