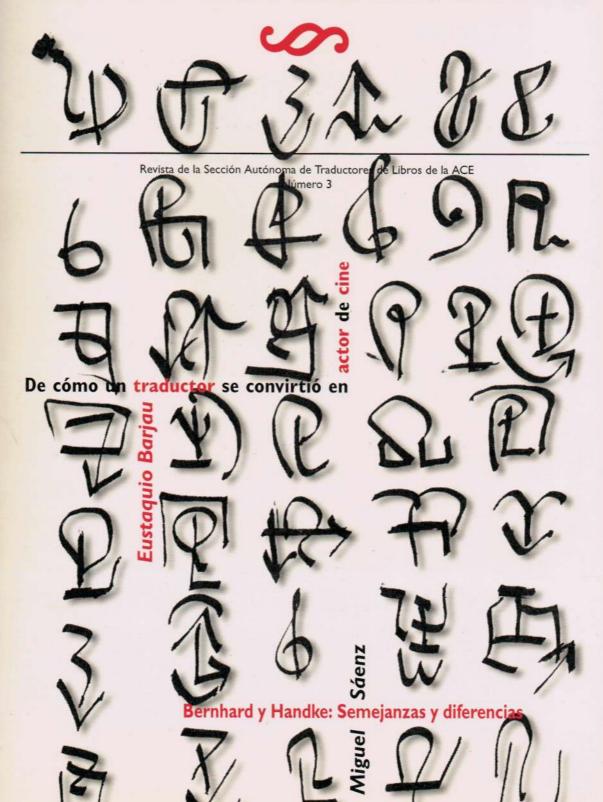
VASOS COMUNICANTES



VASOS COMUNICANTES



Director: Ramón Sánchez Lizarralde

Secretarias de Redacción: Catalina Martínez Muñoz

Cristina García Ohlrich

Consejo de Redacción: Carlos Alonso Otero

Mariano Antolín Rato

María Luisa Balseiro Fernández-Campoamor

Esther Benítez Eiroa Clara Janés Nadal Miguel Martínez-Lage

Miguel Sáenz Sagaseta de Ilurdoz Juan Eduardo Zúñiga Amaro

VASOS COMUNICANTES es una Revista de la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE, y ha sido confeccionada con la ayuda del Ministerio de Cultura.

C/ Sagasta, 28, 5A. 28004 Madrid Teléfonos: 446 70 47 y 446 29 61

Diseño y maqueta: José Luis Sánchez Lizarralde Ilustración de portada: Eustaquio Barjau

Fotografías de De cómo un traductor se convirtió en actor de cine (y de cómo ie fue): Ruth Waíz

Filmación: Gamacolor Impresión: Mariar.S.A.

| PRESENTACIÓN | 7 | |
|-------------------------|-----------|--|
| ARTÍCULOS | 11 | |
| TARAZONA | 71 | |
| CAVAFIS | 78 | |
| INFORMACIÓN PROFESIONAL | 88 | |
| EL JUICIO DEL TRADUCTOR | 96 | |
| | 2 2 2 2 2 | |

RESEÑAS

VASOS COMUNICANTES

| De cómo un traductor se convirtió en actor de cine (y de cómo le fue) EUSTAQUIO BARJAU | .11-3 |
|--|---------------|
| Thomas Bernhard I Peter Handke: Semejanzas y diferencias MIGUEL SAENZ | 33-42 |
| La traducción como vínculo entre mundos RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE | 43-51 |
| No hay dos copos de nieve.iguales. La traducción como metáfora GREGORY RABASSA | 3-63 |
| Situaciones, II MIGUEL MARTINEZ-LAGE | 35-6 <u>9</u> |
| Textos de las jomadas en torno a la traducción literaria en Tarazona . Taller de portugués, coordinado por Mario Merino | |
| Taller de traducción de textos poéticos alemanes, por Eustaquio Barjau7 | |
| Juegos de palabras | 78 |
| Un poema de Konstantino Kavafis y siete traducciones | '8-86 |
| Haciendo historia: V Encuentros Complutenses en torno a la traducción MIGUEL ÁNGEL VEGA CERNUDA | 18-95 |
| Críticas, enmiendas y osadías a cuenta de la traducción Las quejas de un traducido PEDRO ANTONIO URBINA | 96-91 |
| | - 01 |
| Libros Textos clásicos de teoría de la traducción, varios autores | 18-00 |
| Volgarizzare e tradurre, de Gianfranco Folena | |
| Lost in Translation, de Eva Hoffman | |

TACION

Acudimos esta vez a nuestra nunca bien concertada cita con los lectores —pues, a juzgar por los confusos y hasta laberínticos indicios de que disponemos, creemos habernos granjeado la atención de algunos de tales personajes infrecuentes— con un número en buena medida

consagrado a recoger los testimonios de varios traductores a propósito de las extrañas aventuras en que se han visto embarcados en razón de su no siempre aislado oficio. Unos a consecuencia de él, otros de su mala cabeza, pero siempre a vueltas con el juego, muchas veces inútil, de hacer inteligible lo aieno.

Claro que media una gran diferencia entre las peripecias como improvisado actor que nos relata Eustaquio Barjau, experiencia, gozosa por lo que nos cuenta, a que le condujo su condición de traductor de Peter Handke, ocasionalmente también director cinematográfico, y las de Ramón Sánchez, empujado a los empeños de comunicar len-

guas entre sí después de haber disfrutado de su correspondiente ración de aventuras por tierras de los Balcanes. Como tampoco parece existir parecido alguno entre las dos anteriores propuestas y el concienzudo ejercicio a que nos invita en su artículo Miguel Sáenz comparando las trayectorias vitales y literarias de Thomas Bernhard y Peter Handke.

Parece que, por la esencia misma de su actividad o de las condiciones precisas para su ejercicio, los traductores se encuentran abocados a vivir con cierta frecuencia experiencias estimulantes y, en todo caso, singulares. Aunque, y en esto sí que se asemejan los tres textos mencionados, al igual que el cuarto debido a Gregory Rabassa, la principal singularidad que comparten todos los traductores que se toman en serio su trabajo radica —así se ha dicho ya repetidas veces en la profundidad de su lectura de los textos literarios que trasladan. Guardémonos de ser pretenciosos: la capacidad para ahondar en las interioridades de un escrito viene dada por muy diversos factores, entre los que



Pretendemos ir a parar al hecho de que el traductor, por serlo —y aquí nos referimos naturalmente a los casos en que asume los retos que le son propios—, va atesorando abundantes conocimientos acerca de la literatura que traslada, del hecho literario en cuanto tal, de los escurridizos vínculos que le comunican con la lengua.

cabría incluir el dominio de las lenguas, el nivel de cultura general y específica, la inteligencia, la sensibilidad literaria, la percepción de la musicalidad, entre muchos otros. Lo que no evita, precisamente, que en igualdad de condiciones, digamos naturales y de formación, el traductor esté obligado a leer con la máxima atención, a desentrañar, a destripar los textos, frase a frase, término a término, en ocasiones incluso sílaba a sílaba, a indagar en todos los registros semánticos, con tanta y más atención que el crítico más exigente. Con frecuencia, sobre todo en aquellos casos en que se especializa en un autor concreto, nuestro personaje se ve en la necesidad de desvelar para sí hasta los más íntimos secretos de aquél, obligado como está a interpretar cuanto dejó dicho en su lengua con el fin de poder verterlo a otra tratando de perder en el tránsito el mínimo posible de elementos...

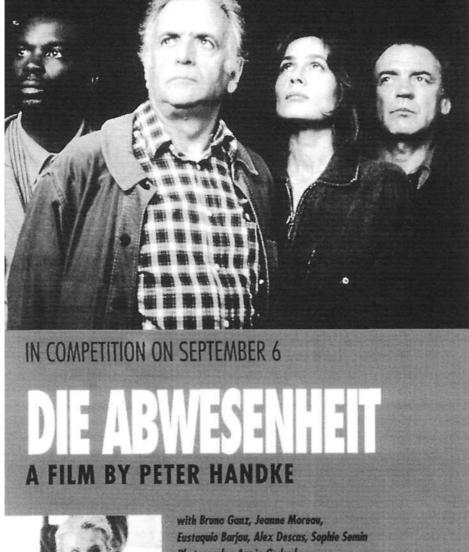
Estamos hablando de algo sobradamente sabido. Lo que pretendemos con ello, aparte la natural reivindicación, es ir a parar al hecho de que el traductor, por serlo —y aquí nos referimos naturalmente a los casos en que asume los retos que le son propios—, va atesorando abundantes conocimientos acerca de la literatura que traslada, del hecho literario en cuanto tal, de los escurridizos vínculos que le comunican con la lengua. Algunos de los artículos ya mencionados que incluimos en esta entrega de VASOS son buena muestra de lo que decimos y avalan nuestra pretensión de airear al menos parte del material que tantas veces se pierde en el camino que va del texto original al resultante de la traducción. La ausencia hasta ahora de medios escritos donde el traductor -salvo contadas e ilustres excepciones— pudiera expresarse, asociada al abusivo silencio a que se somete su trabajo y hasta su existencia misma, ha dado en crear una situación en que hasta los propios traductores aceptan en multitud de casos que no tienen gran cosa que decir a propósito de él. Contribuir a deshacer este perverso equívoco fue uno los móviles principales que nos empujaron a dar a luz esta revista. Que lo consigamos depende sobre



todo de nosotros, pero también de la capacidad que demuestren nuestros colegas para desembarazarse de la mudez imperante.

Por lo demás, y en lo que se refiere a este número, Miguel Martínez-Lage aceptó proseguir la práctica de la danza con la pareja menos agraciada, la profesión, empeño en el que, pese a la aversión que naturalmente suscita, continuaremos tratando de perseverar. El resto de los textos que incluimos es asimismo digno de atención y —eso esperamos— cargado de alicientes. Jugar con los caballos de Cavafis, vistos por siete traductores distintos, aportará sin duda no pocos de ellos.







Eustaquio Barjau, Alex Descas, Sophie Semi Photography: Agnès Godard Editor: Peter Przygodda Sound: Jean-Paul Mugel Music: Josep Maria Bardagi Production: Road Movies Berlin, Gemini Films Paris, Marea Films Madrid World Sales: Metropolis Film, Zurich

De cómo un traductor se convirtió en actor de cine

(y de cómo le fue)

EUSTAQUIO BARJAU

A todos los amigos que, desde otra ausencia, siguieron esta aventura.

Preámbulos (luchando contra el olvido)

Esto fue lo que le ocurrió a quien escribe estas líneas (que a partir del epígrafe siguiente será denominado con la inicial E). Y no en extra o figurante, o en personaje secundario, sino en protagonista, en figura central de la película *La Ausencia*, dirigida por Peter Handke sobre guión de este escritor basado en su relato *Die Abwesenheit* (1987), que inmediatamente después del rodaje tradujo para Alianza Editorial (*La Ausencia*, Madrid, Alianza Tres, 1993).

Amigos directivos de la Sección Autónoma de Traductores de la ACE me piden estas páginas. Me pongo a la tarea con sumo gusto; no sólo porque es una satisfacción poder complacer a personas tan entrañables y que con tanto ahínco y generosidad velan por el decoro laboral de nuestro oficio sino porque para mi resulta un placer tener la ocasión de rememorar por escrito algo que ha sido una de las más grandes experiencias de mi vida.

Tengo cientos de páginas escritas sobre mi participación en el rodaje de esta película: a lo largo de aquel trabajo fui llevando un diario de todo lo que se hacía y ocurría; una vez terminado éste, en una especie de gozosa regurgitación, llené aún algunas pá-

ginas más con recuerdos, comentarios o ampliaciones de las notas tomadas a lo largo de la filmación de esta película. Las páginas que siguen son instantáneas rápidas, casi fragmentos sueltos —sin especial preocupación por su coherencia o hilazón—, de lo que podríamos llamar el cuaderno de bitácora de una aventura, tan ardua como placentera, que duró casi un mes. No es fácil, sin embargo, con el trabajo de la memoria y la escritura, recuperar experiencias que se van alejando con el tiempo. Con palabras del mismo P H., podría formular esta dificultad. En Das Gewicht der Welt, 1977 (El peso del mundo, Barcelona, Laia, 1979, traducción de Víctor Canicio), leemos:

«Aprender a no repetir después, aunque sea para uno mismo, las formulaciones verbales de los momentos de cognición —para no olvidarlas (las cogniciones)—. (Formular es una forma de olvido.)»

(Páginas 20 y 28 del texto original y de la citada versión castellana, respectivamente).

En efecto, la pregunta reiterada sobre lo mismo propicia la respuesta estereotipada, la "formulación" que, según el texto de Handke que acabo de citar, favorece el olvido —porque acaba suplantando el recuerdo

vivo de lo pasado—. Algo de esto es lo que me ocurrió a mi después del rodaje: familiares y amigos que vivieron esta aventura desde la distancia me preguntaban sobre mis experiencias como improvisado actor de cine. Mis respuestas, que eran ya un eco de lo que vo había ido escribiendo en mis diarios, tendían a convertirse en fórmulas, con el consiguiente, doloroso, alejamiento de la realidad de lo vivido en aquellas semanas de mayo y junio de 1992.

En las páginas que siguen, a algo más de dos años de la conclusión del rodaje, después de que mis cuadernos de diario han reposado ya unos meses y que la curiosidad de mis allegados y amigos fue ya discretamente satisfecha en su día, intento romper esta barrera lingüística y recobrar la realidad de un pasado feliz; en bien de quienes me lean y, naturalmente, de mi mismo. Esta es la razón por la que en algunos casos me he limitado a reproducir fragmentos de mis diarios; el lector lo advertirá por las comillas entre las que pongo el texto y por el lugar y la fecha que figuran después de estos párrafos.

De cómo empezaron las relaciones entre E. y P.H.

Curiosamente —¿un destino?— a raíz de un película, La mujer zurda, dirigida también por P.H. sobre guión suvo propio tomado de su relato del mismo título (Die linkshdndige Frau, 1976). Esto fue en verano de 1978; el film iba a estrenarse en España en otoño de este mismo año y E. recibió el encargo de traducir la novela; el trabajo debía realizarse en muy poco tiempo porque el editor quería a toda costa que la aparición del libro coincidiera con el estreno de la película. Se estipuló la entrega del manuscrito para primeros de septiembre. En verano, los amigos alemanes de E., con quienes éste consulta las dudas que tiene en sus traduccio-

nes, no están en Madrid. El traductor, teniendo algunas cuestiones que plantear sobre el texto alemán, se decide a consultar al autor. A través de la Embajada de Austria en España consigue el teléfono de la casa de P.H. en Salzburg y, sin más, llama: el autor no está en casa, está de viaje, volverá tal vez después del fin de semana; E. vuelve a llamar; P.H. todavía no ha llegado, otra vez ha vuelto a salir de viaje; otra: no está en casa, etc. E., cansado de tantas dilaciones, plantea la cuestión de confianza a la voz femenina que le atiende al teléfono: que le diga de verdad si va a poder hablar con P.H., que se trata de una traducción de una obra de este autor, que no llama desde la esquina sino desde muchos cientos de kilómetros, etc. Las palabras de E. parecen haber hecho efecto; a la siguiente llamada la citada voz femenina, en un tono en el que se adivina que se ha solidarizado con el obstinado traductor, dice casi alborozada: aer its da!, er its da!" ("¡está aquí!, ¡está aquí!"). P.H. al aparato; que le escriba una carta y le contestará; E.: que no hay tiempo, que tiene que entregar la traducción a principios de septiembre; P.H.: que a qué vienen estas prisas; E.: la película se estrena en octubre; P.H.: que qué tiene que ver esto con la película; E.: que esto se lo pregunte más bien al editor. P.H. accede a contestar a las cuestiones de E. Respuestas escuetas, precisas, rápidas, despedida breve, correcta, no llega a cordial.

Segundo encuentro: éste por carta —aprendiendo del primero—, a propósito de la traducción de Über die Dorfer, 1981 (Por los pueblos, 1986). E. escribe a P.H. en marzo de 1986: éste contesta a las pocas semanas: "Lieber Eustaquio Barjau, (...) Alies Gute". Entre saludo y despedida las respuestas a las cuestiones "en la medida en que aquéllas son posibles"; las contestaciones son también lacónicas y precisas.

Tercer encuentro: éste personal, no tele-

fónico ni epistolar, en el hall del Hotel Victoria, por la mediación amable —que agradezco cordialmente desde estas páginas— de Michi Straussfeld... pero este encuentro pertenece ya a la historia que se cuenta en estas páginas y debe ir por tanto en el siguiente capítulo.

Empieza la historia del traductor-autor

El día 15 de febrero de 1992 Michi Straussfeld llama a casa de E. y le dice que P.H. está en Madrid para atender a trámites administrativos relativos a una película que quiere rodar sobre su relato La Ausencia; que tiene interés en hablar con E. sobre la traducción castellana de la parte del guión que debe corresponder a un actor español que se hará cargo del papel central de la obra: que si E. tiene interés en comer con él. Se concierta una cita en el Hotel Victoria, desde allí iremos a un restaurante. E. acude a la hora concertada: presentaciones, acercan un sillón para E., situación un tanto embarazosa, que qué quiere tomar E.; están también Felipe Vega, director de cine, y Adrian Lipp, uno de los tres productores de la película. P.H., de pie, alto, frágil, perplejo, sonrisa amable v tímida, lo más opuesto a la imagen de la seguridad y la prepotencia; conversación entrecortada, puntillista casi; se habla de un acto literario que tuvo lugar en el Hotel Palace el día anterior y al que asistió P.H., de la portada del monasterio de Ripoll, que se está deteriorando de un modo alarmante, de la carta que le escribió E. a P.H. hace unos años, de poca cosa más; amable, eficaz mediación de Michi Straussfeld. El restaurante escogido es Casa Ciríaco, en la calle Mayor. Allí sigue una conversación vacilante, entreverada de silencios — E. empieza a conocer lo que son los silencios de P.H.-; se habla de Tierno Galván, que era un cliente asiduo de este restaurante, de Antonio Machado, cuya poesía conoce P.H.; de la traducción "machadiana" —Desgracia impeorable— que E. ha dado al título de una obra de P.H., Wunschloses Unglück. Un tema recurrente, y de gran importancia para la historia que se cuenta en estas páginas: P.H. va diciendo, de un modo insistente, interrumpiendo la "conversación", sin que venga a cuento, que E. sería el actor ideal para representar el protagonista de su película, que es una lástima que este papel esté va asignado, que desde que ha visto a E. entrar en el Hotel Victoria se ha dado cuenta de que E. sería la persona idónea para encarnar a su personaje; P.H. se lamenta de que E. no sea lo suficientemente viejo para representar este papel; le pregunta si estaría dispuesto a hacerse cargo de él; E. dice que sí, naturalmente, que estaría encantado... Termina la comida; despedidas en la calle Mayor; P.H. acaricia a E. en la mejilla; no será la última vez que ocurra esto.

Pasan unas semanas. E. se ha olvidado del ofrecimiento de P.H.; piensa que la fijación de este escritor en él y el hecho de haberse encaprichado con él para representar el papel de "el viejo" de La Ausencia es algo que pertenece a una de las muchas rarezas de este autor. Un buen día, catorce años después de la llamada —las llamadas— de E. a P.H., éste llama a aquél: que está muy contento, que el actor español que tenía asignado el papel de protagonista de La Ausencia, el cual por otra parte le ha caído muy bien, ha declinado la invitación, que si E. sigue estando dispuesto a hacerse cargo de este papel; E. contesta que naturalmente que sí, que está feliz de poder hacer este trabajo.

Más llamadas; de P.H., del productor, del ayudante de dirección, de la modista de la película; para concretar fechas, condiciones, medidas del cuerpo de E. para confeccionar su vestuario...

Una última visita de P.H. en Madrid; en



Eustaquio Barjau y Peter Handke

esta ocasión trae ya el guión para que E. empiece a verlo. P.H. asiste a una de las clases de E. en la Universidad. E. explica allí el método de descomposición de predicados moleculares en predicados atómicos, por medio de corchetes y de diagramas arbóreos; los alumnos escuchan y practican con E. estos procedimientos de análisis. P.H., sentado en la última fila, mira insistentemente por la ventana; de vez en cuando toma algunas notas en un pequeño cuaderno que saca del bolsillo.

Durante esta segunda estancia de P.H. en Madrid hay también una cena con el autor, con uno de los productores, Paulo Branco, y E. en un restaurante del barrio de Salamanca. P.H. y Paulo Branco hablan, en francés -antes P.H. ha preguntado a E. si entiende el francés— de subvenciones, gastos, contratos... Durante esta cena E. se entera de que va a tener a Jeanne Moreau y a Bruno Ganz como compañeros de rodaje. A lo largo de la cena P.H. mira con atención, repetidamente, a E., como regocijándose de su elección. P.H. se quita las gafas v le pide a E. que se las ponga, le mira; luego hace lo mismo con la chaqueta, le mira otra vez; le pide a Paulo Branco que le deje su chaqueta a E. para que éste se la ponga, nueva observación. La chaqueta de P.H. le está ancha

a E., la de Paulo Branco estrecha. Esto no parece importarle lo más rnínimo a P.H.; por lo visto sólo quiere ver cómo le sientan a E. estas prendas, pensando en cómo va a salir en la película.

Termina la cena; un taxi lleva a los tres a Argüelles, donde E. tomará el autobús que le conducirá a Majadahonda. Despedida hasta Versalles, donde va a empezar la actuación de E. Dos despedidas muy cordiales y muy distintas. P.H. no dice nada, como si hablara con los ojos, o con las manos, acariciando. (He oído decir que algunos niños que empiezan a hablar tarde suplen su mudez con los ojos. ¿Por qué va a hablar este niño—dicen los amigos— si habla ya con la mirada? Este parece ser el caso del niño-adulto, escritor y director de cine Peter Handke.)

Madrid-París: empieza la aventura

«Vuelo con Air France. Siesta en el aeropuerto; aprendo mi parte del guión, que todavía no sé bien; temo que me examinen... He llegado hasta la mitad para no perderme el paisaje. Ya me lo voy sabiendo. Me viene a buscar uno de la Productora —con un letrero: Sr. Barjau—. Me acompaña a Versalles; Hotel Vellvue, modesto, casi cutre...

"Me instalo; llaman a la puerta, S.M., con las dietas (dos mil francos) hasta el domingo, día 10. Me anuncian una cena con P.H. y B.G... Así es, me esperan abajo. Antes veo a la *script-girl* y a la maquilladora, españolas, una de ellas catalana. Todo tiene un carácter familiar, llano...

«B.G., ¡igual que en las películas!, viene con su amiga, R.W., que es la fotógrafa del film; está también S., la mujer de P.H., joven, encantadora, casi fascinante. Cena simpática, llana. P.H. me acaricia y me abraza; me siento bien tratado; mañana, prueba con la modista, la cámara, la maquilladora. Puedo también ver la filmación de algunas escenas;

estoy cansado; ha sido un día largo, me voy a dormir; ha empezado la aventura; ya tengo al fin mi casa sosegada».

París-Versalles, 5-5-92

«Noche. He dormido como un tronco; me despierto a las 6,30 como si hubiera dormido diez horas (y sólo han sido seis, escasas). Desayuno en un salón cutre... Brevísima vuelta a la manzana (no ha llegado a ser completa): esperando a que vengan a buscarme para alguna cuestión técnica: vestuario, maquillaje...

«Acaba de llamar la *Kostümerin* (modista); dos citas, una para hoy, después de comer, para probarme ^aDie Pelerine" (la capa de peregrino), y la otra para mañana, en el café Sarah Bernard, para ir a comprar ropa... tiene una voz de contralto dulce y pausada, una entonación como lamentosa...»

«Después de mi siesta ha tenido lugar la prueba con Fran V, die Kostümerin: una especie de chaqueta y una capa —eine Pelerine—, que ha resultado un poco estrecha en el cuello.

«Fr. (primer ayudante de dirección) me ha llevado al lugar del rodaje; frente a una estación; varios planos; me presentan a la gente del equipo. Personaje fundamental, la directora de fotografía. Ahora están rodando, infinitas veces, una escena en un bar ("Café des Voyageurs"), frente a la estación; P.H. manda cortar continuamente. La maquilladora hace retoques en la cara de los artistas...

«Una vida completamente distinta, que me relaja del todo (casi). Pero tengo que ir corrigiendo exámenes (habrá tiempo para todo).

«Mañana, me dicen, (7ª nota) debo ir al médico; antes iré con *Fmu* V a comprar unos

pantalones, unas camisas y unos zapatos... ("coupez!").

• El actor se trabuca con el texto y hay que estar repitiendo y repitiendo.

«Incidente: el actor se trabuca otra vez. da un puñetazo sobre la mesa, se levanta, dice: "merde!": se da una vuelta por el interior del bar: dice: "excusez moi!"».

Chaville-Velizy, 6-5-92 (18 horas)

«Salgo a comprar ropa con D.: mujer hermosa, ojos preciosos. Hablamos: en mitad de la conversación descubro que es un personaje de una obra de P.H.; se lo digo; se queda asombrada: me cuenta muchas cosas del director de la película; algunas las suponía, otras para mi son nuevas.

«Vamos "de tiendas"... compra un pantalón de pana para mi, una gorra —que no le gusta—, unos tirantes, unos zapatos —incomodísimos, que ella intenta que lo sean lo mínimo—.

«Vamos a comer juntos; ella casi lo pide; hablamos de P.H., y de la vida; del hombre, de la mujer; de la necesidad de encontrar den schönen banalen prosaischen Mittelweg, um einfach weiterleben zu können ("el camino de en medio, un camino hermoso, banal, prosaico, que nos permita simplemente seguir viviendo").

«Luego vo tenía que ir al médico; era a las 15 horas y vo creía que era a las 5 (es decir, a las 17); me quedan sólo cinco minutos; no llegaré a tiempo; ella hace todo lo posible para buscarme un taxi, lo encuentro. Visita formularia, con un médico parisino, de media edad. Pero aquí todo es interesante".

París, 7-5-92 (21 horas)

El médico le pregunta a E. si ha tenido alguna enfermedad grave. Que cuántos años tiene: 59. El médico celebra, con E., que todavía no tengo 60. Que si toma alcohol; cerveza en las comidas, a veces vino. Que esto no es tomar alcohol. Le toma la tensión a E.: hipotenso: el médico lo celebra, que esto es muy bueno. Y poca cosa más. Le hace firmar a E. una serie de documentos, que éste no lee. E. tiene la sensación de que se está haciendo responsable de las enfermedades que pueda tener a lo largo del rodaje; pero a E. le da igual y firma todo lo que le ponen delante: no piensa ponerse enfermo. Ha terminado el reconocimiento. El médico v E. hablan del oficio de éste, que no es precisamente el de actor. El médico, dice, aprendió también algo de alemán, pero se le ha olvidado. Despedida cordial; el doctor se ha interesado por la aventura de E. v le ha deseado mucha suerte y "beaucoup de plaisir"».

El début de E

«Me han cambiado de habitación: mucho mejor, pero el hotel es cutre y la cosa no tiene remedio... ¡Hoy actúo con J.M.!; va a haber un ensayo en casa de P.H.; me dicen que quiere que diga unas frases en alemán. Quieren que actúe sin gafas. No hay ninguna dificultad. En el programa de hoy me dicen que hacia las 9,30 me vendrán a buscar para ir a casa de P.H.; luego me traerán otra vez, para disfrazarme y maquillarme, y luego: "silence!, action!, coupez!». No tengo miedo, porque he dormido bien; me sé el papel. A ver. ¿Volveré a escribir el texto por última vez? Fundamental: no tener miedo».

Versalles, 12-5-92 (8 de la mañana)

«Día maravilloso, de una enorme intensidad. Tengo mucho sueño y no puedo reproducirlo bien. A ver si mañana encuentro tiempo y calma para ello. Este ha sido el programa: por la mañana, memorización (con cassette) en mi cuarto; me llaman para el vestuario y el maquillaje; me llevan a casa de P.H.; él quería verme; repito los textos; el autor hace cambios (quita frases y añade otras en alemán); damos un paseo por el bosque. Me vienen a buscar y me llevan al hotel. Allí memorizo, introduzco los cambios; me traen la comida a la habitación.

«Me llevan a casa de P.H., donde se hacen, conmigo, cuatro planos (saludo a J.M.; la reconozco de haberla visto en algunas películas, aunque, naturalmente, ha envejecido). Plano de la despedida, mudo para mí (J.M. me habla, me acaricia, me llega al alma). Un plano mudo: yo escribiendo. Un plano donde vo digo los textos aprendidos (bien, sin fallos, P.H. manda repetir solamente dos tomas; en una de ellas me paro, he pronunciado mal una palabra griega; P.H. lo lamenta; dice que técnicamente esto tenía solución. Otra vez; P.H. me felicita, me abraza. Un plano con mis manos escribiendo frases griegas en el cuaderno que uso para escribir este diario: larga preparación (A., la directora de fotografía, gran mujer. ¡Cómo trabaja!).

«Cena bajo la carpa. Me llevan al hotel. «¡Qué sueño! Buenas noches.».

Versalles, 12-5-92 (23 horas)

«He aquí alguno de los textos recitados por E. el día de su *début*. "El viejo" mira por una ventana y, supuestamente, ve a gente ajetreada y dice:

«Nadie anda con el paso de uno que tiene tiempo. ¡Pobre tierra!. Festina lente, apresúrate de un modo sosegado. Debería daros vergüenza: es domingo y en ninguno de vosotros se ve la calma del domingo. Silencio significa sólo esto: ahora mismo el monstruo dormita, de un momento a otro va a estallar otra vez el tumulto. Hasta tal punto que el canto de los grillos, de noche, lo confundo con el ruido del aspersor que usáis para regar el césped. Los que

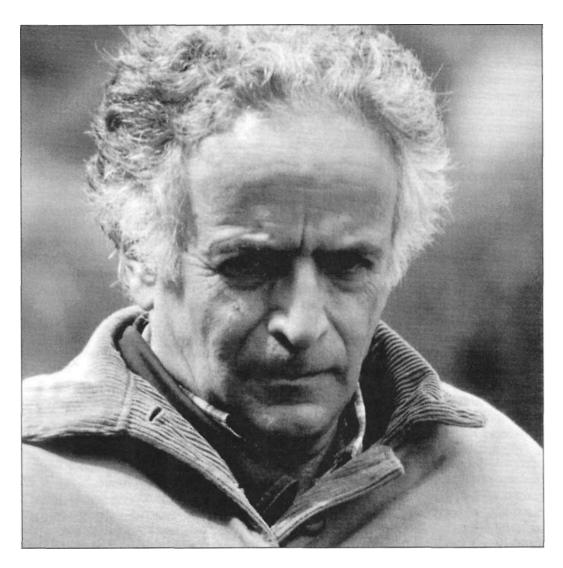
hacen ruido, los blasfemos de hoy. *Verdammt,* wie unwirklich ist es hier. Zur Unwirklichkeit verdammt, das sind wir inzwischen auf dieser Erde».

«Immer noch gilt es, das: o palabra tú mi bien amada. Digo ἡ αιλὶα, y, renovado, estoy nadando contigo en el curso superior del Isonzo, donde los peces tenían el color de los cantos rodados, claros y luminosos. Digo πᾶσιν ἡμῖν, y, renovado, desciendo contigo de Acrocorinto. Por encima de nuestras cabezas, pasando por delante de la luna, la estela que deja un reactor. Digo μανάρισμον, y estoy otra vez solo en el viejo hotel de Nora, la primera ciudad imperial del Japón, en una habitación toda ella de madera, alta de techo. Y, de un modo renovado, vuelve la decisión: algún día, con mi mujer iré aquí de viaje de bodas».

El juego del sosiego de la casa

El lector que se haya interesado por las venturas y aventuras del traductor E. como repentino, improvisado actor de una obra de su autor, merece conocer algo de las interioridades de aquél durante el rodaje de La-Ausencia. Quien haya visto, o quien vea, esta película habrá oído, u oirá, la voz de E. diciendo: "...y así estará mi casa sosegada", "¿a ver si está mi casa sosegada?" -en la escena en la que tres de los cuatro personajes están bebiendo vino frente a una cabaña de madera—, son frases que no figuran en el guión y que pertenecen a las aportaciones (aceptadas) pedidas por el autor a su traductor-actor. Quien lea estas líneas, y quien hava visto este film, ya habrá advertido que detrás de estas frases está Juan de la Cruz. Pertenecen al "Juego del sosiego de la casa", de la casa interior de E.

No son pocas las agitaciones y oscilaciones emocionales a las que estuvo sometido el actor principal de *La Ausencia* —quien,



en circunstancias normales, ya tiene a veces dificultades con el sosiego de su casa— durante el rodaje de esta película: están los textos que hay que memorizar, y recitar, las largas jornadas en el campo, la obligada ininterrumpida convivencia con el equipo de filmación; ensayos, pruebas, repeticiones; un blanco de memoria, un leve trabucamiento en una palabra echan a perder una toma; escenas que no salen bien —el director

se disgusta mucho cuando ocurre esto—; más repeticiones, una y otra vez, de lo mismo; la sensación de estar entreteniendo a quienes intervienen en el rodaje —y que ni por un momento han mostrado nunca impaciencia ni disgusto alguno—. Algo que pertenece a la rutina de un oficio muy alejado de los de E., habituado a una rutina muy distinta, la de los horarios de clase y del número de páginas diarias que hay que tra-

ducir o escribir. (Durante el rodaje, por las noches, E. ha estado leyendo las memorias de Ingmar Bergmann que le ha prestado una amiga de Murcia: ha entendido muy bien la condición que el autor sueco que encarna el protagonista de Fresas salvajes, Victor Sjöstróm, puso a su director y a su productor para actuar en la película: poderse tomar todos los días, a la misma hora, por la tarde, su whisky). El juego del sosiego de la casa se le ocurrió a E. en uno de los primeros días de rodaje, después que, de un modo repentino y sin justificación que él pudiera encontrar en el nivel consciente, le pasara por la cabeza el insigne endecasílabo de Noche oscura del alma: "estando ya mi casa sosegada". El juego, que iba a consistir en encontrar variaciones endecasilábicas del verso del gran poeta castellano, debía contribuir a que E. objetivara sus fluctuaciones interiores y, de este modo, "asistiendo a su propia existencia", para emplear la expresión de Ortega, el improvisado actor se distanciara de sí mismo y procura serenidad y sosiego a su morada interior. De entre las notas escritas que E., por petición expresa de P.H., le fue pasando a éste durante el rodaje, se encontraba una noticia breve de este juego, con algunos endecasílabos. En un momento determinado, filmando una escena que en principio debía ser muda, P.H., sin previo aviso, le pidió a E., desde la cámara, que recitara algunos de los versos de su juego. Esta es la explicación de estas dos frases que se oyen en la escena citada.

El "juego del sosiego de la casa" tenía este reglamento:

- 1. El diario personal de E. durante el rodaje estará interrumpido por variaciones del endecasílabo de Juan de la Cruz "estando ya mi casa sosegada".
- 2. Estas deberán ser siempre versos endecasílabos.
 - 3. Cada variación, que expresará un es-

tado de ánimo de E., contendrá obligatoriamente la palabra "casa" y una forma del verbo "sosegar".

4. Las variaciones ideales, a las que se intentará tender, contendrán solamente los verbos "estar" y "sosegar" y el sustantivo "casa".

He aquí algunos de los endecasílabos de este juego:

«No estando aún mi casa sosegada»

«Aún no está mi casa sosegada»

«¿Por qué no está mi casa sosegada?»

He aquí algunos versos que se apartan un tanto del reglamento del juego:

«Y así perdí el sosiego de mi casa»

«¿Volverá a estar mi casa sosegada?»

«Y así tendré mi casa sosegada»

Etcétera, etcétera.

(El curioso que pudiera hacerse con el diario de E. y entresacara los muchos endecasílabos que, siguiendo este juego, se encuentran en él, podría trazar algo así como la "curva emocional" de E. durante el rodaje de *La Ausencia*.)

"Voces de mando"

El rótulo requiere algunas explicaciones, algunas excusas habría que decir más bien. Es, como se sabe, una expresión tomada de la vida militar, y no hay nada más alejado de esta "vida" que un rodaje, que este rodaje por lo menos. Pero, aunque llenas de matices, de afecto, hasta de fantasía, las "voces" a las que aludo con este rótulo son expresiones hasta cierto punto estereotipadas y

que regulan una actividad colectiva y disciplinada.

Son bastantes estas "voces", cada una de ellas para una circunstancia determinada y con efectos muy concretos. Las dos decisivas son "action" y "coupez". Corresponden a dos momentos opuestos: tensión y distensión. Después de la segunda de estas órdenes podrá venir una o dos o tres o más repeticiones del plano, con la correspondiente orden de "action", pero por lo menos el "actor" sabe que tiene unos momentos de respiro hasta la nueva toma. Hay una frase que todavía es más liberadora que el "coupez", que es esta: "on va faire la lili"; es una prueba de luz que se hace con la cámara —que E. no ha sabido nunca en qué consiste—, en la que es necesario que los actores estén presentes en los lugares donde han actuado; pueden hablar, pueden mirar a otra parte, pueden estar en otra posición. Cuando se hace la "lili"—una palabra de cuya etimología nadie ha podido dar cuenta a E.— es porque el director ya no va a repetir más el plano; considera que alguna de las tomas ha sido buena. La voz "action" va precedida de estas otras: "tourne" — "camera" - "annonce"~ un número y el golpe de claqueta, pronunciadas cada una de ellas por personas muy cercanas a la cámara. La voz "action" -precedida, de un modo automático, por las cuatro que acabo de decir-y la voz "coupez", van dirigidas fundamentalmente a los actores y a la cámara; pero quienes rodean la escena, que en ocasiones no son pocos personal del equipo y mirones— son destinatarios también de otras órdenes, o cortesías, antes de "tourne": "on va tourner, silence, s'il vous plait"; después de "coupez": "c'est coupé, merci"—ambas pronunciadas por la voz dulce y cantarína de V., la segunda ayudante de dirección. La voz "action", tan importante, la pronuncia el director y, como he dicho, puede tener muchos matices: a media voz, cuando la cámara está muy cerca de los actores; a voz en grito, cuando la cámara está muy lejos —incluso puede darse esta orden a través de una cadena de walky-talkies—; de un modo imperativo (¡no militar!), en tono dulce. En este último caso las inflexiones de voz pueden ser muy distintas: intentando infundir ánimo, tranquilizando al actor, induciendo en éste el carácter del parlamento que debe pronunciar. En casos de especial intimidad fílmica, la voz "action" va seguida del nombre de pila del actor —action, E.; action, S.; action, A.— y es casi una caricia verbal; viene a significar: "tómate tiempo antes de hablar, no te preocupes, lo vas a hacer muy bien..." En algunas ocasiones el director, tan alérgico a repetir fórmulas, juega con esta voz de mando y, en lugar de decir "action", en francés, dice lo mismo en inglés; o bien, para que dé comienzo el salmo del silencio -el último texto de E.—, después del golpe de claqueta, cuando hay que decir "action", dice: "silentsio, Eustaquio".

«Hoy, último día de rodaje... Sólo falta, como texto, la canción del silencio, con sus dos párrafos en prosa. Voy a escribirla otra vez:

"A mí lo que más me hubiera gustado hubiera sido pasarme la vida entera sin hacer otra cosa que andar arriba y abajo, en silencio, agachándome al suelo de vez en cuando, y esto hubiera sido toda mi obra, mi única obra.

- a) El silencio: yo vivo. El silencio: estoy aquí. El silencio: soy yo.
- b) Hacia el silencio Sólo el silencio. ¿Dónde estás silencio, silencio mio?
- c) Siempre fuiste bueno conmigo, [silencio.

Contigo volvía siempre a ser niño, Vine al mundo sólo por ti, silencio. Me hice oír sólo en ti, silencio. Fui a los hombres como hombre [sólo por ti, silencio.

d) Vuelve a ser lo que fuiste para mí, Isilencio.

Abrázame, silencio, ¿pero el silencio no me ha hecho [también arrogante, irritable, impaciente? ¿Pero estoy abierto al [silencio todavía? Cógeme por debajo de los [hombres, silencio. Mándame callar, silencio, y hazme receptivo, silencio, receptivo, nada más, silencio.

- e) Te estoy llamando a gritos, silencio.
- f) ¡Por encima de todo, tú, silencio! Silencio, tú eres la fuente de las limágenes. Silencio, la gran imagen. Silencio, madre de la fantasía."

«Cada pasaje deberá tener una entonación distinta:

- a) sentencial; son oraciones copulativas con verbo elidido.
- b) Entonación anhelante (hacia la uto-
- c) narración: recuerdos de la época del silencio.
- d) de nuevo deseos, anhelos... con algún crescendo,
- e) narración,
- f) de nuevo tono sentencial.

«Terminó el día y el rodaje. El poema sobre el silencio salió muy bien: "grossartig" (grandioso), ha dicho P.H. en la tercera toma. "Era tan íntimo —ha dicho en el coche que nos llevaba al hotel—, que no me he atrevido a mandárselo repetir". Cena con

P.H., S. y F.; la contaré otro día; me voy a la cama, me caigo de sueño».

Llo, 12-6-92 (1,30 horas de la noche)

«Ayer, después de la primera toma de la "canción del silencio": P.H. que se queda callado pensando: viene a verme, se queda sentado en la roca del fondo; no dice nada, cara de estar pensando: "E., como un salmo; ¿sabe usted lo que es un salmo?, pues así"; al fin vo, sin saber si le ha gustado o no, le pregunto: "¿Qué es lo que hay que hacer de otra manera?". P.H.: "Nada en absoluto".

«Se repite el plano. P.H. se va a la cámara. Me ha dicho que repetiremos sólo la segunda mitad. En el último momento me dice que diga el texto entero —"de la A a la Z"—. Se toma el plano. Se coloca la cámara en otro sitio: se va a hacer una toma con sólo mi cara. A. me pregunta si se marcha o se queda; le pido que se quede; me ayuda verle allí quieto, como una estatua; se queda también S., le pido que al mirarme no sonría demasiado. Se toma la tercera prueba; después del "coupez" de P.H., que ha sido bastantes segundos después de haber terminado yo de hablar, el director dice: "grossartig!" (; grandioso!).

«Se levanta la cámara; mi trabajo en el film ha terminado. Me cambio, me quedo a ver un plano de los tres actores restantes. V.: "Fin de la journée"; anuncia un pot para mañana, para celebrar el fin de la etapa de la Cerdaña y "para despedir a Eustaquio". Aplausos de todo el equipo. Les contesto echándoles besos con la mano y digo: "Je vous embrasse tous".

Puigcerdà, 13-6-92

A veces al director se le olvida dar la voz de mando action. Esto fue lo que ocurrió, por ejemplo, en la iglesia de Souillac, en el interior del templo. Largos preparativos; los

cuatro caminantes, hombro con hombro, formando un conjunto muy estudiado y preparado por P.H. y A.G. —inspirado posiblemente en retablos o esculturas románicas, una iconografía especialmente grata al autor de La Ausencia—; E. debe mirar al profeta Isaías, que se encuentra en un relieve encima de la puerta. Por razones de iluminación, tal relieve debe ser tapado por una pantalla blanca: E. debe mirar ahora a una cruz de cinta aislante negra que han fijado en un punto determinado de la pantalla (correspondiente al lugar que ocupaba el profeta). E. tiene un largo texto que recitar; está muy nervioso, casi no puede controlar su miedo (se ha interrumpido el trabajo cinco minutos para que el "actor" se tranquilice —la única vez que esto ha ocurrido en el rodaie-).

Pues bien, cuando ya se ha oido el chasquido de la claqueta y se espera la voz *action*, ésta no llega; E. espera, espera; el director sigue callado; (¿se ha olvidado de dar esta orden, contagiado por el nerviosismo de E.?). Este mira a P.H.; éste, con los ojos, le dice que por qué no empieza... E. está muy nervioso, jadea, la nuez de Adán le sube y le baja por el cuello; se sobrepone y dice:

«Venga, adelante, sigamos. Y basta ya de ir en coche. Andar, sólo andar, hay que andar. Llegar sólo he llegado andando, nunca yendo en coche. Andar. Golpear la tierra con la suela de los zapatos, regular los latidos del corazón, limpiarse los ojos. Nunca me he apropiado de ningún mundo moviéndome sobre ruedas sino yendo a pie. Y es andando como salían a mi encuentro las cosas del mundo, acontecían, se narraban. Y esto era la historia, el modelo, la meta. Andando, andando, andando hacía descender la luz del Padre Cielo; airear la tierra andando. Hacer que el azul azulee, el verde verdezca, el marrón luzca, el gris florezca (...)»

P.H. Ha aceptado la toma, cree que el nerviosismo, el miedo de E. puede utilizar-se para el *pathos* que la escena necesita. (El olvido de P.H. y la espera de E. han salvado la toma: el tren que transportaba los rollos filmados de Souillac a París, al laboratorio de revelado, fue objeto de un robo; los ladrones abrieron precisamente la caja que contenía el rollo de esta toma y se estropearon unos metros de cinta, justamente aquellos en los que E. estuvo esperando la orden —action—de P.H.)

Después de *coupez* pueden ocurrir muchas cosas, se pueden oír frases no siempre previsibles: P.H. sale corriendo y abraza a E.; o bien: "no, muy mal, no ha entendido", "*gespielt*" (algo así, en este contexto, como "sobreactuado"); se puede oír también, simplemente, "*Danke*, E.".

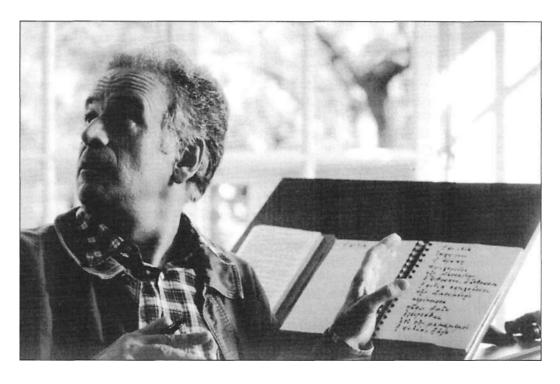
Hay más expresiones hechas, en el rodaje; a éstas no se las puede llamar "voces de mando", aún menos que a las otras. V.: "C'est la coupure déjeuner'\ o bien: "Fin de la journée"; F.: "E., je vous ramène à l'hôtel". La Productora dispone de amables colaboradores que en las largas horas que se pasa en el campo, entre un plano y otro traslados de la cámara, preparativos, vacilaciones—, velan para que les comédiants no se dispersen y estén en todo momento a disposición del director. E. tiende a la soledad, para descansar, para recitar textos, para pensar; he aquí que inicia un camino que promete llevarle a un ameno soto; no va a ser así: una voz amable suena detrás de él: "E., on va tourner"; o bien: "E., il faut aller maquillaje" (pueden faltar dos horas para el rodaje o para el maquillaje) o bien, en un día libre, en el que no puede haber maquillaje ni rodaje: E. deambula por el pueblo, solo; es descubierto por St., que le ha visto desde lejos; St. corre hacia E.: "E., ça va?" E.: "Ça me plaît". Sonrisa, despedida.

El autor y su traductor

P.H.: "E., ¿cómo se dice Furten castellano?". E.: "Vado". El contexto que ha motivado, o justificado, la pregunta, es, como de costumbre cuando P.H. dice algo, mínimo. Aquí el paso de un río, el Ter, por un vado, lo que no impide que los caminantes, sobre todo E., se mojen.

«Hoy ha habido unas escenas en un río; lo hemos cruzado por un vado: botas de gosabe que "sano" no es lo contrario de "desagradable"). Decido ir descalzo.

«Ahora hay que cruzar el río en la otra dirección; a P.H. se le ocurre de repente que S. y A. me lleven a cuestas. Me dejo llevar; todo va bien, hasta el momento en el que, al llegar a la otra orilla, doy un traspié y me hundo hasta la cintura. Toallas, atenciones... P.H. aplaudiendo desde el puente, junto a la cámara. Llego al puente; P.H. me abraza y ordena que me cambie y me sequen la ropa; lo hacen con una estufa de butano.



ma; podemos ir también descalzos, con los pantalones remangados. P.H. y la cámara lejos, en un puente; por medio de un walkvtalky, hablo con P.H.: que si voy descalzo o me pongo las botas; P.H.: que decida yo; yo le digo que es igualmente desagradable ir descalzo que ir con botas; P.H.: "E., ir descalzo no es desagradable, es sano". P.H. no

«La coupure déjeuner; comemos en la carpa; yo al lado de P.H., que me indica que la comida caliente me sentará bien. A.G., mirando cómo se secan mis pantalones, dice: "E., vos pantalons fument".»

Se sabe que E. es el traductor, o uno de los traductores, de P.H. —la fortuna de haber representado un personaje de su autor la debe E. al hecho de haberle traducido—pero es algo que se explicita pocas veces a lo largo del rodaje. El día de la comida en Casa Ciríaco apenas se habló de cuestiones relativas a la traducción y cuando fue así, el tema lo sacó siempre E.

E., también sin contexto, contagiado por el ductus del discurso de P.H.: "P, en Das Spiel vom Fragen habla usted de un Salinenhocker (literalmente: "taburete de salinas"), ¿esto qué es?". P.H.: "Estuvo usted sentado en uno de ellos el día de la escena en mi casa". El director explica que en las salinas los obreros trabajan sentados en taburetes de madera muy bajos, para estar más cerca del suelo.

Una de las pocas frases que E. le ha oído repetir a PH, a lo largo del rodaje; antes de ensavar el texto con E., o si se quiere, de tomarle la lección a éste, suele decir: "E., antes de rodar me gustaría oír cómo suena mi texto en castellano" (Y en estas pruebas PH. suele quitar partes de su texto, añadir frases que se le ocurren —; cuando E. va tiene memorizado el parlamento!—. En una ocasión E. ha traducido "unheimlich" con dos adietivos -- para recoger la raíz "heim": "en casa"—: "inhóspito e inquietante". P.H. no está de acuerdo, quiere sólo una palabra, "inquietante". El mismo día, unas horas después de esta corrección, antes de que E. actúe ante la cámara, P.H. se acerca a E., "¿Está usted contento con su traducción?". E., tranquilizando a su autor: "Sí, sí, claro".

Durante el rodaje E. no sólo está pluriempleado porque tiene que corregir exámenes de sus alumnos, sino también porque, junto con Susana Yunquera, está dando la última mano a la traducción del *Ensayo sobre el jukebox*, de P.H. En una ocasión, en un *pot* en el campo, en la fiesta de despedida de algunos miembros del equipo, que se van para trabajar en otra película, E., que

aquel día se marcha a Madrid, para una de sus breves interrupciones del rodaie, lleva en el equipaje la traducción de este libro. le enseña el mecanograma a P.H.: "Esto es una penúltima versión: para darle la última mano necesito ocho días tranquilos". Un periodista que ha venido a ver el rodaje saca una foto del traductor mostrándole a su autor el manuscrito —"para la historia", dice—: P.H. lee el principio del libro v sonríe. A propósito de esta anécdota, de esa traducción, se explicita una importante diferencia entre el autor v su traductor: para aquél traducir es una actividad que le resulta muy beruhigend (tranquilizadora); para E. es todo lo contrario — "nein. beruhigend ist es nicht!"—: esta frase, que le ha salido del alma a E., parece haber impresionado a P.H., como todas las frases que salen del alma —algo que ocurre muy pocas veces y a la zaga de lo que está yendo siempre el autor.

A la vuelta de su breve estancia en Madrid, E., con la ayuda de su ex-alumna S.Y., ha conseguido terminar esta traducción y entregarla, ha dejado sólo para las pruebas un poemilla —unas coplas para niños— que figura en el libro, unos versos que acabará traduciendo M., la amiga de E. Mientras éste estaba en Madrid, P.H. ha ganado un premio, en Italia, precisamente por su libro Die Abwesenheit (La Ausencia) y E. ha quedado finalista en el concurso nacional de traducción, con Die Wiederholung (La repetición), de P.H. Autor y traductor hablan, con total laconismo, de estos hechos (imposible con menos palabras); también de la entrega del Ensavo sobre el jukebox; P.H.: "Entonces el poemilla lo traducirá cuando le den las galeradas".

Algunos de los textos de La Ausencia los ha traducido E. durante el rodaje (esto le ayuda a memorizarlos), en las pausas, y sobre todo en los días libres. Allí está sin diccionarios y sin sus habituales asesores. En

una ocasión B. v su amiga R. —"el jugador" y la fotógrafa del film— le ayudan a resolver algunas dificultades: P.H. está en Viena, en el estreno de su obra de teatro muda La hora en la que no sabíamos nada los unos de los otros-por otra parte E. no le hubiera planteado sus dudas a P.H.; tiene experiencia sobre lo poco que a su autor le gusta esto—; Fr., el avudante de dirección, está en Colonia. ha ido a ver a su madre. En la conversación sobre las dudas de E., sale la palabra "Kondensstreifen"; E.: "Ah, 'estela', la estela que deja en el cielo un avión a reacción". B.: "¿Pero 'estela' no es 'Stern'?" E.: "No, esto en castellano es 'estrella'". En una pausa del rodaje, en el campo, pasa un reactor y deja su estela en el cielo; B.: "E., ¿cómo se dice esto en alemán?" E.: "Kondensstreifen". B.: "¡Bien! Ha aprendido usted bien la lección".

En el Hotel del Golf, en Puigcerdà, después de la fiesta de despedida, P.H. y E. están sentados uno al lado del otro; largo, tranquilo silencio. De repente, sin contexto alguno que propicie estas palabras, P.H.: "E., he oído decir que usted traduce muy bien mis libros". E. no contesta.

Los niños

Aunque ya se ha dicho algo sobre las *dra-matis persona*, hay que decir algo también de los niños, que en *La Ausencia* tienen un papel relativamente importante.

En la obra de P.H. aparecen niños con cierta frecuencia: Aparece A., la hija mayor del autor: en *El peso del mundo*, por ejemplo, también en *Historia de niños*, donde es la protagonista del relato. El niño, como acompañante mudo del adulto, o que habla un lenguaje distinto de él, puede verse casi como uno de los motivos de la obra de este autor. El hijo de la mujer zurda en el re-

lato de este nombre; Bénédictine, compañera de viaje del protagonista de Carta breve para un largo adiós. Aparecen niños en el último capítulo de La doctrina del Sainte-Victoire: conocen muy bien "el gran bosque" —"¿conocéis el bosque?" —"¿Que si lo conocemos?"—; juegan al fútbol en un espacio sin árboles y le piden a veces al que pasa por allí si quiere hacerles de árbitro -algo que, según confesó a E. P.H. en la comida en Casa Ciríaco, le ha ocurrido varias veces a este autor—; se le aparecen al caminante, de un modo casi fantasmal, como salidos de un retablo o de un grabado antiguo: "Detrás de los troncos, aparecen los rostros de los niños del pueblo, jugando, extrañamente separados de sus cuerpos, como los rostros de los santos en los grabados antiguos." (pág. 105).

En el relato *La Ausencia* no aparecen niños, sí, en cambio, en la película. Como "extras", habría que decir en la jerga de los rodajes cinematográficos, pero en ocasiones con papeles de gran importancia.

Está ante todo L., la hija menor de P.H., que ha acompañado al equipo en todos sus viajes y que aparece en dos ocasiones: en la terraza de un bar, en brazos de su baby-sitter —el nombre de ésta aparece en los títulos de crédito del film—, en una pausa que el grupo de los cuatro caminantes ha hecho en su viaje; sale también hacia el final de la película, sentada en el suelo de la iglesia de Sainte Léocadie, en la Cerdaña francesa: una mujer está barriendo cerca de ella, luego alguien coloca un jarro con flores silvestres delante del bebé. L. tiene pocos meses, no llega al año; ha estado en brazos de casi todos los miembros del equipo; es dulce, mimosa y risueña; muy raras veces se la ha visto llorar. En una ocasión: E. la coge en brazos y L. suelta el trapo, mejor, prorrumpe en gritos; S. le explica a E.: es la hora en la que se le da de comer a L; ésta, al verse en brazos del primer actor de la película, ha pensado: éste, por mucho cariño que me tenga, no me va a dar de comer.

Más niños. Una niña de unos diez años. que sale de detrás de un seto, en el que se ha escondido, y, como burlándose del viejo, anda detrás de él en el momento en que éste se marcha de su casa. La escena ha tenido que repetirse muchas veces; E, del equipo de producción, cuida de la niña: le dice dónde debe esconderse y cuándo debe salir. En las pausas la niña y E. se cruzan miradas de inteligencia y simpatía; la niña debe de vivir plenamente la teatralidad de la situación: cuando filman tiene que burlarse del viejo, en las pausas éste la mira con afecto. Otra niña, de una edad parecida a la de esta última, en la misma terraza en la que está L.; le han servido una limonada, chupa por una pajita; E.: "nous faisons un film!". También una niña de esta edad, la hija de Z., la que se ocupa de los escenarios y el attrezzo, haciendo footing con otros extras, pasando por delante del grupo de los cuatro que están sentados en la hierba delante de un pequeño lago.

La niña que, al principio de la película, interpela al soldado que está montando guardia en un monumento que conmemora un hecho bélico. Un niño que, con una sonrisa picara, fue capaz de frustrar una escena, que al final no pudo pasar a la película: "el viejo" y sus tres acompañantes están en el patio de una casa de campo del sur de Francia; unos niños, con unas motos, juegan por este patio, lo que indigna al "viejo"; cuando éste se encuentra en plena indignación, otro niño, éste a pie, se le acerca y le ofrece unas setas. "El viejo" debe sentirse avergonzado por su juicio mudo, negativo, sobre los niños. Al niño de las setas se le ha dado la orden de que se acerque a E. con cara de especial amabilidad; E. no puede resistirse a la mirada dulce e irónica del muchacho y, casi sin quererlo, reacciona de un modo que disgusta a P.H. Se repite varias veces la escena; E. se esfuerza por sentirse avergonzado; no lo consigue. El director desiste y se prepara una nueva escena.

Un capítulo especial lo constituyen en *La Ausencia* los niños mongólicos, otro *tópos* handkeano; una forma de humanidad, la de determinados seres llamados "anormales", especialmente grato al autor y director de la película. Los niños y los mongólicos como seres que no forman parte del sistema, como invitaciones a otras formas de vida.

«Día de mucho trabajo, pero sin texto. Primero comida, en la carpa, con los cinco niños mongólicos que van a participar en el plano. Enternecedor. Con sus madres: la cara hermosa de una mujer joven que ha tragado algo gordo y que ha tomado la decisión de aguantar; el amor a un ser humano indefenso. Uno me abraza. Sonia no dice nada (vestida sexy por su madre para participar en la película). Alabo los zapatos de uno de ellos; él señala a su madre; ésta me mira. Intento hablar con Sonia; no reacciona. Juegan con el walky-talky; F. y V. les atienden. Emocionante ver cómo les trata V. Dulce, dulce todo.

«Vamos al bosque a rodar este plano, en una especie de "escala de Jacob", preciosa, que ha encontrado P.H. en sus paseos por los alrededores de París. Primero todo fácil. "El viejo", en su peregrinación, sale de la carretera y sube por esta escalera. Por ella tienen que bajar los cinco niños mongólicos. Subirlos y bajarlos, subirlos y bajarlos. "Action", no entienden; los padres y algunos miembros del equipo de producción les llaman desde el bosque. Imposible la sincronización querida por P.H. V. y F. subiendo y bajando niños. "Action", "coupez", "action", "coupez"... Niños de todos los tipos: el comunicativo que me abraza, me da

la mano (la izquierda) me dice "bonjour, monsieur". (Yo tengo que apartarme un momento v mirarlos con una leve sonrisa). El niño de movimientos torpes, con gafas de cristales gruesos, cuya atención se centra exclusivamente en el trabajo que se le ha encomendado, bajar una escalera; la bajará, como sea; pero no le quedan más fuerzas. Sonia, hundida en su tiniebla, que se queda plantada en medio de su camino, sin avanzar ni retroceder. El niño que baja con cierta facilidad, pero a quien al cabo de un rato esto le está resultando aburrido. Y otra vez arriba con los niños. (V. tiene que coger en brazos a Sonia, que puede tener ya doce o catorce años). El que no deja de saludarme nunca: empezó con un beso, que le salió de dentro; luego, consciente de que su saludo llama la atención, va perfeccionándolo cada vez más para que se vaya pareciendo a los saludos "normales". Ultima toma: lo mismo, solo que Sonia plantada en medio de la escalera, se harta de todo aquello y, saliendo de la imagen, se mete en el bosque.

«Sebastián, otro niño mongólico, debe avanzar hacia la cámara —¡pero sin mirar-la!— con un gran pez colgado de un gancho. Antes debe atravesar una valla dando una gran zancada; "el viejo", al verle, le dice: "¡Sí!". "Action": Sebastian, colgado del cuello de V. que no sabe. V.: "alors, Sebastian, on y va!". La escena se repite varias veces; el "sí" de E. es imitado, simpáticamente, por algunos miembros del equipo. Termina la escena, Sebastian abraza a E.

«Nos marchamos, con el alma handkeanamente reconfortada, a casa de Peter a filmar dos planos más (...)»

Versalles, 13-5-92

La música en La Ausencia

La película *La Ausencia* es una película sin música; lo ha dicho ya P.H. de un modo claro, programático en el restaurante de Versalles el día de la llegada de E. En el guión, y en los títulos de crédito, figuran sólo dos momentos en los que está previsto que se oiga música; se trata de "*Was betrübot du dich, meine Seele*", Heinrich Schütz. Pero en esta película se va a oír algo más de música de la que está programada.

Habría que empezar diciendo algo sobre la distinta actitud ante la música que tienen P.H. y E., porque esto resulta relevante para lo que se está relatando aquí. E., traduciendo a P.H., se ha dado cuenta ya de ello: su autor frecuenta músicos que para el traductor no son casi ni un nombre. El jukebox era un artilugio casi desconocido por E. antes de traducir éste el Ensayo que P.H. ha escrito sobre esta máquina; en este libro, no obstante, se encuentra una frase que expresa una seria reserva sobre la salubridad espiritual de la música; algo que ha dado siempre mucho que pensar a E.: "lo peligroso al oír música" —le había contado alguien una vez— "es la ficción que en ella hay de que lo que todavía hay que hacer ya está hecho". (Ensayo sobre el jukebox, páginas 83-84). Sin duda, es algo que tiene que ver con la "cólera del español sentado" de la que habla Lope de Vega en Arte nuevo de hacer comedias y con la dimensión letal de la música —habría que añadir: de la música romántica— que tanto preocupó a Thomas Mann y causa por la que sucumben algunos de sus personajes. La melomanía de E., que cabría calificar de desaforada, se centra en un número reducido de épocas, autores y estilos, lo que se ha venido en denominar la "música clásica". El actor y traductor está, por sus gustos, muy alejado de vanguardias así como de autores y de estilos con los que gozan sus alumnos o los hijos de sus amigos. P.H., que conoce y ama también la música que "posee" a E., tiene gustos musicales más amplios y frecuenta autores que a aquél le resultan enigmáticos y hasta molestos. Esta diferencia de gustos se proyecta en la música de la película *La Ausencia*.

Hay que distinguir entre la música que, sin estar prevista, entra en el film y la que se oye durante el rodaje.

E. escucha música, con un walkman, en el hotel, en los momentos de descanso, por la noche; durante el rodaje le han acompañado las colecciones de piezas para piano op. 116,117,118 y 119 de Brahms. C. escucha música de películas mientras maguilla a los actores, con gran complacencia; algunas veces, mientras maquilla, se deja llevar por la melodía y canta o prorrumpe en exclamaciones; C. joven, sencilla, fresca, con su música en los improvisados camerinos de campaña del rodaje: no pregunta —v hace bien— a sus clientes si les molesta esta música. En la radio de uno de los *ieeps* de la Productora, que lleva a algunos miembros del equipo al hotel, después de la jornada de trabajo, suena la Sexta Sinfonía de Beethoven; no se sabrá quién escucha esta obra, y goza de ella, hasta que se llegue al destino, Versalles: Tercer movimiento, el jeep se detiene —la gente tiene que bajar— justo en el momento en que va a empezar "la tempestad": A.G. y E. se lamentan, se hubieran quedado en el coche, hubieran querido que el viaje hubiera sido más largo.

Música en otro viaje; éste es un viaje más largo, un traslado de equipo, de Souillac a Castelnaudary. V. conduce uno de los *jeeps* de la Productora, 140-150 kms. por hora; se sabe que a E. le gusta la "música clásica" y que la escucha privadamente con su *walkman*; la segunda ayudante de dirección le ha pedido a E. que lleve cintas de "su música" para el viaje y, después que se han oí-

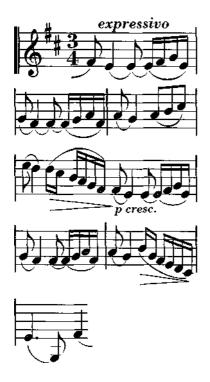
do las cintas que llevaba V. y alguien más — chansons y música folk—, en medio del estruendo del jeep en marcha, conducido por esta muchacha, cruzando el macizo central francés, se oyen las piezas para piano del op. 117 de Brahms y la Novena Sinfonía de Beethoven entera.

Esta Sinfonía es una de las obras que, sin estar previstas en el guión, salen en la película *La Ausencia*. No entera, como en el viaje citado, sino una sola frase —cortada además de un modo prematuro, una melodía tarareada por E. en una escena junto al río Dordogne—.

La historia de esta fugaz aparición del músico de Bonn en la película de P.H. empieza en un café de la Plaza Mayor de Souillac. P.H. ha citado allí a E. para preparar un texto; E., que, como se ha dicho, ha interrumpido algunas veces, por uno o dos días, el rodaje para renovar su permiso en la Universidad y para dar algunas clases, ha llegado aquel día de Madrid, donde ha dado una clase de música en la que ha explicado la Novena Sinfonía y ha hecho oír algunos pasajes; la partitura de esta obra iba en el equipaje de E., que había ido de la Universidad directamente al aeropuerto. En la cita con P.H. en el café de Souillac se le ocurrió llevar esta partitura por si podía ser útil al director en algún momento. Este no pareció hacer mucho caso; se limitó a preguntarle a E. qué hacía en sus clases de música. Pasaron días; se filmaron planos.

«Ayer, un día que en principio estaba previsto como día libre, pero en el que a P.H. le "entró el nervio" y nos tuvo trabajando hasta el anochecer, cuando me llamó al hotel para comunicarme los cambios me dijo que llevara la partitura de la Novena Sinfonía que le había enseñado en el café de Souillac, que "el viejo" la llevaría en la escena junto al río y tararearía unos fragmentos.

«Escojo un pasaje del Tercer movimiento (andante moderado), concretamente los compases primeros, después de la introducción del tiempo:



«Después de una pregunta de "el jugador" sobre qué juegos debe jugar ahora, "el viejo" contesta tarareando estas notas. "Coupez": por lo visto a P.H. no le gusta el pasaje; me dice si puedo cantar otro más alegre. Segunda toma, propongo el Himno a la Alegría. Se hace la toma. Cuando P.H. viene a hacer observaciones le expreso mi desagrado por mi elección: que es algo tan conocido... Pondero la otra melodía: "es tan bella..." Contestación: "Sí, una cosa es que sea bella y otra que con su Summen (algo así como 'tarareo') se aprecie que es bella". (Pienso: para quien conoce esta melodía, la más leve aproximación debe emocionarle). P.H. me ha preguntado si no

habría una "dritte Weise" ("tercera melodía"): escojo ésta, del mismo movimiento:



«Se hace la toma; P.H. corta muy pronto: "a ver lo que va a quedar". (Quedaron cuatro murmullos míos irreconocibles.) Interrumpo; me voy a comprar pilas para oír este movimiento.»

Souillac, 26-5-92

En La Ausencia salen también, como música no prevista, unas frases de la primera estrofa de una canción de María del Mar Bonet. En dos ocasiones: en una de ellas, en forma de "Summen"-cantando con la boca cerrada—, en un momento en el que el grupo itinerante pasa junto a una casa en la que hay unos perros que deben ladrar a los caminantes (con los preparativos y los ensayos, los perros llegaron a hacerse amigos de los actores y la gente del equipo y no había manera de que ladraran; hubo que grabar el sonido con posterioridad a la escena y además fue necesario provocar a los amables animales). La escena la inventó P.H. sobre la

marcha: "E., tararee algo"; E., con el deseo de amoldarse a los gustos del director-autor, tararea una melodía de una canción que, según cree, le puede gustar a P.H. B., "el jugador", debe preguntarle: "¿Por qué canta usted ahora?" Antes de que P.H. diga qué es lo que E. debe contestar a esta pregunta, le dice a E.: "¿Qué contestaría usted aquí?" E., sin pensarlo: "Porque la música me acompaña siempre". P.H., en un leve reproche: "No, esto ya lo sé, pero éste no es mi personaje". La clarividencia de P.H., que resulta a veces molesta: "Ciertamente, E. es ante todo un melómano, pero aquí ha salido de la piel de su personaje y se ha vuelto a meter en su propia piel, lo cual no debe ser. La respuesta, al fin, será esta: 'Ah, tal vez por miedo, o por asco".La misma canción la canta en otra escena E., metido en la piscina de aguas termales de Darres, cerca de la frontera franco-española, en un plano inventado también sobre la marcha. En esta ocasión, a la misma pregunta de "el jugador", E. contesta: "Para demostrarme a mí mismo que tengo tiempo". Y no puede faltar decir algo sobre la música, tampoco prevista en el guión, que el mismo P.H. ha introducido en su película: con una guimbarda, que después de una escena, con parlamento o sin él, saca de su bolsillo, se lleva a la boca y con la que, pulsando su cuerda metálica, saca unas cuantas notas, después de lo cual pronuncia la esperada orden: "coupez".

Antonio Machado en La Ausencia

Este poeta aparece varias veces en *La Ausencia*-, no sólo en el rodaje sino también en la película. De Antonio Machado se habla en la comida en Casa Ciríaco: P.H. ha estado en Soria (se alojó en el Hotel Leonor) y conoce algo la poesía de este autor; lo cita incluso, con un error —"álamos cantadores", en lugar de "álamos cantores", página 11 de la versión alemana—, en el *Ensayo sobre el*

jukebox. En aquella comida se habla también de la traducción, machadiana, que E. dio al título alemán Wunschloses Unglück del relato que P.H. escribió sobre la vida y el suicidio de su madre: la versión castellana de este título quiere reproducir el juego de palabras del título alemán con una expresión castellana chocante, Desgracia impeorable, que E. tomó de la última carta que escribió Antonio Machado a José Bergamín, pocos días después de haber cruzado la frontera española —9 de febrero de 1939— y pocos días antes de morir: "Pasé la frontera con mi madre, mi hermano José y su esposa en condiciones empeorables" (página 2.302 de la edición de las Obras completas debida a O. Macri y G. Chiappini.) (Un amigo de E., que no está de acuerdo con la traducción castellana de este título, al enterarse de su origen machadiano, le dijo: "Ah, entonces te perdono").

En el paseo que dieron P.H. y E. el día de la primera actuación de éste, salió también Antonio Machado. El traductor le citó a su autor el divertido telegrama que, desde Madrid, un lunes lectivo, el poeta español mandó al director del Instituto de Enseñanza Media de Segovia, donde D. Antonio tenía que impartir sus clases de francés: "Perdido tren hoy y mañana". P.H. saca del bolsillo su cuaderno de notas y le pide a E. que escriba esta frase.

Los personajes de *La Ausencia*, algo que ocurre de un modo relativamente frecuente en la obra de P.H., no tienen nombres propios: se llaman simplemente "el viejo", "la mujer joven" —para distinguirla de la esposa de aquél—, "el jugador", y "el soldado". Es más, al final del relato, cuando "el viejo" ha desaparecido, los otros tres miembros del grupo caen en la cuenta de que, a pesar del contacto asiduo que han tenido con él, no saben el nombre de su guía. En las páginas 159 y 160 se habla de la convicción que abrigan los tres de que el viejo les

ha precedido en su camino y les espera en alguna parte; allí leemos: "¿No era verdad que el viento, que desde que salimos, de un modo tan suave como persistente, soplaba en dirección contraria a la nuestra, parecía provenir de sus pasos [del viejo] (...)? No habíamos llamado a éste, no porque estuviéramos preocupados, sino por jugar —por cierto, ¿con qué nombre?—." (pág. 160).

En la película La Ausencia, "el viejo" se llama Antonio, Antonio Machado concretamente. En una de las primeras secuencias, cuando el protagonista sale de su casa, a su peregrinación, y es saludado por dos vecinos —que interpretan P.H. v Luc Bondy aquél le despide así: "Hasta luego, señor Machado". En la escena de la ermita, en la Cerdaña francesa, E. aparece como pinche del cocinero Josep Maria Boix —un plano que no estaba previsto y que P.H. montó a última hora a raíz de haber conocido a este cocinero catalán en el hotel donde se alojaba—; E. lleva puesto un gorro blanco cilindrico; segundos antes de filmarse el plano, P.H. se acerca a E. v con un rotulador negro pinta en el gorro AM. Cuando, en la misma ermita, el soldado, el jugador y la mujer joven advierten la ausencia de su guía, le llaman así: el primero: "¡Señor profesor!"; el segundo: "¡Hombre!"; ésta: "¡Antonio!".

En Llivia, en el restaurante Can Ventura, en la cena de despedida, E. le regala a P.H. un *collage* de fotos de Antonio Machado. E. ha "explicado" así el origen del *collage*: "Hace años escribí un libro sobre A. Machado; cuando lo hube terminado, como para liberarme de este tema y de este autor, recorté fotos de libros viejos y revistas e hice esta composición". P.H. mira el *collage* y, desmintiendo lo dicho por E., dice: "No, aquí hay mucha pasión". (Tenía razón P.H.: la "explicación" de E. era tópica; E. jamás ha intentado liberarse de A. Machado; es más, piensa en él con mucha frecuencia, se deja acompañar por él, hasta el punto de

que P.H. lo habrá notado cuando le ha dado este nombre en la película.) S. comenta el regalo de esta manera: "Ah, E. se marcha y le deja a P. a Antonio Machado".

Despedidas

En plural. CC, la script-girl, anuncia a E. el gran vacío que sentirá cuando termine el rodaje; C, la maquilladora, tiene un curioso símil: un rodaje es como un tigre; mientras dura, tú cabalgas montado en él; cuando termina, te bajas del tigre y éste te devora. R.W., la amiga de B., le cuenta a E. que a éste cada rodaje le cuesta una depresión. La defensa frente a este final, a esta separación inevitable, es la despedida, o las despedidas, porque éstas son varias.

Hace años, en un curso para germanistas y profesores de alemán organizado por el Goethe-Institut en Augsburg, E., agobiado por tantos actos de despedida —con discursos y brindis— se escapó y se refugió en un cine. Se le echó de menos en el último acto y le hicieron buscar por la policía. (¿Un destino?; algo de esto es lo que le ocurre al personaje que E. encarna en La Ausencia). E., en cambio, ha participado en todas las despedidas que han tenido lugar en el rodaje, con enorme complacencia; no le ha pasado por la cabeza ni por un momento repetir lo que hizo en Augsburg. De la despedida se dice que es una imagen de la eternidad en el tiempo: se distiende indefinidamente el lapso que va entre la unión y la separación; la reunión ha terminado, la separación se aplaza tanto como se pueda; los que se despiden no están ni juntos ni ausentes unos de otros: una especie de suspensión del paso del tiempo. Algo de la aversión a la partida lo revelan las fórmulas: "Hasta la vista", "nos vemos", "see again", "au revoir", "auf Wiedersehen"...

Despedida de algunos miembros del equipo en el campo, con un pot; despedida de E. en el Hotel del Golf de Puigcerdá. P.H. le da a E. una cena de despedida en Can Ventura, en Llivia.

«Cena en Llivia, en Can Ventura. P.H., inspiradísimo, monologando, predicando, moralizando: que los jóvenes hablan sólo para imponerse —y además hablan de todo—; que sólo estar ahí, callado, ya es una manera de imponerse; habla sobre la "Scheisse der Rethorik" (mierda de la retórica); dice que una verdad no necesita de retórica, que se ve por ella misma, que aparece como en un Pentecostés. Sobre la lengua francesa, que, al ofrecerle al hablante muchas posibilidades distintas para decir lo mismo, es una tentación a la retórica, lo que no ocurre, dice, con el alemán.

«Repetidas veces expresa su alegría por el hecho de que yo haya participado en este rodaje; califica esto de "un milagro". Hablamos de los otros miembros del grupo, de los cuatro; para P.H. el trabajo de A. y E. es "dokumentarisch" (algo así como un "documento humano"); con ello, creo, quiere subrayar las ventajas de su no profesionalidad (a pesar de que A. es un actor profesional); B. y S., en cambio, son actores (en realidad S. no lo es). Un comentario que no gusta a S. P.H., ante una observación de ella, dice que esto no es ningún juicio de valor.

«Luego habla de las muestras de la película que ha visto; y de mí; de mis "defectos" -arrogancia, frialdad- y de que, de repente, todo queda borrado por otras facetas. (Uno se siente desnudo ante este hombre). En P.H. su vida y sus libros forman una unidad: de sus libros rezuma una vida que es la que encuentras luego tratándolo (...)

Llo, 17-6-92

En el Hotel del Golf; E. abraza a V; V. apoya la cabeza sobre el pecho de E.; E.: "V., vous êtes adorable"; V: "vous êtes aussi adorable"—E. ha estado hasta ayer, de algún modo, bajo las órdenes de V, segunda ayudante de dirección. También en el Hotel del Golf: SV lleva a E. a su hotel en el jeep de la Productora, después de la fiesta de despedida; P.H., asomando la cabeza por la puerta: "E., Danke" (Danke, en alemán, significa "gracias", pero esta palabra, pronunciada por P.H., significa "gracias").

Más despedidas. En Pont de Nouvelle; E., no está; el personaje que él encarnaba se ha escapado. El rodaje ha terminado del todo. E., desde Madrid, manda un fax al equipo; ellos le han mandado una postal; firman P.H., S., J.M., AG., B.; frases amables alusivas a "la ausencia" de E., el protagonista de La Ausencia.

E. vuelve a ver a algunos miembros de la troupe, a abrazarlos y a despedirse de ellos, en Venecia, en el Hotel des Bains; el día de la presentación de la película en la Mostra. Los vuelve a ver en la pantalla de un cine Renoir, cuando esta película se estrena en España en la inauguración de ARCO 1993; luego en otro cine Renoir, cuando el film se proyecta para el público en agosto de este mismo año. E. se está despidiendo de la película y de su gente con este artículo. Pero no quiere separarse de ella ni de ellos y, en una especie de "hasta la vista", sueña con poner un día en solfa su diario y escribir muchas más páginas sobre la ventura y aventura de La Ausencia. Allí hablaría —¿hablará?— de "los regalos en La Ausencia", las "dramatis persona de La Ausencia", de "los aurea dicta de La Ausencia", de las escenas que se filmaron y no aparecen en la película, y de muchas cosas más. A ver si es verdad.

Madrid, septiembre de 1994

Thomas Bernhard/ Peter Handke: Semejanzas y diferencias

MIGUEL SAENZ

—Es sorprendente: en el extranjero se citan a menudo su nombre y el de Handke de una sola tirada

—Bueno, tendrán que cambiar, que renovarse. Pero esos hábitos suelen durar decenios.. ¹

Introducción

Hay dos razones para comparar a Thomas Bernhard y Peter Handke.

La primera es que son los dos únicos nombres de la moderna literatura austríaca que el lector español conoce. Sobre la popularidad de Bernhard en España y sus posibles motivos se ha hablado mucho, pero la fama de Handke resulta no menos sorprendente. Bernhard es un escritor al que en un principio sólo leyó un puñado de iniciados, en su mayoría escritores, y que, poco a poco, fue llegando a una "inmensa minoría". En cuanto a la fama de Handke, quizá menos espectacular, parece sin embargo absolutamente inconmovible y hasta independiente de la obra en que se basa.

Y la segunda razón para hablar de Bernhard y Hanke es que contraponerlos puede ser una forma de ayudar a situar a ambos escritores en su hábitat natural, que es la literatura austríaca. Porque es indudable que tanto Thomas Bernhard como Peter Handke no son fenómenos aislados, sino que ambos surgen de una espléndida tradición y se insertan en ella.

¿Semejanzas y diferencias?

Lo primero que llama la atención es la relativa escasez de trabajos comparativos sobre Bernhard y Handke, al menos, de trabajos serios. Es cierto que, en 1980, Gerhard vom Hofe v Peter Pfaff hicieron un acercamiento al analizar el subjetivismo de Handke, Bernhard, Koeppen y Botho Strauss²; es cierto que en 1984, Walter Weiss trazó ya una serie de paralelismos entre las obras de Bernhard y Handke³; es cierto también que, en 1986, el profesor Schmidt-Dengier publicó un luminoso ensayo sobre el concepto de "Naturaleza" en Bernhard, Ernst Jandl y Handke (hablando, respectivamente, de destrucción, reducción y restauración)⁴; y no lo es menos que pueden encontrarse alusiones dispersas, aquí y allá, en muchos otros estudios y trabajos. Pero la verdad es que el

¹ Wogerbauer, W.: Rencontre avec Tilomas Bernhard, en Lenormad, H. y Wogerbauer, W. (recop.): Thomas Bernhard, L'envers du miroir /Cahier n° 1, Arcane 17, 1987.

² Vom Hofe, G. y Pfaff, P.: Das Elend des Polyphem, Königstein im Taunus, 1980.

³ Weiss, W.: Thomas Bernhard-Peter Handke: Parallelen und Gegensätze (Thomas Bernhard-Peter Handke: Parallelos y contrastes), en Land Oberósterreich: Literarisches Kolloquium Linz' 84: Thomas Bernhard, Linz, 1980.

⁴ Drei Naturen: Bernhard, Jandl, Handke..., en Schmidt-Dengier, W.: Der Übertreibungskünstler, Sonderzahl, Viena, 1986.

tema, que en principio parecería ideal para tesinas, tesis o memorias, no parece haber sido demasiado tratado.

La primera explicación parece obvia: quizá no tenga mucho sentido comparar a Handke y a Bernhard porque, sencillamente, no tienen nada que ver. Para señalar discrepancias, lo primero que hace falta es que haya una base común. Y, sin embargo, apenas se comienza a investigar un poco, lo que sorprende es encontrar toda clase de coincidencias entre Bernhard y Handke. Tanto es así que quizá el título de este trabajo hubiera debido ser más bien algo así como: "Paralelismos en la obra y la vida de Thomas Bernhard y Peter Handke".

Sin embargo, analizar la obra de Handke y de Bernhard, enormemente copiosa en ambos casos y, en el de Handke, todavía in fieri, sería una tarea a todas luces exorbitante para los límites de este estudio. Además, es evidente que tanto Bernhard como Handke han evolucionado mucho a lo largo de los años, y que puede hablarse de varios Handkes, como podría hablarse de varios Bernhards. Por eso, el propósito de este análisis, mucho más limitado, es utilizar como instrumento para acercarse a su obra la biografía de ambos escritores. Conocidos son los riesgos que el método implica, pero, lo mismo en el caso de Bernhard como en el de Handke, parece plenamente justificado, porque nunca han escrito más que sobre sí mismos. Y es ésta, quizá, la primera analogía indudable entre ellos: se trata de dos escritores eminentemente autobiográficos.

Aquí, sin embargo, se podría establecer también ya una primera diferencia. Handke ha utilizado siempre en sus libros fragmentos de su vida, transmutándolos mediante

su talento literario. Lo que cuenta no es "la verdad", sino la verdad literaria. Bernhard ha hecho lo mismo en sus novelas, que tienen todas una enorme carga autobiográfica, pero también, aunque esto no se comprenda a veces, en sus, así llamados, libros "autobiográficos": El origen, El sótano, El aliento, El frío y Un niño. Sin embargo, en realidad él ha ido más lejos, y por eso hay que tener un cuidado exquisito al manejar los datos que aparecen en esos libros, ya que esos datos no sólo están literariamente elaborados sino también deliberadamente falseados. Louis Huguet ha demostrado cumplidamente cuánto hay de inventado en esa biografía "oficial"⁵ y así lo ha recogido Hans Höller, en un reciente libro sobre Thomas Bernhard que constituye, hoy por hoy, su mejor biografía⁶. Eso es también lo que se deduce de las investigaciones de Maria Fialik⁷ y de muchos testimonios de personas que, por sospechosos que puedan resultar en ocasiones, en muchas otras dicen claramente la verdad. Thomas Bernhard fue un gran mixtificador, lo que no se podría decir de Peter Handke.

Austria Felix

En cualquier caso, otra similitud indudable entre Peter Handke y Thomas Bernhard es que los dos son muy austríacos, incluso rabiosamente austríacos. Esto puede parecer una simpleza, pero no lo es tanto dicho en España, en donde las fronteras entre las distintas literaturas en lengua alemana suelen confundirse con facilidad. Más aún: tanto Bernhard como Handke proceden de esa Austria rural, profunda, que tan espléndidos escritores ha producido pero tan despiada-

⁵ Huguet, L.: Thomas Bernhard ou le silence du Sphinx, Cahieres de l'Universite de Perpignan, Perpiñán, 1991.

⁶ Höller, H.: Thomas Bernhard, Rowohit, Reinbeck bei Hamburg, 1993.

⁷ Maria Fialik: Der honservative Anarchist, Löcker, Viena, 1991, y Der Charismatiker, Locker, Viena, 1992.

da parece mostrarse con sus hijos. Algunas de las obras más indiscutibles de ambos escritores — Desgracia impeorable, de Handke, o los citados libros autobiográficos de Bernhard— encajan de lleno en ese género literario que es uno de los más transitados de la moderna literatura austríaca: el de la novela anti-Heimat (antipatria o, mejor, "antiterruño"), en la que el escritor ajusta cuentas atrasadas con la Provincia o con una infancia y una juventud atroces. En España se ha publicado no hace mucho el impresionante libro de Hans Lebert, La piel del lobo, pero la tradición es muy larga y, pasando por Jonke o Innerhofer, desgraciadamente inéditos en español, llegaría hasta los libros de Joseph Winkler, igualmente inédito, o a esa Hermana del sueño, de Robert Schneider, que acaba de aparecer en Francia y en España.

A lo largo de toda su vida, tanto Bernhard como Handke mantendrán unas relaciones difíciles con su patria, dificultades que en el caso de Bernhard se concretan en su famoso testamento, en el que prohibe que sus obras se editen o representen públicamente en Austria, y en el de Handke en sus periódicas desapariciones y reiterados intentos de abandonar definitivamente su país. Hay frases de Handke que podrían ser perfectamente intercambiables con otras de Bernhard, por ejemplo: "Como en ningún otro país del mundo, en este país la palabra 'artista' puede servir también de insulto".

La madre

Tanto Bernhard como Handke son hijos ilegítimos. Bernhard nunca conoció a Alois Zuckerstätter, su padre, de quien era el vivo retrato, pero es evidente que el trauma más fuerte de su vida fue una tensa relación de amor/odio con su madre, Herta Fabjan. No parece nada aventurado decir que las extrañas relaciones de Bernhard con las mujeres (su debilidad por las que eran siempre mucho mayores que él, su constante deseo de ser querido, de seducir, su aparente incapacidad para mantener una relación "normal"), y la galería de personajes femeninos de sus obras (unas mujeres que, como ha dicho Reich-Ranicki, o son repulsivas o de cuento de hadas⁹) se deben a esa difícil convivencia con su madre.

En *El aliento*, Bernhard escribe: "Yo había tenido durante toda mi vida una relación distanciada, nunca libre de desconfianza, incluso de recelo, y en muchas épocas sin duda hostil con mi madre: las causas habría que investigarlas otra vez, pero sería ir en este lugar demasiado lejos y, en cualquier caso, hoy sería demasiado pronto...".

Las relaciones de Handke con su madre, en cambio, fueron bastante conmovedoras, como se desprende de algunas de sus cartas publicadas por Adolf Haslinger¹⁰, en las que se ve cómo Peter Handke intenta hacer partícipe a su madre de sus preocupaciones literarias y hasta orientar sus lecturas. Por eso es fácil imaginar el choque que debió de suponer para él el suicidio de ella. Al final de *Desgracia impeorable*, Handke, que a lo largo del libro no habla para nada de sus sentimientos, escribe, utilizando palabras muy parecidas a las de Bernhard: "Más adelante escribiré de forma más exacta sobre todo esto".

⁸ Handke, P.: Eine andere Rede über Osterreich, en Langsam im Schatten, Suhrkamp, Francfort del Meno, 1992.

⁹ Reich-Rainicki, M.: Sein Heim war unheimlich, en Tilomas Bernhard, Ammann, Zurich, 1990.

¹⁰ Hasiinger, A.: Peter Handke, Residenz, Salzburgo y Viena, 1992.

El abuelo

Caroline Markolin¹¹ ha estudiado con detalle las relaciones entre Johannes Freumbichler, el legendario abuerlo de Bernhard, un escritor anarquista y fracasado que aparece y reaparece, disfrazado, en muchas de sus obras y al que, según confesaba, debía cuanto era. Bernhard lo adoraba y lo mitificó no poco en su autobiografía, como ha demostrado también la investigación más reciente. Handke, por su parte, tiene también su abuelo favorito, sustitutivo del padre, un abuelo esloveno del que habla, sobre todo, en La doctrina de la Sainte-Victoire. En una carta de 1961 lo describe con verdadera admiración: "Un hombre grande en su sencillez, grande en sus fortalezas, grande en sus debilidades, con los sentimientos naturales y primitivos de un campesino..."12; y en su Ensayo sobre el cansancio hay un texto que, si no en la forma, sí en el fondo, podría ser perfectamente de Bernhard: "...de niño [...] había ido con mi abuelo por un sendero austríaco parecido, descalzo, igualmente próximo a la tierra y al mismo tiempo a una distancia interplanetaria de aquellos cráteres aislados en el polvo, las huellas de las gotas de lluvia del verano, mi primer recuerdo, que una y otra vez reaparece".

La guerra

La guerra, los bombardeos americanos o ingleses, son un recuerdo lejano que une a ambos escritores, aunque, por obvias razones de edad (no hay que olvidar que Bernhard tenía casi once años más que Handke), sean mucho más importantes en el caso de Bernhard. En *El origen*, en uno de los escasos pasajes abiertamente descriptivos de la

obra bernhardiana, se habla de los efectos de un bombardeo en la catedral de Salzburgo en 1944, y es quizá el único momento en que Bernhard deja traslucir su soterrado amor a esa ciudad, a la que decía odiar entre todas: "...una gigantesca nube de polvo flotaba sobre la catedral, que estaba horriblemente abierta, y donde antes había estado la cúpula había ahora un agujero del mismo tamaño, [...] parecía como si al gigantesco edificio [...] le hubieran hecho en la espalda una herida espantosamente sangrante". Esa misma guerra desempeña su papel en Los avispones, de Handke (comenzando por el propio título, evocativo de los bombarderos), y hay también un insólito recuerdo de guerra infantil al comienzo de Carta, breve para un largo adiós: "Había leños esparcidos y silenciosos al sol, fuera, en el patio, después de que me llevaron a casa por los bombardeos americanos. Brillaban gotas de sangre en los escalones laterales de la puerta de entrada, donde los fines de semana se degollaba a las liebres...".

La muerte

Conocida es la obsesión de Thomas Bernhard por la muerte, y no sólo por la muerte, sino por toda la parafernalia que la acompaña. De su macabra afición nos han dejado abundantes testimonios él mismo y muchos de los que lo conocieron bien (Hennetmair en Ohlsdorf, los Lampersberg en María Saal). A este respecto, Hajo Steinert, que ha analizado a fondo el tema de la muerte en la literatura austríaca, señala cómo hacia finales de los sesenta y principios de los setenta, se encuentran interesantes paralelismos en la obra de los dos autores, siendo realmente Bernhard quien influye, y fuertemente,

¹¹ Markolin, C: *Die Grossväiter sind die Lehrer*, Otto Müller, Salzburgo, 1988. 12 Haslinger, A.: Op. cit. en la nota 10.

en Handke¹³. Hay también un poema muy temprano (1952) de Peter Handke, uno de sus raros poemas, en que describe cómo, en un banquete funeral por su abuela a la que acaban de enterrar, uno de los invitados lo envía a la casa a buscar cigarrillos y él se encuentra de pronto en la sala donde, siguiendo la costumbre austríaca, se expone a los muertos durante tres días. Es un poema que hubiera podido firmar sin vacilación Thomas Bernhard. Allí, al ver el charco de agua sucia de uno de los jarrones que hay en el suelo, dice Handke, "tuve/por primera vez/miedo/a la muerte" 14.

El número de suicidas que aparecen en las novelas de Bernhard es, como es sabido, escalofriante, y son famosos también sus pensamientos de suicidio cuando, de niño, practicaba el violín en la llamada "habitación de los zapatos" del internado nacionalsocialista. Su propio abuelo documenta fríamente un intento de suicidio de Bernhard niño, y el mismo Bernhard ha hablado, por lo menos, de otros dos. En las obras de Handke no hay tantos suicidas, pero sí, al menos en sus primeros libros, muertes violentas, imprevistas o injustificadas. En cualquier caso, el suicidio de su madre, como queda dicho, marcó su vida: el citado Steinert ha subrayado la ambivalencia que hay en Desgracia, impeorable, en donde Handke, en un intento de sublimación, comienza hablando de "Freitod" (muerte voluntaria), para terminar hablando lisa y llanamente de "Selbstmord" (suicidio). En cuanto al propio Peter Handke... no sería buen austríaco si no hubiera sentido alguna vez la tentación de suicidarse, pero, como decía en una conversación con André Müller, siempre ha pensado en el suicidio como algo abstracto: lo que le

gustaría es ser suprimido, "eliminado", sin tener que hacer nada para ello¹⁵.

El escándalo

La historia de los escándalos y procesos de ambos escritores podría ser muy jugosa, pero no hay duda de que, en este campo, Bernhard batió en toda la línea a Handke.

Éste tuvo unos comienzos sumamente iconoclastas: arremetió contra los escritores del Grupo 47, insultó al público en *Insultos al público*, tuvo dificultades con la policía y, con ocasión de recibir el premio Gerhart Hauptmann en 1967, pronunció un explosivo discurso sobre la muerte del estudiante Ohnesorg en lugar de la docta alocución esperada... Pero, con los años, ha ido perdiendo agresividad, aunque haya tenido algún choque ocasional con la policía salzburguesa.

En cambio, la vida de Thomas Bernhard estuvo jalonada por procesos judiciales incoados por personas que se reconocían, poco favorablemente, en sus obras, o por enfrentamientos con toda clase de personalidades: los directores de los Festivales de Salzburgo, Elias Canetti, el embajador austríaco en Lisboa... Especial resonancia tuvo la guerella interpuesta por el músico Gerhard Lampersberg, en otro tiempo su gran amigo, que motivó el secuestro judicial de Tala, pero más resonancia tuvo aún el escándalo final del estreno de la obra teatral Heldenplatz. Un dato curioso: Bernhard podía ser virulento, casi salvaje, por escrito, pero en su trato personal era educadísimo y tímido. Handke, en cambio, puede ser realmente desagradable... aunque también encantador, y no suele atacar por escrito.

¹³ Steinert, H.: Das Schreiben über den Tod, Peter Lang, Francfort del Meno, 1984.

¹⁴ Handke, P.: Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze, Francfort del Meno, 1969.

¹⁵ Mülíer, A.: Im Gesprdch mit Peter Handke, publication PN° 1, Bibliothek der Provinz, Weitra, 1993.

Personalia

Las coincidencias entre los dos escritores podrían multiplicarse: sus comienzos casi místicos (la poesía de Bernhard, el seminario de Handke); su horror al nacionalsocialismo, al marxismo, al catolicismo...

Físicamente, desde luego, se parecían poco. Bernhard era un hombre del campo que trató de copiar, y asimiló muy rápidamente, la elegancia de la nobleza o la alta burguesía austríaca. Conocidos son su fetichismo por los zapatos y su debilidad por la sastrería italiana o inglesa, va en los años sesenta, cuando la vanguardia austríaca se vestía, como la de todas partes, de pana y jersey. Por su parte, Handke cultivaba en aquella época una imagen de beatle despistado, de gafas redondas y pelo largo...

Bernhard era un ser musical al cien por cien y, precisamente por su espléndido oído. es casi imposible hablar de su prosa sin utilizar el lenguaje de la música. Fue un magnífico cantante (oratorios y, sobre todo, La flauta mágica, para él la ópera de las óperas), aunque la enfermedad le impidiera seguir esa primera vocación. En una entrevista hecha para la televisión en 1981, dijo algo sobrecogedor: él creía que todo el mundo muere con música en la mente, cuando todo lo demás --personas, recuerdos--- ha desaparecido ya¹⁶.

Handke, en sus comienzos, era casi un rockero, y en sus libros siguen abundando las citas de grupos y cantantes modernos, desde Bob Dylan al inevitable Credence Clearwater Revival, pasando por Lennon/McCartney v hasta Madonna. Sin embargo, la música parece haber ido desapareciendo de su vida. En su Ensavo sobre la box dice: "Su casa, con el tiempo, se ha-

bía convertido realmente en una casa sin música, sin tocadiscos ni nada parecido; en cuanto a la radio, cuando, después de las noticias, iniciaba algún compás, la apagaba...". En cualquier caso, utilizando esa clasificación habitual de los periódicos austríacos que tan curiosa resulta a los extranieros, entre ^aE-Musik^xy ^aU-Musik" (Ernste-Musik: música seria, y Unterhaltunjys-Musik: música de entretenimiento). Bernhard sería un hombre de E-Musik, y Handke de U-Musik.

Es curioso también señalar que Bernhard buscaba, hasta los últimos días de su vida. las habitaciones menos ruidosas de la serie de hoteles favoritos que tenía en Taormina. Mallorca, Torremolinos o Sintra, mientras que Handke, precisamente en España, en Madrid, ha llegado a pedir la habitación más ruidosa del hotel para no sentirse tan sólo... Y conocida es la afición a España de ambos escritores: Bernhard buscaba en el Mediterráneo un alivio para sus pulmones lacerados, y una vez dijo: "Italia es como una ligera ópera de Rossini y España como un oratorio de Hándel. Siempre me han gustado más los oratorios que las óperas burbujeantes"!⁷. Handke, viajero infatigable, ha hecho de España el escenario de algunos de sus libros más recientes: el Ensayo sobre el cansancio es casi un canto a Linares, pueblo andaluz y minero, y en el Ensayo sobre la jukebox es Soria la protagonista...

Pero todo esto es anecdótico. Mucho más importante para saber qué posición podrían ocupar ambos autores, comparativamente, en la literatura austríaca, es identificar a algunos de sus padrinos y mentores.

16 Krista Fleischmann: Thomas Bernhard - Bine Begegmtng, Edition S, Viena, 1991.

17 Krista Fleischmann: Ibid.

A vueltas con El veranillo

Sabida es la importancia que tiene esa novela de Adalbert Stifter en la literatura austríaca, en la que se ha convertido en todo un símbolo, especialmente desde un famoso ensayo de Ulrich Greiner¹⁸. Pues bien, Thomas Bernhard dedica en Maestros antiguos quice páginas bien contadas a atacar despiadadamente a Stifter, de quien lo más suave que dice es que es un "Kitschmeister", un maestro de lo cursi. (En España, es cierto, su ataque no resulta muy eficaz, porque casi nadie lee o ha leído a Stifter, salvo —y muchas veces a su pesar—los estudiantes de germanística). Handke, en cambio, reivindica abiertamente la herencia de Stifter, aproximándolo a Cézanne en La doctrina de la Sainte-Victorie, comparándolo con Virgilio y citándolo literariamente en alguna de sus obras. Para Bernhard, Stifter es "un charlatán insoportable, tiene un estilo chapucero y, lo que es más reprobable, descuidado, y es realmente además el autor más aburrido y más hipócrita de la literatura alemana". Chantal Thomas, en su libro sobre Thomas Bernhard¹⁹, dice que, probablemente, cuando Bernhard arremete contra Stifter está disparando por elevación contra Peter Handke... Y es posible, aunque si Bernhard quería herir a alguien no tenía reparos en hacerlo de la forma más directa. Sea como fuere, Handke parece haberse vengado elegantemente cuando, en un artículo sobre Stifter publicado en Le Monde, en 1991, al reprochar a ese escritor su falta de "arriére-pensées", dice que, en eso, a quien más le recuerda es a... Thomas Bernhard²⁰.

A medida que pasa el tiempo, Handke se vuelve cada vez respetuoso con los clásicos.

Bernhard, sobre todo en *Maestros antiguos*, no deja literalmente títere con cabeza. Su tesis, tienen muy poco de grandes.

Los maestros confesados de Handke son Virgilio, Goethe, Rilke... Los de Bernhard, Pascal, Montaigne o Voltaire. El papel central que desempeña en el pensamiento de Bernhard Schopenhauer lo ocupa en el de Handke —aunque en menor medida y sólo a partir de cierto momento— Nietzsche. Sólo en un filósofo coinciden: Ludwig Wittgenstein. Pero si a Handke, al menos en un etapa inicial de obsesión por el lenguaje, como instrumento de dominación social, le interesa el Wittgenstein de los "juegos verbales", a Bernhard le preocupa mucho más el personaje de Wittgenstein que su filosofía: véase Corrección. Los Wittgenstein en general —riqueza, mecenazgo, caballos y yates— lo fascinaban y de ello dejo testimonio sobre todo en El sobrino de Wittgenstein. la historia de su traicionada amistad (traicionada por Bernhard) con Paul Wittgenstein. Hay que recordar también que en Ritter, Dene, Voss (probablemente la mejor obra teatral que Bernhard escribió nunca), Voss (el gran Gerd Voss) es Ludwig Wittgenstein.

¿Traducción o destrucción?

Y ya que se habla de Wittgenstein, quizá valga la pena decir algo sobre el lenguaje de ambos escritores. Cuando Peter Handke, en 1966, en Princeton, ataca al Grupo 47, lo único que pretende decirles es que lo que ellos toman por realidad es sólo la realidad del lenguaje, es decir, que la literatura se hace con palabras y no con las cosas que se describen con las palabras. En este sentido, su

¹⁸ Greiner, U.: Der Tod des Nachsommers, Munich/Viena, 1979.

¹⁹ Thomas, Ch.: Thomas Bernbeird, Editions du Scuü, París, 1990.

²⁰ Handke, P.: Einige Bemerkungen zu Stifter, en Op. cit. en la nota 8.

obra clave es, desde luego, Kaspar (que según el propio Handke, hubiera podido llamarse Tortura verbal). Para Bernhard, en cambio (como, en gran parte, para el Handke de hoy), el lenguaje ha sido simplemente un instrumento dado, un medio de comunicación... partiendo siempre de la base de que toda comunicación es imposible. "'Korrektur' ist eine Tortur", escribió Ulrich Greiner de *Corrección*, probablemente la novela más perfecta de Bernhard, y el propio Bernhard ha escrito en El sótano un párrafo muchas veces citado: "Hablo el idioma que yo sólo comprendo, nadie más, lo mismo que cada uno comprende sólo su propio idioma, v los que creen que comprenden son imbéciles o charlatanes...".

En el ámbito del lenguaje hav algo muy interesante y es la postura de ambos escritores hacia la traducción. Sabido es que Bernhard no tenía gran opinión de la traducción ni de los traductores, pero es posible que ello se debiera, simplemente, a su desconocimiento de otros idiomas distintos del alemán. En una entrevista con Krista Fleischmann²¹ en Madrid, en 1986, decía que "un libro traducido es como un cadáver, destrozado por un coche hasta quedar irreconocible". Peter Handke, en cambio, no sólo conoce el esloveno, sino que habla perfectamente el francés y más que aceptablemente el inglés. Por ello, su actitud hacia la traducción es radicalmente opuesta y, de hecho, ha pasado largas temporadas de su vida dedicado exclusivamente a traducir: René Char, Francis Ponge, Emmanuel Bove... Incluso ha llegado a traducir al alemán a su traductor al francés, Georges-Arthur Goldschmidt, lo que es el mayor homenaje que un autor puede hacer a su traductor. En una conversación con André

Müller, dijo que, para él, traducir sería la profesión ideal. "Yo creo que he nacido para ser traductor²²".

¿Es una comedia, es una tragedia? (Ist es eine Komödie, ist es eine Tragödie?)

Sería imposible cerrar esta serie de paralelismos, similitudes, contrastes o diferencias sin hacer alguna alusión al teatro, que tan importante papel desempeña en la obra -v la vida- de ambos escritores. Handke confiesa en Soy un inquilino de la torre de marfil: "Nunca pensé que escribiría obras de teatro. El teatro, tal como existía, era una reliquia del pasado". Sin embargo, decide renovar la escena, y realmente lo logra. Primero con sus Insultos al público y luego con el Kaspar ya mencionado, su mayor éxito. Bernhard, desde Una fiesta para Boris en 1970, fue construyendo una obra teatral aparentemente repetitiva pero en el fondo siempre original, que se fue imponiendo poco a poco y hoy se representa en todo el mundo... salvo --por razones poco explicables--- en España. Y se podría decir que el éxito teatral de ambos autores ha seguido un curso en cierto modo inverso. Hay un magnífico documental televisivo de Krista Fleischmann — Das war Thomas Bernhard (Así fue Thomas Bernhard)— en el que se puede ver a un Bernhard enfermo, casi moribundo, en el escenario del Burgtheater de Viena, al terminar la representación de Heldenplatz, saludando emocionado a un público que, por primera vez, lo aclama en su patria. Handke, en cambio, parece que no ha tenido demasiada suerte con sus últimas obras, a pesar de las magníficas escenificaciones de Claus Peymann, que es también, lo ha sido siempre, el mejor director del teatro de Bernhard.

²¹ Krista Fleischmann: Op. cit. en la nota 16.

²² Müller, A.: Op. cit. en la nota 15.

Con todo, si se justifica aludir ahora al teatro de ambos autores es porque es precisamente en el ámbito teatral donde se manifiesta con toda claridad la que, probablemente, es la diferencia fundamental entre Bernhard y Handke, y es el humor. Resulta completamente imposible entender a Bernhard sin aceptar que, ante todo y sobre todo, fue siempre un "temible burlón". Su humor puede ser siniestro a veces, absurdo, pero su calidad es indiscutible, y de él han deiado abundantes testimonios también todos los que lo conocieron. El humor, en cambio, nunca ha sido el punto fuerte de Peter Handke, y en este aspecto hay que reconocer que lo aventaja Bernhard, que sigue riéndose aún desde más allá de la tumba.

Bernhard frente a Handke

¿Cuáles fueron las relaciones entre ambos escritores? ¿Se conocieron, se desconocieron, se toleraron, se odiaron?

La popularidad de los dos hombres, como queda dicho, siguió caminos opuestos. Handke fue en su juventud un verdadero artista de la escenificación y consiguió un triunfo deslumbrante a los veinticuatro años, gracias a la resonancia que tuvo en los medios su aparición en Princeton y al sonado estreno en Francfort de Insultos al público, convirtiéndose en el escritor de moda de la República Federal. Su punto más alto quizá se encuentre hacia 1972, tras la publicación de Carta breve para un largo adiós. Sin embargo, hacia finales de los setenta, más o menos a partir de El peso del mundo, algunos de sus incondicionales comienzan a abandonarle, una parte de la crítica se muestra reticente y él mismo se va retrayendo. Bernhard fue, en cambio, un corredor de

fondo. Aunque, desde sus comienzos mismos (y en contra de la levenda que él mismo se crea) encuentra buena acogida crítica y los premios se amontonan sobre sus espaldas, su fama se va consolidando a lo largo de los años, escándalo a escándalo, y no llega a ser realmente popular o, por lo menos, realmente leído en su patria hasta que se produce en 1984 el embargo judicial de Tala y, sobre todo, hasta el clamoroso estreno de Haldenplatz.

Paradóiicamente, la influencia de Bernhard en Handke, cuando Bernhard era sólo un nombre para iniciados y Handke una auténtica estrella de la literatura, es innegable. Peter Handke ha dejado un generoso testimonio de su admiración por la novela Trastorno de Bernhard en una crítica de 1967, en la que dedica un par de páginas a transcribir, casi literalmente, pasajes, y describe maravillado al Príncipe Saurau: "Lo que decía del mundo exterior —escribe— era sólo un signo de su mundo interior. El Príncipe no hablaba con metáforas sino con signos..."²³. (No hace falta recordar que, dos años más tarde, Handke publicaría su libro de poemas El mundo interior del mundo exterior del mundo interior). No obstante, luego Handke se distancia expresamente de Bernhard porque, según dice, no le interesan los autores monomaniacos: Kafka. Céline, Bernhard... En cuanto a la influencia de Handke sobre Bernhard parece haber sido sencillamente nula, a pesar de alguna coincidencia casual.

Las relaciones personales entre ambos escritores no parecen haber sido muy buenas. Bernhard se burló varias veces de lo que más podía doler a Handke: su amor por su hija Amina. Handke tuvo siempre una actitud más noble y, de hecho, después de muerto Bernhard, le dedicó palabras amables. En una entrevista realizada con Hervé Guibert, Handke, que reconoce que ha habido momentos en que odiaba a Bernhard por lo transparente que le resultaba el juego que se traía entre manos y la gran farsa en que, según él, se había convertido su literatura, cuenta cómo, cuando Bernhard conoció realmente a su hija Amina, que entonces tenía seis años, se asombró de que una niña tan pequeña pudiera tener tanta personalidad y exclamó: "¡No es una niña, es un ser humano!"²⁴...

Conclusiones

No hay conclusiones. No puede haber conclusiones basadas en coincidencias o divergencias más o menos coyunturales, y al terminar este rápido recorrido puede comprenderse quizá por qué no existe todavía un análisis comparativo serio de ambos autores. Si hubiera que expresar una simple opinión, se podría decir que Bernhard fue, so-

bre todo, un gran estilista, pero un estilista que supo hacer de su vida, absolutamente única, el tema impresionante de sus libros. Su prosa, muy elaborada en sus comienzos, se fue simplificando y aclarando con el tiempo, sin perder con ello su tonalidad singular. Handke, preocupado al principio, sobre todo, por el lenguaje y sus ardides, ha ido evolucionando hacia una literatura cada vez más despojada, muy hermosa pero casi sin contenido. Al mismo tiempo está realizando un "lento regreso" hacia lo clásico, en el que, desde luego, le acecha el peligro del mutismo o la esterilidad. Como ha dicho Yves Laplace: si Bernhard "somete el tiempo a la actualidad de una palabra", Handke "disuelve la palabra en el flujo del tiempo"²⁵. En cualquier caso, Bernhard ha dejado una obra sin par en la literatura de este siglo y una muchedumbre de lectores apasionados en todos los países. Handke sigue dedicado a elaborar la obra que da sentido a su vida, un sentido que consiste sólo, posiblemente, en crear la belleza por medio de la palabra.

²⁴ Guibert, H.: Peter Handke: cronista del vacío, El Mundo, 15 de septiembre de 1991.

²⁵ Laplace, Y.: En lisant Thomas Bernhard; en Salem, G.: Thomas Bernhard et les siens, La Table Ronde, París, 1993.

La traducción como vínculo entre mundos

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE

Debo agradecer, antes que nada, a Miguel Ángel Vega y al Instituto que dirige, la amabilidad que han mostrado conmigo al invitarme a tomar parte en estos encuentros. Como miembro del colectivo de los traductores literarios, debo congratularme de que se ofrezca participación activa a quienes ejercen esta profesión en las actividades relacionadas con su docencia, aunque dicha participación sea todavía de carácter meramente testimonial. Espero que en el futuro se encuentren las vías y los medios para que los profesionales de la traducción puedan transmitir con mayor frecuencia sus experiencias en el ejercicio de nuestra disciplina, en beneficio ante todo de quienes tratan de aprender los fundamentos de ella en las aulas, pero también del progreso general de la materia en sí misma. No estoy ya tan seguro, sin embargo, a la vista del extenso y especializado programa, de que en esta reunión de lingüistas, filólogos y profesores, pueda yo encontrar un lenguaje adecuado para transmitir convincentemente algunas de mis experiencias en la práctica profesional de la traducción literaria. Siempre he experimentado una suerte de perplejidad frente al peculiar ambiente y terminología del mundo académico, y me produce cierta sensación de regocijante extrañeza el hecho de que, por haber obtenido un premio más o menos prestigioso, se me abran las puertas de tan imponente universo.

Buena sea, en cualquier caso, la experiencia para ambas partes. Comenzaré por hacerles saber que me cuento entre los trabajadores solitarios y no menos esforzados —así nos lo parece al menos a nosotros que se enfrentan a diario con una lengua de las llamadas minoritarias. Mi lengua de partida es el albanés, un idioma que hablan unos siete millones de personas en Europa y cuyo primer vestigio conocido en lengua escrita data del siglo xrv, aunque las vicisitudes históricas de esa región de nuestro continente sitúen los comienzos de la literatura albanesa propiamente dicha en la centuria pasada. Que yo sepa, sólo otra persona además de mí practica en España la traducción de esa lengua y son escasos sus conocedores, ninguno que yo sepa en el mundo universitario, hecho este que me impone ciertas condiciones en cuanto al contenido y la forma de esta intervención.

Antes de continuar adelante en este intento de aproximación a esa literatura todavía exótica entre nosotros, debo anticiparme a un interrogante que, según mi experiencia,

habrán comenzado a hacerse la mayor parte de los asistentes, cuya respuesta, por otra parte, habrá de serme útil para el desarrollo de mi argumentación, además de resultarme divertida: ¿Cómo es que conozco tan extraña lengua? Pues sencillamente porque, en cierto momento de mi vida, mi adscripción política me llevó a aquellas orillas bañadas por el Adriático y el Jónico, donde permanecí durante algo más de cuatro años. Ni remota idea tenía vo entonces, aunque el propósito fue desarrollándose en el curso de mi estancia, de que un día vendría a constituirme, por encima de consideraciones políticas, en el principal valedor —por inexistencia de otros, por afición propia, por apego a las gentes que allá conocí— de la literatura y la cultura del pueblo que me dio hospitalidad en tan peculiares circunstancias...

Y digo peculiares porque las razones de mi estancia y el contenido de las actividades a que me dediqué en el curso de ella pudieran ser considerados para un observador no informado en cierta contradicción con las relaciones que he acabado sosteniendo con la sociedad y la cultura albanesas. Mi cometido consistía esencialmente, durante aquellos años, en redactar primero en español y traducir después, a medida que fui adquiriendo el conocimiento suficiente de la difícil lengua albanesa, distintos textos más o menos oficiales, la mayoría de carácter político, entre ellos las casi infinitas obras del prolífico déspota medio ilustrado que fue Enver Hoxha. Debo decir en honor a la verdad que las pretensiones literarias —entre otras muchas— del megalómano personaje contribuyeron no poco a que mi trabajo resultara provechoso en un sentido por completo diverso del que se pretendía: tanto yo como el resto de los nacionales y extranjeros que trabajábamos en la sección de lenguas extranjeras de aquella editorial hubimos de aplicarnos con ahínco en el aprendizaje

de nuestro oficio, con el fin de poder afinar lo suficiente en unas traducciones consideradas de gran importancia y que, además, sufrían severos —aunque a veces ignorantes— controles y revisiones. Claro que, en ocasiones, la experimentación constituía una tortura, especialmente para mis amigos albaneses, quienes, a causa de una verdadera o ficticia barrabasada en el traslado lingüístico, podían ver manchado su historial o puestas en duda sus intenciones... Aunque los peores ratos hubimos de pasarlos cuando, en el curso de la traducción de algún libro del eximio primer secretario cuyo original albanés no había sido aún dado a la imprenta, en función de los avatares de la coyuntura política o de los guiños internacionales del régimen, el todopoderoso autor -más bien creo yo sus secretarios y escribanos— nos cambiaban casi a diario el texto del manuscrito, que debíamos entregar al final de la jornada para que fuera puesto a buen recaudo en una caja fuerte... O cuando se nos daban veladas instrucciones para que, pese a lo que dijera en realidad el texto de partida, manipuláramos, con ignotos propósitos dogmáticos, su traducción a las lenguas extranjeras —quítame este determinado aquí, suaviza esta expresión malsonante acá, trata de adaptar aquellos conceptos a la terminología marxista... u "occidental"—.

El caso es, dejando a un lado los misteriosos abismos del interés de Estado, que poco a poco, merced a una vieja afición por la lengua y cierto afán de perfeccionamiento, fui sumergiéndome en las exigencias y placeres de la traducción. Bien entendido que, lógicamente, fue el contacto con aquellas gentes, la lectura de la literatura albanesa, el conocimiento gradual de la cultura de ese pueblo, lo que fue despertando en mí el proyecto, en un primer momento vago, más tarde plenamente arraigado, de intentar la

difusión en mi propia lengua y en mi país de las obras más sobresalientes de ese mundo literario.

Pero esto sucedería después de mi salida de Albania. Entretanto, merced a las amistades que fui estableciendo con poetas, escritores y otras gentes del peculiar cotarro literario albanés. -no sin cierto recelo de parte de mis anfitriones del partido en el poder— se me ofreció la posibilidad de contribuir a poner a disposición de un público ávido de literatura extraniera muestras de la obra de poetas españoles o sudamericanos hasta entonces desconocidos por aquellas tierras, de sugerir traducciones de novelas importantes, la compra de películas para el cine y la televisión, la transmisión por la emisora de radio albanesa de canciones v música españolas. Llegué incluso a atreverme -entonces mis conocimientos en la materia eran todavía más superficiales que en el presente— a escribir algunos artículos y reseñas literarias en las revistas especializadas o de divulgación... Acabé haciéndome relativamente popular en ciertos medios, y al cabo de algún tiempo empecé a percibir que, cualesquiera que hubieran sido mis intenciones al llegar allí, y pese a que no pocos factores se confabulaban en contra, estaba en trance de convertirme, junto con mi compañera que se encontraba en parecida situación, en una suerte de puente cultural entre dos mundos que, en época moderna, habían sostenido escasas relaciones. Debo advertir al llegar a este punto que, si bien la tradición traductora del albanés al español era prácticamente inexistente --circunscrita a los textos propagandísticos y hagiográficos—, en el sentido contrario poseía ya un bagaje nada despreciable. Como curiosidad diré que el primer texto español traducido al albanés del que se tiene noticia, en el siglo XVI, fue el Catecismo de Ledesma, a cargo de un religioso, Leké Matrenga, que había estudiado

en un seminario alicantino. Más interesante para nosotros es la traducción de El Quijote, cuya primera parte, publicada en 1933, se debe al poeta, músico, obispo ortodoxo, agitador democrático y presidente Fan S. Noli. También se han traducido a la lengua albanesa varias novelas de Blasco Ibáñez. casi todo García Márquez, Cortázar, el teatro y la poesía de García Lorca, Machado, Juan Ramón Jiménez, Hernández, algunos textos de Unamuno, Bergamín, Aleixandre... Yo mismo tuve la oportunidad de participar en la selección inicial de poemas para una antología de la poesía española del siglo xx que sólo lograría ver la luz años después de mi partida y en la que colaboraría más eficazmente otro compañero que me sucedió en tales menesteres. Jesús Hernández. En Albania, como país pequeño, de lengua extraña y encrucijada de influencias, el aprendizaje de lenguas extranjeras es fenómeno de gran amplitud y fuerte tradición, y a la traducción literaria se han dedicado y se dedican toda suerte de personajes. No creo que en ello tenga influencia el hecho de que nuestro patrón Jerónimo Eusebio fuera oriundo de aquellas tierras, pero el caso es que los albaneses gustan de reivindicarlo como propio, y con ello no hacen sino subrayar su afición traductora.

En cuanto a mí, fue luego, ya de regreso en España, cuando llegó la hora del peregrinaje por las editoriales, la publicación de poemas sueltos en revistas y boletines, las charlas en los más diversos centros y medios acerca de aquel universo tan pequeño y atractivo, hasta dar, por fin, con los editores que acabaron interesándose por un autor, Ismaíl Kadaré, en torno a cuya obra he realizado la mayor parte de mi labor de traducción y por la que ¡quien había de imaginarlo! un generoso jurado acabó concediéndome el pasado año el premio nacional de traducción.

Dos reflexiones se me ocurre someterles

a propósito de esta experiencia que les he relatado someramente. La primera consiste en lo paradójico —v a la vez maravilloso de los caminos para el trasvase de información entre mundo lingüísticos y culturales diversos: Había de aparecer un militante comunista español destituido de sus funciones que, provisto tanto de suficiente espíritu viajero como de no menos sobrada ingenuidad, cruzara ese pedazo de Europa que nos separa de aquella costa, para que se iniciara un tráfico cultural entre dos lenguas que se ignoraban, intercambio que, si bien no pasa de ser mínimo aún, tal vez consiga a partir de aquí consolidarse y ensancharse. Puede que les parezca a ustedes un poco exagerado mi entusiasmo, desde luego no pretendo adjudicarme ninguna hazaña, pero créanme si les digo que cuando, en ciertas ocasiones, pienso en ello, me sorprendo ante el hecho de que a estas alturas del siglo xx todavía quedaran por vivir aventuras de este porte v yo haya tenido la oportunidad de experimentarlo. Aunque, en resumidas cuentas, así debió de ser no pocas veces en los comienzos: ¡cuántos aventureros, soldados, osados comerciantes, prisioneros de guerra, bachilleres vagabundos, piratas, monjes trotamundos o simples emigrantes económicos habrán establecido los primeros vínculos entre su lengua y la de quienes les acogieron, secuestraron, sufrieron o explotaron...! Y es que el intercambio cultural no es siempre, ni mucho menos, fruto de los convenios entre estados, sino de la resultante de un movimiento formalmente caótico producto del afán de los seres humanos por ampliar la esfera de lo conocido... Por lo demás, estoy firmemente persuadido —por eso, entre otras razones, continuo ejerciendo el oficio- de que, por ínfima que a algunos pueda parecerles su importancia, el trasvase, la comunicación entre mundos es uno de los ejercicios más apasionantes, gratificantes y enriquecedores que pueda concebirse. Y no únicamente para quien lo practica. Traducir es hacer inteligibles las diferencias, descubrir la riqueza de la diversidad, contrarrestar la tendencia al provincianismo autosatisfecho de que tienden a enfermar —paradójicamente en el siglo de las comunicaciones nuestras contradictorias sociedades. En un mundo donde la diferencia encuentra todavía utilidad como muro de separación, argumento para el odio o arma agresiva, cada acto de traducción representa un esfuerzo de lucidez, un paso, por corto que sea, en la disipación de ese malentendido que tiende a igualar lo diferente con lo sospechoso y, al cabo, con lo enemigo.

Todo ello tiene superior vigencia cuando nos referimos a casos como el que me atañe, en que está prácticamente todo por hacer. Con frecuencia comento con algunos de mis colegas la extrañeza que me produce a veces asistir a reflexiones acerca de la traducción que, por lo general, se refieren a los contactos entre lenguas que conviven, e incluso se han gestado y desarrollado, en un universo cultural relativamente homogéneo desde hace un milenio. Las vías de comunicación entre ellas constituyen una verdadera e intrincada red de autopistas constantemente transitadas en las que, al cabo del tiempo, cada puente, curva, cuesta o mojón resulta ya familiar para los viajeros y ha sido catalogado y mensurado hasta los más mínimos detalles por los especialistas. Tratados, diccionarios, enciclopedias, estudios comparativos, infinitas monografías, usos comunes, intercambios léxicos y conceptuales, miles de obras literarias que han viajado en ambas direcciones... sitúan el ejercicio de la traducción en un nivel que yo sólo reconozco parcialmente cuando lo comparo con el que practico. Espero que no interpreten que con todo esto pretendo hacerme el presuntuoso por lo exótico de mi trabajo. Tengo suficiente con tratar de imaginar los obstáculos a que deben hacer frente los colegas que traducen, por ejemplo, del chino, para hacerme cargo de que, como en el caso del famoso sabio, basta con echar la vista atrás para hallar a otro más pobre y atribulado que yo...

Pero, ya que he llegado hasta aquí y ustedes todavía me escuchan, trataré de empezar a concretar y lo haré por un dato bien significativo: Hasta el presente no existe clase alguna de diccionario albanés-español ni español-albanés. Cuento, verdadera tabla de salvación por endeble y estrecha que me resulte, con uno albanés-francés de mediana calidad y otro, bastante peor, albanés-inglés. Otros de comunicación con el alemán o el italiano me son de menos utilidad. Aunque mi trabajo se funda, por encima de todo, en el Diccionario de la lengua albanesa que, con unas 41.000 entradas, publicó la Academia Albanesa de Ciencias en 1980, y, naturalmente, en los de español donde trato de encontrar los equivalentes necesarios. Aún así, debo advertir que, por ejemplo, en mi reciente trabajo con una antología de cuentos populares que saldrá pronto a la luz, me encontré con varios cientos de palabras de uso popular que no figuraban en dicho diccionario albanés y que hube de esclarecer mediante los más peregrinos y a veces arduos procedimientos. De donde mi actividad traductora sería, por emplear un símil circense de mi preferencia, algo así como trabajar sin red: cada solución concreta, cada intercambio léxico se produce para mí en un estado bastante cercano a la práctica del funambulismo. Es verdad que prácticamente nadie, al menos en mi país, podrá contradecir durante bastante tiempo mis decisiones, pero ello no impide que, por poco responsablemente que asuma lo que hago, deba transitar entre los dos textos con la misma precaución que si caminara por el estrecho y vago sendero que atraviesa sinuosamente un pantano. Por supuesto, con los años de ejercicio, he ido adoptando soluciones y equivalencias de cierta solidez, mas, pese a todo, cada vez que me interno en un nuevo texto, tengo invariablemente la sensación de estar tendiendo el asedio a una fortaleza no sólo distinta de las anteriores, sino construida además con otros materiales... A propósito, me atrevo a explotar la ocasión presente para publicar un anuncio en busca de mecenas: tal vez exista en ignoto lugar algún organismo, editorial o arriesgado promotor que considere atractivo el proyecto de financiar la elaboración del primer diccionario albanés-español. Me declaro a su entera disposición.

Llegado a este punto, si me lo permiten, debo hacer alusión a algunas de las características de la lengua albanesa y su literatura, pues, como supongo que no habrá entre ustedes demasiados conocedores de ellas, de algún modo habré de hacer inteligible mi discurso. Como es bien sabido, el albanés es una lengua de raíz indoeuropea, aunque de tronco único, que no mantiene relaciones de filiación con ninguna de sus compañeras. En cuanto a sus orígenes e historia, aún pertenecen en buena parte al territorio de lo ignoto: Si bien es verdad que casi todo hace pensar en una descendencia directa de alguna de las lenguas ilirias, esta probable hipótesis no ha sido probada fehacientemente a falta de testimonios escritos de suficiente antigüedad y dada la complejidad del mapa balcánico en lo que a vestigios en la toponimia se refiere; y aún hay lingüistas que se inclinan a declararla heredera más o menos directa del tracio o vincularla con otros complicados procesos de fusión. Comoquiera que sea, lo cual no hace sino incrementar la perplejidad de quienes la investigan, esta lengua desarrollada en la franja costera occidental de los Balcanes mantiene sorprendentes relaciones de proximidad, incluso léxicas, con algunas lenguas bálticas, con el arameo antiguo y otras situadas geográficamente en la actualidad sobre territorios bastante alejados, además, por supuesto, de sus vínculos con las lenguas vecinas. Sus manifiestas proximidades con el rumano son interpretadas de diferente modo según la escuela de que se trate y no contribuyen a la dilucidación del enigma, aunque sí a la reconstrucción de la historia de algunas de sus estructuras. Se trata, en todo caso, de una lengua con una larguísima protohistoria: ya dije que su primer testimonio escrito conocido data de 1462, aunque en razón de la madurez de los textos encontrados, se supone la existencia de precedentes de fecha bastante más antigua.

El albanés, pues, resistió a la romanización, extraño caso también, si se recuerda que aquel territorio fue cuna de no pocos emperadores, generales y notables romanos y que algunas de las ciudades de sus costas alcanzaron no escasa importancia y dimensiones como centros del Imperio. Pero ya se sabe: con frecuencia, la lengua culta de una sociedad no coincide con la que habla el pueblo. Por lo demás, según he podido saber, existió alguna clase de dialecto ilirio-roma-110 desarrollado en la zona costera urbana. cuyo último vestigio desapareció, al parecer, hacia finales del siglo XIX en la isla de Velio. En cuanto a su clasificación como lengua indoeuropea, la albanesa pertenece, en orden a la forma de flexión de las tectales o guturales, al grupo de las denominadas satem, si bien de manera parcial por cuanto en su caso el fenómeno posee características específicas, y se la agrupa, pese también a ciertos elementos diferenciadores, entre las balcánicas. Se trata por otra parte de una lengua sintético-analítica, que ha conservado un sistema prácticamente completo de declinación con cinco casos, distinto para el masculino y el femenino -el neutro ha desaparecido—, y ha desarrollado desde época no muy lejana una diferenciación entre el determinado y el indeterminado que hoy está consolidada. Posee un buen catálogo de preposiciones y conjunciones y la disposición de los elementos de la oración goza de relativa libertad. Elementos todos ellos que. por lo que se refiere al ejercicio de la traducción, no añaden mayores dificultades específicas a las que ofrecen otras lenguas mejor conocidas y más transitadas. Donde sí encuentra el traductor no pocos obstáculos, en particular cuando está trabajando con poesía o con un texto en el que el ritmo y la musicalidad tienen cierta importancia, es frente al peculiar genitivo y más aún entre la complicada red de formas pronominales, desarrolladas y abreviadas, que si bien adjudican una extrema precisión a los vínculos entre las distintas partes de la oración en albanés, originan verdaderos quebraderos de cabeza a la hora de encontrar soluciones de parecida sencillez una vez vertidas al castellano, que en ocasiones requiere una frase de doble longitud, o más, a la utilizada en albanés.

Otra particularidad específica de la lengua albanesa que no cesa de crear dificultades de traducción, se deriva de los dos modos verbales adicionales, con respecto al español, que posee: Se trata del modo admirativo, con presente, pasado perfecto, imperfecto y pluscuamperfecto, y del optativo o desiderativo, con presente y pasado perfecto. Ambos son modos inexistentes en las lenguas indoeuropeas modernas, aunque no en algunas de las antiguas ya extinguidas, y presentan no pocos escollos a la hora de trasladar al español todos los matices que contienen. En cuanto al segundo, utilizado sobre todo para expresar bendición o maldición, nuestro subjuntivo puede resolver el problema, no sin que se queden en el camino

de tránsito ciertas intensidades y sutilezas, lo que obliga, cuando su uso está particularmente subrayado, a recurrir a una completa transformación de la frase. Más vidrioso se presenta el problema del admirativo que, en cuatro tiempos, expresa asombro, irritación, rechazo o ironía ;incorporados a la acción presente o pretérita manifestada por cualquier verbo! Y si, en cuanto al asombro, siempre hay modo suficiente de encontrar solución equivalente en español, por lo que se refiere al resto de los contenidos, particularmente a la ironía o el rechazo —que en nuestro idioma hablado se expresan con frecuencia simplemente mediante el tono—, reconozco que aún no he conseguido dar con fórmulas de aplicación general, de modo que he de improvisar en cada caso concreto. Téngase en cuenta, además, que en la literatura albanesa contemporánea, que refiere por primera vez la vida urbana, no pocas veces se recurre al uso de formas de expresión más o menos universales de procedencia occidental, en mitad de las cuales contrastan las construidas mediante estos modos verbales, subrayando una diferencia de procedencia, educación o sector social.

Después de esta breve pero ardua —al menos para mí, que no soy filólogo— incursión en el terreno de la estructura, intentaré a continuación referir algunas de las particularidades y dificultades que he ido encontrando en el abordaje del léxico albanés, las cuales, según yo creo, vienen originadas por las múltiples y peculiares influencias de otras lenguas vecinas o invasoras y por la particular y tardía evolución de la literatura albanesa.

Creo no equivocarme al afirmar que la albanesa, *shqipe* según sus propios hablantes, es la única lengua, al menos en Europa, que a lo largo de su historia ha sido escrita en cuatro alfabetos diferentes. En distintas zonas y períodos, dependiendo de que el in-

vasor o potencia dominante resultara eslavo, griego, turco o latino, sus alfabetos correspondientes fueron impuestos en el país, al tiempo que su dogma religioso. Y ello en un territorio donde la primera imprenta entró en funcionamiento en 1493. Claro que eso no fue sino un intento de comenzar bien: Vendrían a continuación, sobre todo con la larga ocupación otomana, siglos de analfabetismo y ausencia de literatura escrita, que no fuera la practicada por ciertas órdenes religiosas. Los albaneses cultos, en todo caso, y particularmente los de la zona septentrional, más vinculada a Italia y al catolicismo, siempre se consideraron parte integrante de Occidente, al que repetidamente trataron de regresar pese al fuerte influjo que la Línea de Teodosio dejó para siempre en los destinos históricos de los albaneses, con lo que, cuando en el siglo XIX se produce el llamado Renacimiento y se realizan los primeros esfuerzos para la unificación y normalización del albanés, pese a su formación turca, la mayor parte de los intelectuales opta por la solución latina. El fenómeno de los alfabetos puede ofrecer una idea aproximada sobre la intensidad de la penetración léxica de ciertas lenguas, muy especialmente el turco, pero también el eslavo y el griego, que han dejado también sufijos, prefijos, construcciones verbales y otras huellas. El caso es que, en la actualidad, en un texto literario resulta posible encontrar distintas palabras o modos de expresión para nombrar ciertos objetos o conceptos, las cuales, dependiendo de su origen turco, eslavo, románico o albanés, introducen marcados y bien diferenciados matices culturales, étnico-religiosos y hasta políticos. Se ha producido por tanto una cierta estratificación del vocabulario, de modo que no sólo ciertas palabras deben ser utilizadas únicamente en contextos precisos, sino que resulta perfectamente reconocible su procedencia y la carga que

ésta les adjudica en el texto. No creo que resulte necesario entrar en más detalles para dar una idea de los problemas que todo ello plantea ante el traductor. Para resolverlos, yo he intentado, algunas veces, escoger el término español de que se trate según su propia etimología, introduciendo, cuando es posible, el de origen árabe para su equivalente turco en albanés, el de raigambre castellana para el estrictamente albanés... y otras extrañas combinaciones. Desde luego. este recurso no resuelve la dificultades en la mayor parte de los casos, con lo que, nuevamente, me encuentro en el terreno del eclecticismo, aleiándome de la literalidad v buscando por otros procedimientos el medio de dar en español las cargas y matices del original.

Por otra parte, si bien la mayoría de los autores albaneses contemporáneos utilizan desde hace tiempo la lengua literaria unificada —unificación finalizada en la década de los 60 de este siglo no sin fricciones y violencia—, los dos principales dialectos del albanés, el gegë y el toskë, que se reparten a grandes rasgos el norte y el sur del país respectivamente, habían conocido ya antes de dicho proceso de normalización desarrollos literarios específicos —vinculados también éstos a factores culturales y étnico-religiosos divergentes—, a partir de rasgos diferenciados relativos a la evolución fonética pero también estructural que afectan incluso a las conjugaciones verbales. En los últimos años, ciertos escritores han retornado a la utilización literaria de estos dialectos. pero, de todos modos, el fenómeno se deja notar también en los textos de quienes utilizan la lengua normalizada, pues recurren ocasionalmente a los usos dialectales al objeto de subrayar la procedencia de un persona, un objeto, una costumbre o una idea, con lo que se añade un nuevo problema a la traducción.

Antes mencioné como un rasgo peculiar a tener en cuenta a la hora de traducir el hecho de que la literatura albanesa propiamente dicha sea de reciente gestación. La lengua culta es, en efecto, joven y su desarrollo, digamos, urbano se produce sobre todo a partir de mediados de este siglo. —En este punto mi autor casi exclusivo, Ismail Kadaré, ha introducido notables aportaciones y desarrollos, difícilmente reconocibles en la versión española de sus obras, por cuanto para nosotros ese lenguaje no tiene nada de novedoso.— Pero el lenguaje oral es riquísimo, abundante, variado, dotado de grandes recursos expresivos, conciso y cargado de matices. Su traslado directo a la literatura es frecuente por las posibilidades que ofrece y, al menos en lo que se refiere al autor que yo he traducido casi exclusivamente hasta ahora, contrasta vigorosamente con esa otra lengua "culta" a la que me refería. Lograr esos contrastes en la traducción es otro de los retos con los que me encuentro.

Pero las mayores dificultades traslaticias proceden de otro hecho cuyas dimensiones desbordan el terreno de la lengua. Me refiero a la enorme distancia cultural existente entre la sociedad albanesa y la nuestra, que el escaso interés por el mundo balcánico que mostramos no hace sino resaltar. A partir de la división del Imperio Romano, pero sobre todo de la invasión turca y su consolidación hasta comienzos del siglo xx, religiones, estructuras sociales, costumbres y hasta sensibilidades siguen desarrollos divergentes que determinan mentalidades también distintas. Ello da como resultado la existencia de objetos y, sobre todo, de conceptos privativos de aquel universo, los términos para designar los cuales no encuentran correspondientes precisos en español. Todo acaba teniendo solución, qué duda cabe, ahí están las traducciones, pero el catálogo de dificultades que se fundan en las diferencias

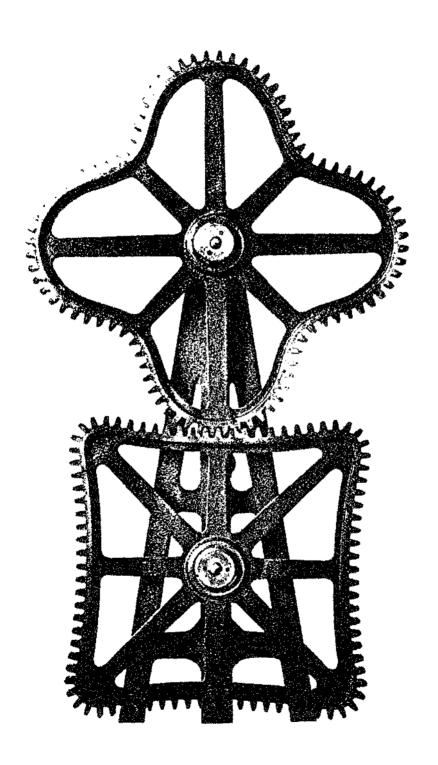
a las que aludo es ciertamente amplio. Comenzando por toda la terminología producto de la influencia religiosa vinculada al Islam, sin olvidar las relaciones de parentesco, el código consuetudinario, diversos fenómenos característicos de la organización social y otros ofrecen no pocos ejemplos de esos términos refractarios, existentes en todas las lenguas, que constantemente se burlan de los esfuerzos del traductor.

Pondré un par de ejemplos. El término besa designa en albanés un conjunto de normas consuetudinarias que comprenden la palabra de honor, la ley, las obligaciones de hospitalidad, de venganza, de protección. Según el contexto en que se la halle, puede aludir tanto a ese conjunto de normas como a cada uno de los conceptos por separado. Y si en el lenguaje habitual ciudadano su contenido semántico se reduce a la palabra de honor o al honor mismo, siempre conservando, sin embargo, resonancias de aquel sistema de reglamentación de la vida social primitiva, en otro momento y lugar, por ejemplo en un caso de venganza de sangre, puede aludir estrictamente a cierto período de tregua de mayor o menor duración que concede obligatoriamente al homicida el clan de la víctima en el caso de que aquél lo solicite. Así, en varias de las novelas que he traducido donde el término aparece con intensidad, he debido recurrir a la siempre maldita nota a pie de página, para dejar la palabra albanesa en cursiva. Por lo que se refiere a las relaciones de parentesco, los conceptos se encuentran determinados aún por la relativa proximidad temporal de las relaciones de clan. Los tíos y tías maternos o paternos reciben denominaciones distintas; existen asimismo conceptos diferenciados para caracterizar a las personas en función de su edad y posición en la familia, tal como la condición de acompañante del novio en el acto de recoger a la novia el día de la boda constituye una categoría en sí misma, designada por un término preciso... En este terreno, la vida urbana más moderna ha ido adoptando términos de procedencia francesa o italiana, con objeto de poder nombrar relaciones de parentesco distintas ya de las que aún sobreviven en el campo.

Bien, ahora que estaba empezando a meterme en harina, resulta que estoy obligado a detenerme. Las dimensiones de esta intervención no dan para más y su propósito no era, no podía ser, más que ofrecer una visión rápida y necesariamente anecdótica de un tema que, como puede verse, da para bastante más. Reservaré también para otra ocasión, ya que esto de los premios trae consigo, según parece, comparecer de vez en cuando ante ciertos auditorios, el relato de mis singulares experiencias con ese autor, mezcla de realidad objetiva v ficción interesada según algunos de mis amigos, cuyas novelas vengo reinventando en español durante los últimos años y contribuyen a mi supervivencia física, que no todo va a ser espiritual en esto del tráfico con las palabras.

Confío en no haberles resultado particularmente fatigoso con mis divagaciones sobre materia tan exótica. En todo caso la culpa deberá compartirla conmigo quien tan arriesgadamente me invitó a subir a este estrado. Para mí ha resultado al fin un placer compartir con todos ustedes algunas de mis experiencias traducirles. Solo me resta desearles que el resto de los ponentes que han de hablarles en los próximos días den pruebas de más piadosos sentimientos que los míos y les sometan a menores crueldades. Gracias por su interés y su paciencia.

Conferencia presentada el 22 de febrero de 1993 en los V Encuentros Complutenses en torno a la traducción, organizados por el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores.



No hay dos copos de nieve iguales. La traducción como metáfora

GREGORY RABASSA

Las ilusiones que muchas personas creen a pie juntillas, a la vez que un temprano conocimiento de la aritmética elemental, han convencido a la mavoría de los hombres de que en este mundo existen cosas que son punto por punto iguales entre sí. Un examen más severo de las comparaciones, en cambio, mostrará con rapidez que todos los objetos, vivos o inertes, son absolutamente distintos y está individuados, a pesar de que presentan ciertas estrechas semejanzas. Educados como estamos desde que aprendemos a leer y a operar numéricamente a pensar que dos y dos son cuatro, y que 2 es por supuesto igual a 2, rara vez caemos en la cuenta de que tal cosa es lisa y llanamente imposible, salvo en tanto concepto puramente teórico y más bien caprichoso, toda vez que el segundo 2 es obviamente un pelo más joven que el primero, y por lo tanto no puede ser igual. Teniendo esto en mente, no deberíamos de ninguna manera esperar que una palabra, en una determinada lengua, halle su equivalente exacto en otra lengua. Hoy en día los matemáticos son evidentemente más cautos que sus antecesores en la profesión, y es más frecuente oírles decir se aproxima que equivale; en este sentido, una traducción jamás podrá equivaler al original. A lo sumo, puede aproximársele, y su calidad sólo podrá juzgarse en función de la exactitud con que se acerque a dicho original.

Una palabra no es más que la metáfora de un obieto o, en algunos casos, de otra palabra. Este aspecto de la lengua queda admirablemente demostrado en la tercera parte de Los viaies de Gulliver, donde describe Swift un «proyecto» en la escuela de lenguas de la Academia de Lagado, en razón del cual, con objeto de suprimir la molesta intermediación de las palabras, la gente se tendría que pertrechar de los objetos en cuestión, llevarlos a todas partes en un saco y sacarlos cada vez que tengan necesidad de mencionar dicho objeto, ahorrándose de ese modo la necesidad de las palabras y el peligro de los matices que entrañan las palabras. Siguiendo el hilo de esta idea de Swift, es fácil ver que una palabra, en una traducción, se halla no a uno, sino a dos pasos del objeto que pretende describir. La palabra dog y la palabra perro tal vez conjuren una imagen semejante en la mente del inglés y en la mente del español, pero otra serie de imágenes subliminales seguramente acompaña a cada una de las versiones, dando por tanto a las dos palabras nuevas diferencias más allá de las puramente sonoras. El vocablo portugués, cão, está más cerca de la raíz latina que tanto en inglés como en español da lugar al adjetivo *canino*, abriendo de ese modo nuestra receptividad a connotaciones más amplias.

Siguiendo el ejemplo anterior y dando por sentado que, al igual que las palabras, dos metáforas no son nunca iguales, por similares que puedan resultar, podemos aprovechar el caso de la experiencia anterior que haya tenido el lector con los perros: uno puede haber tenido un cachorrillo delicioso en su infancia, v por tanto le caldea afectivamente la palabra cada vez que se la encuentra, mientras que a otro puede haberle mordido un sabueso en ese mismo período de su vida, con lo cual se le helará la sangre en las venas cada vez que tropiece con una mención de dicho animal. Por seguir con este perruno asunto, también hemos de tener en cuenta las diferencias culturales. Entre algunos pueblos, como por ejemplo los musulmanes, el perro está considerado como un animal vil. rastrero, merecedor a lo sumo de un puntapié, mientras que entre otros. sobre todo los pueblos del norte de Europa, es tenido en gran estima. Por eso, dog nunca puede traducir perro en todos sus sentidos ocultos. Un ejemplo más sucinto es el hecho de que los gallos no cacareen igual al oído de distintos pueblos de la Tierra: el gallo en Norteamérica canta con un «cock-a-doodle-doo, pero nada más llevárselo a México cantará con un qui-qui-ri-qui.

A la luz de todo esto, toda traducción es realmente lo que llamaríamos una transformación. Es una forma de adaptación, gracias a la cual se consigue que la nueva metáfora encaje en la metáfora original. En una mala traducción, los resultados pueden ser bastante más propios de un forcejeo realizado con un calzador. Jorge Luis Borges tenía una afinada concepción de cómo se utilizan las palabras, así como de sus limitaciones swifteanas, como bien trasluce el he-

cho de que indicase a su traductor que no escribiese lo que él había dicho, sino lo que él había querido decir. En este caso, Borges estaba aprovechándose de una locución idiomática propia del español, con objeto de generar (si se me permite aproximarme a su terminología) un sentido bifurcado: en español, la locución quiero decir, que no tiene equivalente en inglés, significa literalmente intento decir, aunque asimismo haya adoptado el sentido idiomático de significo. Lo que pretendía el argentino era hacer hincapié en la inadecuación de las palabras, especialmente cuando nos esforzamos por lograr una forma de expresión platónica que fuera más práctica que la solución lagadiana. Al observar el equivalente aproximativo en inglés de quiero decir. I mean, debemos recordar con qué frecuencia lo utilizamos para corregir o modificar lo que intentamos decir: lo que quiero decir no es eso, sino...

Más mortífero aún que los matices personales y culturales a la hora de lastrar una traducción exacta es el propio sonido de las lenguas y de las palabras de que están compuestas. Ya hemos visto de qué modo difiere el canto del gallo, así que es natural que los nombres de los objetos reciban sonidos diferentes. Ello explica la extrema dificultad de la traducción de poesía, como bien se puede imaginar, especialmente cuando se trata de poesía rimada. El gallo ya nos ha enseñado que incluso las onomatopeyas varían de una lengua a otra, y los autores ponen orden en las huestes sonoras de sus idiomas con objeto de sacarles el máximo partido, de apurar hasta sus últimos efectos. A drum! A drum! Macbeth doth come!, dice Shakespeare. Y este anuncio como un trueno a lo sumo cabrillea en francés: Un tambourl Un tambour! Macbeth vient. Es obvio que el traductor tendrá que tomarse ciertas libertades dentro del texto con el objeto de preservar el espíritu de lo que Shakespeare quiere decir. La otra cara de la moneda se ve (o se oye más bien) cuando Verlaine organiza los sonidos particulares de la lengua francesa para imitar el plañir de un violín (aunque a mí me suena más bien como un cello) al decir *Les sanglots longs des violons de l'automne*. El inglés, simplemente, carece de sonidos nasales equivalentes en todas aquellas palabras que podrían transmitir ese significado, a menos que recurramos a los trombones, y así habríamos cambiado de instrumentación, aunque quizá ello fuera más acorde con todo aquello en que realmente consiste la traducción.

Las palabras y las frases, así pues, no son meras descripciones de los objetos o las circunstancias a que aluden, pero es más frecuente que denoten el espíritu que entrañan. Casi tan difícil como verter la poesía a otra lengua es el caso de las maldiciones, las interjecciones, las palabras llamadas malsonantes. Los significados pueden ser diferentes, pero el espíritu es tan umversalmente humano que resulta el mismo. Por lo tanto, cuando traducimos un taco, es preciso ir a los sentimientos que encubre, y no a las palabras que lo configuran. En inglés, cuando insultamos a alguien por su ascendencia materna, le llamamos son of a bitch, mientras que en español será un hijo de puta, es decir, son of a whore. Lo más próximo a esta expresión sería el inglés arcaico whoreson, que, aun cuando se entendiese, a lo sumo suscitaría poco más que una vaga indignación. El portugués deja en cambio al albedrío auditivo del oyente la deducción del impacto imaginativo cuando se limita a decir filho da mae, hijo de tu madre, que es patente y obvio, pero que deja la puerta abierta a toda suerte de viles conjeturas relativas a la progenitora del mentado. Un insulto mucho más común en español es cabrón, cuckold. No tiene equivalente exacto en inglés, ya que la palabra por sí misma tendría un efecto parecido al de *whoreson*. Desde luego, son muchísimas las personas que no tendrían ni idea de qué se está hablando.

También convendría notar que el espanol es completamente distinto del inglés en el modo por el cual llega a designar al desventurado marido. El inglés se remonta a la raíz europea del cuco, ave que como es sabido pone sus huevos en los nidos de otras aves (puesto que el americano no hace tal cosa; en Norteamérica, el culpable es el cowbird), mientras que el español recurre a la imagen del macho cabrío. Es inocultable la ironía que subyace a este epíteto, ya que el macho de la cabra ha sido tradicionalmente símbolo de la virilidad, como bien retrata la figura de los sátiros y de otros seres por el estilo. Así, la víctima sexual es denominada despectivamente mediante el nombre de quien le ha engañado. Se trata del mismo espíritu que rige la creación de la palabra dunce (bobo, burro), que se deriva del nombre de pila de Duns Scoto, el cual tenía fama de ser el hombre más sabio de su tiempo, v está emparentado con la costumbre estadounidense de llamar Einstein al tonto del pueblo. Todo este concepto hace que sea difícil verter al inglés las numerosas agudezas que en el folclore y la literatura mediterráneas tienen que ver con los cuernos. San Jerónimo debiera haber estado más atento a las consecuencias cuando cedió a esta tentación en su traducción del Antiguo Testamento y condujo a Miguel Angel a ponerle a su Moisés un par de cuernos que todo el mundo iba a ver en lo sucesivo.

En el *Génesis*, a Adán se le otorga el delicioso privilegio de dar nombre a los animales recién creados por Dios. Ésa misma fue también la tarea inventiva de los descubridores y los exploradores del Nuevo Mundo cuando se encontraron con una fauna y una flora desconocidas en sus filosofías heredadas. El escritor mexicano Andrés

Iduarte decía que le habría maravillado ser el primer hombre que hollase la luna sólo por poder dar nombre a las cosas. Los recién llegados al Nuevo Continente tuvieron que recurrir a tres métodos para establecer su nomenclatura: uno, aceptar el nombre indio de las cosas, en una versión habitualmente coloreada por su propia lengua; dos, asignar un nombre que identificase al nuevo objeto o animal o planta con alguno que se aproximase a un objeto, animal o planta del Viejo Mundo; tres, aplicar un nombre totalmente nuevo, pero descriptivo de la realidad que designaba. Existen abundantes ejemplos de los tres métodos. Así, woodchuck (formación que podría traducirse por mastica-madera, pero que designa a la marmota), quetzal y jaguar son muestra del primero; no obstante, algunos españoles, cuando vieron por vez primera a ese tercer animal, lo bautizaron como tigre, aunque nunca hubieran estado en la India, aunque nunca hubiesen visto un tigre. Los portugueses, que sí habían estado allí, fueron más precisos y lo llamaron *onça* (onza). El *peti*rrojo norteamericano, al que a veces se denomina con cierta pedantería y con mayor exactitud tordo migratorio, traducción de su nombre científico en latín (turdus migratorius), del cual se sabe que puede inducir en los alumnos de una escuela una risa incontrolada, en realidad es muy diferente de la variedad europea. Y ejemplos de nombres descriptivos podrían ser el perrillo de la pradera y el armadillo.

Somos no lo que somos, sino lo que se nos llama, hasta el punto de que no son pocos los adjetivos acuñados a partir de nombres propios: por ejemplo, *Churchillian, cervantino, balzacien*. Sin nombre, carecemos de identidad. A veces, un nombre es lo que da existencia a un objeto. Bill Klem, durante muchos años decano del colegio de arbitros de la Liga Nacional de Béisbol, descritorio de la Liga Nacional de l

bió con elocuencia su posición de creador por medio de la nomenclatura cuando dijo con meridiana claridad: «No es nada, mientras yo no diga qué ha sido. Ni una bola es una bola, ni un strike es un strike, ni nada». En estos casos de creación lingüística, el traductor debe recrear, y esto es algo que debe hacer con sabiduría y con extremo cuidado. Debe saber que tigre puede significar tiger en inglés sólo cuando el animal sea un habitante del Viejo Mundo; si aparece un tigre en Venezuela, por fuerza ha de ser vertido al inglés como jaguar en aras de la exactitud, y a expensas de todas las connotaciones que pueda arrastrar el nombre original, y erróneo, debido a los descubridores. De alguna forma, el dicho venezolano Donde ronca tigre, no hay burro con reúma, perdería buena parte de su fuerza si sustituyéramos jaguar por tigre en español, aunque eso es lo que hemos de hacer en inglés. El resultado sería tan plano como si sustiuyéramos woodchuck por groundhog en How much wood could a woodchuck chuck ifa wood chuck could chuck wood, o similar a lo que sucede con el nombre de la casa de corretaje cuando se sustituye Mr. Bean por Mr. Smith: Merrill, Lynch, Pierce, Fenner and Bean se queda en melodía desafinada cuando se convierte en Merrill, Lynch, Pierce, Fenner and Smith. Ahí, alguien se equivoca de tecla.

Hay matices de sentido que a veces acechan en los distintos nombres que pueden darse a un mismo objeto, a un mismo animal. En inglés, vulture y buzzard son palabras que describen la misma ave, pero cuando se usan como epítetos y se aplican a seres humanos, son muy distintas: un old buzzard es algo que no tiene nada que ver con un old vulture. El primero connota cierta imbecilidad senil, mientras que el segundo alude a la simple rapacidad. En portugués existe una sutil diferencia entre burricey asneira, actividades adscritas a los seres humanos

cuando se les compara con un burro o un asno, que al fin y al cabo son la misma cosa. En inglés, hay una leve diferencia de tono al llamar a alguien ass o jackass (en este caso, la burra al parecer ha escapado a todo estigma). En el uso lingüístico norteamericano, con la confusión que se da entre ass (asno) y arse (ano), el término asshole (que a Julio Cortázar le entusiasmaba por no tener auténtica equivalencia en español, aunque suele traducirse por gilipollas) parece aludir más a la bestia de carga que al orificio anal. Hasta los británicos, que por lo común mantienen separados ambos términos por su esmerada pronunciación, a menudo adoptan en esta instancia la norma norteamericana.

En el habla, oral y escrita, lo que hacemos habitualmente es elegir la palabra (o la metáfora) que consideramos, muchas veces instintivamente, que mejor describe o transmite el sentido que deseamos comunicar (Borges de nuevo). El autor hace su elección y la pone por escrito. Luego aparece el traductor, que debe hacer entonces otra elección, sólo que en otra lengua, a otro nivel. A veces, la única palabra posible en el original se enfrenta a varias traducciones posibles en la segunda lengua (me ahorro lo de lengua de llegada, que en inglés se dice target lenguage, es decir, lengua blanco, porque cuando realicé el servicio militar un blanco —aunque fuese negro— era algo contra lo cual había que disparar e, idealmente, matar, cosa que ciertamente sucede en materia de traducción). Podría proponerse como ejemplo clásico entre el español y el inglés la palabra rama. Si se traduce por branch, puede aplicarse por igual a un árbol y a un banco (de tipo monetario), y ambos sentidos se alcanzan en ambas lenguas. Si traducimos rama por limb, término perfectamente legítimo si pertenece a un árbol, nos habremos traído a nuestra versión inglesa el matiz referente a un brazo o a una pierna, algo que el término español no contiene; por otra parte, hay que contar con la posibilidad de *bough*, que no puede aplicarse ni a un banco ni a una extremidad del cuerpo humano. Esto nos llevaría a una serie de ramificaciones no deseadas, sobre todo si un traductor al español tuviese que enfrentarse al verso de la conocida canción de cuna, *When the bough breaks* [Cuando se rompe la rama].

Es esta cuestión de elección lo que endemonia al traductor cuando se propone aproximarse a la lengua en la que está trabajando desde un punto tan cercano como le sea posible. En algunos casos, se trata de cosas tan elementales como los artículos. Siempre he sostenido que la traducción es esencialmente la lectura más ceñida que puede hacerse de un texto. El traductor no puede ignorar las palabras menos relevantes; hay que tener en consideración hasta lo que pueda parecer más despreciable. En el caso, por ejemplo, del latín y del ruso, no existen los artículos. Al trasponer esas lenguas al inglés y a otras, el traductor debe decidir qué quiso decir el autor. ¿Será el perro o un perro? La crucial diferencia entre ambos conceptos (por lo que nos atañe al menos a quienes trabajamos en inglés) quedó a merced de la imaginación inexpresada de los romanos.

En la mayor parte de las obras literarias, el comienzo suele ser bastante conciso, teniendo en cuenta todas las clases de direcciones y definiciones que pesan sobre la obra en conjunto. Los que estudiamos latín en el instituto con Miss Whitford tuvimos que aprendernos de memoria los diez primeros versos de *La Eneida*, empezando por "Arma virumque cano" (y sin señal de cuáles eran las vocales breves y las vocales largas, muestra de nuestro status de exaltación, tras haber dejado atrás a Cicerón). La versión estándar que teníamos en clase, anotada en toda clase de chuletas, decía "Canto a las armas y al hombre..." Rolfe Humphries dice

«A las armas y al hombre canto», y Shaw lo aprovecha como título de una comedia. Años después aparecen Alien Mandelbaum (Canto loa de las armas y de un hombre) y Robert Fitzgerald (Canto a la guerra y aun hombre en guerra), utilizando el artículo indeterminado en vez del tradicional artículo determinado. El significado es claramente distinto en estas dos clases de elecciones. En una, diríase que Eneas parece ser el hombre, el individuo ungido por los dioses de cara a su sagrada misión de fundar de nuevo Troya, sólo que en Roma, mientras que en la otra es un hombre que parece haber sido escogido por el destino para cumplir tan alta misión. Ambas versiones son sensatas, pero la discrepancia salta a la vista. Si aceptamos una u otra, estamos haciendo dos elecciones bastante aleiadas en lo tocante a la interpretación de la postura de Eneas. ¿Es un semidiós (su madre es Venus), por encima del resto de los mortales, o es más humano, es un hombre cualquiera, elegido por la suerte para cumplir tan noble destino? Por desgracia, al contrario que Borges, Virgilio no andaba a mano para indicar a sus traductores qué quiso decir. Y tampoco disponemos de ninguna explicación de sus contemporáneos. Sólo podríamos sentir envidia de sus traductores al ruso, ya que pueden seguir su traducción sin sortear ningún problema derivado del artículo y sin verse obligados a afrontar las dificultades que incumben a dos poemas diferentes.

Todo esto pone de manifiesto que el proceso de la traducción es de pura elección. La destreza del traductor radica en su manera de utilizar el instinto o, mejor aún, lo que Ortega y Gasset llamaba *razón vital*, utilizando la hazaña de Alejandro en Gordia para ejemplificar cómo funciona, como una especie de instinto adquirido, de manera muy similar a lo que nos lleva a pisar a fondo el freno cuando un perro se cruza por delan-

te de nuestro automóvil. Esta parte necesariamente tan humana del proceso de elección lo ilustra de maravilla la traducción tantas veces citada, conseguida por un programa de ordenador en Japón al intentar traducir la frase Out of sight, out of mind, que en español equivale a Ojos que no ven, corazón que no siente. La máquina llegó a esta traducción, perfectamente lógica: Internado en un hospital psiquiátrico. Tal como hemos dicho antes, el pasado y la experiencia del individuo afectará al traductor del mismo modo que afecta al lector. Cada cual tiene preferencia por determinadas palabras, ya sea por la propia experiencia y formación o por un cultivo voluntario, como ejemplifica el repertorio de W. C. Fields, el gran comediante de principio de siglo. Esto salta a la vista cuando nos vemos en el brete de reescribir lo que ya hemos hecho, sólo por haber sido demasiado parciales y por haber favorecido en exceso determinadas palabras. Podría incluso deberse a determinadas condiciones climatológicas o ambientales; yo por lo menos he descubierto que utilizo una palabra los lunes y que la cambio por otra los martes, para volver a la primera el miércoles. Podría ser por influencia del medio académico; desde luego, los que nos dedicamos a la enseñanza nos hemos acostumbrado a vivir en función de la serie Lu-Mi-Vi o Mar-Ju-Sa (aunque hace ya mucho tiempo que no se dan clases los sábados). Quizá haya palabras propias de los lunes, miércoles y viernes, y otras de los martes, jueves y sábados, mientras que el domingo descansamos y se nos queda la mente en blanco.

Estos cambios incesantes son el particular hombre del saco que ronda al traductor. Tengo la impresión de que una traducción no se termina nunca, de que sigue siempre abierta y de que podría prolongarse *ad infinitum*, como la vieja imagen de la caja de harina de Tía Jemima (en la que Tía Jemima sostiene una caja en la que aparece Tía Jemima sosteniendo una caja en la que aparece Tía Jemima sosteniendo una caia...). El fenómeno en cuestión es indudable, porque las elecciones que se toman en una traducción nunca son tan firmes como las que toma el autor. Como no estamos escribiendo cosas propias, seguimos en todo momento inseguros, sin saber si la palabra escogida será la mejor o no, va sea por el significado, ya sea por el sonido, o por tantas otras razones. Siempre que recibo el ejemplar habitualmente estupendo de un libro que he traducido me invade la inquietud. Me suele gustar la camisa que le ha puesto el editor; si además es Knopf, me encanta la descripción del tipo de letra empleado que pone en la última página, porque nada más ponerme a leer el libro por la primera me asaltan las dudas sobre la elección de cada palabra, y tiendo a pensar que habría sido mucho mejor haber dicho otra cosa, y no lo que he dicho. Rara vez vuelvo a leer una traducción mía; más bien lo hago sólo si la utilizo como libro de texto, simplemente porque es irritante encontrarse con tantos "tendría que haber sido así, o así..." Racionalmente, de todos modos, no hay nada erróneo en la traducción, y no son pocas las recensiones que la han refrendado, pero esa vieja historia sobre la elección acertada o no sigue en pie, y vo sigo insatisfecho. Posiblemente éste es el sentimiento que subvace a la necesidad de que se hagan buenas nuevas traducciones de libros relativamente viejos, mientras que el texto original no pierde ni ápice de su esplendor.

George Steiner habla magistralmente de esto en *Después de Babel*, mientras Jorge Luis Borges ilustra el asunto por medio de su ficción titulada *Fierre Menard*, autor del 'Quijote'. Lo cierto es que existe una especie de deriva continental que lentamente obra sobre el lenguaje, y por la cual las palabras se

desplazan de su lugar original en el lexicón a la vez que padecen la acreción de sutiles matices nuevos que, tal como demuestran los dos autores mencionados, proceden de distorsiones instituidas por el paso del tiempo y por los sucesos que lo pueblan. La elección tomada por un traductor determinado es perecedera, ya no logra el objetivo propuesto, v es necesario volver a elegir. Por medio de un golpe instintivo forjado a fuerza de genio, las elecciones originales del autor, tanto de palabras como de locuciones. parecen aguantar el paso del tiempo. Esto concurre con mi insatisfacción ante lo ya traducido, como decía antes. Cuando en cambio se imprime algún texto mío, las más de las veces me complace el resultado: rara vez encuentro necesidad de introducir enmiendas. El paso del tiempo me ha alejado de la idea de que ésa es mi obra; me da la impresión de que es de otro. Cuando se trata de un texto mío, tengo la impresión de que el que lo ha escrito lo ha hecho bastante bien. de que así es como lo habría dicho yo, mientras que en el caso de la traducción siempre me pregunto por qué diantre lo he dicho así, cuando habría quedado mucho mejor de otra manera. Tal vez, la traducción literaria debiera ser un proceso continuo, lo que en jerga se llama work in progress: como si dijéramos, un trabajo como el de Sísifo.

El autor que conoce su lengua como la palma de su mano puede ser el más fácil o el más difícil de traducir. Si tiene lo que podría calificarse de estilo o uso del lenguaje acorde con lo clásico, es decir, si su concepción de las palabras es tan pura que en tanto en cuanto metáforas se aproximan muy de cerca al objeto que describen, el traductor estará dispuesto a mostrar el valor que se le supone a la hora de encontrar ese mismo enfoque en su propia lengua. Un escritor como Gabriel García Márquez tiene ese don lingüístico, y es tan exacto en su

elección de las palabras, acercándose tanto a lo que desea decir, que ciertamente sería difícil hacer una pifia traduciendo una obra suya, pues lleva de la mano al traductor, allanándole en inglés el camino de una proximidad similar entre la metáfora (la palabra) y el objeto.

En este terreno, mi experiencia más asombrosa, dejándome llevar de la mano por el autor, tuvo lugar sin embargo con otro escritor muy distinto, un escritor dificilísimo de traducir, por la sencilla razón de que conocía su lengua al dedillo; me refiero al poeta v novelista cubano José Lezama Lima. Mientras faenaba en la ardua pero regocijante tarea de traducir Paradiso al inglés, me encontré con unos versos de dos poetas norteamericanos que Lezama había traducido al español: Walt Whitman y Hart Crane. En ese momento no disponía de los originales a mano, y para facilitar el proceso de la traducción retraduje esos versos al inglés. Cuando por fin me pude hacer con los originales, descubrí que sólo había fallado por dos palabras en cada uno de los casos. Este resultado sólo puedo atribuirlo al hecho de que Lezama hubiese hecho una traducción tan perfecta que inexorablemente, a la fuerza tenía que llegar yo a una versión muy próxima al original. Ojalá todo lo que he hecho hubiese salido tan bien parado por esa proximidad.

En la mayor parte de los casos, Lezama me planteó retos mucho más difíciles. Igual que James Joyce, tenía tal dominio del lenguaje que alcanzaba a ver mucho más allá de sus confines y, como su mentalidad era más amplia incluso que el lenguaje, no dejó nunca de inventar neologismos y de reestructurar la lengua de modo bastante lógico, para que le fuese posible expresar pensamientos y sentimientos situados más allá de las normas expresivas. El traductor se encuentra por tanto puesto a prueba, ya que

ha de expandir su propio lenguaje para estar a la altura de lo que dice el original. A veces, sin embargo, topará con que su lengua contiene una expresión o un giro hecho que se ajusta al hueco que el aventurado autor ha tratado de colmar en su propia lengua. Aquí, el problema para el traductor consiste en que su versión será un lugar común. v por lo tanto no desvelará el descubrimiento recién acuñado por el autor. Por consiguiente, tiene el deber de prescindir de su traducción estándar y de buscar otra traducción más novedosa, que a un tiempo dé el sentido de lo que el autor quiere decir y que deje bien claro que se trata de algo nuevo, que así se añade a una y otra lengua.

Este conocimiento íntimo del lenguaje funciona también de modo interior, y también en ese terreno es un desafío para la destreza del traductor. Conozco un ejemplo sobresaliente, que además me parece imposible de traducir a ninguna otra lengua. Se trata del epígrafe que sigue al título de la novela del brasileño Joáo Guimaráes Rosa, Grande Sertao: Veredas (absurdamente traducida al inglés como The Devil to Pay in the Backlands, si bien es verdad que no sé de qué otro modo podría haberse resuelto). El epígrafe dice así: «O diabo na rua no meio do redemoinbo» ("el diablo en la calle en medio del remolino"). Guimaraes ha puesto al diablo no sólo en medio del remolino de la calle, sino también en medio de la palabra remolino: re-demoinho, siendo una de las palabras portuguesas para decir diablo demo, demonio. Thomas Colchie ha recibido una beca de la Fundación Guggenheim para realizar una nueva y más ajustada versión de esta gran novela, pero no le tengo ninguna envidia por verse ante ese problema en concreto.

Otro aspecto de ese profundo conocimiento de la propia lengua, tan necesario, es la concienzuda familiaridad con los lo-

calismos empleados por el autor. En muchos casos, esta proximidad con la expresión regional dificulta la traducción, haciéndola a veces imposible, sobre todo si se trata de preservar el sabor del original. Buen ejemplo de ello es uno de los relatos de El llano en llamas, de Juan Rulfo, titulado Es que somos muy pobres. Se trata de una sencillísima afirmación en la lectura, pero que resulta imposible de traducir debido a ese es que. Por sí sola, esa expresión descarta una traducción del título como We're very poor, pero también otra como The fact is, we're very poor, ya que ésta sería imposible de oír de labios de la joven campesina que pronuncia la frase. Hay otros casos en los que las costumbres y los modales desempeñan un papel crucial en la formación de palabras y expresiones; probablemente, el aspecto más difícil de la traducción es el intento necesario, pero tantas veces fútil, por preservar o transmitir un entorno cultural y sus concomitancias a través de las palabras. Incluso dentro de una misma lengua, según sea la región en que se habla, cambian los matices y los sentidos de las mismas palabras: un portorriqueño que en Buenos Aires anuncie con toda inocencia que va a coger el autobús (voy a coger la guagua) corre el riesgo de ser detenido por abuso de menores. En Portugal, bicha es una cola ante una ventanilla por ejemplo, pero en Brasil se trata de un travesti de tomo v lomo.

Cuando un traductor ha de afrontar una obra que trate de la pampa y de los gauchos, debe andarse con mucho ojo al transportar ese medio y sus habitantes al Oeste norteamericano. A pesar de las similitudes, el gaucho y el cowboy son seres radicalmente diferentes, y Martín Fierro jamás debería hablar de manera que recuerde a Trampas o al Virginiano. John Wayne no se habrá tomado un mate en su vida, así que ¿por qué tendría que hablar como él alguien que lo toma

a diario? He descubierto que la única solución en tales situaciones, y es bien difícil de lograrlo, consiste en inventar, en este caso en inglés, una especie de habla rústica artificial pero que suene auténticamente como hablan los gauchos. Como he dicho antes, cuando intentamos encontrar un equivalente que exista en la lengua de llegada, solemos quedarnos cortos. Recuerdo haber preguntado a un amigo mexicano por ciertos presuntos mexicanismos que figuraban en Tirano Banderas. Me preguntaba si él sabría si, efectivamente, aquellas expresiones eran realmente mexicanas, y contestó que no, pero que podría ser. He ahí lo que debe intentar el traductor en casos como ése, que atraviesan las culturas en distintas lenguas.

La novela portorriqueña La guaracha del Macho Camacho (Macho Camacho's Beat), de Luis Rafael Sánchez, me planteó infinidad de problemas de índole cultural. Probablemente, es la novela más portorriqueña que nunca se haya escrito, y no sólo porque el relato, sino también el lenguaje que despliega, esté tan estrechamente atado a la cultura que la inspira. En primer lugar, había que empezar por el problema del título. La palabra macho, que es ahí un epíteto (posteriormente utilizado por un boxeador apellidado Camacho, puesto que la vida sigue imitando al arte), no planteaba problemas, va que se ha convertido en un sólido concepto en inglés, hasta el punto de ser utilizada por muchas personas que desconocen el español: yo he llegado a oír la palabra machismo pronunciada con una ch germánica. La guaracha, en cambio, no es tan bien conocida como la rumba o la samba, e incluso podría confundirse con cucaracha, de la que es una derivación. Así pues, con el beneplácito del autor, adopté la sugerencia de mi esposa Clementine. A Luis Rafael, o Wico, como le llaman los amigos, le gustó la idea de que la palabra beat tenga un do-

ble sentido. No cumple nada mal con el cometido de traducir guaracha, ya que tiene una connotación musical, y además puede entrañar la idea de itinerario, como se dice en la expresión policeman's beat (la ronda de un policía), y la novela es bastante peripatética, por cuanto que condensa un recorrido por San Juan y sus alrededores. Beat también podría remitir implícitamente a Kerouac, aunque en un sentido más amplio, ya que estamos a una generación de distancia, por así decir, como si fuésemos consecuencia de aquélla. Este cambio en la directriz del título vuelve a poner de manifiesto que la traducción es una aproximación y no una equivalencia, y que toda técnica de traducción palabra por palabra a menudo puede generar una traducción desvaída e ineficaz. La novela de Faulkner titulada Light in August ha. recibido por título en español Luz en agosto, un perfecto emparejamiento directo, realizado palabra por palabra. Lo que de todos modos tenía en mente Mr. Will al idear ese título era la expresión campesina que se utiliza al pensar en una vaca preñada: pesada en junio, liviana en agosto. La traducción española se halla lejísimos de ese sentido, y tan sólo preserva el misterioso lirismo del título.

A veces, la censura o una simple alteración por decoro puede afectar la traducción de un título. Un reciente ejemplo es la novela South of Nowhere, es decir, Al sur de ninguna parte, del escritor portugués Antonio Lobo Antunes. El libro trata sobre las guerras coloniales sostenidas por Portugal en Africa, que desembocaron en la revolución de los claveles y finalmente en la caída de la dictadura post-salazariana. El título inglés transmite la idea de un lugar remoto y deprimente, pero el portugués es mucho más directo y conciso: Os cus de Judas. El inglés cuenta con una expresión casi paralela, usada a menudo en las campañas militares: the

asshole of the earth, es decir, el culo del mundo. Diríase, sin embargo, que la sensibilidad norteamericana es aún excesivamente delicada para ver tales palabras en la cubierta de un libro, aun cuando sea aceptable en el interior del mismo. Los portugueses no sólo dieron un golpe en pro de la libertad política, sino que nos han tomado a los norteamericanos una tremenda delantera en lo que a la libertad de expresión se refiere. (En el momento en que escribo estas líneas tengo enfrente un dilema derivado de la traducción de otra novela de Antunes. Es una situación emparentada con el título de La guaracha del Macho Camacho. Aprovechando un tipo de canción local. Antunes titula su libro Fado alexandrino. Tal como muchos saben, aunque no sean suficientes, el fado es la canción nacional portuguesa, y el alejandrino hace referencia a la versificación. Es un problema todavía por resolver.)

Esta cuestión de la elección en la traducción siempre deja la puerta abierta a esa otra posibilidad que se queda por el camino. No podemos estar seguros de lo hecho. Traducir es un arte —y una técnica sumamente perturbador, porque contamos con muy pocas certezas, por preciadas que sean, acerca de lo que estamos haciendo, por lo cual resulta doblemente difícil en esta época de fervientes creencias e ideologías, en esta época de codicia y aburridas peroratas. Por parafrasear a Villon de una manera que habría complacido a Montaigne, Oú sont les que sais-je d'antan? El traductor ha de estar alerta a la hora de detectar esa otra posibilidad (o posibilidades), aun cuando ésta no se alce y no le muerda en el culo. Tiene que hacer suya la mentalidad de aquel viejo lugareño de Vermont, que siempre se fijaba en el lado oculto de las cosas. Cuando el evangelista le preguntó: «Amigo mío, ¿has encontrado a Jesús?», su respuesta fue: «Dios, no sabía que se hubiera perdido». El

traductor nunca puede estar seguro de sí mismo; nunca debe estarlo. Ha de estar siempre insatisfecho con lo que hace, porque en términos ideales, platónicos, existe sin duda una solución perfecta: una solución que él no va a encontrar. Nunca podrá adentrarse en el ser del autor, e incluso aunque pudiera es tal la diferencia entre las lenguas que queda descartada toda reproducción exacta. Por eso debe seguir aproximándose, más cerca cada vez, tan cerca como le sea posible, si bien, como Tántalo, en algún momento, en la práctica, tendrá que decir ne plus ultra para hundirse de nuevo en la consideración del

trabajo ya hecho, aunque no terminado (en todos los sentidos del término).

Traducción de Miguel Martínez-Lage.

Gregory Rabassa es profesor de lenguas romances en Queens College y en Graduate School, City University de Nueva York. Ha traducido al inglés obras de Julio Cortázar, Clarice Lispector, Mario Vargas Llosa, Juan Goytisolo, Miguel Angel Asturias y Gabriel García Márquez entre otros. Este artículo fue publicado en J. Biguenet y R. Schulte, eds., The Craft of Translation. University of Chicago Press, 1989, pp. 1-12.

Situaciones, II

MIGUEL MARTINEZ-LAGE

Cuando a principio del verano me encargaba Ramón Sánchez Lizarralde continuar la serie de artículos en los que se pretende analizar aunque sea someramente la situación por la que atraviesa actualmente la profesión de traductor literario, a tenor del artículo con que la abría Esther Benítez en el pasado número de VASOS COMUNICANTES, creo que se me puso una indisimulada cara de Bartleby, e incluso noté ciertas ganas de responder exactamente igual que él. Esas pulsiones, sin embargo, suelen ser pasajeras en razón de un hecho tan sencillo como éste. que bien contradice la actitud del personaje de Melville sin dejar de ser fiel a su espíritu: alguien tiene que hacerlo. A renglón seguido, pese a estar muy alejado del ruido de teclas y papeles que esta tarea lleva consigo, no tuve más remedio que parar mientes en el acto perlocutivo con que me fue comunicado el encargo, y llegar a la lógica conclusión de que no me iba a quedar más remedio que bailar esta vez con la más fea. Quedaba de manifiesto en el número anterior que en todo el variado conjunto de ocupaciones que constituyen la profesión de "traductor literario, hay algunas facetas particularmente desagradecidas y que, sin embargo, alguien tiene que desempeñar. No por gusto baila uno con la más fea, como bien decía Esther Benítez no sin salir airosa de tan ingrato cometido, que en el fondo consiste en combatir una galopante epidemia de inhibiciones y desentendimiento.

La tesitura era bastante parecida a una de las más comunes entre los profesionales del medio, que tantas veces reciben encargos áridos o al menos poco apetecibles y que sin embargo han de aceptar y emprender su cumplimiento a pesar de todos los pesares, mejor dicho, a pesar de que la natural inclinación de uno le lleve a perderse por los cerros de Úbeda en compañía de nuevos amigos falsos (¿ha reparado alguien en la ambivalencia que tiene en inglés compromise por culpa de su grafía casi idéntica a compromiso en castellano?) o a sacar punta por ejemplo al argumento de una novela japonesa -N. P., de Banana Yoshimoto- recientemente publicada en España por Tusquets, y cuya contraportada en la edición inglesa de Faber & Faber resume de este modo: «la última colección de cuentos (titulada Northern Point) de un célebre escritor japonés, escrita directamente en inglés mientras residía en Boston, tal vez nunca vea la luz en su país natal: cada vez que un nuevo traductor aborda la tarea, la muerte se interpone en su camino".

Y en éstas estábamos poco más o menos,

con la sana inquietud y el natural desasosiego que produce el tener que devanarse los sesos para decir lo que hay que decir, cuando la lectura de *Traducción: historia y teoría*, último volumen de Valentín García Yebra que este año saca al mercado Gredos con una llamativa faja en la que puede verse el corzo de la casa y la palabra *novedad* sobre fondo rojo, en contraste con el crema de sus habituales cubiertas, vino muy a tiempo para inclinar definitivamente la balanza.

Tal como acostumbra don Valentín, en esta recopilación hace gala de una erudición tan vasta como miope, aunque mejor podría decirse que parece aquejado de presbicia, pues no se trata de que quien mucho abarca poco aprieta, que ésta es proeza en la que saben sobresalir los académicos por méritos propios, sino de que por desgracia no parece ver siquiera lo que tiene a un palmo de narices o, como mucho, en la puerta de casa, y me consta: el pasado mes de febrero, en los Encuentros Complutenses en torno a la traducción, estuvo presente con motivo de una conferencia que tuvo a bien pronunciar, pero también estuvo en primera fila cuando algunos traductores profesionales participaron en una mesa redonda sobre la problemática actual de este colectivo, en representación, cómo no, de esta Asociación, que el autor parece desconocer del todo. En su descargo podría decirse que los capítulos en que se ocupa de este asunto (páginas 152 y siguientes) son una reutilización de una serie de conferencias pronunciadas en la Fundación March en la primavera de 1988, sólo que una cosa es el reciclaje y otra la pereza intelectual. La distancia que separa la academia, con minúscula, del mundo real en que vivimos los mortales no es que sea abismal o insalvable: más parece una distancia galáctica, mensurable en años luz, a fuerza de leer marcianadas como éstas. Aunque tampoco añado nada nuevo, que la realidad parece estar últimamente empeñada en colocarse muy lejos de casi todo.

Es de cajón recurrir de entrada a una obviedad de todos conocida. En un artículo publicado en Pautas, boletín informativo de la Asociación de Revistas Culturales de España, que trataba el pasado mes de junio sobre Derechos de autor y acceso a la cultura, Isaac Montero afirmaba que "la lev ha sido, en principio, beneficiosa para los traductores, a quienes se les reconoce al fin su categoría de autores. En consecuencia, disponen ahora de una panoplia de argumentos jurídicos para defender sus derechos que les permitirá conseguir un estatus de trabajo mejor. Aunque una cosa siguen siendo los derechos, y otra su aplicación" (p. 27). Claro que el mundo está lleno de cartas robadas; lo obvio a veces pasa desapercibido y pide a gritos un subrayado; como dice Chesterton, "When we are rooted in a place, that place becomes invisible to us. "Pero basta repasar las aplicaciones de la Ley de Propiedad Intelectual para darse cuenta de que no todo es motivo de felicitación: el deterioro de la Lev en este terreno ha sido manifiesto en los últimos tiempos. Y como el artículo En torno al copyright de Esther Benítez desbrozaba con fino criterio numerosos aspectos abstrusos y otras espesuras de la Ley, quizá convenga ahora fijarse en la performance de la misma en la realidad diaria.

En el mencionado artículo de Isaac Montero, titulado Ganancias y frustraciones de los autores de libros tras la Ley de Propiedad Intelectual, el autor denuncia con mesura y claridad la creciente inhibición del Ministerio de Cultura en lo que toca a la vigilancia del cumplimiento de la Ley (véase p. 29). Y si bien el panorama no es ni mucho menos tan negro como podría pensarse —entre otras cosas, la grave escasez de traducciones de hace unos meses

parece ya remontada, por lo cual podría pensarse que los editores tal vez estén más receptivos a observaciones diversas—, pues no es esa Ley la primera que se vulnera, y tampoco es su incumplimiento algo sistemático, da la impresión de que la gravedad del caso hava que cifrarla tal vez en la negligencia de los funcionarios responsables al no haberse convocado la Comisión de Seguimiento en los últimos dos años. Cierto es que todo gobierno manifiesta habitualmente una acomodaticia tendencia a perder entusiasmo por las leves que él mismo ha aprobado, pero eso es harina de otro costal. No obstante, parece haberse producido una coincidencia entre la disminución de títulos traducidos dentro de la producción de los últimos años (debida en parte a la saturación del mercado, a la apuesta por la producción nacional y a la copiosa cosecha autóctona de literatura de ficción en lengua española), es decir, el deslizamiento hacia un peligroso nacionalismo cultural —rasgo también detectable en el cambio de dirección del MNCARS. que los fenómenos de este jaez no suelen producirse aislados y las desgracias nunca vienen solas—, y el deterioro para unos alarmante, para otros sólo manifiesto, de las condiciones en que se aplica la Ley todos los días, que cada cual cuenta la fiesta según le va en ella, y de ahí el plural del título, que para gustos se hicieron los colores. En resumidas cuentas, parece que vuelve a estabilizarse el volumen de traducciones en un nivel más realista, sin llegar a las cotas de finales de los ochenta, por más que algunos editores terminen sus circulares trimestrales con declaraciones como ésta: "Finalmente, queremos destacar el énfasis que se pondrá en Narrativas hispánicas, tal como se ha hecho con especial fortuna a lo largo del primer semestre".

Desconozco qué perspectivas y qué previsiones pueden hacerse razonablemente al pensar en la Comisión de Seguimiento; cabe suponer que más pronto o más tarde volverá a celebrarse una reunión de este órgano consultivo en el que toman parte en pie de igualdad los representantes de la Federación de Gremios de Editores y los de las asociaciones de autores a los que afecta la Lev en su actividad profesional, si bien sólo puede reunirse por convocatoria expresa de la Dirección General del Libro. Sin embargo, no es ésa la única laguna en estos parajes: no me resisto a recordar que la operatividad y la eficacia de dicha Comisión han brillado hasta la fecha por su ausencia. Creo que se puede explicar esta inoperancia aduciendo dos razones: por una parte, el natural impulso de contraatacar que ha animado a los editores cuando se les ha recordado el cuantioso número de incumplimientos flagrantes de la Ley en que incurre ese colectivo; ante las quejas expresadas en concreto por los representantes de los traductores en dicha Comisión, recuerdo que en las últimas reuniones —y va para cuatro años— los editores propusieron la creación de una subcomisión encargada del control de calidad de las traducciones, propuesta que se cae por su propio peso, y pusieron el grito en el cielo ante los incumplimientos que también se producen por parte de los traductores, citando más que nada los retrasos en la fecha de entrega de la traducción.

Por otra parte, y esto es más grave, la ineficacia de dicha Comisión es debida a que los representantes de los editores en la misma se encuentran posiblemente a una distancia abismal, esta vez sí, de los profesionales que dentro de las editoriales negocian y firman los contratos de traducción: es a éstos a quienes nunca llega ninguna clase de recomendación, sugerencia gremial o norma de aplicación de la Ley a la cual atener-

se, por lo que siguen tramitándose contratos que, al margen de la buena fe que pueda haberlos inspirado, en muchas ocasiones constituyen delito flagrante y son en buena ley inadmisibles... aunque haya traductores que a pesar de los pesares los firman de mil amores. Hace relativamente poco tiempo, una editora me miraba con cara de perplejidad al decirle yo que preparase el contrato de la traducción que me había encargado. Al preguntarle por qué le sorprendía mi natural petición, me comentó literalmente que "hay traductores que no quieren contrato". No dudo que tal inadvertencia sea posible, pero aun y todo resulta que la perplejidad y el desconocimiento no hacen sino enturbiar más si cabe un panorama a veces bastante revuelto. Ciertamente, la responsabilidad de los propios traductores cuenta muchísimo, y es así de reseñar que el volumen de respuestas a los cuestionarios que se han puesto en circulación con objeto de conocer a fondo el state of the art de la traducción literaria ha sido bastante exiguo. De ahí la inhibición y el desentendimiento a que aludía, que parece como si no hubiera casi nadie en condiciones de tirar la primera piedra. Es muy comprensible que el traductor full-time se haya visto a menudo en el brete de condescender e incluso de tragar quina al verse frente a las condiciones impuestas sin posibilidad de negociación por parte de los editores, sobre todo de los grandes grupos que avisan —¿quién dijo amenazan?— con copar porciones cada vez mayores del mercado de la traducción literaria, ya sea en lo que atañe a la cesión exclusiva o a porcentajes irrisorios, como bien se demuestra en la cifra redundantemente infinitesimal que se manejaba en el número 1 de El orangután monocelular, boletín de ACEC al que cabría calificar más bien de fanzine pacífico (por el Nobel mexicano, se entiende, y no sólo por su talante) y sarcástico, que

cuenta a su favor con el beneficio de la duda que se concede al bufón: la sátira v la verdad no están reñidas. Ese porcentaje, hinchado de ceros tras la coma, es en todo caso revelador del estado anímico y de las constantes vitales de un nutrido sector de la profesión, como si dudase entre las dos acepciones, irisadas de matices, que presenta el falso amigo a que aludía antes: no es lo mismo comprometerse y negociar desde una posición de fuerza, que simplemente decir "no, gracias" con mayor o menor elegancia. Por comparar dos campañas de opinión muy recientes, nada tiene que ver la actitud de los que hacen cámping a cuenta del 0,7 por ciento con los artífices del "tú eres el único responsable. Di no". Y está bien claro que transigir o claudicar, que en parte salvan la peliaguda traducción de compromise, distan mucho del rebajamiento o la bajada de pantalones que también traduciría suficientemente el término, siempre y cuando el contexto permitiera la expresión coloquial.

Otro de los cauces a los que se ha recurrido incesantemente para lograr una mejora de las condiciones de aplicación de la Ley, como es el cotejo de la situación en España con la de otros países y el intento de generar la repercusión apetecida en el concierto europeo, parece por el momento cerrado a ulteriores empeños. Reproduzco a continuación las conclusiones a que se llegó en pasado mes de abril en una reunión internacional de asociaciones de diversos países europeos.

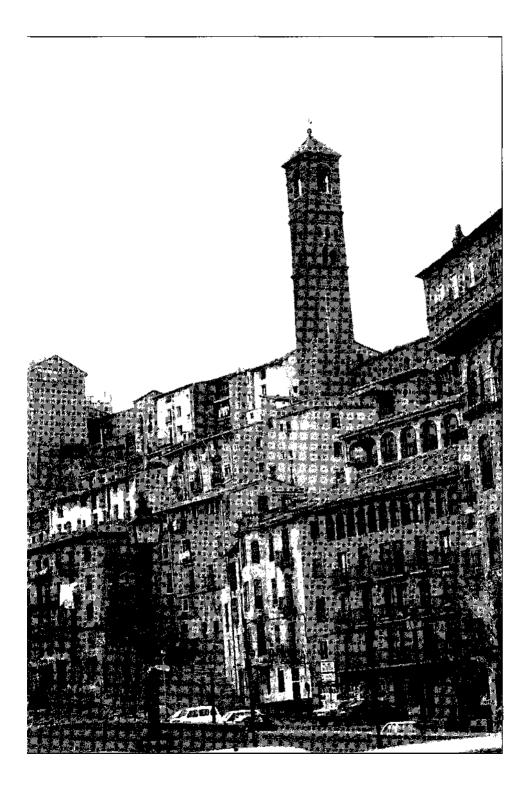
Principios generales recomendados por los traductores en la Conferencia de Amsterdam

1. El contrato de traducción permitirá al traductor la posesión plena del *copyright sobre* su trabajo.

- 2. Se remunerará con justicia la traducción encargada en un plazo razonable después de la entrega, y no a la publicación de la misma.
- 3. Se devengará el importe de los derechos contemplados por contrato en el caso de que las ventas rebasen un tope que ha de especificarse también por contrato.
- 4. Se devengará el pago de todos los derechos subsidiarios que se deriven de la traducción.
- 5. Garantía de la protección de los derechos morales del traductor, como es que su nombre figure en el debido lugar de la traducción.
- 6. El editor proporcionará anualmente al traductor la liquidación o el estado de cuentas de la traducción.
- 7. El traductor no será sujeto de ninguna demanda por difamación de la que pueda acusarse a la obra traducida.
- 8. El editor deberá valorar y respetar debidamente la competencia profesional del traductor.
- 9. El pago de todas las ayudas estatales o privadas a la traducción deberá estar sujeto a estos principios generales; el traductor ha

- de ser informado de la cuantía y las condiciones de dichas ayudas.
- 10. Se solicita de las autoridades de la Unión Europea, nacionales y supra-nacionales, que respalden activamente la confección de un contrato tipo y su validez factual.

Cabe de todos modos recordar, para terminar, que en lo esencial no difieren estas recomendaciones de las que va se expresaron el año anterior en Estrasburgo y de las que son de esperar en reuniones venideras. Por consiguiente, diríase que se impone por su propio peso la necesidad de idear nuevas estrategias a través de las cuales sea posible acercar más la realidad a la Ley. En el fondo, no se explica que el incumplimiento de la misma por parte del editor, con la connivencia de los traductores por razones que ahora no son del caso, se considere desde ningún ángulo como algo provechoso para el sector; dudo mucho que beneficie a alguien a la larga. De todos modos, las herramientas para persuadir a quien sea necesario de algo tan evidente, así como las vías necesarias para corregir la reincidencia de los remisos, están todavía por descubrirse.



TARAZONA

TEXTOS DE LAS JORNADAS EN TORNO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA EN TARAZONA 26, 27 y 28 de noviembre de 1993.

A punto ya de celebrarse por segundo año las turiasonenses jornadas en torno a la traducción literaria, ofrecemos a nuestros lectores dos textos pertenecientes a la edición precedente que no pudimos incluir en nuestro número anterior de VASOS. Se trata de los talleres impartidos por Eustaquio Barjau y Mario Merlino, en torno respectivamente a F.Hölderlíng y Canción de autor brasileño. Era nuestra intención reproducir varios más -los relativos al resto de los talleres y algún otro que también nos quedó en el tintero-, pero por causas ajenas a la voluntad de quienes nos empeñamos en dar continuidad a esta revista, unas imputables a la conveniencia y otras a nuestra falta de experiencia en la cosecha de parlamentos no escritos, nos vemos en la necesidad de dar fin (ya es tiempo, por otra parte), con las dos reseñas que siguen, a nuestra indagación en aquellas jornadas inaugurales que, en ello confiamos, están en trance de haber sentado una cita anual para los profesionales y aficionados de esta actividad nuestra. En próximos números consagraremos nuestra atención a las Jornadas de 1994, va inminentes.

Tarazona

Taller de portugués

coordinado por Mario Merlino

Traducir poesía tiene bemoles, ya se sabe, aunque no comparto los "maximalismos" de quienes hablan de su intraducibilidad. Si en el traductor, además de búsqueda rigurosa, hay sensibilidad frente al ritmo poético y —qué mejor— ejercicio de la creación poética, se abre un camino que dará como resultado tantas traducciones como lecturas (situémonos en el plano de la utopía: someter un poema al trabajo de varios, analizar las variantes, editar antología de variantes).

Si nos proponemos traducir canciones, el desafío estará en salir airosos de un doble ceñimiento: el ajuste del segmento verbal y el del segmento musical. Elegí para este taller tres poemas-canciones muy diferentes de factura y con diversos grados de dificultad: *Construçao*, de Chico Buarque de Holanda; *Funeral do lavrador*, de Joao Cabral de Melo Neto y Chico Buarque; *Sentimental eu fico*, de Renato Teixeira, cantada por Elis Regina.

De la primera se conocían las versiones de Daniel Viglietti y de Nacha Guevara, pero sólo acudimos a ellas para resolver algún término. Construida con palabras esdrújulas finales que se van desplazando para generar cambios de sentido, sus versos son de doce (en algún caso trece) sílabas, según la versificación portuguesa, que impone contar el número de süabas hasta la última vocal acen-

tuada. De todos modos, está claro que en nuestro caso ---proponer una solución "cantable" en castellano— sólo importaba "ocupar" catorce, sin considerar la norma del verso acabado en esdrújula, al que se le resta una sílaba. Hablando de esdrújulas, bébado (borracho) no tiene en castellano otra equivalencia que "alcohólico", lo que impuso una adaptación del verso entero: "E tropeçou no céu como se fôsse um bêbado" / "Y tropezó en el cielo como un alcohólico", y los desplazamientos: "Y atravesó la calle con su paso alcohólico", "Y acabó en el suelo como un paquete alcohólico". Se destacó, además, la riqueza en castellano del gerundio "embotellando" como equivalente de "atrapalhando" (atascando, alterando).

La segunda canción, Funeral do lavrador, añadía otros grados de dificultad por el uso de fórmulas coloquiales y, congruente con ello, por el uso de un verso sin "color", sin "brillo". La dureza del tema corresponde a un tono despojado. Con "espacio" para seis sílabas, no había regularidad en la ordenación de las rimas: por ejemplo, si sintetizamos el conjunto, los cuartetos se sucedían ABCB, DEFE, FBBB, FEDE, FDED, FGHG, FEBB, entre asonancias y consonancias. Reproduzco una de las estrofas (la penúltima) que se discutieron en el taller: "É uma

cova grande /Pra tua carne pouca /Mas a terra dada/Nao se abre a boca"; "Si la fosa es grande /Para carne poca /Gratis es la tierra /Y no abrirás la boca" (recurriendo a la sinafia, es decir, sinalefa entre final de verso y comienzo del siguiente: "tierra /y").

La tercera canción, Sentimental eu fico, ofrecía una estructura más libre, pero planteaba dificultades:

- a) algunas rimas oxítonas no siempre posibles en castellano ("amanha/sata/manha /ra: mañana / satán (satanás, que añade una sílaba)/ mañana / rana). Se decidió jugar con acentos agudos y llanos, alterando en algún caso el orden de las palabras.
- b) la frase hecha "nao tá pra peixe", literalmente, "no está para pez, no es bueno para los peces", es decir: fuera de tiempo, a contrapelo, sin sentido. Como la imagen del verso siguiente continuaba esa idea ("tem coisa transformando a agua em pó"), hubo que mantenerla con la certeza de que se captaba su sentido en castellano.
- c) "e apesar de estar no bar": necesidad de mantener en castellano la rima interna en "ar" sin excederse en el número de sílabas (siete). ¿"Y a pesar de entrar al bar"?
- d) "Explicações/emoções": antítesis de dos palabras agudas que en castellano sólo se conservaba en singular y con la pareja "razón/emoción".
- e) "E os projetos todos/tolos combinados": salvar la paranomasia "todos/tolos".
- f) Para el último verso, literalmente "con los ojos como los ojos de una rana", difícilmente digerible en castellano, propuse —y

hubo acuerdo— sustituir la comparativa por un adjetivo que mantuviese el ritmo y el sentido sin empobrecer la imagen: "saltones".

Versión castellana

Sentimental, de Renato Teixeira

Sentimental me pongo Cuando estoy en la mesa de un bar vo sov un lobo cansado con ¿ janas Ae cerveza y viejos amigos ("i" larga)

En el hilván de mi vida otra puntada Rematando mi sonrisa un nudo más nuestro cantar no sirve a los peces hay algo que en el agua se secó y a pesar de entrar al bar cazando amores lo niego todo e invento una razón mi viejo amigo, amar no es cosa mía yo quiero destilar esta emoción

T tantos proyectos tontos que he soñado al margen del mañana quedarán un mareo de golpe en la cabeza un ojo en Dios v el otro con satán y cuando salga el sol con disimulo clavaré la vista en la mañana y miraré a quien va hacia su trabajo con los ojos saltones de una rana.

Valga esta experiencia como un modesto acercamiento a las relaciones entre poesía y música; a las dificultades que ofrece -como señala W.H. Auden en su artículo sobre la traducción de libretos de ópera la fusión en la prosodia musical de lo cuantitativo, como en el verso griego y latino, y lo acentual; a los límites (desafiantes límites, al fin y al cabo) que impone un género donde al problema de la condensación, casi norma en la poesía, se unen variantes rítmicas que, en nuestro caso, obedecían a un texto musical ya concebido. Hormas, al fin y al cabo, que incitan a un mayor riesgo en este viaje por la dificultad: Odiseo también era traductor (lector) en busca de otro texto (el mismo).

Versión portuguesa

Sentimental eu fico, de Renato Teixeira. Voz: Elis Regina

> Sentimental eu fico cuando pouso na mesa de um bar eu sou um lobo cansado carente de cerveia e velbos amigos

Na costura de minha vida mais um ponto no arremate do sorriso mais um nó aqui pra nós, cantar nao tá pra peixe tem coisa transformando a Agua en pó e apesar de estar no bar cacando amores eu nego tudo e invento explicacoes amigo velho, amar nao me compete eu quero é destilar as emoçoes

E os projetos todos tolos combinados perecerao nas margens do amanha urna tontura solta na cabeça um olho em Deus e o outro com sata e quando o sol raiar desentendido eu vou ferir a vista na. manha. e olharei pra quem sai pro trabalho como os olhos feito os olhos de urna ra.

TARAZONA

Taller de traducción de textos poéticos alemanes

por Eustaquio Barjau

El "taller" se proponía iniciar a sus asistentes en algunas técnicas de la traducción métrica de textos poéticos alemanes. Dado que se trataba de una sesión única, se escogió uno de los metros que, en principio, no ofrecía especiales dificultades y con el que, previsiblemente, se iba a poder llegar a resultados satisfactorios en las aproximadamente dos lloras que duró la sesión de trabajo. El metro elegido fue el hexámetro.

El seminario constó de una parte teórica y una parte práctica. En la primera se habló de las características del hexámetro clásico, de su estructura —una serie de seis pies, dáctilos o espondeos, con final obligado formado por un dáctilo y un espondeo— así como de la obligada transposición del ritmo cuantitativo griego y latino al ritmo acentual de las lenguas actuales. Ello convierte al dáctilo en una secuencia paroxítona. Se habló también de las dificultades que se prevén en una traducción de este tipo, aun cuando en el caso que iba a ocuparnos la traslación lingüística iba a ser de ritmo acentual, el del texto alemán, a ritmo acentual, el del texto castellano: estas dificultades provienen fundamentalmente de la distinta fonometría de estas dos lenguas, distinta longitud media de las palabras del alemán y el castellano y distinta distribución en estas lenguas de las sílabas átonas y tónicas.

Una vez hechas estas reflexiones, se establecieron los mínimos de "literalidad" -en el sentido amplio de atenimiento a contenido y forma— que son exigibles en este tipo de traducción, así como las "licencias" que el traductor puede permitirse. Por lo que hace al primer extremo, se insistió en que se debe guardar por encima de todo la cualidad rítmica de los pies y no violar nunca la unidad verso. Por lo que respecta a las libertades que se puede permitir el traductor, se indicó que, en caso necesario, se podía recurrir a la anacrusa —dada la escasez de palabras castellanas que empiecen con sílaba tónica— así como al alargamiento o acortamiento de los versos, es decir, la conversión de los hexámetros en heptámetros o pentámetros: dentro del flujo de dáctilos y espondeos, que es lo que a toda costa hay que conservar en la traducción que nos proponíamos hacer, ni las anacrusas ni la ampliación o reducción de los versos tiene un efecto acústico que desvirtúe de un modo importante el ritmo hexamétrico. Se habló también de licencias relativas a la mayor o menor fidelidad al contenido de lo que dice el texto original y a la posibilidad de permitirse ligeras desviaciones semánticas en pro de una reproducción más exacta del ritmo de los versos alemanes.

Esta primera parte del "taller", que vino a

TARAZONA

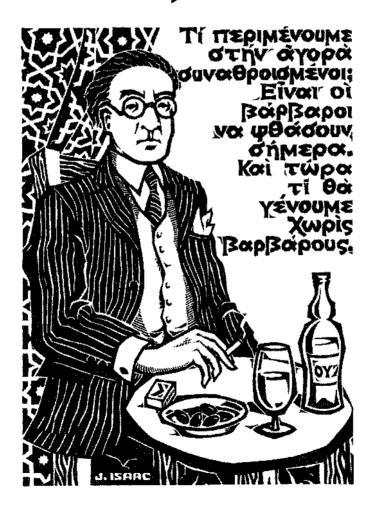
ocupar un tercio de la duración total de la sesión, fue seguida por una parte práctica, que a su vez constaba de dos partes. En la primera se examinaron distintas traducciones métricas de un mismo fragmento, en hexámetros, de Holderlin. Aquí comparamos estrategias de traducción y evaluamos los diversos procedimientos empleados por cada uno de los traductores. Los objetivos fundamentales de esta parte de nuestra sesión de trabajo fue comprobar algunas de las dificultades que se habían estudiado en la parte teórica así como, cabría decir, "aprender en cabeza ajena".

A continuación los asistentes al "taller" se dis-

tribuyeron en tres grupos de trabajo; a cada uno de ellos le fueron asignados un pequeño número de hexámetros de un texto de Holderlin, con el encargo de que los tradujeran al castellano según los criterios señalados. El resultado de este trabajo —que es lo que, al término de la sesión, se obtuvo, en una medida discreta— debía ser la versión castellana, en un ritmo hexamétrico, de unos versos de Holderlin. El director del taller se integró en el grupo menos numeroso. El trabajo duró unos 30 ó 40 minutos y fue seguido de una discusión y puesta en común del resultado del trabajo de los tres grupos.

J

uguemos nuevamente, ahora, a la lectura de diferentes lecturas de un mismo texto, como hacíamos la vez pasada con Sir William Shakespeare. Para quienes, aúnn hoy, se muestran refractarios a admitir la evidencia de que la actividad traductora es, en no pocas ocasiones, moldeadora de nuevas aventuras, o punto de arranque para las mismas, en el ejercicio de la propia lengua, recurramos en esta oportuni-



Juegos de palabras

dad al divino Constandinos P. Cavafis, que tanto influjo ejerció —él y sus traducciones— en la poesía española de un tiempo no demasiado lejano. Quienes por primera vez tengan en las manos un número de esta revista, no se extrañen ni nos acusen de desidia o irresponsabilidad: en la ausencia del nombre del traductor al pie de cada uno de los poemas que siguen radica precisamente el juego que les propo-

nemos. Establecer las diferencias sin ayuda de la autoridad que se ampara en el nombre, dar tal vez con ese nombre que -por esta vez, nosotros, tantas veces y tan irritantemente innombrados- no damos. Y juzgar al traductor, a los traductores, que en cuestión de goces ocurre como con los gustos: cada cual es muy dueño de elegir el medio de darse satisfacción. Dejemos ya hablar al alejandrino:

ΤΑ ΑΛΟΓΑ ΤΟΥ ΑΧΙΛΛΕΩΣ

Τὸν Πάτροκλο σαν εἰδαν σκοτωμένο, ποὺ ἦταν τόσο ἀνδρεῖος, καὶ δυνατός, καὶ νέος, ἄρχισαν τ' ἄλογα νὰ κλαῖνε τοῦ' Αχιλλέως ἡ φύσις των ἡ ἀθάνατη ἀγανακτοῦσε. γιὰ τοῦ θανάτου αυτὸ τὸ ἔργον ποὺ θωροῦσε. Τίναζαν τὰ κεφάλια των χαὶ τὲς μακρνὲς χαῖτες κουνοῦσαν, τὴν γῆ χτυποῦσαν μὲ τὰ πόδια, καὶ θρηνοῦσαν τὸν Πάτροκλο ποὺ ἐνοιώθανε ἄψυχο —ἀφανισμένο—μιὰ σάρκα τώρα ποτατὴ —τὸ πνεῦηα του χαμένο—ανυπεράσπιστο —χωρὶς πνοὴ—εἰς το μεγάλο Τίποτε ἐπιστραμένο ἀπ' τὴν ζωή.

Τὰ δάκρυα εἰδε ὁ Ζεὺς τῶν ἀθανάτων ἀλόγων καὶ λυπήθη. «Στοῦ Πηλέως τὸν γάμο» εἰπε «δὲν ἔπρεπ' ἔτσι ἄσκεπτα νὰ κάμω καλύτερα νὰ μὴν σὰς δίναμε ἄλογά μου δυστυχισμένα! Τί γυρεύατ' ἐκεὶ χάμου στὴν ἄθλια ἀνθρωπότητα ποὖναι τὸ παίγυιον τῆς μοίρας. Σεὶς ποὺ οὐδὲ ὁ θάνατος φυλάγει, οὐδὲ τὸ γῆρας πρόσκαιρες δυμφορὲς δᾶς τυραννοῦν. Στὰ βάσανά των σᾶς ἔμπλεξαν οἱ ἄνθρωποι.» — Όμως τὰ δάκρυά των γιὰ τοῦ θανάτου τὴν παντοτεινὴ τὴν συμφορὰν ἐχύνανε τὰ δυὸ τὰ ζῶα τὰ εὐγενῆ.

CUANDO A PATROCLO VIERON MUERTO. que era tan audaz y fuerte y joven, los caballos de Aquiles se echaron a llorar: su naturaleza inmortal se sublevaba contra la obra aquella de muerte que veían. Sacudieron la testa y agitaron las largas crines, golpearon el suelo con los cascos, y plañeron a Patroclo, al que sabían sin vida, arruinado, un cuerpo abyecto ahora, su espíritu abolido, inerme, sin aliento, llevado de la vida a la Nada inmensa.

Las lágrimas vio Zeus de los divinos caballos, y se afligió. "Cuando la boda de Peleo", dijo, "no debí haber obrado con tan poca prudencia: mejor no haberos regalado, idesdichados caballos míos! ¡Qué hacéis ahí, en la tierra, entre la pobre humanidad que es el juguete del destino! A vosotros, a quien la muerte y la vejez no acechan, las miserias temporales os trastornan. En sus cuitas el hombre os ha enredado". En tanto, seguían sus lágrimas por la perpetua miseria de la muerte derramando los dos nobles animales.



CUANDO A PATROCLO VIERON MUERTO, tan joven, fuerte y audaz, los caballos de Aquilles se entregaron al llanto; y su inmortal naturaleza alzóse contra la obra oscura de la muerte. Las hermosas cabezas sacudieron sus largas crines

y piafaron la tierra, y lloraron por Patroclo ya exánime —sin vida cuerpo caído —huída el alma—

sin aliento —indefenso vuelto de la vida al gran seno de la Nada.

Vio Zeus las lágrimas de los inmortales caballos y afligióse. "El día de la boda de Peleo", dijo, "fui irreflexivo;

¡mejor no haberos dado nunca a lo aciago! Por qué entregaros a míseros humanos sujetos al destino.

Vosotros, a quienes la muerte y la vejez no aguardan, lo efímero os aflige. Y el hombre os ha mezclado en su desgracia". Sin embargo ante la dura imagen de la muerte perpetua los nobles animales se entregaron al llanto.



A PATROCLO CUANDO VIERON MUERTO, antes tan valiente, fuerte y joven, comenzaron a llorar los caballos de Aquiles; su inmortal naturaleza se sublevaba ante esta obra de la muerte que veían. Agitaban sus cabezas y sus largas crines sacudían, la tierra golpeaban sus pezuñas, se lamentaban por Patroclo, al que exámine veían —destruído—carne vil ahora —su espíritu, perdido—indefenso —sin aliento—de la vida a la gran Nada devuelto.

Las lágrimas vio Zeus de los inmortales caballos y afligióse. "En las nupcias de Peleo" dijo "no debí tan irreflexivo obrar; ¡mejor no haberos entregado, desgraciados caballos míos! ¿Qué buscáis ahí en la tierra con la mísera humanidad, juguete del destino? A vosotros, que ni vejez ni muerte aguardan temporales desgracias os afligen. En sus tormentos los hombres os han mezclado". —Sin embargo sus lágrimas por la perpetua desgracia de la muerte derramaban los dos nobles animales.



CUANDO VIERON MUERTO A PATROCLO, tan valiente, tan fuerte y tan joven, los caballos de Aquiles prorrumpieron en llanto; su inmortal condición se indignó ante la obra de la muerte que veían.

Alzaron la cabeza, sacudieron las largas crines, golpearon el suelo con las patas, y lloraron a Patroclo, a quien sentían inánime —destruido—una carne abyecta ahora —el espíritu disipado—indefenso —sin aliento—hacia la inmensa Nada vuelto desde la vida.

Zeus vio las lágrimas de esos inmortales caballos y sintió lástima. "En las bodas de Peleo", dijo, "no he debido actuar tan irreflexivamente. Habría sido mejor no haberos regalado, infelices caballos. ¿Qué ibais a hacer allí, entre esos pobres seres, juguetes del destino? A vosotros que estáis libres de la muerte y la vejez, os atormentan calamidades pasajeras. En sus apuros el hombre os ha atrapado". Pero sus lágrimas, por la calamidad eterna de la muerte, seguían derramando los dos nobles animales.



CUANDO VIERON MUERTO A PATROCLO, que tan valeroso, fuerte y joven fuera, a llorar rompieron los caballos de Aquiles; de ira se llenó su inmortal naturaleza a la vista de este trabajo de la muerte.

Sus testas sacudían y las largas crines agitaban, la tierra herían con sus patas y por Patroclo lloraban, que exánime sentían —aniquilado—carne ahora envilecida —perdido ya su espíritu—indefenso —sin aliento—vuelto de la vida a la Nada inmensa.

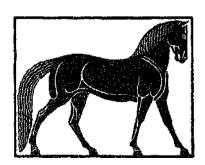
Las lágrimas vio Zeus de los caballos inmortales y llenóse de tristeza. "En la boda de Peleo —dijo— no debí obrar tan a la ligera; ¡mejor no os hubiera regalado, corceles míos, desdichados! ¿Qué buscábais allí abajo entre esa mísera humanidad, juguete del destino? Vosotros, a los que ni acecha la muerte ni la vejez, las efímeras desgracias os atormentan. En sus sufrimientos os envolvieron los humanos." —Sin embargo, las dos nobles bestias, por la perpetua contingencia de la muerte, su llanto derramaban.



COMO VIERON A PATROCLO MUERTO. tan valeroso fue, tan fuerte, tan joven, comenzaron a llorar los caballos de Aquiles; su naturaleza inmortal presa de la indignación por esta obra de la muerte que contemplaba. Agitaban sus cabezas y sus largas crines sacudían, la tierra golpeaban con las patas, y plañían por Patroclo al que sentían exánime —desaparecido una carne ahora vil —su espíritu perdido indefenso —sin aliento hacia la gran Nada devuelto por la vida.

Las lágrimas vio Zeus de los caballos inmortales y entristecióse. "En las bodas de Peleo" dijo "no debí obrar con tal irreflexión; mejor que no os hubiera entregado. ¡Desdichados caballos míos! Qué se os había perdido en la mísera humanidad que es juguete del destino.

A vosotros que ni la muerte tiene a su recaudo, ni en la vejez temporeros infortunios avasallan. En sus tormentos os implicaron los hombres". —No obstante, por el sempiterno infortunio de la muerte sus lágrimas derramaban los dos nobles animales.



EN CUANTO VIERON A PATROCLO MUERTO
—era joven, y fuerte, y muy valiente—
los caballos de Aquiles se echaron a llorar;
se indignó su inmortal naturaleza,
al ver la obra aquella de la muerte.

Y sacudían sus cabezas y hacían ondear sus largas crines.
Golpeaban la tierra con sus patas, en llanto
por Patroclo, al que sentían ya sin vida —aniquilado—
una carne abyecta a la sazón —su espíritu ya perdido—
sin posible defensa —sin aliento—
a la gran Nada devuelto por la vida.

Zeus vio las lágrimas de las bestias inmortales y se afligió. "En la boda de Peleo", dijo, "no debí obrar con tanta irreflexión; mejor fuera no haberos regalado, mis desdichados caballos! ¿Qué buscabais ahí en esa tierra entre la miserable humanidad, juguete del destino? A vosotros, a quienes ni vejez ni muerte acechan, os torturan desgracias pasajeras. En sus tormentos los hombres os enredan". Pero de puro nobles, las dos bestias lloraban la desgracia perenne de la muerte.



Información coecrae

Haciendo historia: V Encuentros Complutenses en torno a la traducción

MIGUEL ÁNGEL VEGA CERNUDA

Haciendo historia. O tradición, que nunca está mal, si buena es. Y debe serlo, a juzgar por sus efectos. Al menos, eso hemos pretendido. Y no sólo buena, sino también interesante ha sido la tarea de institucionalizar un foro universitario en el que se expongan, se comenten y se discutan las investigaciones, las tendencias, el pasado, la trayectoria cultural y social de esa apasionante actividad que, habiendo recibido designaciones tan variadas como traducción, traslación, versión, interpretación, no es otra cosa que el antonomásico vehículo de comunicación entre lo propio y lo otro, la relación con aquél, con aquello que piensa y se expresa de manera distinta a la propia.

Y es que por tradición nos hemos sentido obligados a hacer tradición traductora: la Complutense lleva en su historia, en su origen, la marca de Babel, bien que a la inversa. La cisneriana *Biblia Políglota* fue el intento de llegar, respetando la impuesta—divinamente impuesta— confusión de lenguas, al entendimiento, a la armonía, a la sinopsis de los textos que entonces separaban y unían a la Europa renacentista.

En 1974, es decir, siglos después de esa fecha inicial pero con hilo conductor entre ambas, la iniciativa de algunos profesores y traductores radicados en los departamentos de la Facultad de Filología de la Complutense, lograba implantar un curriculum de formación de traductores dentro del marco institucional entonces a disposición: un tercer ciclo que se confiaba al Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. De esta manera, con el Instituto de Traductores, la Complutense era la primera Universidad española que abría sus puertas a la traducción, bien que lo hacía con un retraso importante en relación a otras latitudes que nos

acara Profesional

llevaban —y esto sí que son cosas de la historia— un adelanto de una veintena de años. Al poco tiempo empezaron a salir profesionales de la traducción que fueron ocupando los puestos de trabajo que una sociedad cada vez más internacionalizada y, consiguientemente, más políglota, iba demandando. El ingreso político de nuestro país en la Europa comunitaria fue la sanción de una profesión en la que había privado un amateurismo a ultranza, que, en todo caso y a juzgar por los resultados, no fue tan malo. De hecho, los primeros traductores comunitarios de la sección española provenían del campo amateur, porque profesional había poco hasta entonces. En nuestra geografía empezaron a surgir los centros de formación universitaria de traductores. En pocos años se produjo el cambio: la traducción dejaba de ser una cenicienta intelectual y pasaba a llevar toga y birrete. El traductor dejaba el machadiano torpe aliño indumentario para entrar, cartera en ristre, en los foros internacionales. Por eso ahora se imponía el proceso inverso: salir con ella a la calle, conectar las aulas con el interés del aficionado, del amateur, del traductor hecho, del versor de a pie, es decir, con la base democrática y social de la actividad.

Había habido intentos anteriores pero sin continuidad: la Fundación Alfonso x el Sabio y la Universidad de Castilla-La Mancha habían aparecido ante el público si bien con carácter cerrado, invitando a casa, no abriendo el foro. Esto, abrir el foro, lo hizo por primera vez la Universidad de León, en febrero de 1987, con unas Jornadas de Historia de la Traducción que mientras tanto ya van por su tercera edición. En Madrid, la Fundación del Banco Exterior nos dio la primera oportunidad: en mayo de ese mismo año organizamos con su apoyo económico e institucional unas jornadas sobre problemas de traducción en las lenguas romances que nos dio la pista sobre el interés, casi la devoción que la traducción, tanto cultural (=literaria) como profesional, suscita de puertas afuera de la Universidad.

En 1987 se producía un relevo en la dirección del Instituto de Traductores, relevo que aprovechamos para iniciar una andadura propia hacia fuera de la Universidad. Y así surgieron unos modestos I Encuentros Complutenses que, con ese epígrafe, pretendían hacer honor a la esencia de la traducción que, tanto en su proceso como en su resultado, es punto de encuentro donde se comunican y se relacionan las culturas, las lenguas, los mundos. Una veintena de conferenciantes y participantes abrieron entonces el camino que a estas alturas de 1994 lleva ya unas cuantas etapas andadas.

Ya entonces pretendimos dejar aparte esa actitud búdica de la Universidad que se mira a sí misma como si fuera el ónfalo del mundo intelectual y dimos entrada y cancha en nuestro foro al profesional de base, pues pensamos que tanto puede aprender éste de aquélla como a la inversa: junto a los profesores que hacen de la traduc-



ción un objeto de reflexión filológica o cultural (E. Lorenzo, J. Cantera, por ejemplo) subieron a nuestro estrado profesionales como E. Benítez o M. Sáenz e instancias y gremios implicados en el resultado social de la traducción: algunas editoriales expusieron sus exigencias frente a unos traductores que, a su vez, demandaban condiciones de trabajo.

De entonces acá nos ha salido alguna cana más. Pero vamos dejando estela: cinco ediciones de Encuentros Complutenses, con sus correspondientes actas, forman ya un *corpus* importante de investigación, de afición y, en todo caso, de trabajo. A lo largo de ellas han pasado por nuestros Encuentros lingüistas, traductores, traductólogos, terminólogos, editores, jóvenes investigadores, ejecutivos de los servicios de la traducción provenientes de los más diversos centros y países: España, Francia, Italia, Alemania, Austria, Portugal, Inglaterra, Rusia, Holanda, Bélgica, EE.UU., Organismos de la UE, etc.

En la presente edición se trataba, además, de festejar una efeméride —el vigésimo aniversario de nuestro Instituto— y de rendir homenaje a los fundadores del mismo, los profesores Cantera, Lorenzo, García Yebra y Juretschke.

Por eso decidimos ponernos de largo: un quintentó de solistas de teoría de la traducción (Goncharentko, Meschonnic, Wotjak, Nida, Newmark) fue acompañado por un coro de un centenar de ponentes, entre los que cabe destacar a profesionales tan perfilados como R. Sánchez Lizarralde, F. Wuilmart, premios nacional y europeo, respectivamente, de la traducción, o J. Thieriot, director del CITL de Arles; a funcionarios de la traducción como E. Fernández Miranda, de la Comisión de la UE en Bruselas; a enseñantes de la traducción tan cualificados como Argüeso y Balliu (ISTI, Bruselas), Dax (ISIT, París), Barrera Vidal (Lovaina) o Králova-Kullova (Praga); a experimentados gestores de centros de formación como van Hauwermeiren (Gante) o Vermeylen (Bruselas); a filólogos como H. Hinterhauser (Viena), Almendral (Univ. Castilla-La Mancha) y Roig (Cantabria); a lingüistas como Süss (Erlangen), Zurdo (UCM), Labrador (Cantabria) o Bueno (Valladolid) o a terminólogos como Irazazábal (CINDOC). A riesgo de hacerme acreedor de la acusación de hablar pro domo, no puedo omitir la mención de los espadas locales, como García Yebra (RAE), Cantera, Canellas, Blanco, Vegas, Sevilla, Sánchez Paños, Alba de Diego, Greer, Pérez Gil, Raders, Schwarz, de la Banda y O. González, etc., que constituyen lo más granado del interés complutense por la traducción.

En todo caso fue de lamentar que coincidiéramos en esas fechas con otro evento de la misma naturaleza en la Universidad de Las Palmas, a la que sinceramente felicitamos por el éxito cosechado, éxito que alude al enorme interés que la traducción despierta en nuestro lares. También coincidiendo con nuestros Encuentros aparecieron algunas publicaciones sobre temas traductológicos (un nuevo número de la revista de paremiología y una antología de textos de teoría de la traducción en la editorial Cátedra), que sin duda contribuirán a enriquecer el abundante corpus bibliográfico de nuestro país en el tema. El apoyo prestado por diversas Embajadas (Austria, Alemania, Francia, Bélgica, EE.UU.), por el Vicerrectorado de Investigación de la Complutense y por el Comité Secularia Septima nos facilitó enormemente la tarea a la hora de configurar los Encuentros.

El arco temático abarcado por el conjunto de los ponentes va desde los aspectos más especializados de la lingüística translatoria, hasta los temas laborales de la profesión, pasando por la historia de la traducción, la sociología o la enseñanza de la misma. Los aspectos laborales y profesionales de la traducción literaria fueron tratados en una brillante y amena mesa redonda en la que, moderada por Ramón Buenaventura, intervinieron Benítez, Úriz, Martínez-Lage y Juan Cruz representando los intereses y los desiderata de unos y otros, traductores y editores.

Abundando en este aspecto y como introducción a la mesa redonda, Sánchez Lizarralde había hecho unas interesantes reflexiones sobre la situación social del traductor por libre, libre, como él, en la formación y el ejercicio. Miseria y esplendor, utilizando la expresión orteguiana, se integran en esa anegada soledad del traductor pionero al que ocasionalmente, como en el caso de Sánchez Lizarralde, le llega el reconocimiento público. Después de oír su exposición, si no bastara el convencimiento propio, más que a ningún otro ámbito de actividad humana cabría aplicar el célebre dicho: traducir es llorar.

Muy bien representado estuvo el ámbito de la historia de la traducción que contó con casi una veintena de aportaciones. J. Thieriot, que repetía plaza, expuso las líneas maestras del edificio histórico de la traducción y el papel que esta desempeñó en la construcción cultural de Europa en esa época entre dos luces que pasa del Medievo al Renacimiento. En este mismo sentido, el "trilingüe" Vegas (UCM) presentó la importancia de la Biblia Complutense en el contexto de las ediciones bíblicas del Renacimiento. Jesús Cantera puso la mica salis al comentar la traducción al latín macarrónico del Quijote realizada por Ignacio Calvo, "cura de misa y olla", a finales del siglo pasado. Aparte del interés de diversión que presenta, la traducción da pistas muy útiles sobre un estado de jerga —la clerical de fines de siglo— y sobre idiomatismo por desgracia ya fenecidos. Significativo resulta que esta traducción fuera realizada como pena a un supuesto delito eclesiástico cometido por el traductor. Tal vez sea esta la auténtica naturaleza de la traducción: una pena, una culpa que, como, en



la pieza de nuestro teatro clásico, tiene también sus encantos. Chr. Balliu (ISTI) nos introdujo en la insospechada trastienda del taller del eremita de Belén y revisó la imagen de la tarea traductora y traductológica de San Jerónimo más allá de la *Vulgata* y de la *Carta a Panmaquio*. Al parecer nuestra iconografía jeronimiana anda descaminada. No todo fueron piedra, león y libros en la vida y milagros de San Jerónimo y más de una compañía femenina ha debido facilitar la tarea traductora al patriarca de la traducción.

Por su parte, Olga González, arabista de nuestro Instituto, trató uno de los primeros testimonios de la traductología occidental: la carta de Maimónides a Ibn Tibbon. Tromp (UCM) nos hizo volver la mirada a los años en que en Flandes se ponía el sol presentándonos la traducción realizada por Voster de *La rendición de Breda* de Calderón. Martín-Gaitero (UCM), pieza fundamental en la organización de los Encuentros, trazó un panorama de una traductografía ya investigada pero todavía poco conocida: la alemana de los siglos XVI y XVII. S. Vila, joven investigadora de nuestro Instituto, repasó un capítulo importante del panorama intelectual y literario de la Inglaterra victoriana y prerrafaelita: la discusión traductológica entre Mathew Arnold y A. Newman, traductor de Homero y hermano del célebre cardenal obrerista. Otras aportaciones a la historia de la traducción o la traductología fueron las de Pérez Gil (UCM) acerca de las relaciones entre Francia y Alemania a través de la traducción durante el siglo pasado o la de Losada Friend acerca de la figura traductora de Dryden, etc.

Próximo a este capítulo se sitúa el apartado de crítica de la traducción que contó, entre otras, con la magnífica aportación del hispanista austríaco, miembro correspondiente de la RAE y traductor de Galdós, H. Hinterhäuser (U. Rudolphina, Viena) acerca de la traducción de Quevedo al alemán que hace unos años realizara W. Muster. Aprovechó su exposición para poner en duda la utilidad de una teoría que a veces se pierde en cielos especulativos sin contacto con la realidad empírica.

En el apartado de la sociología de la traducción, el que esto escribe ponía el acento en el valor diagnóstico que tiene la traducción a la hora de trazar el estado de cultura y espiritual de una sociedad. Junto al principio diagnóstico de Dürkheim podría hacerse valer el siguiente: díme cuánto y qué traduce una sociedad y te diré qué le falta y qué le sobra. El hecho de que en la potencia planetaria del momento exista un bajísimo índice, incluso en términos absolutos, de traducción, se corresponde con el modo y manera como esta, es decir, los Estados Unidos tratan a aquellos que cultural o políticamente son distintos. Por otra parte, el índice traductográfico de un país puede ponerse en relación directa con el nivel cultural del mismo. En este sentido,

el hecho de que España sea el país de la UE que más traduce alude a una situación cultural no tan negativa como a veces se pretende.

Van Hauwermeiren y Vermeylen, directores de dos centros de formación de traductores en Bélgica (Gante y Bruselas, respectivamente), expusieron los problemas de la didáctica y de la organización de la misma en un país que en ese campo resulta paradigmático y que tiene la mayor acumulación de centros de formación. La adaptación a la casuística profesional y técnica, continuamente cambiante, de la traducción es un reto que todo centro de enseñanza debe intentar superar si no quiere traicionar sus cometidos.

La teoría de la traducción quedó ampliamente cubierta en sus dos vertientes: la hermenéutica y la lingüística. Fue, sin embargo, esta segunda vertiente de la translatología la que tuvo la representación más numerosa, con aplicaciones tanto a la traducción literaria como a la traducción técnica y profesional, tanto desde una perspectiva contrastiva como inmanente de la propia lengua: desde los problemas de traducción de expresiones coloquiales a los que presentan los lenguajes sectoriales como el bancario (Blanco, UCM) o el informático, pasando por los problemas de paronimia existentes entre el español y el portugués (Canellas, UCM), desde la traducción de acrónimos en la traducción del inglés de negocios o las formas verbales en los textos médicos (Williams, U.C), hasta la traducción de textos diacrónicos (Merck, U. Huelva). Por su parte, Süss (Erlangen) hizo una interesante exposición de lingüística contrastiva sobre base de textos de información turística. El diccionario como ayuda y como peligro fue tema complementario de su conferencia..

En el campo de la hermenéutica y la estética de la traducción, hubo importantes y densas exposiciones, siendo la de Meschonnic una reflexión magistral de antropología de la traducción. Haciendo estética aplicada, Wuilmart rompió más de una lanza a favor de la traducción subtitulada frente a la doblada de los medios audiovisuales. La contestación que encontró no fue óbice para la brillantez de su exposición.

Tampoco faltaron las exposiciones acerca de los medios auxiliares de la traducción (TAO) y de los bancos de datos y terminológicos. La afluencia a las conferencias de Irazazábal o de Argüeso es una prueba tanto de la calidad de las mismas como del interés que tales temas demuestran.

No nos es posible reseñar todas las aportaciones, pues el que éste escribe no pudo asistir, dada la simultaneidad de la mismas, a todas ellas. La próxima aparición de las Actas de estos V Encuentros nos dispensa de una reseña más amplia de los mis-



mos, reseña que, sin embargo, no queremos acabar sin aludir, aunque sea brevemente, a las grandes aportaciones de los grandes teóricos que hicieron de estos encuentros un evento internacional.

Goncharentko, traductólogo de la Universidad Lingüística de Moscú y traductor de un sinfín de obras del español, hizo, de una manera muy didáctica, una fragmentación fenomenológica del lenguaje poético en los diferentes niveles de información —fáctica, catártica, hedonística, etc.— que transmite para, a partir de ahí, proponer una normativa de actuación traductora frente al texto poético según una triple categoría de traducción filológica, traducción poética, traducción versificada.

García Yebra, académico por traductor y traductólogo y uno de los profesores homenajeados, puso el acento en la importancia que la lengua de destino tiene en el resultado final, aspecto frecuentemente olvidado tanto en la enseñanza como en la práctica. Un elenco de errores léxicos, sintácticos y morfológicos recogidos en su dilatado curriculum de docente fue la base para una reflexión sobre los peligros que acechan a un traductor cuando precisamente abandona la reflexión y el esmero en su propia lengua.

Wotjak, profesor de Leipzig, hizo unas densísimas reflexiones sobre el concepto de equivalencia en su triple nivel de intelección: el semántico, el textual y el translémico.

Newmark, centroeuropeo afincado en Inglaterra, unió en su exposición lo útil y deleitable gracias a un sentido del humor que uno no sabe con qué marchamo viene: si se corresponde con el sentido jocoso de la vida de su fictivo compatriota Schweik o si es producto de su aclimatación a las Islas. Abogando por una traductología sin rigideces y completando su doctrina semántico/comunicativa de la traducción, habló de la teoría correlativa, en la que, exigiendo una mayor atención por los microcomponentes del texto, postula actitudes diferentes para cada una de las microtipologías de discurso que ocurrren en el texto. Newmark pretende llamarlas correlaciones — con formulados como el siguiente: cuanto más importante es el lenguaje del original, tanto más fielmente debe ser traducido— que excluyen principios axiomáticos, como el propuesto pomposamente por Vermeer del destronamiento del texto original.

Finalmente, la figura humanamente entrañable de ese apóstol de la traducción y por la traducción que es E. Nida revisó algunas de sus posiciones anteriores, haciendo hincapié en los factores sociolingüísticos de la traducción. En esta intervienen, en la misma medida que la lengua, una serie de convenciones culturales que hay que tener en cuenta para que la comunicación se produzca correctamente. Ésta no se produce en un lenguaje abstracto y aéreo referido exclusivamente a unas normas gra-

maticales y léxicas, sino que va embutida en una serie de elementos paralingüísticos (tono, voz, etc) y extralingüísticos que deben considerarse en la translación (traducción-interpretación) so pena de fracasar en la misma.

Como se puede apreciar, aparte del encuentro humano que supone un evento como este —factor muy importante en una profesión y tarea obligada al aislamiento y al diálogo interior— la substancia de estos V Encuentros fue un conjunto temáticamente variadísimo de conferencias y ponencias que en su diversa perspectiva y calidad, desde la del consagrado pensador de la traducción, hasta la del más humilde principiante, forman intencionalmente un bloque unitario: el que crea el interés por una tarea en la se da a conocer lo desconocido, en la que se tienden puentes sobre las lenguas para llegar al *Lenguaje* arquetípico que Benjamín ponía en la mente divina, en la que se va a lo otro para hacerlo formar parte de uno mismo. Eso es la traducción. Y en este sentido seguiremos haciendo historia, es decir, encontrándonos en torno a la traducción.



La solución a los Juegos de palabras

He aquí los nombres de los traductores (en primer lugar) y las ediciones a las que pertenecen las versiones de *Los caballos de Aquiles*, de Constandinos Cavafis.

Primera: Juan Ferraté. Veinticinco poemas de Cavafis. Lumen. Barcelona, 1975

Segunda: José María Alvárez. Konstantino Kavafis. Poesías completas. Hiperión;

I. Peralta Ediciones; Editorial Ayuso. Pamplona, 1976.

Tercera: Luis de Cañigral. Cavafis. Ediciones Júcar. Gijón, 1980.

Cuarta: Francisco Rivera. C. R Cavafy. Cien poemas. Monteávila Editores. Caracas, Venezuela, 1980.

Quinta: Pedro Bádenas de la Peña. C. P. Cavafis. Poesía completa. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

Sexta: Alfonso Silván Rodríguez. *C.P. Cavafis. Obra poética completa.* Ediciones La Palma. Madrid, 1991.

Séptima: Ramón Irigoyen. Cavafis. Poemas. Seix Barral. Barcelona, 1994.

Agradecemos a Ramón Irigoyen su colaboración en la elección del poema, así como en la búsqueda y selección de las versiones que ofrecemos.





Críticas, en*miendas y o*sadías a cuenta de la traducción

No parece sobresalir el colectivo traductil en el ejercicio de airear sus desventuras a propósito de su actividad. A buen seguro, el fenómeno tiene que ver con el natural retraído de la profesión, o de las condiciones en que se ejerce, aunque también es probable que esa actitud, llamémosla discreción, se deba a una suerte de obligado pudor, a la tendencia a la invisibilidad, parafraseando a Antolín Rato, que lectores y editores suelen reclamarnos. El caso es que no estamos excesivamente sobrados de colaboraciones de colegas en relación con tan vago como vidrioso asunto. Una de las excepciones, que aplaudimos, es la de Pedro Antonio Urbina, quien tuvo a bien discrepar públicamente en estas páginas de lumbrera literaria de tan alta intensidad como Milán Kundera. Esperamos que sirva de estímulo .



Las quejas de un traducido

PEDRO ANTONIO URBINA

He leído un ensayo de Milán Kundera, reciente, escrito con la estructura, la técnica y los modos de una novela. Resulta, a mi modo de ver, un trabajo muy atractivo. Si bien da muestras de ser culto en la parcela de que se trata, no parece ir mucho más allá de agudas sugerencias... Leído con gusto, queda luego eso: un gusto... de no se sabe qué.

Pero sí se me ha quedado una idea, no por profunda, sino porque afecta a los traductores, a la labor de traducción. En uno de los capítulos de ese libro, M. Kundera se comporta —tiene el ensayo un carácter muy subjetivo— como una de aquellas antiguas señoras gordas cuando, en sus tardes de té o en las tertulias de sobremesa... se quejaban del servicio doméstico:

-Chica, es un horror.

—Ay, no me cuentes —le interrumpía otra—, estoy abrumada, es que ya no sé cómo hacer, ¡son más burras!

Y Milán Kundera nos cuenta lo que le ocurrió "el otro día" con esos burros de traductores. Como las señoras gordas no eran nada pedagogas, no tenían paciencia con sus chicas de servicio, y, en un arranque, en vez de enseñarles cómo se hacía, les gritaban: "Deje, deje, lo haré yo", así, Milán Kundera muestra tres platos rotos, tres párrafos o largas frases, mejor dicho, una sola larga frase en tres traducciones distintas, que considera infieles. Las considera infieles pues él improvisa la suya llamándola "traducción fiel".

Se trata de una frase del tercer capítulo de *El castillo*, de Kafka, y los traductores al francés fueron A. Vialatte, C. David, B. Lortholary y el mismo Kundera. En el libro en castellano está todo traducido por B. de Moura.

Pues se trata de una frase que es casi toda ella una metáfora, la crítica principal y detallada de Kundera a las demás traducciones se cifra en no haber advertido o en no haber tenido en cuenta su carácter metafórico y, así, traducida sin metáfora, queda traicionada.

Dejo de lado el hecho de que los otros hayan traducido sin mantener el carácter metafórico del texto original, exageración kundérica tal que viene a ser una falsedad. Y dejo de lado también su detallada crítica que, sin tener los textos delante, aquí resultaría fatigosa e inútil, y si presentara yo los textos convertiría este comentario en una de esas laberínticas tesis doctorales actuales en que se comenta el comentario del comentario.

Pero sí digo que entresacar un párrafo de una novela, sólo un breve párrafo, y trabajar sobre él como si se tratara de un poema... es algo irreal. Dejar como los chorros del oro una baldosa sola del gran salón de baile no es limpiar todas las baldosas del gran salón de baile. Una novela tiene un principio y un recorrido largo que va a un final, y sacar brillo a una piedra del camino no es andar nada, ni mostrar el camino.

Admite Kundera que "la situación del traductor es extremadamente delicada: debe ser fiel al autor y al mismo tiempo seguir siendo él mismo". No lo diría yo así, no diría que el traductor debe seguir siendo él mismo, sino que, sin más, es él mismo. Y en este ser él mismo, lee como quien es y, supuesta la plena capacidad traductora, traduce como quien es.

Una situación delicada sí que es la del uso de la sinonimia. Kundera supone que el texto que va a ser traducido es tan genial y divino que cambiada una palabra por otra sinónima se traiciona. Sí, si el texto es genial y divino. Pero si el autor es torpe y mediocre (y a pesar de ello se traduce ¡cielos!), muchas veces se le mejora con el uso prudente de la sinonimia y otros cambios: "Lucía venía, bueno, dijo que vendría aquel día que llovía. Yo no sabía todavía todo aquel triste asunto de su tía que, digo, la tía de Lucía, que le impediría realizar lo que ella quería". He exagerado el ejemplo, pero Milán más cuando dice: "¡Oh, señores traductores, no nos sodonimiceis!". Se ha creído la princesa del guisante.

Pero sí, por muy torpe y mediocre que sea un texto, debe ser presentado en toda su original torpeza y mediocridad. Ése es también mi criterio, a no ser que el autor pida —directamente o a través del editor— ser mejorado, por así decir, sin que se sepa.

Afirma Kundera que "para un traductor, la autoridad suprema debería ser el estilo personal del autor". Supuesto, digo yo, que el autor traducido tenga estilo. Con lo que no siempre es cierto lo que Kundera afirma: "La mayoría de los traductores obedecen a otra autoridad: a la del estilo común" del buen idioma al que se traduce.

Kundera arremete y lanza sus invectivas contra un supuesto traductor oficinista funcionario incapaz de advertir el gran estilo de un autor que, por serlo, transgrede el estilo clásico o académico; imagina un burro con orejeras incapaz de advertir en la infracción genial a un creador sublime.

Y se atreve a explicar "el sentido semántico de una repetición", como si temiera que el "no se qué que queda balbuciendo" de San Juan de la Cruz pudiera ser traducido por esos traductores de vuelo de gallina como "algo se quedó balbuciendo" o bien "desconocidamente, algo balbucía". Milán Kundera es checo, y ha escrito este ensayo en francés: debería tener un poco más de fe en la humanidad: alguien quizá sea capaz de hacer algo semejante.

En fin, fin. Si algún traductor quiere asomarse a esto que digo, digo que es *Les testaments trahis*, y el capítulo cuarto o cuarta parte titulada *Una frase*. "Se puede no jamás traicionar los testamentos, pero ello hay de las interpretaciones legales, y al mismo tiempo justas que cambian su sentido de ellos."

Es comprensible esta preocupación de Milán Kundera por ser bien traducido. Me acaban de traducir, en mi larga carrera de escritor, un cuento al japonés, y ardo en deseos de saber, de que un amigo japonés me diga, si he sido bien traducido (No he dicho el cuento, sino yo: de ahí el comprensible dolor por ser traicionado). Pero Kundera debería confiar en los traductores, debería saber que los más son escritores, que todos son creadores... y no adoptar esa ridicula postura de señora gorda antigua y, menos, insultar, llamando al traductor sodonimizador... Resulta un poco fuerte, me parece.

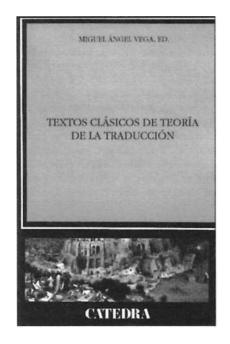
ase m

LIBROS

Textos clásicos de teoría de la traducción

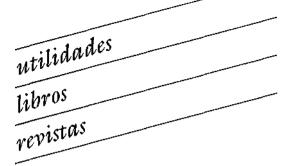
Edición: Miguel Angel Vega. Varios traductores. Cátedra. 357 págs.

Llega por fin esta espléndida antología de textos sobre teoría de la traducción a colmar una incomprensible laguna en un país, como el nuestro, que, a diferencia de otros, se distingue por su larga y fecunda actividad traductora y el elevado porcentaje que el número de títulos traducidos ocupa en el total de la producción editorial. Y llega, según explica el propio autor en la presentación de la obra, con la voluntad de servir tanto a los estudiantes de las recién creadas licenciaturas en traducción como a los estudiosos del tema, atrapados en una auténtica maraña de teorías, escuelas, movimientos y tendencias. Yo incluiría también en este lote a los profesionales de la traducción en activo, que encontrarán en este libro, amén de



una lectura sumamente grata y llena de curiosidades, un motivo de reflexión y aun de inspiración sobre y para el desarrollo de su actividad.

No está en el espíritu que ha impulsa-



do este trabajo ofrecer un análisis pormenorizado de lo que hasta ahora ha sido la historia de la traducción —tarea por otra parte muy necesaria y aún por hacer—, sino más bien recopilar una serie de textos clave que, de manera sintética, ofrezcan un visión global desde una perspectiva claramente humanista. Son muchos los autores que desde tiempos remotos han practicado la traducción —ciertos testimonios sitúan los comienzos de esta actividad, bajo una forma u otra, varios milenios antes de Cristo- y han reflexionado y escrito sobre sus experiencias, y son precisamente las opiniones de algunos de ellos las que aparecen recogidas en este libro. No están todos los que son, y sin embargo la lista es abrumadora: Cicerón, San Agustín, San Jerónimo, Dante, Lutero, Fray Luis de León, Humbolt, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Ortega o Hermann Broch, por citar sólo a algunos de setenta y dos escritores, traductores, filósofos o lingüistas reunidos en este volumen.

Se interroga Vega en su introducción a esta obra sobre una cuestión que no por ser de Perogrullo es menos cierta y necesaria: "¿Qué habría sido del mundo de no haber existido la posibilidad de traducir?" Y a continuación nos presenta un auténtico fresco de la historia de la traducción desde los dragomanes egipcios a los "cabezas rapadas" del Cartago púnico; la traducción de la *Biblia* al griego; la im-

portante actividad traductora que la diversidad cultural del Imperio impulsa desde Roma; el empuje de la traducción en la Europa medieval, donde destaca la labor de la Escuela de Traductores de Toledo como modelo de mestizaje cultural y convivencia pacífica entre los pueblos; la fiebre traductora del humanismo renacentista; las disputas traductológicas de la época racionalista y romántica; la influencia del positivismo decimonónico; y la eclosión de escuelas teóricas de corte científico, filosófico o filológico que surgen a lo largo del siglo xx.

Tras este breve aunque enjundioso repaso a la historia de la traducción nos ofrece el autor una exquisita selección de textos que, si bien no puede considerarse en
modo alguno exhaustiva, es más que suficiente para ilustrar el *corpus* teórico lentamente confeccionado a lo largo de los
siglos por quienes, modesta, arrogante o
temerariamente han abordado con mayor
o menor fortuna esta difícil —para algunos en sí misma imposible— y noble empresa de la traducción.

El lector encontrará en estos textos opiniones para todos los gustos, si bien, grosso modo, todos los modelos propuestos se reducen básicamente a la dicotomía libertad-literalidad. O lo que es lo mismo, la tesis propuesta por Schleiermacher en su ensayo Sobre los diferentes modos de traducir: "O bien el traductor deja al escri-

tor lo más tranquilo posible y hace que el lector vaya a su encuentro, o bien deja lo más tranquilo posible al lector y hace que vaya a su encuentro el escritor". Esta primera posibilidad es la que un siglo más tarde defenderá magistralmente Ortega en esa deliciosa pieza dialéctica —aun cuando sus postulados sean discutibles—que lleva por título Miseria y esplendor de la traducción.

Entre las muchas y variopintas definiciones de "traducción", más o menos acertadas, ingeniosas, coincidentes o dispares que el lector encontrará en este libro, cabe destacar por su trascendencia la de H. Broch, que entendía la traducción como "ejercicio democrático y pacífico de mutuo entendimiento humano".

Que cada cual extraiga sus propias conclusiones.

CATALINA MARTÍNEZ MUÑOZ

Velgarizzare e tradurre

GIANFRANCO FOLENA Turín. 1991

En este breve ensayo, publicado originalmente en 1973, se aborda la "semántica" de la traducción, desde la antigüedad grecolatina hasta Dante y los humanistas o, si se quiere, desde el hermeneuta y el intérprete clásicos hasta el traductor de los autores griegos y latinos a las lenguas vernáculas neolatinas. Parece justificada la afirmación del autor cuando escribe que "los estudios teóricos sobre la traducción han recibido un fuerte impulso de las investigaciones aplicadas

a la traducción automática y la ciencia de la traducción ha quedado fundamentalmente sometida a la lingüística (...) un aluvión teórico al que no han correspondido indagaciones históricas adecuadas: escasos y esporádicos siguen siendo los estudios sobre la historia de la traducción y las ideas con ella relacionadas". Señala Folena que "no es posible hablar de historia de la traducción sin tener en cuenta las contribuciones originales (...) del humanismo italiano a la formación de la idea de traducir en toda la cultura europea moderna... Los términos actualmente homólogos que en las lenguas románicas indican (...) esta operación —it. tradurre (1420), fr. traduire (1480), esp. traducir (1493-95), cat. traduir (1507), port. traduzir (siglo xvi), rum. a traduce— (...) tienen una común matriz humanística italiana, más aún, florentina (...) El primer ejemplo de traducere en su nuevo significado técnico se encuentra en una carta de [Leonardo] Bruni del 5 de septiembre de 1400...". A la figura de Bruni, "primer y mayor tratadista de la traducción del humanismo europeo, traductor del griego al latín y del latín a la lengua vernácula [italiana]", dedica, pues, Folena una parte sustanciosa de su ensayo. Un importante antecedente lo encuentra, por cierto, en Jean de Meun, cuyos versos 5039 y 5040 del Roman de la Rose tal vez representen un lema más grato a nuestros oídos profesionales que el áspero "traduttore traditore" que se nos suele perpetrar; versos que dicen a propósito de Boecio: "don granz biens ausgens laisferait quie bien le leur translaterait".

RICARDO POCHTAR

Lost in Translation

EVA HOFFMAN

William Heinemann Ltd, 1989; Minerva, 1991. 280 páginas.

A pesar de lo que el título anuncia, como un irónico remedo de aquella serie televisiva que se titulaba Perdidos en el espacio, este ensayo autobiográfico no tiene nada que ver con el Dr. Spock, y tampoco trata específicamente sobre la traducción, pero sí sobre la experiencia de vivir en una lengua nueva, experiencia que todo traductor vive en mayor o menor grado, dentro de un espectro que oscila entre el cero y el infinito. Sin hacer mención de algunos de los grandes autores que han residido en la extraterritorialidad o que han transitado por ese territorio, de acuerdo con el concepto acuñado por Steiner en 1971 y aplicado a Beckett y Nabokov sobre todo, pero también a Conrad y algunos otros que escribieron en una lengua distinta de su lengua materna, Eva Hoffman relata su trayectoria vital desde su nacimiento en Cracovia, en el señalado año de 1945, hasta su "naturalización" en la jungla babélica de Nueva York.

El libro se divide en tres partes tituladas «Paraíso», «Exilio» y «El nuevo mundo», que corresponden a grandes rasgos a la infancia de cruda posguerra en Polonia, a la adolescencia de la recién llegada a Vancouver y a los años de universidad y dedicación a la enseñanza en Estados Unidos, hasta obtener su actual empleo de editora en la prestigiosa *New York Review of Books*. Trata en realidad de las muy heteróclitas vivencias culturales de una persona dotada de una capacidad de percepción insólita: la memoria y la raigambre judía de la familia, los lazos de unión de la comunidad tras la diáspora, los afectos, el mundo de los libros y la fantasía, los misterios y secretos de la vida cotidiana, la patria y el exilio, la mirada y el aprendizaje de una nueva lengua, de una nueva forma de vivir en el lenguaje, pasan por el tamiz de una mirada y una expresión capaces de impresionarse sobre la sensibilidad de lectores muy ajenos a dicha constelación vital.

Con una exquisitez poco corriente, alejada por igual de la sensiblería y el tópico, la autora capta la esencia de la vida en la segunda mitad del siglo xx y la expresa con belleza y con inteligencia. Con elegencia, y sin renunciar a lo elegiaco, Hoffman relata la vieja historia del paraíso perdido, cómo no, sólo que también recuperado, con auténtica ternura. A mi juicio, esta es una de las autobiografías más universales que conozco, repleta de ecos y de espejos en los que cualquier lector podrá reconocerse. Es un libro que arranca un nuevo acorde de la sensbilidad moderna. Una gozada de leer, aparte de requerir a cada paso una pausada relectura. Seguramente, un clásico en su género. Tal vez haya algún avispado editor, ahora que el género autobiográfico parece estar más en boga que nunca, caso de que alguna vez dejara de estarlo, que se anime a publicar este Extravío en la traducción en castellano. Mientras tanto, los muchos colegas que dominan la lengua de Shakespeare tienen un exquisito bocado que desgustar desde una perspectiva particularmente afín a la de Eva Hoffman, que ha publicado después de éste otro jugoso volumen a partir de sus excperiencias de viaje por el territorio de nuevo franqueable tras la caída del Muro en 1989.

M. M.-L.