

VASOS COMUNICANTES



Director: Ramón Sánchez Lizarralde

Secretarías de Redacción: Cristina García Ohlrich
Catalina Martínez Muñoz

Consejo de Redacción: Carlos Alonso Otero
Mariano Antolín Rato
María Luisa Balseiro Fernández-Campoamor
Esther Benítez Eiroa
Vicente Cazcarra Cremallé
Clara Janés Nadal
Miguel Martínez-Lage
Miguel Sáenz Sagaseta de Ilurdoz
Juan Eduardo Zúñiga Amaro

VASOS COMUNICANTES es una revista de ACE Traductores,
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: José Luis Sánchez L.

*La ilustración de la página 10 es de José Luis Sánchez L. La foto de Orson Welles incluida en la misma, y que aparece también al final de este artículo, es obra de Roman Freulich, del *Macbeth*, 1948.*

*La ilustración de la página 22 es de José Luis Sánchez L. El fondo de la misma es la pintura de Paul Klee, realizada en 1938, *Chaleco rojo*.*

*La pintura de la página 38 es *Mujer delante de la luna* (1974), de Joan Miró. Las ilustraciones de las páginas de este artículo son partes de la misma pintura.*

*La ilustración de la página 46 es de José Luis Sánchez L, compuesta con una foto de Andréi Platónov hecha en 1922 y la obra de Henry Michaux *Signos* criptografía. Las ilustraciones de las páginas de este artículo son partes de esta última obra.*

La ilustración de la página 66 es de José Luis Sánchez L.

*La inicial *uve* de la página 76 forma parte del tipo capitular *Walrod Initials*, digitalizado por Jonathan Hodges, de Nueva York, EE.UU.*

*La inicial *uve* de la página 108 forma parte del tipo capitular *Zallman Caps*, digitalizado y adaptado por David Rakowski y Cynthia Lemiesz, de Columbia University, EE.UU.*

Impresión: Mariar.S.A.

PRESENTACIÓN **7**

ARTÍCULOS



10

FE DE ERRATAS **72**

JUEGO DE PALABRAS: DANTE **76**

INFORMACIÓN PROFESIONAL **82**

RESEÑAS **114**

CONVOCATORIAS **119**

VASOS COMUNICANTES



<i>Presentación</i>	7-9
<i>Traducir Shakespeare: mis tres fidelidades</i>	
ÁNGEL-LUIS PUJANTE.....	10-21
<i>Los cuentos tradicionales y su traducción</i>	
JOSÉ MANUEL DE PRADA.....	22-27
<i>Un ejemplo de traducción poética: v. de Tony Harrison</i>	
JESÚS LÓPEZ PACHECO.....	28-37
<i>Traductor. En libertad controlada</i>	
ELOÍSA ÁLVAREZ.....	38-45
<i>Traducir a Platónov</i>	
VICENTE CAZCARRA.....	46-51
Primeras páginas de la traducción de <i>Chevengur. Viaje con el corazón propicio.</i> . . .	52-65
<i>Cómo murió Maiakovski. Los expertos zanjan la cuestión</i>	
A. v. MÁŠLOV.....	66-71
Fe de erratas	72-75
<i>Divina comedia —Infierno— canto quinto, cuatro traducciones</i>	76-81
<i>Traducción, autoría y derechos de autor</i>	
LAURENCE VENUTI.....	82-107
<i>Seminario sobre literatura británica contemporánea</i>	
MENCHU GUTIÉRREZ.....	108-109
<i>Recitales multilingües en un café madrileño</i>	
AMPARO ARRÓSPIDE.....	109-112
<i>Echó a andar la Escuela de Traductores de Toledo</i>	112-113
Revistas	
Viceversa, revista gallega de traducción.....	114-117
Hieronimus Complutensis.....	117-118
Congreso Internacional sobre Teatro Clásico en Traducción:	
Texto, representación, recepción.....	119

presentac

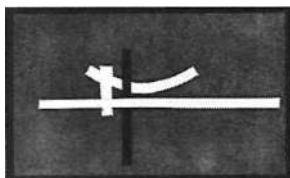


ión

No descubrimos nada si decimos —aunque hacerlo resulta, en nuestro caso, inexcusable— que proliferan más de lo debido en los estantes y mesas de las librerías libros de toda condición, escritos originalmente en otros idiomas, que, al llegar al nuestro, se dirían salidos de la pluma de gentes con escaso conocimiento de la propia

lengua, incluso, en algunos casos, de extraños seres que la hubieran aprendido mediante un cursillo acelerado por correspondencia desde sus cómodos sillones instalados allá por lejanas galaxias. Ello, naturalmente, perjudica el buen nombre y el aprecio social de los traductores literarios, contribuye a incrementar la bruma que aún flota en ciertos ambientes a propósito del contenido y circunstancias de su actividad, y se presta a la manipulación en manos de quienes, agitando el trapo, esperan quizá obtener de ello alguna clase de ventaja, cuando lo más probable es que —por acción u omisión— hayan tenido alguna parte en la aparición de tan indeseable vecino.

Nada salva a quien ha hecho las cosas mal, pero no estamos hablando de casos individuales. El hecho es que no pocos ni prescindibles editores, tal vez presionados por la exigencia de beneficios monetarios inmediatos que se deriva de la creciente concentración del sector editorial, o quizá sintiéndose amparados por el liberalismo imperante, vienen imponiendo tarifas ridículas para las traducciones, a la vez que contratos de los que han desaparecido algunos derechos elementales de los autores-traductores. Ello trae consigo, inevitablemente, prisa por acabar, desaliño en el trabajo por parte de quienes no tienen más remedio que aceptar esas condiciones. Pero sobre todo —ante la negativa de los profesionales a aceptar retrocesos en sus condiciones de contratación— conduce al recurso en el caso de los editores —de esos editores miopes— a personas carentes de la debida cualificación y experiencia para que hagan lo que otros venían haciendo mejor por unas monedas más (buena parte de las cuales habrá de gastarse, además, en una "redacción" que en el mejor de



El hecho es que no pocos ni prescindibles editores, tal vez presionados por la exigencia de beneficios monetarios inmediatos que se deriva de la creciente concentración del sector editorial, o quizá sintiéndose amparados por el liberalismo imperante, vienen imponiendo tarifas ridículas para las traducciones, a la vez que contratos de los que han desaparecido algunos derechos elementales de los autores-traductores.

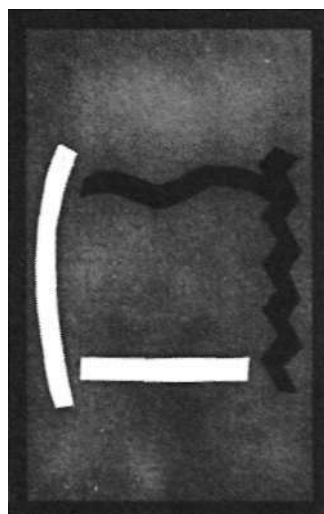
presentación

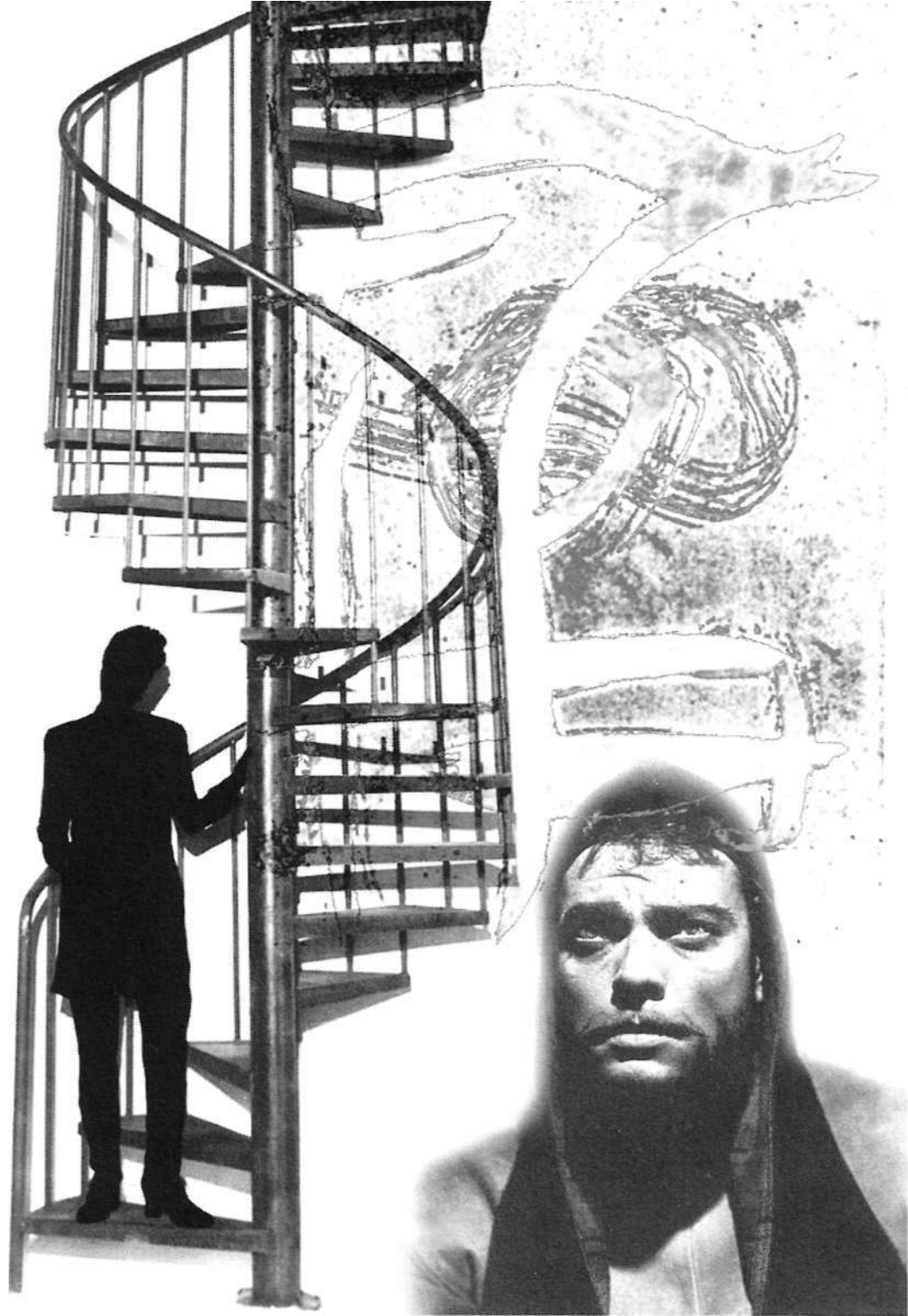
los casos no hará sino tapar precariamente algunos agujeros). Estrategia de avestruz editorial la que describimos. Que necesariamente perjudica a todos los implicados en el proceso, del traductor al destinatario lector; que puede conducir a una contracción de la lectura de literatura extranjera, y que, en todo caso, constituye una intolerable forma de buscar salidas (falsas) a problemas ciertamente graves.

No hay tal pescadilla, ni consiguió nunca mordearse la cola. La calidad, en este como en otros campos, se impondrá —se impone de hecho— a partir de la dignidad y del reconocimiento de los valores de cada cual. Importa decirlo, particularmente cuando, como es nuestro caso, pretendemos ir bastante más allá y defender también la función del traductor como especialista, como informador y hasta "editor" en relación con las literaturas que en cada caso frecuenta. Habrá que discutir bastante más el asunto, pero, sin olvidar todo lo aparecido en los cuatro números anteriores de esta revista, échese un vistazo a los artículos que se ofrecen en la presente entrega: De las nuevas versiones del teatro de Shakespeare a cargo de Juan-Luis Pujante al empeño de Vicente Cazcarra y Helena Kriúkova en poner en español la obra de Platónov; de la innovadora poesía inglesa de Tony Harrison que

sedujo a Jesús López Pacheco, a la no menos apasionada entrega de Eloísa Álvarez a la traducción de la obra de Miguel Torga, o al compromiso de José Manuel de Prada con los cuentos tradicionales y su versión escrita en otras lenguas. En todos los casos se verá que, además de realizar un trabajo concienzudo y fundado, el buen traductor es siempre un agudo conocedor de la literatura con la que trabaja; a veces, el mejor.

Por lo demás, préstese atención en este número al artículo de Laurence Venuti a propósito de los derechos y la autoría en el caso específico de los traductores. Si bien se refiere al mundo anglosajón —que si presenta no pocas diferencias con el nuestro, ejerce en todas las geografías una gran influencia—, sus detallados argumentos son una contribución a la discusión que nos traemos entre manos. Ofrecemos además —cortesía de Cazcarra-Muchnik— un adelanto de *Chevengur*, de Andréi Platónov; y un artículo un tanto infrecuente en estas páginas, aunque de particular interés para los interesados en la literatura rusa, a propósito de las investigaciones en torno a la muerte de Maiakovski. Y para postre, si se quiere, juéguese esta vez con las versiones de la poesía de inmortal y ceñudo Dante.





Traducir Shakespeare: Mis tres fidelidades

ÁNGEL-LUIS PUJANTE

I

Me pide esta revista que escriba unas páginas sobre la traducción de los dramas de Shakespeare según mi propia experiencia. He pensado que podría hacerlo partiendo de mi objetivo de triple fidelidad "a la naturaleza dramática de la obra, a la lengua de Shakespeare y al idioma del lector" que hago constar en la nota preliminar de mis traducciones para la colección Austral de Espasa Calpe. Formulado así, todo parece natural y sencillo. En la práctica es bastante más complejo. Trataré de explicarlo lo más claramente que pueda.

Empezar hablando de objetivos no es ningún capricho. Siguiendo a Jiry Lévy y otros, creo que la traducción literaria abarca una serie de decisiones que van desde la mera elección de autor y obra hasta el más ínfimo detalle lingüístico y que se orientan a unos fines predeterminados. Estas decisiones varían según el tipo de texto que se va a traducir y la cultura para la que se traduce. La traducción de los textos llamados "clásicos" demuestra abundantemente el alcance de estas observaciones, va que la situación cultural en que se crearon difiere bastante de la nuestra y responde a una poética muy distinta de la actual.

En teoría son dos las opciones que se ofrecen al traductor de un texto clásico: o verterlo intentando su asimilación cultural, es decir, adaptándolo a los gustos y convenciones (supuestamente) dominantes en la cultura receptora, o bien traducirlo reproduciendo fielmente sus rasgos literarios y culturales, es decir, incorporando un modelo poético distinto a la cultura receptora. *La Odisea*, por ejemplo, que se escribió para ser cantada según un patrón rítmico regular, puede traducirse con este mismo fin reproduciendo dicho esquema. Sin embargo, como en nuestro tiempo ya no rigen los usos poéticos y culturales en los que se gestó la epopeya de Homero (especialmente el canto público del texto), también es posible que se desee una traducción en prosa moderna para ser leída individualmente como un relato de aventuras.

Ahora bien, aunque en teoría las traducciones de los clásicos puedan ser historicistas y extranjerizantes o, por el contrario, modernizadoras y castizas, en la práctica una opción no excluye del todo a la contraria. A lo sumo, podrán ser *predominantemente* de un tipo u del otro, pero no *exclusivamente*: durante el proceso de traducir, el traductor tendrá que estar continuamente deci-

diendo entre *cuánto retener* y *cuánto recrear* según la clase de traducción que se haya propuesto y por extrema que pueda ser la opción elegida. El no hacerlo ponderadamente podría dar por resultado una extravagancia arcaizante o una actualización caricaturesca.

Las líneas precedentes son aplicables a la traducción de la obra dramática de Shakespeare. De hecho, la historia de su traducción en España (y en Europa) muestra el constante forcejeo entre el traductor y el texto original en razón de las diferencias culturales y literarias antes señaladas. La tendencia predominante ha sido la de asimilar culturalmente al autor, sobre todo en el teatro, donde siempre se ha aspirado a la máxima libertad frente a los textos y donde se han preferido las adaptaciones a las traducciones (téngase en cuenta que la práctica de adaptar a Shakespeare ya se inició en su propio país e idioma a partir de la segunda mitad del siglo XVII y se mantuvo hasta la primera del XIX, en que se empezó a volver a los textos originales). Es cierto que en España ha habido intentos, como el de Guillermo Macpherson en el siglo XIX, de reproducir a Shakespeare con más fidelidad formal que hasta entonces, pero, como trataré de mostrar más adelante, los resultados pueden ser bastante discutibles.

II

Empecemos, pues, con la "fidelidad a la naturaleza dramática" de las obras de Shakespeare. Acaso partiendo del concepto de "teatralidad" de ciertos textos originales, se ha llegado a hablar de la teatralidad de una traducción y de la "traducción teatral", y no sólo como modalidad de la traducción literaria, sino como objetivo primordial y aun excluyente. Me parece que en este terreno reina bastante confusión, que muchas veces las definiciones tienden a ser místicas y que

a lo mejor sólo se trata de defender, interesada pero no convincentemente, cierta traducción frente a otras por el beneficio económico que va a reportar su utilización escénica. Aclaremos, pues, los términos.

La mayor o menor teatralidad, lo que hace que un texto sea más o menos representable, afecta, sobre todo desde Artaud, a la espectacularidad que entraña tal texto y en menor medida a factores "literarios" como el diálogo. Si es así, la teatralidad de un original se conservará en sus traducciones: los elementos espectaculares de *Macbeth* o *El sueño de una noche de verano* se mantienen por fuerza en sus traducciones (a no ser, claro está, que se supriman escenas o pasajes enteros). Es cierto que algunos traductores somos más conscientes que otros de los detalles de gestos, aspectos visuales, movimiento escénico, etc., que contienen las acotaciones, tanto las explícitas como las implícitas. Pero las primeras forman una parte muy pequeña en un texto de Shakespeare y la traducción de las segundas sólo puede juzgarse mediante el cotejo con el original, lo que limita bastante el número de jueces. Cosa bien distinta es la "dramaticidad" del diálogo traducido. Pues bien, como la dramaticidad del original sólo puede verse lingüísticamente, habrá que concretar a qué componentes lingüísticos debe atender especialmente el traductor que quiera ser fiel a la "naturaleza dramática" de una obra.

Entiendo que éstos son dos: oralidad y concisión. Por la primera puede entenderse la capacidad de un texto para ser enunciado con soltura. No se trata de que éste tenga que ser necesariamente sonoro o musical (acaso el original no lo sea tanto), sino de que, estando escrito para ser recitado, por lo menos evite convertirse en un sistema de tropezones (cacofonías, trabalenguas involuntarios, etc.) y de que no fuerce la respiración del actor. Es, pues, una cuestión de

grado, que no de naturaleza. A esta oralidad contribuyen la variada distribución de vocales y consonantes, el tipo de vocabulario y de sintaxis (el retórico griego Demetrio observaba que la coordinación favorecía la soltura oral, y la subordinación la frenaba) y el ritmo (el del verso y el de la prosa, que no escasea precisamente en Shakespeare). Lo más probable es que en la época de Sófocles o de Shakespeare esta oralidad se diera por supuesta, pero en nuestro tiempo conviene recordarla especialmente, porque la antigua cultura audio-oral ha ido desapareciendo conforme ha aumentado la influencia de la letra impresa (que, paradójicamente, se ha visto reforzada por el cine y la televisión).

En cuanto a la concisión, no hará falta insistir en que, a diferencia de la novela, género moroso que admite toda suerte de objetos y detalles, el teatro es una forma breve en la que el tiempo aparece condensado: tal vez porque una representación no puede durar demasiado, la expresión dramática suele ser concisa y aun elíptica. Decía el crítico Eric Bentley que muchos traductores teatrales fallan porque vierten frases breves en enunciados largos con la intención de "*get in all the meaning*". Se trataría más bien de que la frase traducida fuese fiel manteniendo una duración de emisión igual o semejante a la del original. No es cuestión de traducir teatro con la precisión de un doblaje de cine, sino de que las dos horas del original no se conviertan en tres o más en la traducción.

En nuestro siglo las traducciones de Shakespeare más difundidas en España han sido sin duda las de Luis Astrana Marín. Seguramente son las más verbosas, como puede apreciarse cotejando original y traducción. Por ejemplo, el verso noveno de la primera escena de *El mercader de Venecia* ("*There were your argosies with portly sail*") Astrana

lo vierte por "donde vuestros enormes galeones, con las velas infladas majestuosamente", y el duodécimo de esa misma escena ("*Do overpeer the petty traffickers*") se convierte en "contemplan desde lo alto de su grandeza la gente menuda de las pequeñas naves mercantes". Por lo general, Astrana no sólo necesita bastantes más palabras que el original, sino que parece buscar adrede las más largas, con el resultado de que las diez sílabas del verso original acaban dando veinticuatro en el primer caso, y veintinueve en el segundo.

Pero no es sólo cuestión de cantidad: lo peor de una traducción palabrera o farragosa es la pérdida de tensión y expresividad, especialmente en diálogos rápidos y en los juegos de réplicas y contrarréplicas que tanto abundan en Shakespeare. Un traductor hispanoamericano de *Coriolano* vertió el célebre insulto final "*Boy of tears!*" (¡Crío llorón!) por "¡Jovencito de lágrimas cobardes!". El endecasílabo sí lo consiguió, pero el original sólo tiene tres sílabas, y muy expresivas.

III

Ser fiel a la lengua de Shakespeare no es un objetivo que se havan propuesto todos sus traductores del mismo modo. Requiere entenderla bien en su doble aspecto lingüístico v poético, v, tratándose de Shakespeare, esto no es tan sencillo. Como las diferencias entre distintas traducciones de un mismo original va empiezan en la fase de comprensión, parece claro que esta etapa inicial es decisiva. Importa, pues, señalar los rasgos y las dificultades de la lengua de Shakespeare que llevan de hecho a traducciones tan distintas.

Empecemos por su (relativa) antigüedad. Perdido el sonido de sus palabras, el inglés de Shakespeare se nos ofrece en unas construcciones gramaticales alejadas de los usos

actuales y en un vocabulario que los anglohablantes no suelen entender (unas veces por arcaico y otras por engañoso, como sucede con palabras como *clime, passion, circumstance, favour, pride o shrewd*). Dice un crítico y editor de sus obras que "Shakespeare, al igual que Chaucer, al igual que Sófocles, tendrá que ser traducido para sus propios compatriotas". Que yo sepa, hoy día ya hay al menos dos "traducciones" de sus dramas al inglés contemporáneo. Y las aclaraciones léxicas de sus ediciones siempre han sido una especie de traducción. En España suele creerse que el inglés isabelino de Shakespeare corresponde al castellano de Cervantes, Lope o Calderón. Personalmente siempre he creído (y en esto tengo compañía) que Shakespeare en inglés es bastante más difícil que éstos en español y que habría que remontarse al menos a Fernando de Rojas para encontrar un castellano de semejante dificultad léxica y gramatical. Precisamente *La Celestina* se ha "traducido" al castellano moderno como no habría necesidad de hacerlo con ninguno de los tres clásicos citados (y entiendo que Cela, su traductor, se ciñó al original más de lo que habrían hecho otros).

Sin embargo, las dificultades lingüísticas son sólo una parte del problema. Queda la principal: una expresión poéticamente muy elaborada, que ya en su época tenía que ser difícil de entender. En efecto, sus dramas se rigen por una poética barroca muy abierta y compleja que permite la coexistencia de verso y prosa (una prosa muy geométrica), y del habitual verso blanco de diez sílabas con el ocasional verso rimado. En uno u otro medio, Shakespeare tiende a expresarse en un lenguaje figurado muy audaz que a menudo resulta oscuro o ambiguo (y su densidad expresiva no facilita precisamente la comprensión). En verso o prosa, Shakespeare es muy aficionado a los juegos de palabras (que

a veces aparecen en cadena), y tiende a la expresión "creativa" (muchos de sus aciertos expresivos han pasado al inglés hablado y a los diccionarios de citas). Por si todo esto fuera poco, Shakespeare ofrece una variedad estilística que en lengua inglesa sólo ha alcanzado un Joyce: *El rey Lear* suena muy distinto de *Otelo*, y éste de *Hamlet*, y éste de *El mercader de Venecia*, etc. Es más, la variedad aparece dentro de una misma obra: no sólo hay una gran diferencia entre la lengua de *Otelo* y la de *Yago*, sino también entre la del primer *Otelo* y la del *Otelo* engañado por *Yago*. Ya a finales del siglo XVIII, Leandro Fernández de Moratín observaba, como traductor de *Hamlet*, que el estilo de esta obra, "unas veces fácil y suave, otras enérgico y sublime, otras desaliñado y torpe, otras obscuro, ampuloso y redundante, no parece producción de una misma pluma".

Lo curioso es que, no obstante, Shakespeare no escribe una especie de lengua litúrgica, ni es un dramaturgo "literario" en el mal sentido del término. Pese a su gran dificultad lingüística y poética, cualquier anglohablante que se acerca a sus textos reconoce la gran eficacia y expresividad de su lengua, una lengua que, por cierto, nunca llega a prescindir del vocabulario llano y realista. Voltaire, que tradujo una obra tan "clásica" como *Julio César*, comentaba que Bruto y Casio se expresaban con la naturalidad de dos parroquianos de taberna, para concluir: "No es así como hablaban los más grandes hombres de la república romana."

En cualquier caso, entender la lengua de Shakespeare para traducirla requiere especial preparación profesional. No basta con servirse de una buena edición inglesa anotada: hay que dominar una bibliografía primaria y secundaria que no suele estar al alcance del aficionado. Como profesor de literatura inglesa especialmente dedicado al

gran dramaturgo isabelino y su época, entiendo que el traductor de Shakespeare, a semejanza del traductor del teatro griego, debería ser preferentemente un especialista: la enorme complejidad de su obra dramática, reflejada en una "industria Shakespeare" crítica y filológica de larga tradición y de una magnitud que en España cuesta imaginar, debería aconsejar prudencia al profano, cuando no abstención. Porque a estas alturas de los estudios shakespearianos y después de muy diversas traducciones españolas de Shakespeare, un nuevo traductor no puede conformarse con traducirle rutinariamente, ni basta con que éste sea un lector crítico en términos generales, sino que además debe ser un lector-crítico, un traductor-investigador capaz incluso de enfrentarse y dar solución a los problemas propiamente textuales de Shakespeare y a las dificultades de contenido de sus obras¹.

Paradójicamente, estas afirmaciones tienen un fundamento humilde, va que ni la más sólida preparación filológica ni la más vasta erudición servirán de mucho al traductor que no conoce ni sabe emplear los recursos de su idioma. Pero esto me lleva a la tercera fidelidad.

IV

En su columna de *El País* Arcadi Espada escribía hace poco a propósito de ciertas representaciones de Shakespeare: "De un tiempo a esta parte, con demasiada frecuencia, el Shakespeare inteligible me parece leve, casi banal. Y en el ininteligible sólo con mucha dificultad asoma un rastro poético. Puede que me esté volviendo idiota, por supuesto. Pero puede, también, que el subrayado

—esa prosaica insistencia en que todo texto venerable aluda clarito a nuestro patio vecinal— no sea, para el clásico, algo más que su definitiva mordaza." Ya adelanté al principio que la tendencia a aclarar y amoldar a un clásico a los gustos supuestamente dominantes es una de las dos formas extremas de la traducción literaria. La otra es la que defendía Schleiermacher: en vez de dejar en paz al lector y traer al autor hacia él, dejar en paz al autor y llevar hacia él al lector, es decir, recrear el original transmitiendo no sólo el sentido, sino también reproduciendo sus rasgos estilísticos y formales.

Mi propósito de fidelidad a la lengua de Shakespeare me sitúa claramente más del lado de Schleiermacher que los simplificadores. En efecto, en mis traducciones intento recrear el lenguaje figurado del autor, sus juegos de palabras, el modo de expresión y los contrastes de prosa y verso y de verso blanco con verso rimado, sus canciones (de modo que sean cantables en traducción con su melodía original), su variedad estilística y, hasta donde es posible, sus aciertos expresivos. El riesgo es que, como también dije al principio, esta extrema fidelidad lleve a una traducción lingüísticamente extravagante, grotesca o incomprensible. Por eso creo que este propósito debe complementarse con el de la fidelidad al idioma del lector. Dicho con otras palabras, si quiero recrear, imitar o siquiera sugerir la lengua de Shakespeare tendré que hacerlo dentro de los márgenes de tolerancia de mi idioma. Ni que decir tiene que los traductores, al igual que los escritores, solemos tener opiniones muy distintas sobre cuáles sean estos márgenes.

Ahora bien, esta meta no significa que la

1. Si se me permite la pedantería, esto podría llamarse la "filología de la traducción de Shakespeare", y requeriría al menos un trabajo aparte para desarrollarlo.

traducción deba ser continuamente reductora o simplificadora, entre otras cosas porque las posibilidades literarias de nuestra lengua son mucho más amplias de lo que nos dan a entender algunos traductores. El traductor de Góngora a cualquier idioma hará bien en tener a la vista la versión en prosa de Dámaso Alonso, pero, por muchas que puedan ser las excepciones, a quien tiene que traducir es a Góngora y no a Dámaso Alonso. De igual modo, tanto las versiones de Shakespeare al inglés moderno como algunas notas en las ediciones de sus obras, en las que se "traduce" al autor, pueden ser una verdadera trampa para el traductor.

Por dar un ejemplo sencillo y acaso trivial: el verso "*Now, ere the sun advance his burning eye*" (*Romeo y Julieta*, II.ii.5) yo lo traduje por "Antes que el sol abra su ojo de llamas", porque en Shakespeare "*advance*" suele significar "levantar" (y en casos como éste "abrir"), y para que, igual que en el original, rimase con el verso siguiente ("que alegra el día y ablanda la escarcha"). La imagen puede ser todo lo convencional que se quiera, pero se deja traducir conservando el lenguaje figurado. No se me habría ocurrido traducirlo por algo así como "Antes que el sol caliente demasiado" ("*Befare the sun gets too hot*") como propone una de las versiones de la obra al inglés contemporáneo, no sólo porque no se atiene el estilo original, sino porque es innecesario. En suma, ofrecer un Shakespeare aligerado puede ser perfectamente lícito, pero a veces cabe preguntarse si responde realmente a una meta predeterminada o más bien a la pereza o la incapacidad.

La fidelidad a la lengua de Shakespeare y al idioma del lector también se expresa en la elección del verso con el que se vaya a reproducir el habitual verso blanco del original. El gran traductor de Shakespeare que fue Schlegel se propuso traducirle con "fi-

delidad formal" ("*formale Treue*"), que él llamaba "fidelidad por antonomasia" ("*Treue schlechthin*"). Su insistencia en la forma no era un capricho ornamental. Para él la obra literaria era una unidad orgánica de expresión y contenido en la que los aspectos aparentemente formales como la métrica no son un mero adorno externo, sino parte decisiva del organismo. En consecuencia, vertió el habitual verso blanco de Shakespeare en verso blanco alemán, los versos rimados en versos rimados y las canciones como tales canciones. Schlegel llegaba al extremo de pedir que el texto poético se reprodujera en el mismo metro que el original, pero añadía: "hasta donde lo permita la naturaleza del lenguaje". Es decir, este tipo de fidelidad formal será más fácil de lograr cuando, por ejemplo, se traduzca del portugués o del italiano al español: véanse *Os Lusíadas* en la clásica traducción de Caldera o *La divina comedia* en la de Crespo. Traduciendo del inglés, no creo que esto sea del todo posible, ni siquiera deseable. Me explico.

La adopción de un metro fijo para reproducir el verso blanco de diez sílabas habitual en Shakespeare tiene dos riesgos: la reducción del texto traducido para que encaje en el molde y la expresión torpe o amazacotada en la lengua receptora. El deseable equilibrio de fidelidades puede lograrse en bastantes casos, pero es muy difícil, por no decir imposible, mantenerlo de principio a fin. Mi solución fue evitar el molde fijo y recurrir al verso libre, por entender que puede ofrecer una andadura rítmica equivalente sin menoscabo del sentido ni de los recursos estilísticos del original.

La primera pista me la dio el propio verso blanco, cuya utilización en tiempos de Shakespeare distaba mucho de ser uniforme: entre la solemnidad de un Marlowe y la sencillez coloquial de un Massinger hay una gama muy amplia. Su ausencia de rima lle-

vó a decir que el verso blanco de Shakespeare era una especie de "prosa medida" ("*measured prose*"). No sé si será aventurado comparar este caso con el del discurso oratorio: según Aristóteles, éste debe tener ritmo, pero no metro, "pues resultaría un poema". En cualquier caso, para mí se trataba de dar una solución pragmática que no sacrificara el ritmo, y me pareció que el verso libre en español podía ser la solución. La lectura del *Eduardo II* de Marlowe/Brecht en versión de Barral y Gil de Biedma (en "verso irregular", según éstos) me convenció de sus grandes posibilidades de expresión poética y dramática. Porque, en efecto, si Shakespeare fue orientando el verso blanco cada vez más hacia la expresión dramática, su equivalente en traducción tenía que operar de modo igual o semejante.

V

Si he logrado interesar al lector, creo que el mejor servicio que puedo prestarle ahora es el de invitarle a la comprobación. A modo de ejemplo, le sugiero que, si puede, coteje el comienzo del *Romeo y Julieta* con las distintas traducciones disponibles para ver cómo reproducen el original. Si no puede, pero quiere cotejar las traducciones entre sí, deberá saber que es un texto muy variado y rico en contrastes. Comienza con un soneto y sigue con la prosa chocarrera de los criados, en la que se suceden los juegos de palabras. Con la entrada de Benvolio y de Tebaldo se pasa al verso, parte del cual es rimado. El tono sigue cambiando con el grave parlamento del Príncipe, en el característico verso blanco. El diálogo que sigue, en verso con alguna rima, introduce un tono más íntimo. Con la entrada de Romeo dominan las rimas y las figuras retóricas. Después, en la tercera escena, la lengua vuelve a cambiar con el tono coloquial de la no-

driza. Y así sucesivamente.

Al no poder citar aquí un pasaje tan largo con varias de sus traducciones, me limitaré a unos pocos fragmentos contrastivos de *Otelo*. Me centraré en el variado uso del verso original, que acompañaré en cada caso de tres traducciones en verso castellano: la de Guillermo Macpherson, del siglo pasado, la del Instituto Shakespeare y la mía. La primera usa el endecasílabo para verter el verso blanco y las otras dos el verso libre.

El primer fragmento será, no obstante, un breve poema rimado, o, para ser más exacto, una de las tres canciones de *Otelo*. Su interés está en el marcado contraste que ofrece con el habitual verso blanco. Además, siendo una canción, el contraste se acentúa en la medida en que metro y ritmo tienen que adecuarse a los compases. Si el traductor se ha propuesto verterla como tal canción, de modo que sea cantable con la melodía original, su traducción tendrá que ajustarse al metro y a las sílabas del inglés. Las tres versiones españolas conservan la rima, pero las dos primeras no parecen haberse propuesto la fidelidad métrico-silábica.

Shakespeare:

*King Stephen was and-a worthy peer,
His breeches cost him but a crown;
He held them sixpence all too dear;
With that he called the tailor lown.
He was a wight of high renown,
And thou art but of low degree;
'Tis pride that pulis the country down;
Then take thine auld cloak about thee.*
(II.3.84-91)

G. Macpherson:

Era Esteban un príncipe noble,
Le costaba un ducado el calzón,
Y creyendo pagar más del doble,
A su sastre llamaba ladrón.
Era mozo de seso y de chapa;
Tú eres hombre de escaso valer,
Conque embózate humilde en la capa,
Que el orgullo el país va a perder.

Instituto Shakespeare:

El rey Esteban rico par.
Pobres calzas de a real. ¡"Muy caras son"!
Él decía: "Mi sastre es un ladrón".
"Señor galán", decían, "mucho más
de lo que tú eres". El jubón
no hace al monje. "Pues que rey no serás,
quítate el tuyo ya. ¡Tira, tíralo ya!"

A. L. Pujante:

Esteban fue rey ejemplar
y quiso ahorrar con su calzón.
Y por seis céntimos de más
al sastre puso de ladrón.
Su fama nunca tuvo igual,
mas tú eres de otra condición.
No tires tu viejo gabán,
que el lujo arruina la nación.

De los fragmentos originales que siguen me interesa destacar sus contrastes, y especialmente la manera como Shakespeare, usando siempre el verso blanco, consigue una expresión dramática tan diversa. En cuanto a las versiones españolas, el lector podrá observar las ventajas y los inconvenientes que puede tener la traducción en uno u otro molde.

Oigamos primero a Otelo y luego a Yago. En el primer fragmento Shakespeare hace que Otelo, excusando su falta de elocuencia ante el Senado de Venecia, responda elocuentemente contando la historia de su vida, que cautivó a Desdémona.

Shakespeare:

*Most potent, grave, and reverend signors,
My very noble and approved good masters,
That I have ta'en away this old man's daughter,
It is most true; true that I have married her;
The very head and front of my offending
Hath this extent, no more. Rude am I in my speech
And little blessed with the soft phrase of peace;
For since these arms of mine had seven years' pith
Till now some nine moons wasted, they have used
Their dearest action in the tented field;
And little of this great world can I speak
More than pertains to feats of broil and battle;*

*And therefore little shall I grace my cause
In speaking for myself. Yet, by your gracious patience,
I will a round unvarnished tale deliver
Of my whole course of love: what drugs, what charms,
What conjuration and what mighty magic -
For such proceedings I am charged withal -
I won his daughter.*

(I.3.76-94)

G. Macpherson:

Poderosos y nobles caballeros,
Respetables señores, dueños míos:
Que de este anciano me llevé la hija
Cierto es, cual es cierto que es mi esposa.
He aquí lo capital de mis ofensas.
Es tosca mi palabra; no conozco
Pulidas frases que en la paz se aprenden;
Pues desde siete años estos brazos
(Que ahora huelgan quizás por nueve lunas),
Mostraron su vigor en la pelea,
Y en este grande mundo sólo entiendo
De hazañas y de bélicos azares.
Así, pues, congraciarme no es posible
Al hablaros de mí; mas, si pacientes
Me queréis escuchar, sencilla historia
De mis amores os diré: qué encantos,
Qué drogas, sortilegios y conjuros
(De emplear estas artes se me acusa)
Usé para ganar a esta doncella.

Instituto Shakespeare:

Muy nobles señores, poderoso Senado,
sabias y eminentes señorías, venerados dueños:
¿Que he llevado conmigo a la hija del anciano?
Cierto; muy cierto. Con ella me casé, ciertamente.
He ahí fin y principio de mi ofensa.
Nada más. Soy de discurso torpe
y poco agraciado para las palabras que en la paz
se aprenden. Desde los siete años estos brazos
—tan sólo nueve lunas llevan quietos—
gastaron toda su fuerza en campos de batalla.
Apenas si conozco el vasto mundo.
Sólo lo que se refiere a guerras y revueltas.
En mi defensa, pues, podré decir muy poco
si ha de ser con palabras. Si me dais licencia
os contaré, sencillamente, un cuento,
la historia secreta de mi amor, sus hechizos,
sus pócimas, conjuros, magias, y sortilegios...
ésos con los que a su hija —de ello me han acusado—
afirman que seduje.

A. L. Pujante:

Muy graves, poderosas y honorables Señorías,
mis nobles y estimados superiores:
es verdad que me he llevado a la hija
de este anciano, y verdad que ya es mi esposa.
Tal es la envergadura de mi ofensa;
más no alcanza. Soy tosco de palabra
y no me adorna la elocuencia de la paz,
pues, desde mi vigor de siete años
hasta hace nueve lunas, estos brazos
prestaron sus mayores servicios en campaña,
y lo poco que sé del ancho mundo
concierna a gestas de armas y combates;
así que mal podría engalanar mi causa
si vo la defendiese. Mas, con vuestra venia,
referiré, llanamente y sin ornato,
la historia de mi amor: con qué pócimas,
hechizos, encantamientos o magia poderosa
(pues de tales acciones se me acusa)
a su hija he conquistado.

Más tarde, envenenado por las maquinaciones de Yago, Otelo experimenta un sufrimiento y una violencia que Shakespeare expresa en un ritmo más intenso y un tono más desgarrado. Se ha observado que el lenguaje de Otelo se parece ahora al de Yago en sus imágenes de animales.

Shakespeare:

*Had it pleased heaven
To try me with affliction, had they rained
All kind of sores and shames on my bare head,
Steeped me in poverty to the very lips,
Given to captivity me and my utmost hopes,
I should have found in some place of my soul
A drop of patience. But alas, to make me
A fixed figure for the time of scorn
To point his slow unmoving finger at!
Yet could I bear that too, well, very well:
But there where I have garnered up my heart,
Where either I must live, or bear no life,
The fountain from the which my current runs,
Or else dries up - to be discarded thence
Or keep it as a cistern for foul toads
To knot and gender in!*

(IV.2.46-61)

G. Macpherson:

Si con desgracias le pluguiera al cielo
Probarme a mí, y a mi desnuda frente
Arrojara catástrofes y oprobios;
Si en profunda pobreza me sumiera;
Si mi cuerpo y mis dulces esperanzas
Cautivas vieses, siempre algún consuelo
Del alma en un rincón encontraría.
Mas, ¡ay! ¡ser blanco vil adonde apunte
El dedo del escarnio torpe y fijo!...
¡Oh! ¡Oh!
Aun eso sin quejarme soportara.
Mas de allí donde tengo acumulado
Todo mi corazón, donde por fuerza
He de vivir, o no vivir, la fuente
De donde mana la existencia mía,
O seca está, de allí ser arrojado
O conservarla cual cisterna impura,
Donde sapos inmundos se propaguen...

Instituto Shakespeare:

Si hubiera querido el Cielo
probarme con infortunios, llover
plagas y vergüenzas sobre mi cabeza desnuda,
hundirme en la miseria hasta los labios,
encerrarme en cautiverio con mis esperanzas,
habría yo encontrado en lo más recóndito del alma
una gota de paciencia. Pero, ¡ay!, convertirme
en cifra inmóvil para que esta hora de desprecio
me señale con su mano lenta, inalterable, eso...
Aun eso podría soportarlo bien, muy bien.
Pero de ese lugar, donde mi corazón deposité,
donde debo vivir o renunciar a la vida,
de ese manantial que alimenta mi curso
para que no se seque, ¡ser apartado así!...
¡O conservarlo como un estanque para que sucios sapos
forniquen y engendren!

A. L. Pujante:

Sí los cielos me hubieran puesto a prueba
con padecimientos, vertiendo sobre mí
toda suerte de angustias y deshonras,
sumiéndome hasta el labio en la miseria,
cautivos mis afanes y mi ser,
habría hallado una gota de paciencia
en alguna parte de mi alma. Pero, ¡ay!, convertirme
en el número inmóvil que la aguja
del escarnio señala en su curso imperceptible!
Aun eso podría soportar, aun eso.
Mas del ser en que he depositado el corazón,
que me da vida y, si no, sería mi muerte,

del manantial de donde brota o se seca
mi corriente, ¡verme separado
o tenerlo como ciénaga de sapos inmundos
que se juntan y aparean...!

Termino estas páginas con los últimos versos del primer acto, en los que Yago concibe su plan para engañar a Otelo. El fragmento revela su habitual lenguaje. La fluidez del ritmo armoniza con el tono frío, calculador y despectivo del personaje, que concluye su monólogo con el pareado de final de escena tan habitual en Shakespeare.

Shakespeare:

*Thus do I ever make my fool my purse:
For I mine own gained knowledge should profane
If I would time expend with such a snipe
But for my sport and profit. I bate the Moor,
And it is thought abroad that 'trvixt my sheets
He's done my office. I know not if 't be true
But I, for mere suspicion in that kind,
Will do as if for surety. He holds me well:
The better shall my purpose work on him.
Cassio's a proper man: let me see now;
To get his place and to plume up my will
In double knavery. How? How? Let's see.
After some time, to abuse Othello's ear
That he's too familiar with his wife;
He hath a person and a smooth dispose
To be suspected, framed to make women false.
The Moor is of a free and open nature,
And thinks men honest that but seem to be so,
And will as tenderly be led by th'nose
As asses are.
I have't. It is engendered. Hell and night
Must bring this monstrous birth to the world's light.*
(I.3.377-88)

G. Macpherson:

El necio siempre me sirvió de bolsa.
Mi saber adquirido profanara
Si con este ave-fría malgastase,
A no ser en provecho propio, el tiempo.
Odio al Moro. Mi sitio se susurra
Que ocupó entre mis sábanas: no trato
De averiguarlo; sólo la sospecha
Considero que basta. Me distingue.
Dominarlo, por ende, me es más fácil.
Casio es hombre a propósito. Veamos.

Lograr su puesto y conseguir mi gusto
Con doble astucia. Y ¿cómo? Meditemos.
Que es por demás afable con su esposa
De Otelo susurrar en el oído.
Él, por su aspecto y trato, es sospechoso.
Para hacer pecadoras fue fraguado.
Franco es el Moro y sin malicia, piensa
Que honrados todos son si lo parecen.
Se dejará llevar por las narices
Cual mula de reata.
¡Aquí está! ¡Ya mi mente lo ha engendrado!
¡Infierno, ven, y ven, noche sombría,
Que el monstruo goce de la luz del día!

Instituto Shakespeare:

[¡Y pon mucho dinero en tu bolsa!]
Que luego, ¡necio!, ya llenaré la mía
como siempre. ¡Insulto grave para mi inteligencia
fuera gastar el tiempo con patán de tal mete
sino para sacar de él provecho y diversión! Odio
al Moro. He oído que entre mis sábanas
ha ejercido mi oficio. Que sea cierto no lo sé,
pero mis sospechas tengo de que sí;
quiero darlas por buenas. Su afecto por mí es grande.
Eso facilitará mis planes y prosperarán.
Veamos... Cassio es un hombre cabal.
Si le arrebatará su lugar la astucia doble
placer me daría. ¡Hola! ¡Hola! ¡Hum!... Veamos.
Podría durante un tiempo calentar a Otelo —a sus
[oídos—
con historias sobre las libertades de Cassio con
[Desdémona.
Él tiene, por su delicadeza, aspecto que podría
levantar sus sospechas... Todo el aspecto para seducir
a una esposa. Del Moro no hay que temer malicia
pues es franco y cree en la honestidad ajena, si es
[honesto
la apariencia. De la misma nariz podré llevarle
tal si borrico fuese.
¡Eso es! ¡Ya salió! De la noche y sus sombras
nacerá, monstruosa, la nueva luz del día.

A. L. Pujante:

Así es como el pagano me sirve de bolsa,
pues deshonraría todo mi saber
pasando el tiempo con memo semejante
sin placer ni provecho. Odio al moro,
y dicen que en la cama
me ha robado el sitio. No sé si es verdad,
mas para mí una sospecha de este orden
vale por un hecho. Él me aprecia:

mejor resultará el plan que le preparo.
Casio es gallardo. A ver...
Quitarle el puesto y coronar mi voluntad
con doble trampa. A ver cómo... A ver...
Después de un tiempo, susurrando a Otelio
que Casio se toma confianzas con su esposa:
presencia no le falta, ni modales;
se presta a la sospecha, invita al adulterio.
El moro es de carácter noble y franco;
cree que es honrado todo aquél que lo parece,
y buenamente dejará
que le lleven del hocico como a un burro.
Ya está, lo concebí. La noche y el infierno
asistirán al parto de mi engendro.





Los cuentos tradicionales y su traducción

JOSÉ MANUEL DE PRADA

A Cristina de Prada

La traducción de textos de tradición oral plantea una serie de problemas específicos que, a menudo, no son tenidos en cuenta por quienes abordan este tipo de literatura. Llevo varios años trabajando en la traducción de relatos tradicionales, y puedo decir con conocimiento de causa que el tema, abordado de la manera debida, en sus aspectos teóricos y prácticos, daría lo suficiente de sí como para escribir un manual entero. En este artículo, sin embargo, he preferido centrarme en mi trabajo, todavía inédito en su mayor parte, sobre textos de los bosquimanos /Xam, pues son ellos los que me han planteado los problemas de traducción más interesantes¹.

Los textos a los que me refiero constituyen la literatura tradicional de los bosquimanos /Xam, un pueblo de cazadores y recolectores que vivía en lo que hoy es la provincia de El Cabo, en Sudáfrica. Dicha literatura se centra en una riquísima mitolo-

gía, en la que el mundo animal, los astros y las fuerzas de la naturaleza desempeñan un papel fundamental. Vale la pena señalar que, pese a hallarse enterrada en publicaciones científicas, esta mitología ha llamado la atención de algunas mentes selectas. Hay constancia de que D. H. Lawrence y Cesare Pavese sucumbieron a su belleza, y es conocida la admiración que por ella sentía Elias Canetti, quien, en una entrevista con Horst Bienek, declaró haber aprendido de ella "más que de muchas obras fundamentales de la literatura universal"².

Lo que nos ha llegado de la literatura /Xam fue recopilado en el periodo 1870-1884 por el lingüista sudafricano de origen prusiano Wilhelm Bleek (1827-1875), y por su cuñada y colaboradora Lucy C. Lloyd (1834-1914). Los textos, que incluyen no sólo material literario, sino también abundante información etnográfica, fueron recogidos entre un grupo de bosquimanos /Xam

1. Dos de los textos de dicho trabajo aparecieron en la revista *Rosa Cúbica*, números 9, 10 y 11, primavera de 1993, páginas 116 a 119, como parte de mi artículo *La poesía y el canto en la tradición de los pueblos sin escritura*. Otros dos textos, en adaptación libre, aparecerán en mi libro *Mitos, cuentos y leyendas de los cinco continentes*, que próximamente publicará Editorial Juventud.

2. El lector encontrará una breve exposición de uno de los ciclos principales de esta mitología en mi artículo *Kaggen, el embaucador /Xam*, *Studia Africana*, número 6, marzo de 1995, páginas 131 a 139.

que habían trabajado como forzados en el nuevo malecón de Ciudad del Cabo, y que Bleek, con la aprobación de las autoridades coloniales, había reunido en su casa para extraer de ellos información lingüística, antes de que su pueblo, que entonces pasaba por las fases finales de un atroz genocidio iniciado dos siglos antes, desapareciera por completo de la faz de la Tierra. Dada la naturaleza fundamentalmente lingüística de los intereses de Bleek, la recopilación de textos se hizo en la lengua original, y siguiendo una metodología muy avanzada para la época. Los narradores dictaban sus relatos, y éstos eran anotados palabra por palabra por los recopiladores. En vistas de la lentitud del proceso, anotar un cuento más o menos largo llevaba meses de trabajo, y no todos los informantes se adaptaron bien a esta manera lenta y laboriosa de narrar un cuento. Una vez se disponía del relato completo, éste era traducido a la lengua inglesa *con la colaboración de los informantes*, que chapurreaban algo de inglés y afrikaans. Los textos permanecieron inéditos durante varias décadas, hasta que Lucy Lloyd logró en 1911 pu-

blicar una amplia selección de los mismos en el libro *Specimens or Bushman Folklore* (Londres, George Alien, 1911). En 1923, Dorothea Bleek, hija de Wilhelm Bleek, publicó otro conjunto de relatos, en versiones un tanto "arregladas", en el libro *The Mantis and His Friends* (Ciudad del Cabo, Maskew Miller). Otro conjunto considerable de textos, fielmente transcritos, apareció en el periodo 1931-1936 en la revista *Bantu Studies*, también a cargo de Dorothea Bleek. Mi trabajo toma relatos de todas esas fuentes.

El resultado del complejo proceso de recopilación descrito más arriba son unas versiones inglesas de una gran literalidad, literalidad que es de una gran ayuda para el lingüista que quiere explorar los entresijos de la gramática y el léxico /Xam, pero que para el amante del folklore hace que los relatos sean de lectura muy difícil³. Por ejemplo, he aquí el inicio de un texto sobre las costumbres de murciélagos y puercoespines, que da una idea cabal de cómo son la mayoría de las narraciones:



Mamma said to me that the bat, when the porcupine is still at the place where it is seeking about for food, does not come, for the bat remains with it, while it is seeking about for food. When it (the porcupine) returns home, then it is that the bat comes to its hole; then I know that the porcupine appears to have returned. Mamma told me about it, that I should watch for

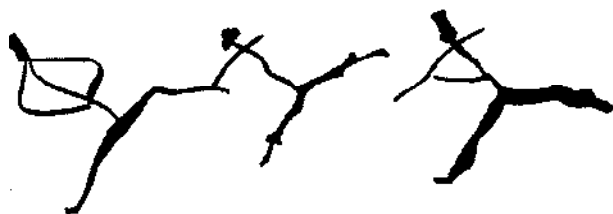
3. En los manuscritos originales de ambos investigadores, texto original y traducción aparecen uno al lado del otro en cada una de las páginas de sus cuadernos. En las versiones impresas en el libro *Specimens of Bushman Folklore* (Londres, George Alien, 1911), en las que se basa la mayoría de mis versiones, texto original y traducción aparecen en páginas opuestas. *The Mantis and His Friends* está sólo en inglés, mientras que los textos de *Bantu Studies*, que van dirigidos a un público especializado, están en bilingüe.

the porcupine, if I saw the bat; then I know that the porcupine appears to come; for the bat comes.

Specimens, páginas 247 a 249.

Este estilo se deja leer razonablemente bien en el caso de relatos breves, pero cuando se trata de narraciones más bien largas, con una trama argumental compleja, la cosa cambia.

Ciñéndonos a lo que puramente atañe al proceso de traslado de una lengua a otra, el problema principal que plantean los textos /Xana radica en el paso de la literalidad a la literariedad. Esto, de por sí, no constituye un obstáculo demasiado grave. La versión inglesa está enormemente pegada al original, lo que sitúa al traductor en una posición análoga a la de quien traduce un



texto de una lengua que desconoce mediante las versiones literales que le redacta un nativo de dicho idioma. Sin embargo, el asunto se complica si tenemos en cuenta que, desgraciadamente, la literalidad no es el único problema. En efecto, los textos bosquimanos participan de una estética que es muy distinta de la nuestra. Dejando de lado las distorsiones, inevitables, que el laborioso método de recogida pueda haber introducido en los textos, es un hecho que la manera /Xam de contar una historia tiene, a veces,

poco que ver con la nuestra. El elemento más llamativo a este respecto es, quizá, el gusto de los narradores por la repetición, que puede llegar a extremos considerables, como puede apreciarse en el breve texto citado más arriba. Otros rasgos propios del modo /Xam de construir un relato son la enorme importancia que a veces adquieren los diálogos, el interés de los narradores por los pequeños detalles y la tendencia a detener en ocasiones la historia, concentrándose en algún elemento aparentemente nimio de la misma. Asimismo, y esto probablemente se deba más al método de recogida de los textos que a las características de la prosa /Xam, los cuentos presentan en numerosas ocasiones pequeñas lagunas y omisiones, que dificultan su lectura. Teniendo en cuenta todo

esto, «cómo es posible producir un texto inteligible capaz de llegar a un público amplio?

Otro admirador de la literatura /Xam, el poeta, traductor y estudioso de las literaturas orales Jerome Rothenberg, dijo de las versiones de Bleek y Lloyd que "son los mejores ejemplos que conozco de cómo una traducción 'literal', cuando se maneja con respeto a la inteligencia y sentido del autor original, puede apuntar a la posibilidad de nuevos usos en la lengua del traductor⁴". En efecto, el abanico de posibilidades que ofrece un conjunto de textos de estas características es considerable.

La opción más sencilla, y acaso la más honesta, sería tomar los cuentos tal cual están, olvidarse de la literalidad, y traducirlos en un estilo lo más parecido al de la versión inglesa de la cual partimos, sin añadir ni quitar nada, conservando intacta toda su "cru-

4. Jerome Rothenberg, *Technicians of the Sacred. A Range of Poetries from Africa, America, Asia, Europe & Oceania*, Berkeley, California University Press, 1985, página 472.

deza". Al emprender este camino, sin embargo, impondríamos a los textos una tosquedad v una "torpeza" que, naturalmente, no poseían cuando fueron narrados en su lengua original. De cara al lector, esta tosquedad actuaría como un filtro que lo alejaría irremisiblemente del espíritu en que los cuentos fueron concebidos.

Otra opción, muy tentadora, consistiría en hacer todo lo contrario y despegarse lo más posible de los originales, realizando una versión que sería más una paráfrasis que una traducción. Dicha versión conservaría el fondo de los textos de partida pero reharía por completo la forma para amoldarla a los gustos v expectativas del lector al que iría dirigido el trabajo. Hecho con honestidad, un trabajo de este tipo podría salvaguardar al menos los aspectos más salientes del estilo original, conservando intacto su contenido. Sin embargo, tal opción me parece completamente rechazable, pues se basa en la idea de "civilizar" los originales, reduciendo al mínimo su "otredad" y asimilándolos a nuestros usos culturales y estéticos.

Otra posibilidad sería ir más allá de la paráfrasis, incurriendo en la pura reelaboración, sometiendo los textos a una relectura total. Hav que reconocer que, dada la alta calidad poética de los originales, un trabajo así, hecho por la persona adecuada, podría producir resultados admirables. Sin embargo, aparte de que tal versión reflejaría más la sensibilidad del adaptador que la de los originales, se estaría incurriendo una vez más en el delito de "occidentalizar" los cuentos y eliminar por completo todo aquellos que pudiera remitirse a la mentalidad de quienes los narraron en primer lugar.

Después de plantarme estas posibilidades y tener en cuenta todos los problemas antes esbozados, mi criterio ha consistido en producir un texto legible, restituyendo a los relatos su carácter literario, pero respetando

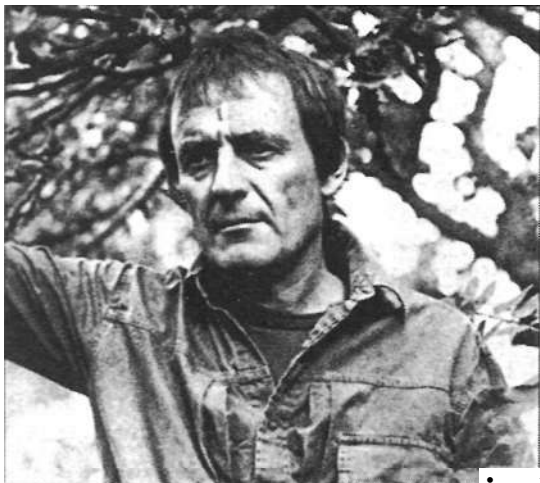
en la medida de lo posible sus peculiaridades estilísticas. Es decir, he renunciado por completo a traicionar la estética propia de los originales y en ningún momento he intentado adaptarlos al gusto occidental. Así, he conservado la mayoría de las repeticiones, y me he atendido escrupulosamente a las características propias de la estética /Xam en lo que se refiere al modo de estructurar y desarrollar el relato, sin hacer ningún intento de "mejorar" o "suavizar" el original. La única desviación de este principio que me he permitido ha sido la de llenar las pequeñas lagunas a las que me refería antes y, en algunos textos, añadir alguna palabra aquí y allá para que el sentido de ciertos pasajes quedara más claro. También he incorporado al cuerpo del relato algunos elementos que, en las versiones originales, figuran en notas a pie de página, pues los narradores los recordaron y añadieron una vez dictado el cuento en cuestión. El resultado son unas versiones que a ratos siguen mostrando ciertas "asperezas", pero que creo se pueden leer razonablemente bien.

Entrando en el terreno de las recomendaciones generales, y para terminar, creo que el caso planteado por los textos orales /Xam nos enseña, entre otras cosas, lo siguiente. Cuando se traducen textos orales hay que respetar escrupulosamente la integridad del original y no incurrir nunca en la adaptación o embellecimiento de los textos de partida. Esto sonará un tanto perogrullesco, pero no lo es tanto si se tiene en cuenta que no parece ser el principio que guía algunas traducciones de cuentos que han pasado por mis manos, la mayoría de las cuales, vale la pena decirlo, partían de originales mucho más "normales" que el de los relatos /Xam aquí comentados. El texto oral, cuando es de calidad, cobra buena parte de su belleza de sus mismas "imperfecciones", imperfecciones inevitables que,

probablemente, los oyentes, su público original, ni siquiera perciben. Pues no debe olvidarse que el relato narrado de viva voz está concebido para ser escuchado, y no leído, y que al pasarlo a la página impresa queda, ineludiblemente, desnaturalizado. También hay que tener en cuenta que no existe una manera estándar de narrar una historia, y que cada pueblo, casi diría que cada narrador, tiene un modo especial de articular sus relatos tradicionales. Esto ha de ser tenido en cuenta a la hora de traducir ese relato a otra lengua. Asimismo, y para finalizar, dado que, por razones en las que ahora no puedo detenerme, la traducción de literatura oral muchas veces no puede hacerse sino de manera indirecta, es decir, a través de versiones a otros idiomas, es

necesario que el traductor escoja para hacer su trabajo aquellas traducciones que, a su juicio, plasmen de un modo más fiel el estilo de la narración original. Es, pues, preferible huir de las adaptaciones y reelaboraciones, e inclinarse por las versiones más literales, aquellas que, por sus características, van destinadas a los circuitos de eruditos y especialistas, pero que merecerían llegar a una audiencia más nutrida. A lo largo de los últimos cien años, los esfuerzos combinados de antropólogos, etnólogos, lingüistas y misioneros han servido para acumular un conjunto considerable de este tipo de versiones. Vale la pena escarbar en esta cantera, pues en ella se pueden encontrar tesoros que piden a gritos su divulgación a un público más amplio.





• Tunv Harrison

Un ejemplo de traducción poética: v., de Tony Harrison

JESÚS LÓPEZ PACHECO

I

El autor de v.

Tony Harrison es un poeta inglés contemporáneo. Como no puedo presentárselo a ustedes en persona o, al menos, en imprenta (que es lo que me gustaría hacer y, muy probablemente, haré con el público español), tengo que limitarme hoy a darles unos pocos datos de vida y obra. Debo advertir que, al dar estos datos y comentarlos, lo hago con el principal propósito de que sirvan como complemento y ayuda de la lectura de mi traducción española del poema *v.*, motivo central de mi intervención.

Oír o leer en España la frase con la que he empezado mi presentación ("es un poeta inglés"), lo más probable es que haga pensar en la que podríamos llamar la Inglaterra mítica: cuna y defensora de la democracia y el parlamentarismo, país culto y moderno, de actitudes y costumbres tolerantes, exquisitas... Literariamente, se pensará en romanticismo, individualismo, subjetividad, etc. En fin, una Inglaterra *fina*, refinada, para la cual, y para sus habitantes y cosas —así como para los que los imitan— se suele utilizar en español el adjetivo *British*: "Es muy

British", se dice a menudo de ciertas personas o cosas. Y todo el mundo sabe cuánto hay de clasismo en esta expresión. De los países, y de sus culturas, se imponen imágenes, positivas o negativas, determinadas en gran parte por las modas, los mitos y las propagandas de las clases o grupos dominantes, interesadas casi siempre en ocultar o fragmentar la realidad.

Tony Harrison no es un poeta *British* en ese sentido mítico, aristocratizante y elitista. Tony Harrison —ya lo he dicho— es un poeta inglés. Más aún: muy inglés. Del centro de Inglaterra: nació en Leeds en 1937, en una familia pobre (su padre era panadero). En Leeds logró realizar sus estudios medios y universitarios, gracias, sobre todo, a las becas y ayudas que fue consiguiendo por méritos propios. Por razones socioeconómicas, no era la suya una familia muy propicia para la cultura, lo cual ha llegado a ser uno de los extremos del conflicto interior que ha marcado buena parte de su poesía: parecía estar destinado a sufrir las limitaciones económicas, sociales y culturales de su clase, pero se liberó de ellas. Sin haber "renegado", por así decirlo, de la clase en que nació y se formó —y menos aún de sus padres, a los que ha dedicado poemas de hon-



do sentimiento—, Tony Harrison ha sido capaz de alcanzar los más altos niveles de la cultura en su país. Y no sólo como poeta, aunque él insiste en que todo lo que escribe es poesía, tanto si se trata de libros o recitales, como de obras o adaptaciones de teatro, libretos de ópera (para la Metropolitan Opera de Nueva York) o guiones de televisión para el Canal Cuatro. Tony Harrison es, además, un reconocido helenista y latinista, campo en el que ha llegado a ser presidente de la Asociación de Estudios Clásicos. Su versión de *La Orestíada*, de Esquilo, representada en el antiguo anfiteatro de Epidaurus y en el Teatro Nacional inglés, consiguió el Premio Europeo de Traducción de Poesía en 1983. Otras obras o adaptaciones teatrales, presentadas por el Teatro Nacional y en otros países, le han valido el ser reconocido también como uno de los mejores autores teatrales ingleses.

Su obra poética, que en forma de libro comienza en 1970, constituye ya un *corpus* imprescindible en la poesía inglesa del siglo xx.

Como tampoco es esta todavía, para mí, la ocasión de presentar su poesía, prefiero dejarle a él la palabra (aunque, en este caso, traduciéndola a vuelamáquina): "...Pienso en cómo los sonetos de Milton van desde lo directamente exterior hasta lo tiernamente

interior, y en cómo el destino público de unos dejaba espacio para la compartida intimidad de los otros. De la misma forma, yo pienso a veces que mi poesía dramática me ayuda a conseguir la capacidad de escribir el resto de mis poemas. Yo trabajo en ocasiones con originales antiguos escritos en una época en que la poesía aspiraba a expresarlo todo; pero si yo acudo a esos textos buscando alientos para enfrentarme con la complejidad del mundo, mi formación entre personas llamadas *incultas*, incapaces de expresarse, me ha dado una pasión por el lenguaje que comunica de modo directo e inmediato. Yo prefiero la idea de hombres hablando a hombres, antes que la del hombre hablando a Dios o, peor aún, a los ungidos por Oxford."

En estas palabras están algunos de los estímulos de los que brota su poesía, incluyendo la punzada contra la alta cultura elitista. La cual —todo hay que decirlo—, a pesar de su actitud crítica, también ha acabado por reconocerle. Como poeta —como poeta inglés—, su crítica, irreverencia en algunos casos, ha alcanzado hasta a las instituciones más altas, incluyendo la monarquía, y tampoco se ha mordido la lengua al escribir recientemente, por ejemplo, un intenso poema sobre la llamada Guerra del Golfo. Ni ello ni, en general, la dimensión social

o neosocial de una parte de su obra, ha impedido que Inglaterra —que no es toda *British*—, le tenga como uno de sus mejores poetas.

Les leo un brevísimo y ya famoso poema suyo relacionado con el misterio del talento político:

*How you became a poet's a mystery!
Wherever did you get your talent from?
I say: I had two uncles, Joe and Harry:
one was a stammerer, the other dumb.*

Y la traducción, improvisada, para los que puedan necesitarla:

Cómo llegaste a ser poeta, es un misterio.
¿De dónde te ha venido ese talento?
Yo digo: yo tenía dos tíos, Joe y Harry:
uno era tartamudo; el otro, mudo.

II

El poema v.

Presentado el poeta, es necesario presentar el poema v. Lo leí por primera vez en Medellín (Colombia), durante el IV Festival Internacional de Poesía, en junio de 1994, en el que había conocido a Lonv Harrison. En el habitual intercambio de libros entre participantes en festivales como éste, Harrison me regaló sus *Selected Poems*, que habían aparecido en la prestigiosa colección *Penguin International Poets*, y la última edición de su poema v., que es el que cierra dicha antología. Desde la primera lectura de v. aquella noche (más bien debo decir desde mis tres primeras lecturas, pues lo leí tres veces, sobre todo en mi esfuerzo por comprender los pasajes dialectales v en *slang*), me pareció un poema tan extraordinario que sentí la necesidad de traducirlo, de recrearlo en español.

Decir, como se dijo en 1985, al ser publicado, que "es el poema social más notable que se ha escrito en los últimos veinticinco años" en Inglaterra, puede no ser suficiente, aunque ello explique en parte su éxito (en el buen sentido de esta peligrosa palabra). El poema ha logrado millones de lectores... y de televidentes, pero —hay que insistir en ello— sólo en parte gracias al escándalo que el anuncio de su transmisión y su transmisión en 1987 provocaron en los medios más puritanos v reaccionarios de Inglaterra. El filme, dirigido por Richard Eyre para el Canal Cuatro inglés, presenta la lectura del poema por el mismo Tony Harrison, ambientada en los lugares relacionados con la obra: el cementerio de la ciudad de Leeds, una taberna, etc. Basta leer algunos de los titulares de la prensa inglesa (entre octubre de 1987 y enero de 1988) para imaginar lo que debió ser dicho escándalo: *Four-letter TV poem fury (Daifa Mail)*; *Demand for ban on Four-Letter poem defied by Channel Four (Daily Telegraph)*; *To show v. or not to show v. (Daily Telegraph, tres días después)*; *Obscenity v. poetry (The Times)* [y aquí, en este titular, vemos ya, como en el poema, el uso de esa *uve*, inicial de la preposición *versas, contra*]; *Teenagers have to study Four-Letter poems. Parents protest... (Daifa Mail)*; etc. Hubo también, naturalmente, quienes defendieron la película y su transmisión, con lo que la polémica se extendió a la consideración de la censura, entonces otra vez amenazante con más o menos hipocresía. Muchos de los defensores fueron los críticos y lectores del poema, que había sido publicado un par de años antes y acogido como una importante obra literaria. Una selección de esta polémica (que ahora, por influencia del inglés, se suele llamar "controversia") ha sido recogida en la edición independiente de v., en la que ocupa casi el doble de páginas que el poema mis-

mo. Aunque reduciendo aún más la selección, yo haré probablemente algo parecido cuando publique mi traducción, pues los textos periodísticos del escándalo, junto con algunos artículos más serios, constituyen un corpus enormemente interesante desde el punto de vista histórico, cultural, ideológico-



co. En último término, todo esto viene a indicar que la obra más conocida de Tony Harrison plantea algunas de las cuestiones y preocupaciones más candentes de nuestra época.

La filmación del poema y la transmisión de la película sirvieron para potenciar y ampliar la recepción de *v*. La mayoría de los comentaristas están de acuerdo en que el poema tiene algo muy especial, ya que en él se mezclan con habilidad necesaria —y no solo de virtuoso— lo profundo y lo superficial, lo culto y lo vulgar, lo sencillo y lo complejo. Por tener, tiene hasta chistes, estupendos golpes de humor, intenso dramatismo ...

Personalmente —y todavía no sé bien por qué—, tuve, y sigo teniendo, la sensación de

que el poema es como un canto del *Infierno* de Dante; o quizá, más bien, del *Purgatorio*. Se trata de la "bajada" a uno de los círculos del infierno de la sociedad contemporánea, y más específicamente, de la inglesa: el círculo de la alienación, el paro, la violencia donde tan fácilmente surgen esos *hooligans* o gamberros futbolísticos o futboleros, esos *skin heads* o cabezas rapadas neonazis que a tantos nos inquietan desde hace años. La acción —pues el poema tiene acción y dramática, en el sentido teatral— es en el cementerio de la ciudad de Leeds, cerca de Manchester, en la Inglaterra central. El hablante narrador —autobiográficamente, un tal Harrison, poeta muy culto, que sabe (por lo menos) latín, griego y francés—, visitando la tumba de sus padres en uno de sus viajes a la ciudad natal, encuentra la lápida con un *graffitto* ofensivo. A través de su indignación y de su diálogo con uno de esos *hoo-*

ligans o *skin heads*, la "bajada" va revelándose como un bucear en la conciencia de la sociedad y del protagonista. La lengua se hace dialógica, en el sentido de Bajtín, pues el poema se desarrolla a través de un núcleo donde lo dialectal y el habla o el *slang* vulgares se enfrentan con la lengua de la alta cultura, incluyendo alguna cita en otro idioma. La tensión aumenta y se extiende, abarcando lo literario, lo social, lo político, las costumbres, lo íntimo personal, etc.

La poesía, como manifestación cultural elitista, es confrontada con esa expresión espontánea y vulgar de los *graffitti* o grafitos; más aún, el poeta y la poesía sociales, "comprometidos", son obligados a enfrentarse con su propio sujeto, con el marginado, con el "desgraciado", con la víctima transfor-

mada en delincuente agresivo... Se podría decir, en cierto modo, que el poema *v.* es un poema metasocial o, quizá, neosocial: inscrita en él está la propia contradicción de esta poesía, resuelta con una dialéctica admirable, pero no sin cierta ambigüedad que a mí me parece intencionada.

Lo social, en un sentido más amplio, juega un papel importante en *v.* La evolución de la sociedad inglesa, pero, sobre todo, la conciencia de haber entrado en una fase post-industrial, constituyen un fondo esencial de la obra. El cementerio —un cementerio inglés, con todo lo que esto significa de cuidado y respeto por los muertos familiares— se encuentra situado sobre una mina abandonada que ha empezado a hundirse...

También lo político está en la base del entramado de este poema, aunque sólo aparece en unas cuantas referencias y alusiones. Está implícito, por ejemplo, en un epígrafe, que es un par de significativas frases del dirigente sindicalista Arthur Scargill; esto se combina con la referencia explícita, dentro del poema, a las grandes huelgas de los mineros ingleses en 1984, que dirigió precisamente Scargill y que se caracterizaron por la violencia y la brutal represión por parte del gobierno. Harrison escribió su poema a raíz de estas huelgas, que afectaron hondamente a su ciudad, Leeds, situada en zona minera, en la misma zona del gran desarrollo industrial manchesteriano del siglo XIX. Otra alusión política que conviene subrayar es la que hace a la campaña electoral del dirigente laborista Hugh Gaitskell, convertido en mi texto simplemente en Gaitskell por necesidades de traducción.

Hay más, mucho más, en el poema *v.*, pero creo que lo dicho es bastante para que, tras unas consideraciones sobre algunas de las dificultades de traducción con las que me he encontrado, pueda pasar a la lectura de *v.* en español castellano.

III

v.: El título más corto y más intraducible

La primera dificultad en la traducción de este poema está o, más bien, empieza en el título. Como muchos saben, la *uve*, *vi* en inglés, es la inicial de la preposición inglesa *versus*, que en otros países, como Canadá y Estados Unidos, suele abreviarse como *vs.* En su significado de *contra*, *v* es usado ampliamente en el mundo deportivo y, en especial, en los anuncios de los partidos de fútbol: *Germany v. Bolivia; Spain v. Korea*, etc. Traducir por *uve* al español la *vi* del título de esta obra literaria, no habría tenido sentido: la inicial *uve*, en nuestra lengua, no tiene connotación alguna equivalente a *contra*, mientras que en inglés esta connotación es fortísima, en buena parte debido a la afición al fútbol y a otros deportes. [Entre paréntesis, me pregunto qué habrán hecho en la traducción italiana de *v.*, que habrá aparecido o estará a punto de aparecer, pues, en esta lengua, el *versus* latino (que es el origen del *versus* inglés) ha dado lugar a la preposición *verso*, pero con otro significado: *hacia*.] Por lo tanto, estaba claro que era imposible traducir *vi* por *uve*, que, en todo caso, habría hecho pensar en la *uve* de *victoria* (connotación churchilliana, inglesa también, utilizada en un par de pasajes del poema).

Usar *contra* o su inicial, *ce*, habría sido aún más absurdo.

Dos únicas posibilidades de traducción se me han ocurrido: la primera es *Uve de versus*, es decir, traducción más descripción de la abreviatura; pero con este título, aparte de que no contiene todas las referencias del título inglés, se pierde su eficaz e intensa brevedad. La segunda, que sería más exacta en un sentido *v* aún más breve, es cambiar la "*uve* y el punto" por un simple guión, el guión que se interpone entre dos nombres

para expresar conflicto, guerra, etc.: la palabra *hispanoamericana* se convierte en dos en la frase *guerra hispano-americana*, que designa el conflicto entre España y Estados Unidos en 1898. Este "guión de enfrentamiento" es el que se usa, precisamente, en los anuncios de los partidos con la misma función que la *uve* y el punto en inglés; pero este guión como título —y no es chiste— también se queda corto, como se verá por lo que voy a explicar.

Inventar otro título basado en un criterio distinto, me pareció difícilísimo, si no imposible. Y ello porque en este título (quizá el más corto y el más difícil de traducir), no hay sólo la connotación que acabo de explicar, sino también referencias a otras cosas: la *uve de* la preposición *venus* puede valer también como la inicial de *verses*, es decir (pasando al español), el plural de *versos*, los versos de un poema; el mismo Harrison me confirmó su intención de jugar en el título con las dos palabras casi iguales (la semejanza se hace enorme en la pronunciación de las dos palabras gracias a la vaguedad de las vocales inglesas). Dicho de otra forma: la *v.* del título vale asimismo como la inicial de la palabra *versos*; el poema se titula, pues, en abreviación, *Venus*, pero también *Versos*. Con la sencillez, la elementalidad que supone titular un poema *Versos*, *v* con la complejidad de hacer que, al mismo tiempo, su título aluda a "agresividad", "enfrentamiento", "conflicto", etc., que es con el valor con el que los *hooligans* del poema usan esa *vi* como *graffitto*.

En consecuencia, la *vi* del título era, no sólo irrenunciable, sino (aunque se rían) intraducible. Y por eso no la he traducido. Por eso y porque, en nuestra época internacionalista o, más bien, multinacional, bajo la influencia predominante de algunos países angloparlantes, la *uve de venus* se ha de-



bido de popularizar suficientemente en muchas lenguas, incluyendo la española. A lo cual supongo que habrá contribuido, además, la difusión de los deportes, que tanto unen a los países, como decía alguien que no tenía en cuenta las temibles connotaciones de *versus*, tan admirablemente aprovechadas por Harrison.

No han sido un ejercicio fútil, sin embargo, mis consideraciones sobre este título tan corto como intraducible. Y no lo han sido porque, en mi trabajo, traducir o no traducir la *v.* del título era un dilema realmente hamletiano del que dependían muchas cosas en la traducción del poema entero.

En efecto: al decidirme a no traducir el título, me sentí en la necesidad de hacer que el texto de mi traducción fuera aún más autosuficiente que el original desde el punto de vista de las connotaciones de *versus*. Así, por ejemplo, en un cierto momento aproveché el hecho de que la palabra *adversario* tiene la misma raíz de *versus* embebida. En otro caso, me pareció conveniente reforzar el sentido del inglés: el verso "*but all these Vs.: against! against! against!*" lo resolví en: "pero, ¿por qué esas *uves* de odio y negación?".

2. La forma

v. está escrito con la regularidad métrica y de rima de un poema clásico o neoclásico. Una buena parte de sus 122 serventesios tienen, sin embargo, la particularidad de que en ellos riman palabras coloquiales, dialectales, de jerga o *slang* y palabrotas del lenguaje más vulgar, las que en inglés se llaman con el curioso eufemismo de *four-letter words*, "palabras de cuatro letras". Si a esto añadimos las frecuentes contracciones del inglés, aún más numerosas en las hablas coloquiales *v.* dialectales, comprenderemos me-

jor el *tour de force* de Harrison al lograr esa regularidad de metro y rima; pero se trata de un poeta al que la crítica reconoce un gran dominio de la lengua, incluyendo especialmente la coloquial, y de las formas poéticas tradicionales, que casi siempre usa logrando hacerlas parecer nuevas.

Desde el punto de vista del traductor, sin embargo, ese *tour de force* del autor resultaba algo inquietante, al menos en principio. Hay quien asegura que es imposible o, en cualquier caso, desaconsejable, el traducir poesía en verso métrico, y más aún, si es con rima. No comparto, en general, esa opinión, y hasta, en determinados casos, he sostenido justamente la contraria: así, diré que ya hace muchos años me embarqué en la ardua empresa de traducir el *Infierno*, de Dante, en la misma terza rima del original, es decir, en tercetos encadenados. Debo confesar (pero sin reconocer por ello impotencia, pues ha sido por otras razones) que todavía sigo, como traductor, en el centro, más o menos, del *Infierno*.

El poema de Tony Harrison me parece otro caso en el que la medida y la rima son necesarias también en la traducción. Más aún, si lo puedo decir así: convenientes. La crítica ha observado y señalado que *v.*, de manera intencionada, se hace eco en algunos aspectos de uno de los más famosos poemas ingleses: la *Elegía escrita en un cementerio rural*, de Thomas Gray. Pues bien, uno de esos aspectos en que el moderno poema se apoya (pero para lograr un cierto efecto de contraste) en la bella y melancólica meditación del siglo XVIII, es precisamente la forma poética. Al comprender esto, el traductor comprendió que el *tour de force* era aún mayor, pero inevitable, y lo aceptó, como dicen los estadounidenses, como un *challenge*.

Acepté el reto, pero pagando un precio, claro. Para empezar, los versos endecasíla-

bicos ingleses los tuve que convertir en alexandrinos españoles, aunque esto es práctica habitual en la traducción de poesía de aquella lengua a la nuestra: la imponen ciertas características diferenciales de ambos idiomas, muy conocidas.

En cuanto a la rima, me tuve que permitir la flexibilidad de no atenerme siempre al esquema riguroso del serventesio, cambiando en ocasiones su rima cruzada por la del cuarteto; hay también algunos pareados, y bastantes versos sueltos, aunque nunca una estrofa sin ninguna rima. Estas concesiones me las justifiqué —me las justifico— diciéndome que lo importante era conseguir, al menos, una impresión de regularidad que reprodujera hasta cierto punto el efecto que tiene la forma del original.

Otra concesión formal la he hecho en la clase de rima, consonante siempre en inglés, y en mi traducción no siempre, pues la combino con la rima asonante. No hay en esto, sin embargo, tanta concesión como pueda parecer, ya que la rima inglesa, basada en las consonantes, prescinde de las vocales con frecuencia, por lo que viene a equivaler, pero invertida, a la rima asonante española, que se basa sólo en las vocales. Por poner un ejemplo (leo las palabras inglesas como si fueran españolas, para destacar las vocales): que en inglés *versus* rime con *curses*, no es algo tan distinto de que, en español, *obeliscos* rime con *añadido*.

Confío en haber conseguido así la impresión de regularidad formal necesaria para reproducir, en cierta medida, el contraste expresivo que hay en el original entre la forma y la vulgaridad de ciertos elementos. En dicho contraste se apoyan algunos de los efectos más logrados del poema, que refuerzan su interna dialéctica humana, social, cultural e ideológica.

3. Las palabras de cuatro letras y su traducción

¿Cómo traducir las *four-letter words*? No me refiero al problema que se les planteaba a los traductores Victorianos y mojigatos de todas las épocas, y que resolvían, unas veces, tajantemente, es decir, cortando lo que les ofendía; otras, recortando la palabrota o palabra molesta hasta dejarla en su inicial; otras, poniendo unos puntos suspensivos o sustituyéndola por algún eufemismo... En traducciones del latín o del griego clásicos, es frecuente ver aplicada la misma solución que yo encontré para el título de *v.*: no traducir la palabra o frase "pecaminosa" para que el lector la pudiera "disfrutar" (si la entendía) en latín o griego clásico.

No. No estamos en esos tiempos, ni somos ya Victorianos o mojigatos (aunque, a juzgar por la polémica provocada por la película *v.*, habría que añadir: sálvese el que pueda). Además, las palabras crudas (¿por qué no "asadas", "cocidas" o "hirvientes"?), si eran absoluta y estéticamente necesarias en el poema, como los buenos críticos han reconocido, lo eran también en la traducción.

El problema es otro, y sólo podré esbozarlo. ¿Cómo traducir la que al *Daily Mail* le parecía "la palabra más cruda, más ofensiva" de la lengua inglesa, y que, según los servicios estadísticos de este diario, se usa en el poema 17 veces? Aunque no he comprobado la estadística, mi intención con la cita es referirme a *cunt*, literalmente *coño*, pero con connotaciones y usos diferentes en ambas lenguas, y coincidiendo más o menos en el uso expletivo. *Cunt* (cuatro letras, en efecto) es, según la escritora feminista Germaine Greer, "el peor insulto personal", lo cual a ella le parecía, lógicamente, una prueba del machismo inglés. En español, en cambio, uno no puede decir que alguien "es un co-

ño", ni siquiera "un estúpido coño". Tenemos, sí, otras variantes, en femenino, en aumentativo, pero ninguna de ellas se puede usar como insulto personal: Me vi obligado, pues, a buscar, no una, sino varias equivalencias (y también por conveniencias de metro o rima, en algunos casos), ya que percibía, en distintos pasajes, matices distintos. Así, el *cunt* inglés, unas veces lo he traducido por *maricón* (curiosa equivalencia), otras por *cabrón*, *gilipollas*, *¿filis*, etc. Algo parecido me ocurrió con el *funk* (*jodcr*) (otras cuatro letras, como ven), que he tenido que cambiar a *cabrón* también en un par de ocasiones, aunque el derivado *fucking* [*jodido*] lo he traducido por lo menos una vez como *puñetero*, más débil, pero más adecuado en español.

Entre la cascada de palabrotas en que, según el citado diario, consistía el poema, y que la película iba a verter sobre los televidentes a razón de dos por minuto durante cuarenta y cinco minutos, son muchos los términos que me han obligado a buscar equivalencias de manera semejante. No es esta la ocasión de extenderme en un análisis comparativo de este aspecto en los dos idiomas, pero sí quiero avanzar una observación general: el español vulgar me parece más vaciado, rico e imaginativo que el inglés en cuanto a los llamados "tacos" o palabrotas.

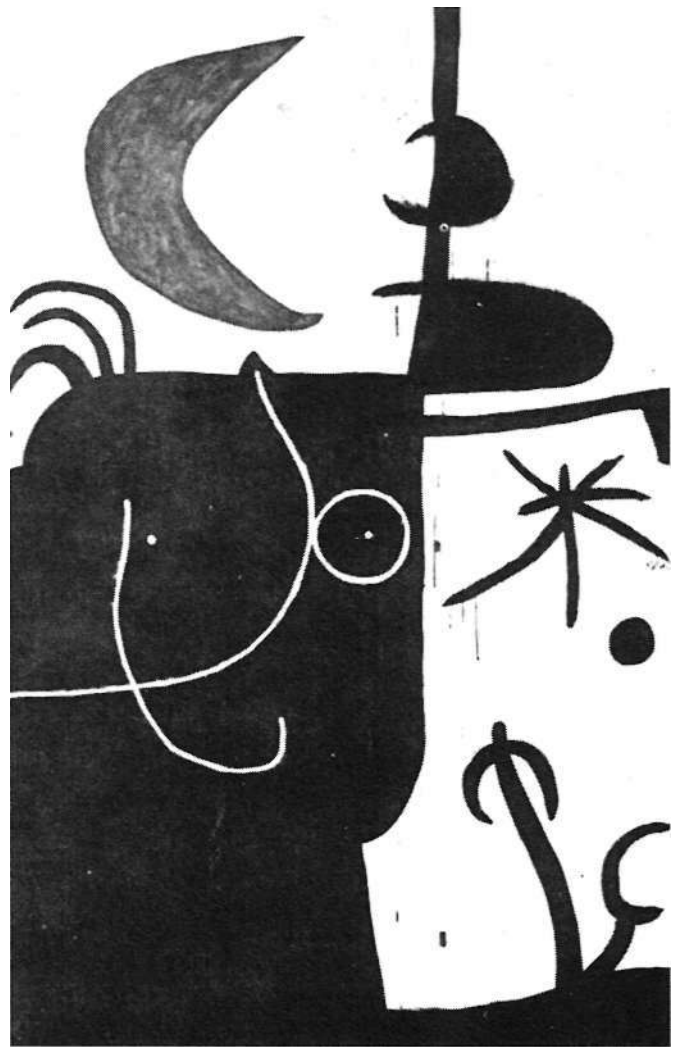
Una de las "palabras de cuatro letras" que más trabajo me dio durante la traducción es (no la puedo decir todavía) la que Harrison usa para crear uno de sus chistes. Cuando el

skin head está imaginando las inscripciones que grabarán en su propia tumba y en la de sus compañeros de paro y de "rapamiento de cabeza", de pronto, en un golpe de ingenio popular, aunque quizá mostrenco, se le ocurre decirle al poeta: "*They'll chisel fucking poet when they do yon / and that, yer cunt, 's a crude four-letter word.*" Es decir, que al personaje Harrison, al morir, le grabarán *poet, poeta*, que en inglés es, en efecto, también una "palabra de cuatro letras". El chiste tiene más sentido de lo que parece: el *skin head* vuelca todo su rencor social sobre una de las palabras de más alto significado en la cultura y la sociedad de las que se siente excluido. La conversión del nombre *poeta* en insulto, e incluso obsceno, es uno de los puntos álgidos de la obra. Es, quizá, el punto de intersección de lo autobiográfico y lo social, de lo cultural y lo político-económico. Harrison está realizando, con ese chiste, un análisis autocrítico de las limitaciones y contradicciones de la poesía, incluso de la poesía social y comprometida.

No les anticipo a ustedes mi traducción de estos dos difíciles versos, porque prefiero reservársela como sorpresa y porque creo que ya ha llegado la hora de pasar a la lectura de v. en español.

Espero que mi trabajo de traductor les ayude a disfrutar de este poema tan especial y, en muchos sentidos, único.

Seminario-lectura en la Residencia de Estudiantes, Madrid 26 de abril de 1995.



Traductor En libertad controlada

ELOÍSA ÁLVAREZ

Ante la extrañeza que eventualmente pueda provocar el título que encabeza esta intervención, aclararé, antes de seguir adelante, que mi punto de partida es entender la traducción literaria como fruto de una unión pasional entre un ser y una escritura que, desde su apariencia de metal informe, llega a adquirir una nueva y luminosa entidad en otra lengua.

Miguel Torga interpreta precisamente este proceso como "un acto, en esencia, de amor", puesto que:

"Sólo quien es tocado en su mente y en su corazón por la singularidad radical de una voz siente la necesidad y el gusto de ensancharla en los oídos del mundo¹."

Y difícilmente puede concebirse una primera aproximación a un texto literario sin una atracción inconsciente ejercida como una fascinación fatal. Desde esta perspectiva puede enfocarse la figura del traductor como la de un ser afectivamente mutante que, después de una primera fase de femenina aceptación pasiva del papel de seducido, reacciona progresivamente hasta lograr,

en la culminación del proceso, la posesión viril, activa y triunfal del texto primitivo. El traductor no sólo se apropia de una voz ajena, sino también de una subyacente ontología espiritual, social, cultural, que él adopta, metamorfoseándola, hasta llegar a transformarla de objeto de deseo en objeto conquistado.

Pero no será irrelevante subrayar que un acto de posesión no es inocuo y también que nunca se realiza impunemente. La identidad profunda del sujeto se diluye en esta simbiosis con el texto-meta quedando de ella una máscara, tras la que se esconde en un juego, tan consciente como inconsciente — pero siempre generoso— de ocultamiento, en el que su libertad queda parcialmente ali-

nada. En un proceso en que el autor va configurando lo que Eduardo Lourenço llama su "escultura interior" —proceso más evidente en textos poéticos o en la prosa de carácter autobiográfico— al traductor le está vedado el desvelamiento y queda condenado a su contingente vida extraficcional, sin poder legitimar una inmanencia textual, estatuto reservado para esos traductores moriscos de manuscritos de los

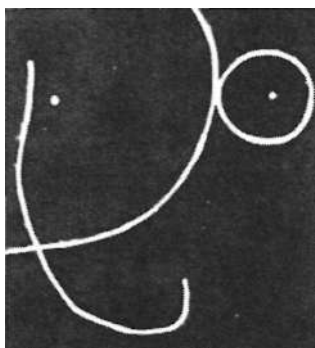


1. *Diario XVI*. Coimbra Edit. 1993, pág. 39.

diversos Cide Hamete Benengeli de nuestra historia literaria, como exponentes que son de una determinada estrategia narrativa, y para aquellos que, bajo procedimientos técnicos diversos, integraron su dimensión de seres reales en la ficción literaria.

Afirmación que, si no la analizamos desde el exclusivo punto de vista de la instancia intratextual del traductor, puede ser parcialmente refutada porque ¿hasta qué punto no quedan vestigios en su reescritura de sus señas de identidad: de su edad y sexo, de su cultura e ideología, de su sensibilidad, de su origen geográfico concreto?

Son las particularidades regionales o dialectales del traductor las que constituyen sin duda uno de los componentes de mayor transparencia en el significante. En este sentido no puedo dejar de mencionar, aunque sea a título meramente ilustrativo de la no equivalencia léxica entre el valor de la norma y el del uso, que un corrector de una editorial española "censuró" el participio *engarañado* con que yo traducía en *La creación del mundo* el término equivalente en portugués (*engaranhado*): sin duda le era desconocido a los estandarizados y normativos oídos del revisor un vocablo que para mí, de ascendencia castellano-leonesa, era tan usual para definir los efectos sobre el organismo, y más específicamente sobre las manos, de aquellos fríos esteparios. La sustitución, en base a un más estereotipado v neutro aterido, dejó perder la connotación de casticismo impresa en el discurso de un autor de origen transmontano.



Buena prueba de que en nuestro discurso permanecen esos signos susceptibles de identificación subjetiva la constituyen los ejemplos de discusiones teóricas sobre la problemática de la autoría real de determinadas traducciones. El caso de las versiones de las novelas de Eça de Queirós *La reliquia*, *El primo Basilio* v *El crimen del padre Amaro*, que fueron firmadas todas por Valle-Inclán —por obvios motivos económicos— nos parece paradigmático en este sentido. Efectivamente y, a juzgar por la documentada opinión de Elena Losada², sólo en *La reliquia* —y como resultado de la presencia de galleguismos sintácticos en el sistema verbal—

sería defendible la posibilidad de un trabajo personal, y no muy meritorio, según parece, del genial autor de *Lucas de Bohemia*. ¿No habrá marcas de la personalidad literaria de Llardent en la versión española de los *Sonetos* de Antero de Quental? ¿No se vislumbra un José Bento, poeta, en la versatilidad estilística que caracteriza sus traducciones poéticas al portugués? Vestigios

que, efectivamente, no les garantizan un estatuto intemporal, explícito en el mensaje.

El traductor asume la responsabilidad total del nuevo texto a partir de la adopción, trivial sólo en apariencia, de un título bajo el que no tiene por qué reconocerse forzosamente el perteneciente al texto-origen. En la versión francesa de las obras de Torga, la traductora, por razones relacionables con la búsqueda del impacto emotivo del libro, sustituyó el inicial *Diario* por *En franchise intérieure*, frase extraída del mismo *Diario*. *Bichos* pasó a ser en francés *Arche*, como re-

2. Eça de Queirós a través de Valle-Inclán: el problema de las traducciones. In *Queirosiana*, 2. Coimbra. Julio de 1992, páginas 61 a 76.

ferencia emblemática a Vicente, el cuervo que, desafiando los designios divinos, huye del Arca de Noé en el último relato recogido en el volumen, y ahora con la plausible intención de evitar la equívoca ramplonería semántica de un posible *Bétes*. La opción de mantener *Rúa* como título de mi versión castellana no se debe a una fidelidad estúpida al original portugués. Independientemente de que este término sea o no aceptado por nuestra RAEL —y cómo puedo olvidar que en el casco viejo de Salamanca la calle que va de la Plaza Mayor a la Catedral es designada por un redundante "Calle La Rúa"— está claro que encierra mayor riqueza de sugerencias líricas que el correspondiente, terrible, y esperable *Calle*. Hasta factores simplemente tipográficos pueden redundar en la alteración —hasta el empobrecimiento o la mitificación mágica— de una toponimia. Sabido es que en portugués los sustantivos siguen apareciendo regularmente con mayúsculas en las cubiertas: mi decisión de transcribir *montaña* con minúscula en la portada de los célebres cuentos no fue torpemente normativa, sino guiada por la intención de evitar una ambigüedad creada por la existencia en España de una Montaña santanderina, coincidencia que me impidió caracterizar la región como el lugar simbólicamente primordial que podría sugerir la mayúscula inicial.

Las características socio-culturales del receptor colectivo del mensaje se presentan de este modo como condicionantes específicos de la referencialidad inscrita en las portadas. Y así, *Bichos* seguirá siendo *Bichos* en mi futura edición en castellano, a pesar del registro despectivo que afecta semánticamente al vocablo en esta lengua y que está ausente del portugués, porque este título es ya familiar y fácilmente identificable para los españoles.

Responsable pues de la obra que posee, y que protege y sanciona con su firma, su relación erótica con ella se modifica igualmente desde una posición de inicial fidelidad tímida hasta un afianzamiento esencial que asegure, no tanto la pervivencia en libertad de su *ego* total e individualizado, como hemos visto, sino la resurrección solar del objeto envuelto ahora, simplemente, en otros ropajes. Su estilo, entre la contención rigurosa y la seguridad conquistada, va amoldándose a un ritmo amoroso que, a pesar de no ser regular, ya es capaz de intuir.

Así precisamente se definen los términos de mi relación con una obra —ficcional y poética— que he traducido hasta rondar las tres mil páginas y que ha sido construida por Miguel Lorga a lo largo de sesenta años. Las metamorfosis estilísticas inherentes a un espacio cronológico tan prolongado se identifican sin dificultad en las escrituras paralelas del *Diario* v de *A Criacao do Mundo*. En el texto original de esta "crónica, novela, memorial v testamento" —como la define su autor— se descubren cambios

en la vivencia mental y afectiva del paso del tiempo que quedan impresos en la sintaxis verbal del significante. Las primeras doscientas páginas, en una sintagmática simplificada y a tiempo lento que responde a la cosmovisión de un niño y, más adelante, de un adolescente, dejan paso a una precipitación de acontecimientos que aflora en las vertiginosas elipsis factuales de las últimas doscientas, trasunto de la ideología y afectividad de un *yo* adulto y problematizante. Pero, además, en este largo intervalo se ha ido fraguando progresivamente el discurso reflexivo y sentencioso, apotégmico, del pensador que en el *Diario* medita sobre la condición humana y su circunstancia. De hecho, entre 1937 y 1981 —fechas de publicación



del primero y último libro de *A Criação do Mundo*—, se ha producido la autoconciencia metaliteraria de una voluntad de estilo que queda explícita en una nota diarística de 1981 en que el autor se reconoce, *a posteriori*, en un ideal estético formulado por Ezra Pound: "La piedra de toque de un arte es la precisión"³.

En cualquier caso, y aunque el traductor actúe bajo libertad controlada v coartada, como hemos visto, por factores tanto intrínsecos como extrínsecos a la obra, lo hace siempre en el sentido de adquirir un estatuto de responsable autonomía. En la actualidad la tendencia parece apuntar a una valoración estético-expresiva del texto-meta, en detrimento del respecto absoluto al texto-origen, llegando incluso a hablarse de las "bellas infieles", versiones que, apartándose del objeto original dejan traslucir el genio del traductor y que constituyen una de las bases para poder hablar de él como un autor segundo. "Bellas infieles" que podemos relacionar más estrechamente con las versiones poéticas, en que el intermediario lingüístico ha de ceñir su expresión a las posibilidades rítmicas que su propia lengua le ofrece, sacrificando, a veces, el respeto semántico a la musicalidad, sin lo cual un poema sería muy fiel pero tristemente prosaico. En este sentido ¿seguirán teniendo actualidad las desconfiadas palabras que Cervantes pone en boca del cura, cuando al hacer el escrutinio de la biblioteca del hidalgo y refiriéndose a la traducción castellana del *Orlando furioso* de Ariosto, muy posiblemente la debida a

Jerónimo de Utrera, tan conocida como defectuosa, afirma:

"que le quitó mucho de su natural valor, v lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quieren volver en otra lengua: que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento"⁴.

Y, de hecho, la norma gramatical amor-daza también la libertad v la ductilidad expresivas del traductor, al que debería asistir, en principio, el mismo derecho de transgresión gramatical y de desvío normativo de que goza el poeta, derecho constante e implícitamente reivindicado por todos nosotros.

Llegados a este punto, parece inevitable una reflexión sobre la necesidad propiamente lingüística, pero también socio-cultural, de traducir del portugués al español y viceversa. Tratándose de dos lenguas tan afines, parafraseando una expresión de Unamuno que sigue reflejando el sentir general, ¿el lector medio sería capaz de comprender en profundidad una novela contemporánea en la otra lengua? Mi experiencia me ayuda a encaminar la respuesta hacia un rotundo no, lo que no invalida la hipótesis de que un lector culto pueda leer por sí solo ambas. En todo caso, el trabajo del traductor, ayudado por una eficaz labor editora y distribuidora, revelaría v acercaría a ese público lector libros de otro modo desconocidos e inaccesibles.

La pretendida semejanza léxica entre las dos lenguas, lejos de constituir una ventaja,



3. *Diário XIII*. Coimbra. Coimbra Edit. 1983, pág. 174.

4. *Quijote*. I. Capítulo VI. Madrid. Castalia. 1978, 5ª edición, página 114.

arrastra al traductor, generando con frecuencia un exceso de autoconfianza que lleva a la precipitación y al error interpretativo. Lo que podemos verificar recurriendo a ejemplos prácticos, tomados del último volumen del *Diário* de Miguel Torga, aún sin publicar en versión castellana. El primero de ellos, procedente de una nota fechada en la ciudad transmontana de Chaves, constituye una pequeña oda a una vida natural aún hoy posible en tierras portuguesas:

"Acordo a ouvir os galos da redondeza, que da penumbra me desafiam a inspiração, e os roncões impacientes que dos chiqueiros pedem lavagem. E bendigo mais uma vez esta terra de Portugal, que tem História, que tem civismo, que tem arte, que tem pergaminhos de toda a ordem, e que ainda se exprime, antes de erguer a voz urbana, mi-ma sa linguagem rural de cacarejos e grunhidos."⁵

Bien, pues esta *lavagem*, en contra de lo que parece sugerir la raíz latina y la información aportada por el diccionario, no significa que los cerdos pidan que los laven, lo que, además, sería un atentado a la estricta lógica vital del animal. Se trata de un dialectalismo norteño que hace referencia a las mondas mezcladas con salvado y con sobras de los platos que van a ser *lavados*, base tradicional de la alimentación del guarro. Como asimismo es engañosa para un hispano-hablante la aparente univocidad del actual verbo *revelar*, incluido en el texto que transcribo a continuación, la última nota en prosa del *Diário* en que Torga define su posición moral v autorial en relación a esta obra au-

tobiográfica, y que además constituye un mensaje de despedida del lector v de la vida:

"Mais do que páginas de meditação, são gritos de alma irreprimíveis dum mortal que torceu mas não quebrou, que, sem poder, pode até á exaustão. E se despede dos saís semelhantes sem azedume e sem ressentimentos, na paz de ter procurado vê-los e compreendê-los na exacta medida. E que confia no juízo da posteridade, que certamente lhe vai relevar os inultos defeitos e ter em conta as poucas mas sofridas virtudes."⁶

Efectivamente, *relevar* no significa *dar relieve*, *subrayar* —traducción que invertiría el sentido exacto del texto—, sino precisamente el extremo semántico contrario: *perdonar*.

Una fidelidad absoluta, lo que entendemos como característica esencial de una versión literal, no sólo conduce a interpretaciones semánticamente deturpadoras como en los ejemplos comentados. Puede originar una redundancia expresiva en el significante, inexplicable para cualquier lector atento y sensible, que queda sorprendido y desamparado ante una lógica textual que le es absolutamente ajena. Esta sería la consecuencia de traducir *multidao* por sus correspondientes *muchedumbre* o *multitud* en contextos similares al de la nota fechada en 1993 que aquí reproduzco:

"Ainda na ressaca do tratamento oncológico de ontem, sem poder tirar da lembrança o espectáculo deprimente da multidao de /arrapos humanos á espera de vez na sala do hospital, toda a

5. *Diário XVI*. Páginas 30 y 31.

6. *Diário XVI*. Páginas 199 y 200.



natureza me pedia desánimo e cepticismo.⁷"

Para quien conoce la sala de espera de ese hospital concreto está suficientemente claro que en ella no caben multitudes, que se encuentra frente a una hipérbole de registro afectivo —legitimada por una oralidad portuguesa pero no por la castellana— desapercibida para cualquier traductor confiadamente rápido.

Esa relación amorosa a que he estado aludiendo da muestras de su fertilidad matricial ya en el siglo x, cuando un monje anónimo —el más antiguo predecesor de los traductores peninsulares— en la quietud monástica de San Millán de la Cogolla corteja a un manuscrito latino hasta fecundarlo. Es así como se engendra una nueva lengua —el romance castellano— que hizo posible para los hispano-godos una manera, más íntima y recogida, de hablar con Dios y que representa el germen de toda una revolución cultural. Tres siglos después, en el recogimiento de ese mismo convento, Gonzalo de Berceo incluiría su nombre en sus recreaciones-traducciones, alcanzando, por primera vez en nuestra historia literaria, un privilegiado estatuto intradiscursivo. Entre ellas figura precisamente una de las cumbres de la poesía mariana medieval: *Los Milagros de la Virgen*. Con la buena fe del que cándidamente expresa su absoluta y fiel dependen-

cia del texto-origen, se confiesa incapaz de establecer la genealogía de Santo Domingo de Silos:

*"El nombre de la madre deçir non lo sabria.
Commo non fue escripto non lo devinaria.⁸*",

y muestra el talento y la intuición del verdadero poeta que, consciente del poder de la palabra vivificada, busca inspiración en la cotidianeidad socio-lingüística del pueblo oyente —receptor del mensaje— como garantía de la eficacia de la transmisión de sus historias. Tengamos en cuenta, por otra parte, que será en el Toledo de don Raimundo y en el Alfonso X, en la pacífica convivencia de las tres castas peninsulares, donde se abrirán al mundo occidental la ciencia, la sabiduría y la imaginación orientales, a través de anónimos traductores que confirmaron la ruptura de esa secular marginalidad periférica de Iberia, ruptura iniciada con el califato omeya.

En la mentalidad de nuestros humanistas, tan ligada a los universos italiano y greco-latino, se confunden versión y creación poética —y en consecuencia autor primero y segundo—, impidiendo la rigurosa distinción genealógica de modos literarios próximos como la traducción literal, la traducción libre, la adaptación, la recreación, la imitación y, en todos los casos, sin asomo de autosenntimiento cultural de plagio. En este sentido podríamos preguntarnos si la poesía de Fray Luis de León hubiera alcanzado el equilibrio armonioso que la caracteriza sin la presencia, tan cercana, de Horacio.

Y ¿cómo olvidar que, en el neoclasicismo, los afanes de ilustrados como Leandro

7. *Diário XVI*. Páginas 182 y 183.

8. *Vida de Santo Domingo de Silos. Vida de Sanca Oria*. Madrid. Espasa-Calpe. Austral. 1966, pág. 12, estrofa 8.

Fernández de Moratín para instruir al pueblo, a través de novedosas formulaciones dramáticas que sustituyeran a las trasnochadas imitaciones de nuestro drama barroco, fracasarían ante las reposiciones sucesivas en los escenarios de burdas adaptaciones al castellano de piezas francesas?

Este intercambio cultural, a través de medianeros textuales, hace florecer en nuestro romanticismo la poesía de Espronceda a la sombra de un Byron, y lo mejor del tamizado lirismo de Bécquer no es ajeno, como sabemos, a las traducciones que de ciertos poemas de Heine hizo Eulogio Florentino Sanz.

El incipiente modernismo español enriquecido merced a Eugénio de Castro; la figura de Lorca como portaestandarte ético en la poesía neorrealista de este lado de la frontera, como renovador de su mundo metafórico, como inspiración estética y temática en el teatro naturalista de Vicente Aleixandre y el duende de Lorca en la lírica rusa; la fragmentación (Mitológica de Pessoa en la ficción y en la lírica contemporánea hispánicas, para no hacer esta síntesis interminable, ¿no han de rendir tributo a poetas y escritores que, como Eugénio de Andrade y José Bento, Ángel Crespo y Miguel Viqueira han replegado su voz en cuanto tales, traduciendo y divulgando antologías y obras completas, posibilitando en mayor o menor medida la abertura de una mentalidad hacia otra visión de la realidad?

Mis argumentos sobre la necesidad de la traducción y sobre la relevancia socio-cultural de los traductores literarios de hoy, podrían sintetizarse afirmando que gracias a ellos el espíritu humano salta las barreras del microcosmos en que está recluido para ampliar su auto problematización en el universo. Son "intermediarios culturales", dice Torga en la nota del *Diário* que citaba al principio de mi comunicación, y añade:

"Nunca será demasiado exaltado el servicio que prestan a la humanidad estos obreros de otra comunión de los santos, terrena, encarnada, naturalmente opuesta a la sobrenaturalidad del Credo. Si nos faltasen, se quedarían sin respuesta innumerables interrogaciones, llamadas y desafíos. Las esfinges que interpelan sibilinamente a los viandantes a la entrada de todas esas Tebas de la existencia, son monstruos de carne y hueso, y de papel y tinta. Y sus enigmas, avisos ambiguos y catárquicos que, después de fielmente descifrados y traducidos, abren camino al ansia liberadora de griegos y troyanos.⁹"

En ella, con expresión sugestivamente metafórica define, en tono aforístico, el papel que desempeñamos en la sociedad y, sobre todo, sugiere un ideal de agitadores de conciencias —alcanzado, de diferente manera, por el mismo Torga y por Fernando Pessoa— al que podemos aspirar, en libertad textual controlada pero en libertad humana total.



9. *Diário XVI*. Páginas 39 y 40.



Traducir a Platónov

VICENTE CAZCARRA

Muchas y graves son las razones de queja de los que formamos en las "oscuras y sufridas" filas de la profesión de traductores de libros. Males de una profesión que, generalizando, provienen de una insuficiente valoración social de nuestro cometido y —en consecuencia— del producto del mismo. Razones de sobra para no cejar en nuestras reivindicaciones, que, junto con las de otras ramas de trabajadores del intelecto, coinciden, en última instancia, en la exigencia de un mayor papel de la cultura en esta cutre sociedad que padecemos.

Pero como tampoco se trata de quejarse excesivamente —yo nunca he tenido tendencia a la jeremiada—, forzoso será reconocer que también hay zonas de satisfacción en lo que hacemos —de no ser así habría de incluírse nos entre los masoquistas más conspicuos—. El gozo llega, sobre todo, cuando se traduce a alguno de los grandes de las letras. Gozo que se acentúa si el autor ha sido propuesto por el traductor. Y el placer llega a convertirse en "éxtasis" si el autor es alguien con el que uno se identifica en cuanto a temática y estilo.

En lo que a eso respecta, forzoso me es reconocer, a fuer de sincero, que en mi ya larga práctica de traductor he sido un verdadero privilegiado. La colaboración con Helena S. Kriúkova me ha permitido abordar autores rusos que me hubieran resultado inaccesibles habida cuenta de mi modesto conocimiento de la cultura y la lengua rusas. Gran parte de lo que hemos traducido lo ha sido a propuesta nuestra; y también ha sido, en su mayor parte, muy satisfactorio lo que nos han dado a traducir los editores por su propia iniciativa.

De todas formas, el *súmmum* del placer ha sido verter al español a Platónov. La traducción, en 1990, de su novela *La excavación*¹ supuso para mí el encuentro con uno de los escritores más grandes que ha habido en lengua rusa, con el que, además, me identifiqué profundamente: el texto de Platónov, que conmovió mi corazón, fue, al tiempo, un manjar para mi mente. Es decir, una de esas satisfacciones que pocas veces se alcanzan en la vida, y que compensan sobradamente todos los sacrificios que ha podido suponer el camino para llegar hasta ahí.

1. Para la editorial Alfaguara.

Y —¡nada más y nada menos!— ahora se concreta lo que ha venido siendo, tras *La excavación*, mi mayor ambición en estos años: traducir *Chevengur*², la segunda de las dos novelas emblemáticas de Platónov, que el autor escribió entre 1926 y 1929.

Además de compartir con los lectores de VASOS COMUNICANTES las primeras páginas de la traducción *Chevengur*, me voy a permitir, al calor del inicio del trabajo, algunos comentarios sobre Platónov, a modo de apuntes para la reflexión y el debate; por supuesto, sin la menor pretensión globalizadora ni concluyente, sino, únicamente, con el deseo de aportar elementos (en algunos casos esquemáticamente, por falta de espacio) que permitan al lector español una mayor aproximación a la figura de este excepcional novelista .

Creo que hoy puede afirmarse con rotundidad que Platónov no se plegó nunca a los normas literarias que intentaron imponerle los burócratas del sistema, y que murió firme en sus convicciones. El hecho de que escribiera lo mejor de su obra en torno a los años treinta, no quiere decir que a partir de entonces claudicara —como a veces se ha dicho—. Platónov fue un hombre absolutamente consecuente, tanto en lo que respecta a sus ideas como en lo que a su labor literaria se refiere. De todas formas, las críticas al sistema, que aparecen implícita o explícitamente en sus escritos, sólo pueden entenderse a partir del hecho de que las hacía desde dentro del mismo. Los numerosos artículos —publicados en seis volúmenes— que escribe como corresponsal de guerra durante la

Segunda Guerra Mundial —fue voluntario al frente—, los aborda, fundamentalmente, a partir de su posición de patriota frente al invasor nazi. La represión de que fue objeto —además de lo sabido— alcanzó a la confiscación de una novela, hasta hace poco tiempo desconocida (han aparecido extractos de la misma en los archivos del.KGB³).

Aunque se ha dicho que tanto *La excavación* como *Chevengur* son indescriptibles, algo habrá que decir para que el lector se haga una idea de ésta última. *Chevengur* "trata de un hombre que, en plena guerra civil⁴, se obstina en pensar que existe una posibilidad de que el socialismo haya surgido ya de una manera natural y elemental, por lo que monta en un caballo, que lleva el nombre de Fuerza Proletaria, y parte para descubrir si tal es o no el caso." [Brotsky]. El protagonista, Dvánov, había vivido hasta entonces en una ciudad, en el seno de una familia numerosa que le había acogido cuando su padre se había suicidado tirándose al lago para conocer lo que era la muerte. La ciudad había pasado por una terrible hambruna. Dvánov había sido educado por un maestro muy especial.

En su búsqueda por las aldeas se va topando con los seres más curiosos, ingenuos, verdaderos idealistas respecto a la revolución. Acaba afincándose, junto con un amigo, en un pequeño pueblo, llamado Chevengur, para establecer allí el comunismo.

Comienzan por arrojar del pueblo a los *kulaks*, eliminados a continuación por los bandidos de la estepa. Nombran al sol proletario del mundo. Para fortalecer la presencia física del comunismo se quedan sólo

2. Se publicará en la editorial Anaya & Mario Muchnik.

3. Véase Yitali Chentalinski, *De los archivos literarios del KGB*, Ed. Anaya & Mario Muchnik, 1994.

4. La acción transcurre en Rusia entre los años 1921-1922.

con la gente más depauperada. Renuncian al trabajo por ser símbolo de codicia y explotación, y cumplen tan sólo el trabajo voluntario de los sábados, dedicado a destruir los bienes que simbolizan todavía la presencia pequeño-burguesa; no viven en las casas sino en rincones cualesquiera, y acaban comiendo yerba. Sienten que va han creado la comuna e implantado la fraternidad. Se dedican a tallar en madera todo tipo de objetos inútiles, para regalárselos entre sí...

Finalmente, una banda de forajidos mata a todos los habitantes del pueblo, salvo al héroe principal, que toma un caballo, se dirige al lago de la ciudad natal en la que había muerto su padre, a lomos del corcel, se sumerge en el agua. La utopía comunista queda enterrada en Chevengur.

El universo literario de *Chevengur* es esencialmente el mismo que el de *La excavación*. La diferencia radica tan solo en que la primera trata del empeño en "construir" el comunismo —alcanzar el paraíso, conseguir la felicidad—, y la segunda del empeño en "excavarlo". Platónov utiliza en ambos casos el tema de la revolución para analizar el destino del hombre, en su carácter prometéico más profundo, entre la grandeza y la miseria, la utopía y la roma realidad, la inteligencia y la torpeza, la crueldad y la piedad... Pone de relieve con enorme fuerza —y al tiempo con inmensa ternura— lo absurdo y surrealista de la aventura humana, en general.

El hombre es para Platónov irrepentible: de ahí que trate de buscar en sus personajes la individualidad específica de cada uno de ellos.

El hombre es también inescrutable. No por casualidad uno de sus relatos se titula *El hombre recóndito*. Platónov trata de revelar el ser oculto que hay en cada individuo, arrancarle sus recónditos secretos.

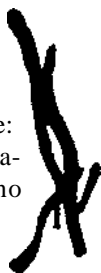
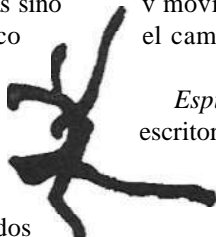
Y, por último, el hombre es esencialmente local y temporal. Los héroes de Platónov viven una realidad de grandes cambios, opuesta por completo a la estabilidad y la tranquilidad. El mundo de Platónov es ruptura y movimiento constantes. Lo que cuenta es el camino. El tiempo se mueve: el tiempo es un movimiento físico concreto.

Espiritualizar era la palabra preferida del escritor. La espiritualidad es la característica esencial del hombre recóndito, una espiritualidad no adquirida en los libros, sino que está en su propia naturaleza: la ha logrado a golpe de sufrimiento, por lo que tiene un hondo carácter individual; el hombre recóndito se siente solo ante la gente; se indigna por no comprender el mundo ni comprenderse a sí mismo; por no encontrar un lugar en la vida, ni entender el sentido de ésta. Busca incansablemente la verdad.

La espontaneidad define a los héroes de Platónov. Espontaneidad que determina en ellos un estado de "perpetuo descubrimiento" del mundo. Los hombres recónditos viven con el corazón. "Estar cerca del corazón humano": así definía Platónov su posición como escritor.

El aspecto exterior y el verdadero ser de sus héroes se contradice: su simpleza exterior esconde profundos pensamientos. Son mecánicos, maquinistas, campesinos pobres, peregrinos, soldados rasos de la revolución o de la Gran Guerra, ancianos cansados de trabajar, niños ya mayores tallados por la miseria y los problemas. Gente sencilla, pero importante, inspirada y, siempre, verdaderos maestros en sus oficios.

Al servicio de ese mundo crea un estilo, enormemente complejo y original, caracterizado por vulnerar constantemente las normas literarias y las formas de expresión corrientes. Estilo y contenido están en Platónov tan interrelacionados, que ha llegado a de-



cirse: "...La visión de la realidad platonoviana no hubiera existido fuera de dicho sistema de expresión..." En Platónov, como en la vida, llega a no saberse muy bien que es lo que fue antes, si el lenguaje o la realidad...

La palabra es para Platónov un método de investigación de la vida, expresión de la intuición del corazón.

Los héroes hablan como son: espontáneamente. Expresan su estado, por completo y a su manera, en el texto. Como ha dicho un crítico ruso: "...buscan el camino recto —la simplificación—, los caminos más cortos del pensamiento y del habla... el camino recto en el habla de los héroes es algo así como los errores infantiles de lenguaje; sin embargo, conduce directamente a la esencia, dejando de lado 'la complejidad de las palabras'. A la ingenuidad del error infantil se le añade una construcción consciente, en la que no falta la ironía del autor." En los personajes de Platónov se percibe siempre al niño que hay en ellos: para el escritor, el hombre está ligado permanentemente a su niñez; el niño tiene todos los atributos del adulto; en la vejez, el hombre se convierte de nuevo en solitario y libre, tal y como era en la niñez.

Platónov ve en la humanidad al hombre, y en el hombre al niño. La palabra de Platónov sale del corazón y se dirige al corazón. La llamada "paradoja (efecto) platonoviana" consiste en la idea de que la dificultad de expresión aporta claridad al sentido mismo, porque esa dificultad lleva consigo un elemento de contenido.

El estilo —un estilo más de poeta que de narrador— tiene en Platónov vida propia. Las incorrecciones, digresiones y tautologías

forman parte, sistemáticamente, de la estructura de la obra. Pero la característica más original de su lenguaje es la utilización de sustantivos abstractos como concretos: es natural para él la identificación de los conceptos abstractos con datos concretos y materiales; todo sentimiento y emoción es algo material y autónomo. Las expresiones infrecuentes, a veces tautológicas o absurdas, reflejan muy bien la complejidad y variedad del universo circundante. La autonomía y materialidad de las emociones humanas llega incluso —según Platónov— a reconocer como visibles las emociones interiores; la comprensión material y concreta de las emociones le permite describir los complicadísimos estados del alma, de los que sólo nos percatamos por la vista. De esta manera, Platónov logra superar el automatismo de las expresiones establecidas, es capaz de nombrar lo innombrado, y dar sentido nuevo a lo ya nombrado. El resultado es un lenguaje enormemente bello e innovador. Platónov es, nada más y nada menos, un innovador de los contenidos y el lenguaje literarios.

En cuanto a *Chevengur*, sus más de seiscientas páginas configuran una de las novelas más importantes, no sólo de la literatura rusa sino también de la literatura universal. Una novela dura y entrañable, patética y sobrecogedora, desoladora, y a la vez, llena de poesía y humanismo. Una novela verdaderamente genial.

Brodski⁵ considera a Platónov a la altura de Joyce, Kafka y Musil. "Si existe alguna tradición de literatura rusa, Platónov representa un alejamiento radical respecto de ella. Por mi parte, yo no veo ni a sus predecesores, exceptuando tal vez algunos fragmentos de *La vida del arcipreste Avvakum*,

5. En el volumen *La excavación, Dzhan y otros relatos*, de Andréi Platónov, Círculo de Lectores, 1992.

ni a sus sucesores. Hay un sentimiento de tremenda autonomía en este hombre...", añade el Premio Nobel.

"...Cabe ver en *Chevengur*, con la travesía de su personaje principal a través de las tierras, en su búsqueda del socialismo orgánicamente originado, y con sus largos soliloquios con un caballo llamado Fuerza Proletaria, un eco de *Don Quijote* o de *Las almas muertas*. Sin embargo, estos ecos tampoco revelan nada..., excepto la magnitud del yermo en el que uno llora."

Así como:

"Y es que estos libros [*Chevengury La excavación*] son indescriptibles. El poder devastador que infligen a su temática sobrepasa en mucho a toda exigencia de crítica social y debiera medirse en unas unidades que muy poco tienen que ver con la literatura como tal... su verdadero objetivo es la sensibilidad del lenguaje que ha producido ese mal. El punto esencial de Andréi Platónov es que es un escritor milenario, aunque sólo sea porque ataca al mismísimo portador de la sensibilidad milenaria en la sociedad rusa: el propio lenguaje, o, por plantearlo de un modo más asequible, la escatología revolucionaria in-

crustada en el lenguaje.

Debido a todo esto, Platónov parece casi intraducible, y en cierto modo esto es bueno... para el idioma al que no puede ser traducido."

La enorme dificultad de la traducción es evidente. Helena Kriúkova y yo la abordamos muy conscientes de ello —tenemos la experiencia de *La excavación*—y, por tanto, con muchísima modestia. Pero a la vez con gran amor y empeño. Nos daremos ya por contentos y satisfechos con el sólo hecho de poder poner en manos del lector español, en el final de milenio, esta gran novela de un gran autor milenario. Aunque, claro está, nos gustaría que, cuando menos, se dijera de la traducción de *Chevengur* lo que Juan Eduardo Zúñiga escribió en *El País* acerca de la de *La excavación*: "Tan dolorosa sucesión de episodios y personajes que se debaten en su quiebra y en la busca de una identidad, el estilo la va elaborando por medio de sutiles procedimientos sintácticos que en el texto original son innovaciones lingüísticas y en la magnífica y minuciosa traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, conservan una contundente expresividad."



VASOS COMUNICANTES adelanta, como primicia, las primeras páginas de la traducción de *Chevengur*.

ANDRÉI PLATÓNOV

Chevengur

Viaje con el corazón propicio

Traducción de HELENA S. KRIÚKOVA Y VICENTE CAZCARRA

Título original: ЧЕВЕНГУР. Ed. Sovremiennik, Moscú, 1988.

© de la traducción: HELENA S. KRIÚKOVA Y VICENTE CAZCARRA

De próxima aparición en la editorial Anaya & Mario Muchnik

"La palabra *Chevengur* significa, probablemente, *tumba cie lapti*. Viene de *cbeva* (resto de *lápót*, *lápót* muy gastado), y *gur* (fosa, tumba, cripta). Simboliza el fin de la tradicional búsqueda rusa de la verdad, ya que en *Chevengur*, según sus nuevos amos, se habían instaurado el silencio y el fin de la historia, tiempos de felicidad y bienestar para todos.

Para acentuar la necesidad del comunismo... habían reunido en *Chevengur* a la gente más pobre y desgraciada, llegados a un grado de consunción que les situaba entre la vida y la muerte. Con esa gente se inaugura la nueva etapa de la vida de *Chevengur*. Una etapa que, descrita mediante imágenes y conceptos bíblicos, nos devuelve a hombres desnudos en una tierra desnuda, que comienzan a trabajar, a sentir, a pensar y comportarse como si realmente fueran los primeros habitantes de la tierra, y no hubiera existido, antes de su aparición, ni historia, ni cultura material ni espiritual —y no digamos, tradiciones que se habían incorporado a la vida cotidiana del hombre en forma de costumbres y hábitos de pensar—. Los habitantes de *Chevengur*, al igual que sus antepasados, hacen fuego por medios primitivos, preparan su comida con métodos rudimentarios, duermen donde les asalta el sueño, no tienen desarrollada la memoria, poseen un intelecto dominado por las emociones, y lo que hacen no coincide con la lógica de una conducta entendida como normal¹..."

Los *lapti* (*lápót*, en singular) eran una especie de alpargatas de corteza de tilo, trenzada, que usaban los campesinos.

NOTA de los Traductores

1. Del ensayo *Tragedia nacional: utopía y realidad*, de Vladímir Vasíliev, revista *Nash Sovremiennik*, n.º.3, 1988. Todas las notas del libro son de los traductores.

LAS ANTIGUAS ciudades provinciales suelen estar situadas a la vera de raídos linderos de bosque. La gente pasa a vivir sin transición de la naturaleza a las ciudades. Aparece un hombre en uno de esos linderos. Su rostro es perspicaz y extenuado hasta parecer triste. Se trata de un hombre que puede reparar todo lo habido y por haber, y montar hasta la instalación más complicada, pero que no se ha preocupado nunca de proveer su vida. No ha habido artefacto —de sartén a despertador— que no haya pasado, al menos una vez, por sus manos. Tampoco ha desdeñado jamás echar unas medias suelas, fundir postas para lobos, o acuñar falsas medallas para venderlas en las ancestrales ferias aldeanas. En cambio, nunca ha construido nada para sí: ni familia, ni morada. Lleva durante los estíos una vida sencilla en el seno de la naturaleza, conservando sus herramientas en un saco, y sirviéndose del saco como almohada —más para cuidar las herramientas que por comodidad—. Se cubre de noche los ojos con una hoja de bardana¹, para que éstos no sufran con los primeros rayos solares. Vive en invierno con el sobrante de lo que ha ganado en verano, y paga el alojamiento que le proporciona el sacristán repicando las horas, por la noche, con la campana. No le atrae de manera especial ni la gente, ni la naturaleza, ni cosa alguna: sólo los artilugios, sean del tipo que sean. Por eso experimenta un indiferente afecto por personas y campos, aunque jamás atenta contra los intereses de los mismos. Se pasa las noches de invierno confeccionando inútiles objetos: torres de alambre, barcos hechos con chapa de tejado, dirigibles de papel que luego pega y otras cosas —exclusivamente por placer—. Hasta llega a retrasar en no pocas ocasiones la entrega de casuales encargos: le dan, por ejemplo, aros nuevos para que los ajuste a un tonel, y él se dedica a construir un reloj de madera, pretendiendo que funcione, sin necesidad de cuerda, impulsado por la fuerza de rotación de la tierra.

Al sacristán no le gustaba que realizara tales trabajos gratuitos.

1. Planta de la especie *lappa major*, de hojas muy grandes. Es muy común en Rusia, y los campesinos la aprovechan para múltiples usos, además de los derivados de sus propiedades curativas.

—¡Cuando llegues a viejo vas a tener que mendigar, Zajar Pálích²! ¡Llevas un montón de días sin tocar el tonel, y te dedicas, Dios sabe con qué fin, a rascar la tierra mediante una madera!

Zajar Pávlovich callaba. La palabra humana era para él igual que el murmullo del follaje para un habitante del bosque: no la oía. El sacristán fumaba y miraba calmosamente a lo lejos; aunque ya no creía en Dios después de tanta ceremonia religiosa, sabía con certeza que Zajar Pávlovich no iba a lograr nada: hacía mucho tiempo que la gente vivía en el mundo, y ya estaba inventado todo. Pero Zajar Pávlovich pensaba lo contrario: los hombres no habían inventado aún todo, ni mucho menos, habida cuenta de que la substancia de la naturaleza seguía viviendo sin que las manos la alcanzaran.

Al quinto año después de cada cuatro, media aldea se trasladaba a las minas y a las ciudades, y la otra mitad a los bosques: la cosecha era mala. Sabido es desde tiempos inmemoriales que, incluso en años de sequía, las yerbas, las verduras y el trigo maduran bien en los calveros de los bosques. La mitad de los aldeanos que permanecían en el lugar se lanzaba a estos claros para proteger el verdor de su momentáneo saqueo por oleadas de ávidos vagabundos. Pero la sequía, en esta ocasión, se había repetido al año siguiente. Los aldeanos habían cerrado sus casas y, formando dos destacamentos, habían salido al gran camino: uno de los destacamentos se había dirigido a Kíev a mendigar, y el otro a Lugansk a buscar trabajo; sin embargo, unos pocos habían torcido hacia el bosque, en dirección a las hondonadas cubiertas de maleza, habían comenzado allí a comer yerba cruda, arcilla y corteza de árbol, y se habían convertido en salvajes. Casi todos los que se habían marchado eran adultos: los niños habían muerto de antemano por sí solos, o habían escapado a otros lugares y se habían puesto a mendigar. Y los niños de pecho habían sido extinguidos poco a poco por sus madres-nutrices, que no les daban de mamar lo suficiente.

En el lugar había una vieja, llamada Ignátievna, que curaba del hambre a los pequeños: les suministraba una infusión de setas mezclada mitad por mitad con yerba dulce, y los niños se apagaban apaciblemente con una seca espuma en los labios. La madre besó la envejecida y arrugada frentecita del niño, y susurró:

—Mi niño ha dejado de sufrir. ¡Gracias a Dios!

Ignátievna estaba allí:

—El bendito ha entregado su alma: descansa mejor que los vivos, está ahora en el paraíso oyendo vientos de plata...

La madre contempló con admiración al pequeño, confiando en que se hubiese aliviado su triste destino.

2. Abreviatura de Pávlovich.

—Quédate con mi vieja falda, Ignátievna, no tengo nada más que darte. Gracias.

Ignátievna miró la falda al trasluz y dijo:

—Llora un poco, Mítrevna: te toca a ti, es la costumbre. Pero tu falda está re-quetegastada; añade al menos un pañuelo o regálame una plancha...

Zajar Pávlovich se había quedado solo en la aldea: se alegró de que nadie más permaneciera en ella. Pero vivía sobre todo en el bosque, en una choza construida bajo tierra, junto con un campesino sin hacienda ni familia. Se alimentaba de caldo de yerbas cuya bondad había averiguado antes el campesino menesteroso.

Zajar Pávlovich trabajaba sin parar para olvidarse del hambre y había aprendido a utilizar madera para construir todo aquello que hacía anteriormente de metal. En lo que respectaba al campesino menesteroso, nunca en su vida había hecho nada, y ahora mucho menos: hasta cumplir los cincuenta no se había dedicado sino a mirar a su alrededor para averiguar el cómo y el porqué, esperando salir algún día del trajín general, para, una vez calmado y esclarecido, ponerse a actuar; la vida no le obsesionaba lo más mínimo, y jamás había movido un dedo por desposarse, o por realizar algo que sirviera a los demás. Se había quedado asombrado al nacer y así había seguido viviendo hasta la vejez, con sus ojos color azul claro en un rostro que aparentaba menos años de los que tenía. Cuando Zajar Pávlovich construía una sartén de roble, el campesino menesteroso se quedaba pasmado, y decía que, de todas formas, no servía para freír. Pero Zajar Pávlovich llenaba la sartén de agua y, a fuego lento, conseguía que el agua hirviera sin que se quemara la sartén. El campesino menesteroso se quedaba petrificado de asombro:

—¡Qué cosa tan tremenda! Así, compadre, ¿cómo va uno a entender todo?...

Los acongojantes y universales misterios dejaban al campesino menesteroso con los brazos inermes: nadie le había explicado nunca la simplicidad de los fenómenos, o tal cosa se debía a que era inmensamente torpe. El hecho es que cuando Zajar Pávlovich intentó hacerle entender la causa por la que el viento soplabla y no se quedaba inmóvil, el campesino menesteroso se asombró todavía más y no comprendió nada, pese a que percibía con exactitud de dónde procedía el viento.

—¡Será posible! ¡Menudo asunto! Entonces, ¿el viento sale de las solanas? ¡Qué curioso!...

Zajar Pávlovich le explicó que la solana no tenía nada de curiosa, sino que sólo era calor.

—¡¿Calor?! —se asombró el campesino menesteroso—. ¡Vaaaya!

Lo que le sucedía al campesino menesteroso era que su asombro se trasladaba de un fenómeno a otro, pero sin que nada cambiara en su conciencia. En lugar de vivir usando el cerebro, lo hacía con un sentimiento de confiado respeto.

Zajar Pávlovich construyó en madera todos los artilugios que conocía.

La casa cavada en la tierra y el terreno colindante se hallaban repletos de pro-

ductos del arte técnico de Zajar Pávlovich: máquinas, instrumentos, instalaciones, es decir, el inventario completo de la economía agraria —todo, por entero, de manera—. Lo extraño del caso era que no había ninguna cosa que fuera réplica de la naturaleza: por ejemplo, un caballo, una rueda, o algo semejante.

En agosto, el campesino menesteroso se dirigió a una sombra, se tumbó boca abajo y dijo:

—Me estoy muriendo, Zajar Pávlovich. Ayer me comí un lagarto... A ti te traje dos setitas, y yo me comí un lagarto frito. Agita la bardana por encima mío, que me gusta sentir el viento.

Zajar Pávlovich agitó la hoja de bardana, trajo agua y dio de beber al moribundo.

—Si no vas a morir. Sólo te lo parece.

—Me voy a morir. Juro por Dios que me voy a morir, Zajar Pálích —dijo, temiendo mentir, el campesino menesteroso—. Mis entrañas ya no retienen nada, tengo dentro una lombriz grandísima que se me ha chupado toda la sangre... —El campesino menesteroso se volvió boca arriba: —¿Tú que crees, he de tener miedo o no?

—No tengas miedo —respondió Zajar Pávlovich, con actitud benevolente—. Yo mismo me moriría ahora mismo, pero, sabes, uno no para de hacer cosas y más cosas...

El campesino se alegró de inspirar compasión y, por la tarde, murió sin miedo. Mientras el campesino moría, Zajar Pávlovich fue a bañarse a un arroyo; al volver, encontró ya muerto al campesino menesteroso, ahogado en un verde vómito. El vómito era espeso y seco, y se había instalado en torno a la boca del campesino menesteroso formando masa. En la masa cumplían su tarea blancos y minúsculos gusanos.

Por la noche, Zajar Pávlovich se despertó y se puso a escuchar la lluvia. Era la segunda lluvia que caía desde el mes de abril. "¡Cómo se hubiera asombrado el campesino menesteroso!", pensó Zajar Pávlovich. Pero el campesino menesteroso estaba mojándose, solo, en la oscuridad de las cataratas que caían rítmicamente del cielo, al tiempo que se hinchaba lenta y silenciosamente.

A través de la somnolienta lluvia sin viento, algo había empezado a sonar sorda y tristemente —tan lejos, que en el lugar de donde provenía aquel ruido probablemente no estaba lloviendo y debía ser de día—. Zajar Pávlovich se olvidó inmediatamente del campesino menesteroso, de la lluvia y del hambre, y se levantó. Lo que sonaba era una máquina lejana, una locomotora de vapor viva y en funcionamiento. Zajar Pávlovich salió al aire libre y permaneció de pie un rato, inmerso en la humedad de la templada lluvia que canturreaba sobre la pacífica vida y sobre la extensión de ilimitada tierra. Los oscuros árboles dormitaban desparramados, envueltos en la caricia de la calmosa lluvia; se sentían extenuados de tan bien como estaban, y movían suavemente sus ramas sin necesidad de viento.

Zajar Pávlovich no reparó en el gozo de la naturaleza: le había emocionado la desconocida locomotora de vapor, que en ese momento acababa de callar. Cuando se echó de nuevo a dormir pensó que hasta la lluvia trabajaba, mientras él dormía y se ocultaba inútilmente en el bosque: el campesino menesteroso había muerto y también él iba a morir. El campesino menesteroso no había construido ningún utensilio en toda su vida; no había hecho otra cosa que mirar atentamente y tratar de adaptarse, asombrarse de todo e intentar ver lo misterioso de los fenómenos sencillos; era incapaz de mover un dedo para hacer algo, por temor a estropearlo; se dedicaba tan sólo a coger setas, pero ni siquiera sabía encontrarlas; y murió, por fin, sin haber causado el menor daño a la naturaleza.

Por la mañana lucía un gran sol y el bosque cantaba con todo el espesor de su voz, dejando que el viento matutino circulara por debajo de las hojas secretas. Zajar Pávlovich no percibió tanto la llegada de la mañana como el cambio experimentado por los laboriosos elementos: la lluvia se había dormido en el suelo y había sido sustituida por el sol; y el sol había hecho que comenzara a ajetrearse el viento, se erizaran los árboles y empezaran a murmurar las yerbas y los arbustos. Hasta la lluvia misma, despertada por el cosquilleante calor, se puso en pie de nuevo, sin haber descansado, y comenzó a reagrupar su cuerpo formando nubes.

Zajar Pávlovich metió sus artilugios de madera en el saco —los que cupieron en él— y se dirigió a la lejanía por una mujeril vereda de setas. No dirigió ni una sola mirada al campesino menesteroso: los muertos son poco atractivos. Sin embargo, Zajar Pávlovich había conocido a un hombre, un pescador del lago Mútevo, que solía interrogar respecto a la muerte a toda la gente con la que se topaba, y a quien su curiosidad consumía; era muy amante de los peces, pero no por ser éstos alimento, sino en tanto que seres especiales que seguramente conocían el misterio de la muerte. Mostraba los ojos de los peces muertos a Zajar Pávlovich, y le decía: "¡Mira cuanta sabiduría! El pez es un ser entre la vida y la muerte: por eso es mudo y mira sin expresión. Hasta los terneros piensan, mientras que los peces no lo hacen: saben ya todo." El pescador se había pasado años observando el lago, siempre con el mismo pensamiento: lo interesante que era la muerte. Zajar Pávlovich había tratado de persuadirlo de que estaba equivocado: "La muerte no tiene nada de especial, es una cosa sin importancia, una cosa nimia." Un año más tarde, el pescador no había podido contenerse y se había tirado al lago desde su barca, tras haberse amarrado las piernas con un cordel para —una vez en el agua— no ponerse a nadar involuntariamente. En lo íntimo de su ser ni siquiera creía en la muerte; lo más importante para él era ver qué es lo que había allí: tal vez fuera mucho más interesante que vivir en la aldea o a la orilla del lago. Veía la muerte como un territorio más, situado justo bajo el cielo, como si se hallara en el fondo de gélidas aguas: y le atraía. Algunos mujiks a quienes el pescador había hablado de su intención de vivir un poco en la muerte y volver después, habían tratado de disuadirle; otros, sin embar-

go, le habían animado: "Bueno, no se pierde nada por probar, Mitri³ Ivánich. Inténtalo, y luego nos cuentas." Dmitri Ivánich había hecho la prueba: lo habían sacado del lago tres días más tarde, y lo habían enterrado en el cementerio de la aldea, junto a la cerca.

Ahora, Zajar Pávlovich pasaba junto al cementerio y buscaba con la mirada, entre el mar de cruces, la tumba del pescador. La tumba no tenía cruz: ningún corazón se había afligido con su muerte, ni ningún labio habían rezado por él, porque no había muerto como consecuencia del desgaste sino por culpa de su escudriñadora mente. No había muerto a fuerza de debilidad, sino a fuerza de curiosidad mental. El pescador no había dejado esposa, porque era viudo. Su hijo era aún pequeño y vivía con gente que no era familia suya. Zajar Pávlovich había estado en el entierro y había llevado con él, de la mano, al muchacho; el chico era cariñoso y formal; no se sabía si se parecía al padre o a la madre. ¿Dónde estaría ahora aquel chico? Como era huérfano de padre y madre, probablemente habría sido uno de los primeros en morir en esos años de hambruna. El muchacho había caminado tras el ataúd de su padre sin mostrar aflicción, y modosamente.

—¿Mi padre se ha tumbado adrede de esa manera, Tío Zajar?

—No ha sido adrede, Sasha, sino por hacer el tonto: ha hecho que sufras una pérdida. Va a tardar mucho en volver a pescar.

—¿Y por qué lloran las mujeres?

—¡Porque son unas cuentistas!

Cuando colocaron el ataúd junto a la fosa sepulcral nadie quiso despedirse del difunto. Zajar Pávlovich se arrodilló y tocó levemente la mejilla fría y peluda del pescador, una mejilla que se había lavado en el fondo del lago. Zajar Pávlovich dijo después al muchacho:

—Despídete de tu padre: está muerto por los siglos de los siglos. Míralo con atención: así lo recordarás.

El muchacho se recostó contra el cuerpo de su padre, contra su vieja camisa que olía a familiar y vivo sudor, debido a que se la habían puesto para el ataúd —su padre se había ahogado llevando otra camisa—. El muchacho le palpó las manos, que desprendían olor a humedad de pescado; en uno de los dedos llevaba un anillo de boda, de estaño, en honor a la madre olvidada. El niño volvió la cabeza hacia los que le rodeaban, se asustó al ver las desconocidas caras, y se echó a llorar lastimeramente, agarrándose, para protegerse, a la camisa del padre, que se arrugó en pliegues; su dolor era callado, sin conciencia de la vida que quedaba y, por ello, desconsolado; echaba tanto de menos al padre muerto, que de haberlo sabido el difunto seguro que se habría sentido feliz. Toda la gente que se hallaba en torno al ataúd se

3. Abreviatura de Dmitri.

puso también a llorar, porque sintió lástima del muchacho, y también por compasión anticipada hacia sí misma, que había de morir y ser llorada de esa misma manera.

Zajar Pávlovich, pese a su desconsuelo, no dejaba de pensar en el futuro.

—¡Deja de aullar, Nikíforovna! —dijo a una mujer que lloraba a lágrima viva y lanzaba apresurados lamentos—. Tú no gritas de dolor, sino para que lloren por ti cuando mueras. Anda, llévate al muchacho: ya tienes seis crios, así que una boca más ni se notará.

Nikíforovna recobró inmediatamente su juicio de mujer campesina, y su feroz rostro se secó: siguió llorando sin lágrimas, sólo con las arrugas:

—¡Ya no me faltaba más que eso! ¿Que una boca más no se notará? ¡El chico es ahora así, pero cuando crezca y empiece a tragar y a romper pantalones no daré abasto!

Al chico se lo llevó otra mujer, Mavra Fetísovna Dvánova, que tenía siete hijos. El huérfano dio la mano a la mujer, que le secó la cara con su falda, le sonó la nariz y lo condujo a su casa.

El muchacho se acordó de la caña de pescar que le había hecho su padre, que había dejado puesta en el lago y luego había olvidado. Probablemente habría ahora algún pececillo enganchado en el anzuelo, y podría comérselo para que la gente extraña no le echara en cara que lo mantenía.

—Tía, tengo un pez enganchado en el agua —dijo Sasha—. Déjame que vaya a sacarlo, e iré comiéndomelo para que tú no tengas que mantenerme.

Mavra Fetísovna contrajo involuntariamente el rostro, se sonó la nariz con la punta del pañuelo que llevaba en la cabeza y no soltó la mano del muchacho.

Zajar Pávlovich se quedó pensativo, quiso irse de vagabundo, pero acabó quedándose en el sitio. El dolor y la orfandad le emocionaron intensamente debido a una desconocida conciencia que había surgido de repente en su pecho; hubiera querido caminar sin descanso por la tierra, encontrar el dolor en todas las aldeas y llorar sobre los ataúdes de todos los muertos desconocidos. Pero lo retuvieron los cachivaches de siempre: el patriarca de la aldea le dio a reparar un reloj de pared y el cura le encargó que afinara un piano de cola. Zajar Pávlovich nunca había oído música alguna; en cierta ocasión había visto un gramófono en la capital del distrito; pero lo habían maltratado tanto los mujiks que ya no tocaba: el gramófono estaba en una taberna, le habían roto las paredes de la caja para que se viera el truco y al que cantaba allí dentro, y habían introducido en la membrana una aguja de coser. Tardó un mes en afinar el piano de cola, probando lóbregos sonidos y estudiando aquel instrumento capaz de producir tanta dulzura. Zajar Pávlovich golpeaba las teclas, y el triste cantar se elevaba y desaparecía volando; Zajar Pávlovich miraba hacia arriba y esperaba que el sonido volviera: era demasiado bello para que se desvaneciera sin dejar huella. El cura se hartó de esperar la afinación, y dijo: "Oye, tú, no

hagas sonar los tonos en vano, trata de que coincida el trabajo con el resultado, y no quieras indagar el sentido de lo que no te concierne." Zajar Pávlovich se ofendió hasta la raíz de su maestría, y construyó dentro del instrumento una trampa que podía ser desmontada en un santiamén, pero que no podía descubrirse sin conocimientos especiales. Después de aquello, el cura hacía llamar a Zajar Pávlovich semanalmente: "Ven, amigo, ven: otra vez ha desaparecido la fuerza misteriosa-originante de la música." Zajar Pávlovich no había hecho la trampa para el cura, ni tampoco para poder ir más a menudo a disfrutar de la música. Lo que le había enternecido era algo muy distinto: cómo funcionaba aquel instrumento que producía emoción en todos los corazones y que hacía al hombre más bondadoso. A eso se debía el haber puesto aquella trampa, que producía interferencias en la armonía y la eclipsaba con aullidos. Cuando después de diez reparaciones Zajar Pávlovich desentrañó el secreto de la mezcla de sonidos y el funcionamiento del tembloroso tablero principal, quitó la trampa del piano de cola y perdió para siempre el interés por los sonidos.

Zajar Pávlovich recordaba ahora, sobre la marcha, su vida pasada, y no la añoraba. Había logrado entender él solo muchos instrumentos y objetos a lo largo de los pasados años, y sería capaz de reproducirlos como artículos suyos, si tuviera el material adecuado y las herramientas necesarias. Caminaba a través de la aldea con el fin de ir al encuentro de máquinas y cosas desconocidas, que se hallaban más allá de la línea que unía el poderoso cielo con los inmóviles terrenos aldeanos. Caminaba hacia allí con igual corazón que el que llevan los campesinos que van a Kíev cuando la fe se ha erosionado en ellos, y la vida se ha convertido en el tiempo que queda por vivir.

En las calles de la aldea olía a quemado: era la ceniza que cubría el camino, ceniza en la que no rebuscaban las gallinas porque los aldeanos se las habían comido. Los lares campesinos estaban llenos de sin niñez silencio; las bardanas salvajes, más crecidas de lo normal, esperaban a sus dueños y se balanceaban como futuros árboles ante los portones, en las veredas y en todos los lugares habitados y pateados donde antaño no sobrevivían las yerbas. La despoblación había hecho que también las vallas criaran verba: estaban cubiertas de lúpulo y cuscuta. Algunas estacas y varetas habían echado raíces y, si la gente no volvía, auguraban convertirse en bosquecillo. Los pozos de los patios se habían secado, y las lagartijas se precipitaban en ellos, reptando a su antojo por la pared de troncos de los mismos, con el fin de descansar del insoportable calor y multiplicarse. A Zajar Pávlovich todavía le produjo bastante asombro un acontecimiento sin sentido como el de que el trigo de los campos hubiera muerto hacía mucho tiempo, mientras reverdecían en los tejados de paja de las isbas el centeno, la avena y el mijo, y susurraba el armuelle; las semillas habían echado raíces en las partes cubiertas de paja de los tejados. También se habían trasladado a la aldea los pájaros campestres de color amarillo y verde, que

moraban ahora, a su antojo, en las dependencias altas de las isbas; y los gorriones se alzaban en negras nubes hacia el cielo, desgranando a través del viento de sus alas sus atareadas melodías de dueños y señores.

Cuando Zajar Pávlovich dejó atrás la aldea se encontró con un lápot ; el lápot también había cobrado vida sin la presencia de gente, y había hallado su destino: su cuerpo había echado un brote de sauce, al tiempo que iba pudriéndose y convirtiéndose en polvo, conservando la sombra de la raicita del futuro arbusto. Numerosos y pálidos tallitos de yerba trataban de penetrar en el lápot, lo que parecía indicar que la tierra de debajo de éste estaba más húmeda que la restante. El lápot y la herradura eran los utensilios aldeanos que Zajar Pávlovich prefería; y, de entre los artefactos, los pozos. En la chimenea de la última casa se hallaba posada una golondrina, que, al ver a Zajar Pávlovich, se introdujo en la chimenea, y allí, en la oscuridad del tiro, protegió con sus alas a las crías.

A la derecha quedaba la iglesia, y detrás de ella el célebre campo infinito, liso como viento que se hubiera apaciguado. Comenzó a sonar la pequeña campana —la que marcaba la segunda voz— y anunció dos veces el mediodía. La cuscuta había cubierto el templo e intentaba alcanzar la cruz. Las tumbas de los sacerdotes, junto a los muros de la iglesia, se habían cubierto de yerbamala, y las bajas cruces habían sucumbido en su espesura. El sacristán había terminado su tarea y se hallaba todavía junto al atrio, observando el desarrollo del verano; su despertador se había enredado en la cuenta añeja del tiempo; pero el sacristán, debido a su vejez, había comenzado a sentir el tiempo tan aguda y exactamente como se siente la desgracia y la felicidad; hiciera lo que hiciera, incluso si dormía (aunque, en la vejez, la vida prevalece sobre el sueño: es una vida alerta y vivida minuto a minuto), llegaba un momento en que comenzaba a experimentar zozobra o angustia: hacía sonar entonces las horas, y volvía a sosegarse.

—¡Todavía estás vivo, abuelo! —dijo Zajar Pávlovich al sacristán—. ¿Para quién cuentas los días?

El sacristán pensó no contestar: a lo largo de sus setenta años de vida se había convencido de que había sido vana la mitad de sus trabajos, e inútiles las tres cuartas partes de las palabras que había dicho. Ni sus hijos ni su esposa habían sobrevivido a pesar de lo que había trabajado. Y en cuanto a las palabras, éstas habían caído en el olvido, como ruido venido de fuera. "Si le digo algo a este hombre —juzgó para sí el sacristán—, caminará una versta y ya no me conservará en su eterna memoria: ¿Quién soy para él? ¡No soy ni padre, ni báculo!"

—¡En vano te afanas! —le reprochó Zajar Pávlovich.

El sacristán respondió a tamaña tontería:

—¿Cómo que inútilmente? Nuestra aldea se ha ido diez veces, que yo recuerde, y ha vuelto a instalarse otras diez. También ahora volverá: no se puede prescindir mucho tiempo del hombre.

—;Y para qué tocas las campanas?

El sacristán tenía a Zajar Pávlovich por un hombre cuyas manos eran capaces de hacer cualquier trabajo, pero que, sin embargo, desconocía el valor del tiempo.

—;Para qué va a ser! Con la campana acorto el tiempo y entono canciones...

—Bueno, pues canta —dijo Zajar Pávlovich, y salió del pueblo.

En un lugar de fuera ya de la aldea se hallaba, encogida, una pequeña casa campesina, sin dependencias; por lo visto, alguien —en tiempos— se había casado precipitadamente, había reñido con su padre y se había instalado allí. La casa estaba, además, vacía, y producía espanto permanecer en su interior. Sólo hubo una cosa que alegró la despedida de Zajar Pávlovich: por la chimenea de la casa asomaba un girasol, ya crecido, que inclinaba su cabeza, en fase de madurar, hacia el sol naciente.

El camino estaba cubierto de secas yerbas que el polvo había hecho envejecer. Cuando Zajar Pávlovich se sentaba a fumar, podía ver en el suelo acogedores bosques en los que las yerbas hacían de árboles: todo un mundo minúsculo y habitado, con sus veredas y su calor, repleto de útiles para las necesidades diarias de diminutos y atareados bichos. Tras haber observado atentamente las hormigas, Zajar Pávlovich las mantuvo en su mente durante unas cuatro verstas más de camino y, finalmente, pensó: "Si tuviéramos la inteligencia de las hormigas o de los mosquitos lograríamos inmediatamente una vida confortable; estos animalejos son grandes maestros de la vida en armonía; el hombre no está —ni mucho menos— a la altura del maestro-hormiga."

Zajar Pávlovich apareció en la linde de la ciudad. Alquiló el cuarto trastero a un viudo con muchos hijos, carpintero de profesión. Salió a la puerta de la casa y se puso a meditar: ¿a qué podría dedicarse?

El carpintero-dueño volvió del trabajo y se sentó junto a Zajar Pávlovich.

—¿Cuánto tengo que pagarte por el cuarto? —preguntó Zajar Pávlovich.

El carpintero no se rió, aunque tuvo ganas de hacerlo. Se limitó a emitir con su garganta una especie de sonido ronco: en su voz podía percibirse el desaliento y la especial desesperación, hecha ya hábito, que suele anidar en los hombres completa y definitivamente desolados.

—¿Tienes trabajo: ¿No: Pues vive gratis. Eso, si mis hijos no te rompen la cabeza...

Al decir eso acertaba: va la primera noche, los hijos del carpintero —jóvenes de entre diez y veinte años— lanzaron sus orines sobre Zajar Pávlovich, mientras éste dormía, y atrancaron por fuera la puerta del cuarto trastero con un *rogach*⁴. Pero no era nada fácil enojar a Zajar Pávlovich, que nunca se había interesado por las personas. Sabía que existían máquinas y complicados instrumentos de gran po-

4. Especie de gran *ujvat* (horca metálica que sirve para retirar los pucheros del horno).

tencia, y en función de ellos valoraba la nobleza del hombre —y no por impertinencias ocasionales—. Efectivamente, Zajar Pávlovich vio por la mañana al hijo mayor del carpintero confeccionando un mango de hacha con destreza y seriedad, cosa que ponía de manifiesto que lo principal en él no era su orina, sino su habilidad manual.

Pasada una semana, Zajar Pávlovich se sintió tan apesadumbrado de estar sin hacer nada que, aun no habiendo consultado al carpintero, se puso a reparar la casa. Arregló las juntas rotas del tejado e hizo una escalinata nueva en el zaguán. Y limpió el hollín de los tiros de la chimenea. Por las tardes, Zajar Pávlovich tallaba várganos.

—¿Qué haces? —le preguntó el carpintero, secándose los bigotes con una corteza de pan: acababa de comer, y había devorado patatas y pepinos.

—Quizás sirvan para algo —contestó Zajar Pávlovich.

El carpintero se quedó pensativo mientras masticaba la corteza.

—¡Servirán para cercar las tumbas! Mis chicos han tenido que ayunar por cuaresma, y se han cagado adrede en todas las tumbas del cementerio. La tristeza de Zajar Pávlovich era más poderosa que la conciencia de la inutilidad de su trabajo, por lo que siguió tallando várganos hasta la completa extenuación nocturna. Cuando Zajar Pávlovich no tenía nada que hacer, la sangre se le trasladaba de los brazos a la cabeza, y comenzaba a pensar tan profundamente y a un tiempo acerca de todo, que sólo conseguía delirar y que le subiera del corazón un angustioso miedo. Deambulando de día por el soleado patio era incapaz de superar la idea de que el hombre procedía del gusano, y de que el gusano era a su vez un simple y horrible canuto que no contenía nada absolutamente, salvo vacua y apestosa oscuridad. Observando las casas de la ciudad, Zajar Pávlovich descubrió que se asemejaban totalmente a ataúdes cerrados, lo que hacía que temiera pernoctar en casa del carpintero. La feroz capacidad de trabajo de Zajar Pávlovich no encontraba salida, por lo que consumía el alma de éste, que no lograba dominarse: sentíase atormentado por sentimientos encontrados, muy diversos, que nunca experimentaba cuando realizaba algún trabajo. Comenzó a tener sueños: veía que su padre, el minero, estaba muriéndose, y su madre regaba al padre con leche de sus pechos para hacerle resucitar; pero el padre le decía enfadado: "Deja que al menos sufra a gusto, cabrona." El padre se había quedado quieto durante mucho rato, tratando de aplazar su muerte. La madre, de pie junto a él, le había preguntado: "¿Vas a tardar mucho?" El padre había escupido con la saña del mártir, se había vuelto boca abajo y había recordado a su mujer: "¡Entiérrame con los pantalones viejos, y dale éstos a Zajarka⁵!"

Lo único que producía alborozo en Zajar Pávlovich era permanecer sentado en el tejado y mirar a la lejanía, por donde, a dos verstas de la ciudad, pasaban a veces en-

5. Diminutivo cariñoso de Zajar.

furecidos trenes ferroviarios. La rotación de la ruedas de la locomotora de vapor y la rápida respiración de ésta producían una alegre picazón en el cuerpo de Zajar Pávlovich; tenues lágrimas de compasión por la locomotora ponían húmedos sus ojos.

El carpintero, tras haber observado a su inquilino durante varios días, comenzó a sentarlo a su mesa y a darle de comer gratis. La primera vez, los hijos del carpintero echaron mocos en el cuenco asignado a Zajar Pávlovich; pero el padre se levantó y, de un golpe y sin pronunciar palabra, estampó un moratón en el pómulo del hijo mayor.

—Yo soy un hombre como los demás —dijo tranquilamente el carpintero, volviendo a su sitio—. Pero, sabes, he traído al mundo a unos hijos tan canallas que son capaces de acabar conmigo en cualquier momento. ¡Fíjate en Fiedka⁶! Es más fuerte que un toro. ¿De dónde habrá sacado esa caraza? No lo entiendo: no han comido durante toda su vida más que cosas baratas...

Llegaron las primeras lluvias de otoño: sin término y sin provecho, porque hacía tiempo que los campesinos habían desaparecido en otras tierras, y muchos habían perecido en el camino sin poder llegar a las minas ni al pan del sur. Zajar Pávlovich se fue con el carpintero a la estación de ferrocarril en busca de trabajo: el carpintero tenía ahí un conocido que era maquinista.

Encontraron al maquinista en el dormitorio de los que estaban de turno. Allí solían pernoctar, reposando después del trabajo, los equipos de las locomotoras. El maquinista les dijo que había mucha gente, pero que no había trabajo; los que quedaban de las aldeas cercanas vivían todos en la estación, y trabajaban en lo que fuera, cobrando una miseria. El carpintero salió, y volvió con una botella de vodka y un salchichón. Tras el primer trago, el maquinista habló a Zajar Pávlovich y al carpintero de la máquina locomotora y del freno Westinghouse.

—¿Sabéis qué inercia hay en las pendientes con trenes de sesenta ejes? —decía el maquinista, indignado ante la ignorancia de sus oyentes, a la vez que simulaba con los brazos, flexiblemente, la fuerza de la inercia—. ¡Joder! ¡Echa uno la palanca del freno, y, bajo el ténder, las zapatas sueltan chispas azules; los vagones se apretujan, y la locomotora resopla con el vapor cerrado; el vapor, de un solo empujón, borbotea en el escape! ¡La madre que lo parió!... ¡Échame de beber! Debiste haber comprado pepinos: el salchichón deja mal embalado el estómago...

Zajar Pávlovich permanecía en silencio: había perdido de antemano la esperanza de trabajar en la locomotora: ¿cómo iba a poder con ésta, después de haber estado dedicado a las sartenes de madera!

Las historias del maquinista hacían que su interés por los objetos mecánicos se volviera más recóndito y triste, como sucedía con los amores desdeñados.

6. Diminutivo de Fiódor.

—¿Y tú por qué te has desinflado? —dijo el maquinista al percatarse del desánimo de Zajar Pávlovich—. Vente mañana al depósito de máquinas. ¡Hablaré con el jefe y puede que te cojan como limpiador! No te achiques, hijo de puta, que sí quieres comer...

El maquinista se interrumpió sin haber terminado lo que quería decir, y comenzó a eructar.

—¡Sooo..., diablo! ¡Tu salchichón está reculando! Lo has comprado de a diez cópecs el *puđ*⁷. Mas me hubiera valido acompañar el vodka con trozos de estopa... ¡Pero déjame la máquina como un espejo! —dijo el maquinista dirigiéndose de nuevo a Zajar Pávlovich—. ¡Que pueda yo tocarla hasta con guantes de fiesta. La locomotora no puede soportar ni una mota: es una señorita, amigo mío... La mujer no sirve aquí: la locomotora, con un agujero más, no se pondría en marcha...

El maquinista siguió malgastando palabras abstractas acerca de no se sabía que mujeres. Zajar Pávlovich escuchaba y escuchaba, y no entendía nada: ignoraba que a las mujeres se les pudiera amar de un modo especial y a distancia; sabía que un hombre de esas características lo que tenía que hacer era casarse. Era interesante hablar de la creación del mundo y de artefactos desconocidos, pero resultaba incomprendible y aburrido hablar de la mujer, al igual que de los hombres. En tiempos, también Zajar Pávlovich había tenido mujer; ella le amaba, y él no la ofendía; de todas formas, la mujer no le había dado demasiadas alegrías. El ser humano tiene características de lo más variadas; si uno se pusiera a pensar apasionadamente en cada una de ellas, acabaría relinchando de entusiasmo incluso ante el hecho de respirar constantemente. ¿Pero qué sucedería entonces: Todo quedaría en entretenimiento y juego con el propio cuerpo, pero no habría existencia exterior verdadera. A Zajar Pávlovich nunca le habían gustado las conversaciones de ese tipo.

Una hora más tarde, el maquinista recordó que entraba de turno. Zajar Pávlovich y el carpintero le acompañaron hasta la locomotora, que acababa de ser encendida. El maquinista, antes de llegar, gritó al fogonero con laboral voz de bajo:

—¿Vapor:

—Siete atmósferas —respondió sin sonreír el fogonero, asomándose a la ventanilla.

—¿Agua:

—Nivel normal.

—¿Fogón?

—Accionado el sifón.

—Estupendo.

7. Medida de peso, equivalente a 16,38 kilos.



Cómo murió Maiakovski

Los expertos zanján la cuestión

A. V. MÁSILOV

A finales de los ochenta se produjo en Rusia un debate público acerca de si Maiakovski se suicidó realmente o fue asesinado. Ecos de esa discusión llegaron a Occidente y, en concreto, a España. De ahí que VASOS COMUNICANTES haya considerado de interés publicar el siguiente artículo de A. V. Másiov, que, escrito en 1991, resume el estado de la cuestión —poco conocido en nuestro país— en ese momento, y cuyas conclusiones siguen siendo válidas porque no ha aparecido hasta la fecha ningún elemento nuevo lo suficientemente significativo como para que se replantee el tema.

¿Qué es lo que realmente sabemos sobre los últimos minutos de la vida de Vladímir Maiakovski? La *Krásnaia Gazieta* de Leningrado informaba, en esa misma tarde del 14 de abril del año 1930: "Hoy, a las 10 horas 17 minutos, Vladímir Maiakovski se ha suicidado de un disparo en el corazón en su propio apartamento... Esta mañana había salido y, al poco tiempo, volvió en un taxi acompañado por la actriz del Teatro de Arte de Moscú, X. Instantes después sonó un tiro en la habitación de Maiakovski e inmediatamente, salió corriendo la actriz X. Se avisó a una ambulancia, pero antes de su llegada Vladímir Maiakovski había fallecido".

La actriz X, que trabajaba en el Teatro de

Arte, era Verónika Vitóldovna Polónskaia, de 22 años¹. En sus memorias, concluidas en diciembre del año 1938, cuenta: "Salí, recorrí unos cuantos pasos hasta la puerta principal. Sonó el disparo."

Así pues, Polónskaia fue la última persona que vio a Maiakovski con vida.

Suponiendo que no hubiera alguien más... Hace poco, V. Skoriatin expuso su propia versión sobre la muerte del poeta: "Y ahora imaginémoslo: Polónskaia baja rápidamente las escaleras. La puerta del cuarto del poeta se abre. Hay alguien en el umbral. Al ver un arma en sus manos, Maiakovski grita furioso... Suena el disparo. El poeta cae. El asesino se acerca a la mesa. Deja en ella una carta. Pone el arma en el suelo y

1. Veronika Vitóldovna Polónskaia fue la última compañera sentimental del poeta (N. de la T.)

se esconde después en el baño o en el retrete. Cuando los vecinos llegan corriendo a causa del estrépito se desliza hasta las escaleras por la puerta de servicio. En Miasnítskaia dobla la esquina y sale al pasaje Lubianski." (*Zhurnalíst*, n.º.5, 1990).

Esta hipótesis, que ha sido aceptada demasiadas veces como un artículo de fe, podría tener cierto sentido si por "puerta principal" Veronika Vitóldovna se refiriera, no a la puerta del apartamento en la cuarta planta, que dista unos cuantos pasos de la habitación de Maiakovski, sino al portal de la casa. Al volver desde la primera planta, Polónskaia pudo no toparse con este misterioso personaje que, después de disparar contra Maiakovski, salió de su habitación dirigiéndose "al baño o al retrete". Pero es muy poco probable que Polónskaia tuviera tiempo de bajar por las escaleras hasta el portal. De haber sido así, forzosamente habría estado abajo cuando ocurrió todo, y desde allí tendría que haber podido oír a través de dos puertas —la de la habitación y la del piso— un fuerte estruendo, identificarlo como el sonido de un disparo, determinar que procedía precisamente de la habitación y del piso del que ella acababa de salir, y subir corriendo de nuevo a la cuarta planta.

Pero regresemos a sus memorias:

« Salí, recorrí unos cuantos pasos hasta la puerta principal. Sonó el disparo. Me flaquearon las piernas; aturrida, empecé a gritar por el pasillo: no era capaz de obligarme a mí misma a entrar. Me pareció que había pasado mucho tiempo cuando por fin me decidí a hacerlo. Pero, en re-

alidad, entré casi al instante: en la habitación aún flotaba una nube de humo del disparo.»

¡Una nube de humo! La pólvora sin humo² forma tras la explosión una minúscula nube, casi insignificante y, aún así, ni siquiera había tenido tiempo de disiparse. Este detalle confirma que Polónskaia volvió a la habitación inmediatamente después del disparo.

¿Y dónde estaba entonces ese "alguien"?

¡Pero resulta que Polónskaia no estaba sola en el apartamento! Durante todo este tiempo, tres "jóvenes vecinos de Maiakovski", como escribe Skoriatin, se encontraban en un "pequeño cuartucho junto a la cocina". Habiendo oído el disparo, al salir al corredor debieron toparse, ineludiblemente, con el personaje que se escabullía de la habitación del poeta. Sin embargo, y como Polónskaia, tampoco ellos vieron a nadie.

V. V. Polónskaia escribió que: "Vladímir Vladímirovich yacía en la alfombra, con las manos abiertas. En el pecho tenía una mancha sangrienta esparcida³... Sus ojos estaban abiertos, miraba directamente hacia mí y aún se esforzaba en levantar la cabeza... Su cara y su cuello, estaban rojos, más rojos que de costumbre. Después, la cabeza cavó y su rostro fue palideciendo gradualmente."

Esto, que podría parecer un detalle sin importancia —la cara que va enrojeciendo y, a continuación, empalidece poco a poco— confirma una vez más que la memoria de Veronika Vitóldovna conservaba, hasta en los más pequeños pormenores, el cuadro de los últimos instantes de la vida de Maiakovski.

2. Antiguamente las pistolas tenían pólvora negra que generaba una nube de humo considerable; más adelante empezó a utilizarse la "pólvora sin humo" que, a pesar de todo, produce una leve nubécilla, como una bocanada. En 1930 ya era habitual el uso de la pólvora blanca. (N. de la T.)
3. En el original dice desmigajada; el tipo de mancha que produce un disparo como el de Maiakovski es similar al de una gota de tinta arrojada en un papel que va ramificándose, como una pequeña estrella. (N. de la T.)

Para corroborar la versión del asesinato del poeta, Skoriatin aportó una observación que, a su entender, tiene un sentido probatorio v concreto. Resulta que, a finales de la década de los cincuenta, tuvo la oportunidad de ver una fotografía en la que Maiakovski yace en el suelo con "la boca abierta en un grito". Es posible que sea esta fotografía, mostrada por el colaborador de la GPU Ya. Agránov a algunos miembros del LEF⁴, la que evoca E. Lavínskaia: "Era una fotografía de Maiakovski tendido, como crucificado en el suelo, con las manos y las piernas desplegadas y con la boca desmesuradamente abierta en un grito desesperado". A nuestra memoria acuden, de manera involuntaria, los versos de Maiakovski: *La gente se aterra: saliendo de mi boca, agita las piernas, el grito que no ha podido masticar*. Skoriatin se indigna: "¿Es que los suicidas gritan antes del disparo?!" (Por cierto: ¿Por qué *antes*?). Pero todo se explica de forma más sencilla y prosaica. Lo cierto es que en el momento de la muerte el cuerpo se desmadeja, los músculos van distendiéndose, la mandíbula inferior se relaja, la boca se entreabre, lo que, en resumidas cuentas, se ajusta a la "trágica" fotografía.

Skoriatin sostiene que la autopsia del cadáver de Maiakovski se aplazó deliberadamente y que fue realizada tan sólo la víspera de la cremación. Sin embargo, el pintor N.F. Denisovski atestigua que la autopsia tuvo lugar la misma noche del 14 al 15 de abril.

En los escritos de Skoriatin y otros hay auténticos errores e inexactitudes. Si bien el

artículo de A. Koloskov, publicado en *Molodaia Gvardia* (número 10, 1991), borra de un plumazo el empeño de Skoriatin: a Maiakovski, en efecto, le asesinaron; pero el asesino no fue Agránov, sino V.V. Polónskaia. "Y yo pregunto ¿acaso es suficiente el testimonio único de Polónskaia y podemos fiarnos de ella?", escribe Koloskov. Su respuesta está preparada de antemano: "Tuve la ocasión de conversar con algunos de los otros ocupantes del apartamento de Maiakovski en el pasaje Lubianski. Uno de ellos declaró que cuando oyó la detonación, salió volando como una flecha de su cuarto y vio a Polónskaia que salía de la habitación de Maiakovski; el testigo repitió dos veces v con absoluta seguridad que "cuando sonó el disparo, Polónskaia estaba en la habitación de Maiakovski". Preguntamos por nuestra parte si acaso basta la tardía memoria de un "testigo" anónimo, de entre "algunos de los entonces vecinos", para fundamentar una tremenda acusación de asesinato político.

Conviene escuchar al investigador de la obra del poeta, el eslavista sueco E Jangfeldt: "En realidad, todo el posible, especialmente en un país en el que el pasan: es tan impredecible como el futuro. Respecto al trabajo de la GPU, no me hago ilusiones en absoluto. Pero la teoría del asesinato de Maiakovski a manos de los órganos de seguridad no me convence." (*Zhurnal*, n° 6, 1991).

Es evidente que hoy en día se están enunciando demasiadas hipótesis, conjeturas y afirmaciones que no se apoyan en pruebas

LEF: Levi Front Isskustv, Frente de Izquierdas de las Artes, movimiento cuya revista homónima englobaba todas las tendencias de vanguardia en el arte y en la cultura de la época, constructivistas, productivistas, futuristas, teóricos del formalismo, del cine, del teatro, etc. La iniciativa partió de Maiakovski y Ossip Brik y el primer número de la revista salió en 1923. Sus colaboradores eran todos "pesos pesados" de la cultura, escritores y poetas. Desafortunadamente, la insidia política acabó aniquilándola en 1925. En 1926 salió a la luz su efímero sucesor, el Novi LEF, que corrió la misma suerte. (X. de la T.)

rigurosas. Las observaciones superficiales suplantaron al análisis bien fundado. El mismo Skoriatin, por ejemplo, dijo sobre la camisa que llevaba puesta Maiakovski en el momento del disparo: "La examiné, y ni con la ayuda de una lupa pude descubrir huella alguna de quemadura de pólvora. ¡No había nada, salvo pardas manchas de sangre!..." Y esta ha sido toda su investigación.

Por iniciativa de las empleadas del Museo Estatal V.V. Maiakovski, M.A. Nemírova y L.E. Koliésnikova, esta camisa, cedida al museo por Lilia Yúrievna Brik⁵ en los años cincuenta, fue entregada a especialistas en la rama de medicina legal y criminología para su análisis.

Mejor dicho, les entregaron una camisa partida por la mitad: una camisa parisina de color beige rosado de tejido de algodón "cortada desde el cuello hasta abajo por tijeras". A Denísovski no le fallaba la memoria cuando medio siglo después recuerda: "Lo pusimos sobre la cama. Ya no era posible quitarle la camisa: estaba rígido. Entonces se nos ocurrió cortarla".

En la parte delantera izquierda, la superficie de la camisa tiene un orificio que mide seis por ocho milímetros. Los resultados del análisis microscópico, la forma y medida del orificio, el estado de sus bordes y la falta de tejido, permitieron llevar a cabo una deducción acerca del carácter ígneo del orificio de entrada, y del origen del disparo de un único proyectil.

Para determinar si la mano causante del agujero de bala era propia o ajena es imprescindible establecer la distancia del disparo. En medicina legal y criminología sue-

len distinguirse tres distancias fundamentales: el disparo a quemarropa o bocajarro, en el que la boca del arma se apoya en el cuerpo o la ropa; el disparo a corta distancia, y el disparo a larga —o no tan corta— distancia. Si el 14 de abril de 1930, en la habitación del poeta, el disparo fue efectuado a larga distancia, entonces el autor no pudo ser Maiakovski...

Ante los especialistas surgía una tarea nada fácil: establecer, mediante las huellas en la camisa, la distancia de un disparo que se oyó hace más de sesenta años.

Los disparos desde distintas distancias se caracterizan por indicios particulares y, en primer lugar, por la circunferencia del orificio de entrada. La presencia de roturas lineales cruciformes nos advierte que el disparo fue hecho a quemarropa, pues precisamente los desgarros cruciformes surgen del efecto de repercusión de los gases al expandirse, en el momento en que el proyectil destruye el tejido. Que el disparo fue a quemarropa lo indican también otras señales (la ausencia de factores complementarios del disparo y demás).

El cuadro que presenta la distribución de antimonio alrededor del orificio en la camisa, revelado por el método de contacto-difusión, permite precisar que el disparo fue realizado "desde una distancia lateral a quemarropa, en dirección frontal hacia atrás, y un poco de derecha a izquierda casi en un plano horizontal". Lo que quiere decir que la causa del agujero de bala fue la propia mano⁶. Así suelen actuar quienes se suicidan. No se puede, entonces, seguir hablan-

5. Lilia Yúrievna Brik, casada con el lingüista y crítico literario Ossip Brik, fue el gran amor de Maiakovski. Vivieron los tres quince años juntos (desde 1915) y sólo se separaron esporádicamente. (N. de la T.)

6. Expertos forenses españoles a los que he consultado consideran inviable deducir la autoría del disparo mediante el análisis de la camisa; en propiedad, sólo puede establecerse que fue a quemarropa. (N. de la T.)

do sobre un disparo "desde el umbral" de la habitación.

En contra del punto de vista existente: que Maiakovski se disparó al corazón sosteniendo el arma con la mano izquierda, resulta ahora obvio que empuñaba la pistola con la mano derecha.

A juzgar por las particularidades del agujero de bala, así como por la ausencia de orificio de salida, fue empleada un arma de cañones recortados y un cartucho de poca potencia. Por cierto, según el certificado n° 4178/22076, Maiakovski tenía precisamente dos armas de cañones recortados, un par de pistolas: del tipo Browning y del tipo Bayard. Con respecto a las manchas de sangre que aparecen más abajo del orificio, su forma y reducido tamaño, su disposición en arco así como su acumulación hacia la izquierda, indican que se produjeron a consecuencia de la caída de pequeñas gotas de sangre desde una altura no muy grande, lo más probable, en el ademán de retirar la mano derecha salpicada de sangre⁷. Lo que también corrobora que la causante de la herida mortal fuera la propia mano.

Se difundió la hipótesis, sobre todo y con insistencia desde la televisión de Leningrado, de que tras el disparo Maiakovski cayó con la cara boca abajo. Sin embargo, el pequeño tamaño de la mancha de sangre en la camisa demuestra que "se formó a causa de un brote momentáneo de sangre de la herida mortal", sin que siguiera fluyendo. Es decir,

que inmediatamente después del disparo Maiakovski se derrumbó con la cara hacia arriba. "...Miraba en dirección a mí...", recuerda V.V. Polónskaia.

Falta todavía mencionar a los especialistas que llevaron a cabo la investigación. Los científicos del Centro de Investigaciones de Peritaje Médico Forense y expertos judiciales del Ministerio de Justicia de Rusia: Emil Grigórievich Safronski e Irina Petrovna Kudésheva.

El día 14 de abril el cuerpo de Maiakovski fue trasladado a su apartamento en el callejón Guéndrikov donde, a las 20 horas, los empleados del Centro de Neurología extrajeron el cerebro del poeta. "Tras un examen superficial —comunicaron desde el Centro— el cerebro no presenta ninguna desviación esencial de la norma. El Centro ha iniciado el tratamiento preliminar del cerebro con objeto de prepararlo para el estudio microscópico."

Por supuesto, establecer todos los detalles de la trágica muerte de V.V. Maiakovski es algo que sólo podrá hacerse cuando se tenga acceso a los documentos e informes de instrucción del caso, incluidos los resultados de la investigación médico-forense.

Artículo publicado en *Literatúrnaia Gazeta*, n°. 48, 1991. Traducción del ruso de MÓNICA CASTRO.

A.V. MÁSLOV es médico forense, docente de la Academia moscovita de Medicina I.M. Sechenov.

7. Los forenses consideran que no pudo mancharse la mano al disparar, menos aún llevando puesta una camisa. (N.de la T.)

Fe de erratas

En la anterior entrega de Vasos Comunicantes, el que lleva el número cuatro, se nos cayeron todas las notas que Amparo Hurtado había incorporado a su artículo *Modalidades y tipos de traducción*. Los duendes y los despistes parece que se cebaron en este texto, de forma tal que en los cuadros con los que nuestra colega ilustraba su trabajo y se reproducían al final del texto se deslizaron además no pocas erratas, algunas de ellas verdaderamente chocantes.

Corregimos a continuación las meteduras de pata, reproduciendo por entero los citados cuadros. En cuanto a las notas desaparecidas, con objeto de ayudar a situar su contexto y a su propia comprensión, reproducimos los párrafos en que se insertaban y, al final, seguidas, todas ellas.

Pedimos disculpas a nuestra articulista y a nuestros lectores, y esperamos de todos indulgencia por el desaguizado.

Modalidades y tipos de traducción

AMPARO HURTADO ALBIR

1. La clasificación de la traducción

A lo largo de la historia, se han planteado diversas propuestas de clasificación de la traducción: unas con criterios temáticos (traducción religiosa, traducción profana, traducción técnica, traducción científica, etc.), otras con criterios metodológicos (traducción literal, traducción libre; traducción semántica, traducción comunicativa¹; etc.), otras por el grado de traducibilidad (traducción relativa, parcial, óptima²; traducción encubierta y traducción patente³, etc.)...

... Así pues, los elementos que, a mi juicio, han de intervenir en la categorización de la traducción humana interlingüística⁴ son:...

2.2. a) ... Las diferencias de *uso* (los registros) son las variedades funcionales asociadas a un contexto de uso determinado, e integra las categorías de campo, modo y tono (tenor). El campo se re-

fiere a la variación lingüística según la actividad profesional o función social⁵: campo científico, técnico, legal... El modo es la variación de la lengua según el medio material, es decir escrito o hablado con todas las subdivisiones posibles: textos escritos para ser leídos en público, textos escritos para ser leídos como si se escucharan, textos orales espontáneos, etc. El tono expresa la variación según la relación entre el emisor y el receptor, ocupando la escala de categorías que van del discurso formal al informal (cortés, íntimo, coloquial, etc.) y que según ellos debe verse como un *continuum* y no como compartimentos estancos⁶...

3. Las modalidades de traducción

... El modo traductor puede ser:

... 3) Subordinado, cuando se produce, va en el original, una mezcla de medios (lo cual genera una serie de condicionamientos en la traducción; de ahí el término "subordinado"⁷)...

1. Cf., entre otros de sus libros, P. Newmark, 1988.

2. Cf. A. Neubert, 1968.

3. Cf. J. House, 1981.

4. Dejo, pues, de lado las variedades de traducción automática, intersemiótica e intralingüística.

5. No hay que confundirlo con el *tema*; Hatim & Mason explican que un campo puede abarcar gran variedad de temas.

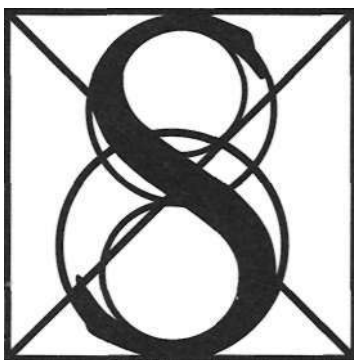
6. Evidentemente hay registros más "abiertos", por estar menos codificados (por ejemplo, los textos periodísticos) y otros más restringidos, por estar muy codificados (por ejemplo, el protocolo diplomático).

7. Cf., por ejemplo, Ch. Titford, 1982. '

<i>Modalidad</i>	<i>Medio (del original)</i>	<i>Modo (del original)</i>	<i>Modo traductor</i>	<i>Situación de uso</i>	<i>Destrezas comunicativas</i>	<i>Condicionamientos</i>
<i>Traducción escrita</i>	Escrito	<i>Simple (y complejo)</i> Escrito para ser leído (y/o hablado)	<i>Simple</i> escrito-escrito	<ul style="list-style-type: none"> • Todos los casos de comunicación escrita (para ser leída y/o “hablada”) • Todos los tipos textuales 	Comprensión lectora- expresión escrita	Los propios de la comunicación escrita (código escrito, “envejecimiento”, etc.)
<i>Traducción a la vista</i>	Escrito	<i>Simple y complejo</i> Escrito para ser leído y/o “hablado”	<i>Complejo</i> escrito-oral	a) Función comunicativa b) Función utilitaria: utilización didáctica, “pretraducción” Usos: Textos escritos (para ser “hablados” y para ser leídos); todos los tipos textuales	Comprensión lectora- expresión oral	En su función comunicativa: los propios de la expresión oral (código oral, inmediatez, etc.)
<i>Interpretación simultánea</i>	Oral	<i>Simple (y complejo)</i> Oral espontáneo (y no espontáneo)	<i>Simple</i> Oral-oral	<ul style="list-style-type: none"> • Conferencias, discursos • Debates con pocos y múltiples interlocutores 	Comprensión oral- expresión oral	<ul style="list-style-type: none"> • Los propios de la comunicación oral (comprensión y expresión): No remanencia, rapidez • La simultaneidad
<i>Interpretación consecutiva</i>	Oral	<i>Simple y complejo</i> Oral espontáneo y no espontáneo	<i>Complejo</i> Oral-escrito (toma de notas)-oral	<ul style="list-style-type: none"> • Conferencias, discursos • Debates con pocos interlocutores 	Comprensión oral-síntesis gráfica- expresión oral	<ul style="list-style-type: none"> • Los propios de la comprensión oral • Síntesis de las notas • La posterioridad

<i>Modalidad</i>	<i>Medio (del original)</i>	<i>Modo (del original)</i>	<i>Modo traductor</i>	<i>Situación de uso</i>	<i>Destrezas comunicativas</i>	<i>Condicionamientos</i>
<i>Interpretación de enlace (bilateral)</i>	Oral	<i>Simple</i> Oral espontáneo	<i>Simple</i> Oral-oral	Conversaciones (políticas, de negocios, etc.)	Comprensión oral- expresión oral	<ul style="list-style-type: none"> • Los propios de la comunicación oral • Los mecanismos conversacionales de cada lengua (excepto en su variedad en 3ª persona: estilo indirecto)
<i>“Chuchotaje” (Cuchicheo)</i>	Oral	<i>Simple y complejo</i> Oral espontáneo y no espontáneo	<i>Simple</i> Oral-oral	<ul style="list-style-type: none"> • Conferencias, discursos • Debates con muchos interlocutores 	Comprensión oral- expresión oral	<ul style="list-style-type: none"> • Los propios de la comunicación oral • Fragmentación y voz baja (síntesis)
<i>Traducción teatral para escena</i>	Escrito (oral)	<i>Complejo</i> Escrito para ser representado	<i>Simple subordinado</i> Escrito para ser representado-escrito para ser representado	Representación escénica	Comprensión dramaturgical- expresión dramaturgical	Condicionamiento dramaturgicos: elementos prosódicos, recepción inmediata, etc.
<i>Doblaje</i>	Audio-visual	<i>Complejo</i> • Oral • Visual	<i>Simple subordinado</i> Audiovisual-oral subordinado (audiovisual)	Ajuste	Comprensión oral (audiovisual)- expresión oral (audiovisual)	<ul style="list-style-type: none"> • Sincronía y ajuste con los movimientos articulatorios • Diferencias de tiempo de cada lengua
<i>Subtitulación</i>	Audio-visual	<i>Complejo subordinado</i> • Oral • Visual	<i>Complejo</i> Audiovisual-escrito subordinado	Sincronización	Comprensión oral (audiovisual)- expresión escrita (audiovisual)	<ul style="list-style-type: none"> • Sincronía con la banda sonora • Limitación del número de caracteres gráficos • Limitación del cambio de código

<i>Modalidad</i>	<i>Medio (del original)</i>	<i>Modo (del original)</i>	<i>Modo traductor</i>	<i>Situación de uso</i>	<i>Destrezas comunicativas</i>	<i>Condicionamientos</i>
<i>Traducción de cómics</i>	• Icónico-gráfico	• Complejo • Imagen • Escrito	• Simple subordinado Escrito/imagen-escrito subordinado a imagen	Traducción de cómics para su difusión	Comprensión lectora (imagen)-expresión escrita (imagen)	• Limitaciones de espacio (bocadillo) • Limitaciones de la imagen • Los propios del lenguaje de los cómics
<i>Traducción de carteles publicitarios</i>	• Icónico-gráfico	• Complejo • Imagen • Escrito	• Simple subordinado Escrito/imagen-escrito subordinado a imagen	Traducción de carteles publicitarios para su difusión	Comprensión lectora (imagen)-expresión escrita (imagen)	• Simbiosis entre imagen y mensaje lingüístico • Los propios de los mensajes publicitarios (creatividad, juegos de palabras)
<i>Traducción de jeroglíficos, crucigramas</i>	• Icónico-gráfico	• Complejo Imagen+Escrito	• Simple subordinado imagen+escrito-imagen+escrito	• Aisladamente (raro) • Insertado en otro texto	Comprensión visual (lectora)-expresión visual (escrita)	Subordinación de la escritura a la imagen
<i>Traducción musical</i>	• Música • Oral	• Complejo • Música • Oral	• Simple subordinado audiomusical-audiomusical	Para ser cantada	Comprensión audiovisual-expresión audiomusical	La adecuación entre compases musicales y grupos tonales
<i>Supratitulación musical</i>	• Música • Oral	• Complejo • Música • Oral	• Complejo subordinado audiomusical-escrito	Para ser leída sincrónicamente a la canción	Comprensión audiovisual-expresión escrita	• Sincronía con la canción • Limitación del juego de caracteres gráficos



EGUIMOS incitando al juego de la comparación, y continuamos proponiéndolo con palabras mayores. Recurrir a un clásico siempre proporciona la posibilidad, no sólo de rastrear los profundos cambios de criterio que se han operado en el ejercicio de la traducción literaria al paso de los siglos, sino también de comprobar las casi infinitas posibilidades que ofrecen a la interpretación los textos que son culminación, decantamiento literario, lingüístico e ideológico, de toda una época de desarrollo del pensamiento y del criterio estético. Dejamos aquí al Dante como reto y nos descubrimos ante el esfuerzo y la sensibilidad de quienes se atrevieron con él.



Juegos de palabras



DIVINA COMEDIA

INFIERNO

Canto quinto

verso 112 *Quando rispuosi, cominciai: "On lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menó costoro al doloroso passo!"*
*Poi mi rivolsi a loro e parla'io,
e cominciai: "Francesca, i tuoi martiri
a lacrimar mi fanno tristo e pio.
Ma dimmi: al tempo de'dolci sospiri,
a che e come concedette Amore
che conosceste i dubbiosi disiri?"*
*E quella a me: "Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria; e ciò sa `l tuo dottore.
Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
diró come colui che piange e dice.
Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per pi? fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Ojiando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi bació tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno pi? non vi leggemmo avante".*
*Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea, sí che di pietade
io venni men cosí com'io morisse;
e caddi come corpo morto cade.*

Primera versión

Al responderle comencé: "¡Ay de mí,
cuánto deseo y dulce pensamiento
a estas dolientes almas trajo aquí!"
A ellas después encaminé mi acento
y comencé: "Francesca, tus torturas
me hacen llorar con triste sentimiento.
Mas di: en el tiempo aquel de las venturas
¿cómo y por qué te concedió el amor
conocer las pasiones aún oscuras?"
Y ella me dijo: "No hay dolor mayor
que recordar el tiempo de la dicha
en desgracia; y lo sabe tu doctor.
Pero si de este amor y esta desdicha
conocer quieres la raíz primera,
con palabras y llanto será dicha.
Cómo herido de amor Lancelot fuera,
por deleite, leíamos un día:
soledad sin sospechas la nuestra era.
Palidecimos, y nos suspendía
nuestra lectura, a veces, la mirada;
y un pasaje, por fin, nos vencería.
Al leer que la risa deseada
besada fue por el fogoso amante,
éste, de quien jamás seré apartada,
la boca me besó todo anhelante.
Galeoto fue el libro y quien lo hiciera:
no leímos va más desde ese instante".
Mientras un alma hablaba, la otra era
presa del llanto; entonces, apiadado,
lo mismo me sentí que si muriera;
y caí como cuerpo inanimado.



Segunda versión

¡Oh, infelices! —dije al contestar—. ¡Cuántos dulces pensamientos, cuántos deseos llevaron a éstos al doloroso trance!" Luego me volví a ellos y les dije: "Francesca, tus martirios me hacen derramar lágrimas de tristeza y piedad. Pero dime: en el tiempo de los dulces suspiros, ¿cómo y por qué os permitió el amor que conocieseis los turbios deseos?" "No hay mayor dolor —me replicó— que acordarse del tiempo feliz en la miseria. Bien lo sabe tu maestro. Pero, si tienes tanto deseo de conocer la primera raíz de nuestro amor, te lo diré mezclando la palabra y el llanto. Leíamos un día, por gusto, cómo el amor hirió a Lanzarote. Estábamos solos y sin cuidados. Nos miramos muchas veces durante aquella lectura, y nuestro rostro palideció; pero fuimos vencidos por un solo pasaje. Cuando leímos que la deseada sonrisa fue interrumpida por el beso del amante, éste, que va nunca se apartará de mí, me besó temblando en la boca. Galeoto fue el libro y quien lo escribió. Aquel día va no seguimos leyendo".

Mientras que un espíritu decía esto, el otro lloraba de tal modo que de piedad sentí un desfallecimiento de muerte y caí como los cuerpos muertos caen.



Tercera versión

Y yo exclamaba por respuesta: «¡Ay, laso!
»¡ Cuánta dulzura de zozobra llena
«llevarlos pudo al miserando paso!»

Y a ellos vuelto, empecé: «Tan honda pena,
»rasga el pecho, Francisca, y la faz siente
»correr de pío llanto larga vena.

»Mas dime: al tiempo de tu mal creciente
»¿cuándo y cómo los ímpetus sentiste
»de ir hasta el fondo del deseo ardiente?»

Y ella exclamó: «Mayor dolor no existe
»que el feliz tiempo recordar consunto,
»y éste lo sabe, en la miseria triste.

»Mas pues quieres principio v causa junto
«saber de nuestro amor con tanto anhelo,
»vas a verme llorar y hablar a un punto.

»Leíamos un día por consuelo,
»cómo fue Lancelot de amor herido:
»solos éramos ambos, sin recelo.

»Cien veces a llorar nos ha movido,
»y a perder la color del libro el arte;
»mas un punto no más nos ha perdido.

«Cuando a leer llegábamos la parte
»do aquél bebe de amor el beso blando,
»éste, que ya de mí jamás se aparte,

»la boca me besó todo temblando.
»Galeoto fue el libro, y aquel día,
»ya nada más leímos.» Así hablando

un espíritu, el otro tal gemía,
y con tan hondo llanto, que me trae
piedad inmensa a extremo de agonía;
y caí como cuerpo muerto cae.



Cuarta versión

Al responderle comencé: «Qué pena,
cuánto dulce pensar, cuánto deseo,
a éstos condujo a paso tan dañoso.»

Después me volví a ellos y les dije,
y comencé: «Francesca, tus pesares
llorar me hacen triste y compasivo;

dime, en la edad de los dulces suspiros
¿cómo o por qué el Amor os concedió
que conocieseis tan turbios deseos?»

Y repuso: «Ningún dolor más grande
que el de acordarse del tiempo dichoso
en la desgracia; y tu guía lo sabe.

Mas si saber la primera raíz
de nuestro amor deseas de tal modo,
hablaré como aquél que llora y habla:

Leíamos un día por deleite,
cómo hería el amor a Lanzarote;
solos los dos y sin recelo alguno.

Muchas veces los ojos suspendieron
la lectura, y el rostro emblanquecía,
pero tan sólo nos venció un pasaje.

Al leer que la risa deseada
era besada por tan gran amante,
éste, que de mí nunca ha de apartarse,

la boca me besó, todo él temblando.
Galeotto fue el libro y quien lo hizo;
no seguimos leyendo ya ese día.»

Y mientras un espíritu así hablaba,
lloraba el otro, tal que de piedad
desfallecí como si me muriese;
y caí como un cuerpo muerto cae.



Información

Traducción, autoría y derechos de autor

LAURENCE VENUTI, Temple University, EE.UU.

Traducido del inglés por CELIA FILIPETTO

LA ACTUAL LEGISLACIÓN SOBRE PROPIEDAD INTELECTUAL RESERVA AL AUTOR EL derecho exclusivo a copiar y difundir una obra, lo que supone una estricta limitación al control del traductor sobre el texto traducido, e implica no sólo una desventaja económica para el traductor sino el perpetuarse de la marginación de la traducción. En la historia de la propiedad intelectual existen definiciones alternativas que resultan útiles para cuestionar su actual estatuto legal. Estas definiciones demuestran que la evolución del derecho de autor exclusivo ha ido ligada a un concepto individualista de autoría original que niega el trabajo del traductor. Pero permiten también la formulación de un concepto colectivo de autoría, en el que el traductor aparece como una especie de autor y en el que se redefine la originalidad. Este trabajo presenta una genealogía de la propiedad intelectual que refuta los supuestos culturales de la legislación y apunta a promover una reforma legislativa destinada a favorecer tanto los intereses de los traductores como la práctica de la traducción.

Los derechos de autor, los códigos y convenciones que rigen la propiedad de las obras intelectuales, le reservan a la traducción un margen estrecho. Desde el siglo XVIII la historia de la propiedad intelectual revela un movimiento que tiende a reservar al autor el derecho a copiar y difundir su obra, incluido el derecho a autorizar traducciones de ella en lenguas extranjeras (Kaplan 1967; Rose 1993). En la actual legislación sobre propiedad intelectual, con tratados internacionales que extienden los derechos de los ciudadanos de un país a los extranjeros, los autores de todo el mundo gozan del derecho exclusivo sobre toda traducción de sus obras mientras vivan y por un plazo de cincuenta años después de su muerte, a menos que la traducción se hi-



Profesional

ciera por encargo y sobre la base de un acuerdo a tanto alzado, en cuyo caso, quien encarga el trabajo goza de un derecho exclusivo sobre la traducción¹. Aunque las disposiciones de los actuales contratos de edición varían muchísimo, en principio, la normativa sobre propiedad intelectual impone unas estrictas limitaciones al control del traductor sobre el texto traducido.

Desde el punto de vista de los traductores y de la traducción, estas limitaciones llevan aparejadas unas consecuencias inquietantes, tanto desde el punto de vista económico como el cultural. En la medida en que la legislación subordina los derechos del traductor a los del autor, reduce la participación del primero en los beneficios de la traducción. Un estudio reciente del PEN American Center indica que la mayor parte de las traducciones realizadas en los Estados Unidos se efectúan por encargo sobre la base de un acuerdo a tanto alzado, por lo que el traductor recibe una cantidad fija sin porcentaje de regalías ni sobre las ventas de derechos accesorios, por ejemplo, sobre una publicación periódica, la licencia por una edición en rústica o una opción de una empresa cinematográfica. En los muy pocos casos en que existen contratos que dan a los traductores una parte de estos ingresos, los porcentajes oscilan entre el 5 y el 1 por ciento para una edición en tapa dura, y entre el 50 y el 10 por ciento sobre las ventas de derechos accesorios (Keeley 1990). En el Reino Unido los traductores se enfrentan a condiciones contractuales parecidas (Glenny 1983), aunque la adjudicación desigual de beneficios aparece también reflejada por la asignación de pagos en concepto de préstamo en virtud del Derecho al Préstamo Público, según el cual el autor recibe el 70 por ciento y el traductor, el 30 por ciento.

Dado que la normativa sobre propiedad intelectual contribuye de forma decisiva a esta desfavorable situación económica, disminuye el incentivo para los traductores de invertir en proyectos de traducción. La gran cantidad de revistas literarias que se publican hoy en día en inglés confirman el hecho de que los traductores están dispuestos a hacer tal inversión. De forma regular aportan a estas revistas traducciones de poemas extranjeros, de narrativa y no ficción sin la promesa de un contrato, por lo general, a cambio de una pequeña compensación, aunque a veces no media ninguna, impulsados en general por su profundo compromiso con la cultura y el texto extranjeros. Sin embargo, el derecho exclusivo de traducción otorgado a los autores implica que normalmente son éstos (o sus editores en calidad de cesionarios) quienes inician las traducciones en un esfuerzo por vender licencias y crear mercados en lenguas extranjeras para sus obras; así se ponen en contacto directamente con editores extranjeros, quienes a su vez encargan el trabajo a los traductores. La legislación impide que los traductores adquieran el poder suficiente para negociar y modificar esta situación, a menos, claro está, que el traductor sea uno de los muy pocos que logran el reconocimiento público porque los editores lo contratan con frecuencia. Pero in-



cluso en estos casos, las prácticas de edición desvelan la subordinación de los traductores. William Weaver, el principal traductor al inglés de narrativa italiana desde la década de 1950, lleva publicadas más de sesenta traducciones de libros, todas ellas por encargo de un editor (entrevista telefónica: 24 de septiembre de 1994).

Por lo tanto, la actual normativa sobre propiedad intelectual asegura que los proyectos de traducción sean dirigidos por editores y no por traductores. En consecuencia, son los editores los que determinan la evolución cultural tanto en su país como en el extranjero. Al tratar de conseguir el máximo beneficio por sus inversiones, es más probable que publiquen obras nacionales que también sean publicables en países del extranjero, pero que culturalmente no sean tan específicas como para resistirse a la traducción, y sus decisiones editoriales pueden tener como objetivo mercados extranjeros específicos para la venta de licencias de traducción. Paul Goldstein expone un caso hipotético: "si sabe que los mercados en lenguas francesa y alemana le pertenecen en exclusiva, un editor de obras en inglés tal vez decida invertir en obras que, una vez traducidas, resulten también atrayentes para el público de esos mercados" (Goldstein 1983:227). Por la misma regla de tres, es más probable que los editores que adquieren derechos de traducción se centren en obras extranjeras fácilmente asimilables a los valores culturales nacionales, por lo que se pondrán como objetivo mercados específicos para evitar la pérdida potencial que supone el crear otros nuevos. Por ejemplo, desde la década de 1980 se ha ido imponiendo la tendencia a invertir en la traducción de obras extranjeras relacionadas con contratos "acoplados", películas o adaptaciones dramáticas que prometen una mayor aceptación por parte del lector y un mayor volumen de ventas.

De esta manera, los editores no sólo determinan las pautas de intercambio con las culturas extranjeras sino el alcance de las prácticas de traducción concebidas por los traductores en la cultura nacional. Al reducir el incentivo para la inversión del traductor, la legislación sobre propiedad intelectual se aleja de sus "objetivos tradicionales" de fomentar y recompensar el esfuerzo creativo (Bentlv1993:495); en estos momentos la normativa restringe la creatividad en la traducción, la creación de proyectos y métodos de traducción, así como la creatividad en la literatura que se inspira en la disponibilidad de obras extranjeras en forma de traducciones ingeniosas. La situación se encuentra especialmente exacerbada en los principales países de habla inglesa, Estados Unidos y Reino Unido, donde el volumen de traducciones se ha mantenido relativamente bajo a lo largo de todo el período posterior a la Segunda Guerra Mundial². La hegemonía mundial alcanzada por estos países ha hecho que el inglés sea la lengua más traducida, pero a la que menos se traduce.

La historia de la legislación sobre propiedad intelectual demuestra que los traductores de antaño no padecieron las mismas limitaciones legales que sus sucesores

de hoy. Al contrario, la traducción se vio favorecida por la evolución secular, a veces contradictoria, de los derechos de autor en el marco de la legislación sobre propiedad intelectual. Han existido sentencias en las que no sólo se reconocía al traductor un derecho de autor sobre el texto traducido sino que se le daba prioridad sobre el del autor o el empleador. Y, por irónico que parezca, hubo casos que resultaron decisivos en cuanto a reservar el derecho de propiedad intelectual para el autor, pero que contenían definiciones alternativas de la traducción que eran mucho más favorables para los traductores.

Estas alternativas del pasado pueden resultar útiles para cuestionar el presente estatuto legal de la traducción. Dejan claro que la evolución histórica del derecho exclusivo del autor de la obra coincide con y, en realidad, depende de la aparición de un concepto romántico de la autoría original que niega el trabajo del traductor. Pero también permiten la formulación de un concepto diferente de autoría, en el que el traductor aparece como una especie de autor y el que la originalidad es objeto de una revisión que abarca distintas prácticas de escritura. Voy a presentar aquí una genealogía del derecho de autor que refuta los supuestos culturales de la legislación y apunta a promover una reforma legislativa destinada a favorecer tanto los intereses de los traductores como la práctica de la traducción.

1. La situación actual

La actual legislación sobre propiedad intelectual define la traducción de forma contradictoria. Por una parte, se diferencia al autor del traductor y se le da más privilegios a aquél que a éste. La propiedad intelectual queda reservada al autor, el productor que origina la forma de la obra subyacente y cubre sólo esa forma, el medio de expresión como opuesto a la idea o la información expresada. El derecho del autor de la obra comprende no sólo las reproducciones, los ejemplares impresos de la obra sino también las obras derivadas o adaptaciones, categoría que explícitamente incluye las traducciones, así como todas aquellas formas derivadas tales como las adaptaciones teatrales, versiones fílmicas, versiones condensadas y los arreglos musicales. Sin embargo, por otra parte, el derecho de autor sobre las obras derivadas puede quedar reservado para el productor, sin excluir, no obstante, el derecho de propiedad intelectual del autor que produjo la obra subyacente³. En este caso se reconoce al traductor como autor: según los análisis actuales, se puede decir que un traductor es autor de la traducción porque al traducir se crea un nuevo medio de expresión, una forma para el texto extranjero en una lengua y literatura diferentes⁴. Sin embargo, esta diferencia de medio lingüístico y literario no es, evidentemente, tan sustancial como para constituir para el traductor una originalidad verdaderamente de autor, puesto



que no limita en modo alguno el derecho del autor extranjero sobre la traducción. Cuando la legislación sobre propiedad intelectual se refiere a las obras derivadas, contradice su principio clave: que la autoría consta de expresión original, y que, por tanto, lo que se protege legalmente son sólo las formas, no las ideas⁵. En la normativa actual, el productor de una obra derivada es v no es autor.

Esta contradicción indica que la legislación sobre propiedad intelectual debe proteger otra cosa en detrimento de obras derivadas como las traducciones. Y deseo sugerir que esa otra cosa incluye un concepto individualista de la autoría. Según este concepto fundamentalmente romántico, el autor expresa en la obra sus pensamientos y sentimientos personales; así, la obra es vista como una autorepresentación original y transparente, no mediatizada por determinantes transindividuales (lingüísticos, culturales, sociales) que podrían complicar la identidad y originalidad del autor⁶. Por lo tanto, una traducción nunca podrá ser más que una representación de segunda: sólo el texto extranjero puede ser original, auténtico, fiel a la psicología o intención del autor, mientras que la traducción es siempre imitativa, potencialmente contaminante o falsa. La legislación sobre propiedad intelectual reserva al autor el derecho exclusivo sobre las obras derivadas porque asume que la forma literaria expresa la personalidad bien diferenciada de un autor, a pesar del concluyeme cambio formal que llevan aparejadas las obras como las traducciones.

Este aspecto resulta evidente en un caso norteamericano en el que se dirimían cuestiones relacionadas con la traducción, Grove Press, Inc. contra Greenleaf Publishing Co. (1965), y cuya sentencia se refería de forma poco clara y muy extensa a la definición de originalidad como criterio para la autoría⁷. Grove Press solicitaba un requerimiento judicial contra Greenleaf, que publicó sin autorización *The Thief's Journal*, versión inglesa realizada en 1954 por Bernard Frechtman de *Journal du Voleur* de Jean Genet. El tribunal consideró que la publicación de Greenleaf infringía el derecho de autor de Genet sobre el texto francés:

"Resulta evidente que Greenleaf copió no sólo las palabras de Frechtman, el traductor, sino también el contenido y el significado de esas palabras tal como fueron creadas en la historia biográfica original de Jean Genet. Esta creación incluía la totalidad del argumento, las escenas, los personajes v el diálogo de la novela, es decir, el formato y la estructura. Greenleaf copió dos cosas, 1) las palabras y 2) la historia." (524-525)

Aunque esta sentencia relacionaba la autoría de Genet a la organización formal específica del texto francés ("el formato y la estructura"), el sentido de esa forma era incoherente y confuso. Se citaban elementos de la forma literaria ("el argumento,

las escenas, los personajes y el diálogo"), pero la propiedad intelectual se confería al "contenido y el significado de esas palabras tal como fueron creadas en la historia biográfica original de Jean Genet". El medio de expresión desaparecía ante las ideas expresadas. En este caso, las *palabras* eran inglesas, no francesas, y fueron *creadas o elegidas* por Frechtman, no por Genet. Sin embargo, comunicaban una *historia* que era *original* porque nacía del autor francés, de su vida. El juez no tenía claro el género exacto de la obra de Genet, la describía como autobiografía y novela a la vez, pues el criterio de autoría no era, en última instancia, formal sino temático o semántico. Pero lo que sí tenía claro el juez era que la traducción de Frechtman reproducía el significado del texto francés y, por lo tanto, la intención del autor.

El concepto romántico de autoría omite así toda distinción entre reproducir una obra y preparar una obra derivada basada en ella, aunque la legislación sobre propiedad intelectual enumera estas dos acciones como derechos bien diferenciados reservados al autor. Una traducción no autorizada constituye una violación del derecho del autor de la obra porque el traductor produce una copia exacta de la forma y el contenido de la obra subyacente. Así, la traducción no se considera como un texto independiente, que impone diferencias lingüísticas y literarias específicas de la cultura a la que se traduce, las añade al texto extranjero para hacerlo inteligible en esa cultura, y que el autor extranjero ni previó ni eligió. Se supone entonces que la originalidad del autor extranjero trasciende dichas diferencias, de modo que la traducción pueda verse efectivamente como algo idéntico al texto extranjero. Lo que la legislación sobre propiedad intelectual protege es un concepto de autoría que no está en realidad inscrito de forma material, sino que es más bien inmaterial, una especie de esencia divina de la individualidad que carece de especificidad cultural e impregna diversas formas y medios.

La versión legal más explícita de este concepto es el *droit moral* o derechos de la personalidad que se originaron en las jurisdicciones francesa, alemana y escandinava en el curso del siglo XIX y alcanzaron difusión internacional con el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (Roma, revisión de 1928)⁸. En virtud del *droit moral*, la identidad entre autor y obra se formula en términos moralistas, según los cuales la obra se considera como una expresión de la persona del autor. En su comentario de 1934 a la revisión de Roma, Marcel Plaisant describía el pensamiento legal que había detrás de este concepto:

"Más allá del derecho pecuniario y patrimonial, entendemos que la soberanía que el autor ejerce sobre su obra es tan elevada que cuando se la daña se lesiona al autor mismo. Se concibe la publicación como un fenómeno que extiende la personalidad del autor exponiéndolo, por tanto, a ulteriores

lesiones porque la superficie de su vulnerabilidad ha aumentado." (Saunders 1992:31).

El *droit moral* otorga al autor diversos derechos personales incluido el derecho a reivindicar la paternidad de la obra, el derecho a controlar la primera publicación y el derecho a oponerse a las modificaciones de la obra que puedan dañar su reputación. Cabe la posibilidad de que las obras derivadas como las traducciones puedan promover acciones legales en virtud de este último derecho, recogido en el artículo titulado *droit moral* del Convenio de Berna desde la revisión de Bruselas (1948). En principio, la protección legal contra las modificaciones otorga a los autores un enorme poder sobre todos y cada uno de los aspectos del proceso de traducción, y les permite desarrollar su propia idea de lo que constituye la integridad de su obra en una lengua extranjera. Curiosamente, la ley británica, si bien reconoce los derechos morales del autor, es la única que excluye específicamente la traducción del derecho a oponerse a las modificaciones⁹. ¿En este caso se excluye la traducción porque se supone que comunica la personalidad del autor extranjero sin deformarla? ¿O acaso se supone que ha intervenido la personalidad de otro autor (la del traductor), que se comunica en la traducción y cuya protección, por tanto, debe ser objeto de acuerdos con el editor nacional y el autor extranjero? Lionel Bently sugiere que "la asamblea legislativa excluyó específicamente las traducciones como una manera de reconocer la dificultad y la subjetividad de establecer la calidad de las traducciones" (Bently 1993:514). Sean cuales sean los motivos de esta exclusión, está claro que el *droit moral* restringe todavía más los derechos del traductor, sin embargo, no resuelve en modo alguno las contradicciones de las actuales definiciones legales de la traducción. La legislación sobre propiedad intelectual reconoce que la traducción altera lo suficientemente la forma del texto extranjero como para que el traductor pueda registrarla como obra propia. Pero el permitir que el autor extranjero reivindique un derecho moral de integridad sobre la traducción sería negar este fundamento de la autoría del traductor. La desventaja económica para el traductor (y el editor de la traducción) resulta clara; tal como Bently lo expresa, "solicitar la aprobación del autor (...) implicaría darle una segunda oportunidad de negociar en una situación en la que el nuevo titular del uso ha realizado una inversión considerable" (*ibidem* 1993:513).

Por otra parte, las contradicciones no sólo se dan entre los códigos sobre propiedad intelectual en los diferentes niveles de jurisdicción, nacional e internacional, sino dentro de los mismos tratados internacionales pensados para fomentar una mayor uniformidad en la protección de las obras intelectuales. El Convenio de Berna no reconoció el derecho de autor del traductor sobre el texto traducido hasta la revisión de París (1971)¹⁰; no obstante, este nuevo reconocimiento de la traducción no

produjo ningún cambio en el derecho exclusivo del autor a conceder licencias para obras derivadas. El artículo pertinente dice así: "Estarán protegidas como obras originales, sin perjuicio de los derechos del autor de la obra original, las traducciones, adaptaciones, arreglos musicales y demás transformaciones de una obra literaria o artística". La repetición que aquí se hace del término *original* pone de manifiesto el concepto cambiante de autoría en la legislación internacional sobre derechos de autor. La autonomía de la traducción como obra original aumenta cuando se separa al autor del traductor. Pero la originalidad que da derecho a los traductores a una protección legal no es evidentemente la misma que la de los autores extranjeros que gozarán del "derecho exclusivo de hacer o autorizar la traducción de sus obras" (artículo 8).

2. Evolución contradictoria del concepto de autoría original

El concepto romántico de autoría original surgió relativamente tarde en la historia de la propiedad intelectual. A pesar de que las primeras formulaciones de este concepto aparecieron en tratados literarios como *Conjectures on original composition* de Edward Young (1759), no logró introducirse en la legislación sobre propiedad intelectual hasta mediados del siglo xix. En el caso del año 1854, Jeffreys contra Boosey, dirimido ante la Cámara de los Lores, un juez invocó la distinción entre el medio de expresión y la idea expresada para contestar a la cuestión planteada y desecharla aduciendo que la propiedad intelectual "es una abstracción mental demasiado efímera y fugaz como para ser considerada una propiedad". Al principio argumentaba que "la reclamación no se refiere a las ideas, sino al orden de las palabras y... este orden posee una identidad marcada y una resistencia permanente"¹¹. Sin embargo, no tardó en resultar claro que la identidad que la justicia tenía en mente era, en realidad, una abstracción mental, puesto que la obra era análoga a la fisonomía del autor:

"No sólo son las palabras elegidas por una mente superior característica, sino que en la vida corriente no existen dos descripciones que se hagan del mismo hecho con las mismas palabras, como tampoco dos respuestas a las preguntas de su Señoría serán iguales. El orden de las palabras de cada persona es tan singular como su semblante." (*ibídem*)

Aunque la propiedad intelectual recaía sobre el medio de expresión, éste era caracterizado como una representación transparente de la personalidad del autor, una "mente" de tipo "superior" y "característico". La importancia conferida a una abstracción como la personalidad inevitablemente hacía desaparecer la forma, con el re-

IP

sultado de que el objetivo del derecho del autor de la obra se ampliaba hasta incluir toda modificación en "el orden de las palabras", sin tener en cuenta su grado. Por consiguiente, el período durante el cual prevaleció en los tribunales el concepto de personalidad del autor fue también testigo de la aprobación de leyes que daban a este último el derecho a preparar obras derivadas como las traducciones. Aunque la Ley de la reina Ana, la primera que protegió los derechos de autor, se aprobó en 1710, la normativa inglesa no concedió al autor un derecho exclusivo sobre la traducción sino hasta 1852, y la normativa norteamericana no lo hizo hasta 1870¹².

Este derecho tardó en ser recogido por la legislación en parte porque antes de mediados del siglo XIX había prevalecido otro concepto contrapuesto de autoría. Según dicho concepto, la propiedad intelectual quedaba reservada al autor de la obra no porque ésta representara una personalidad, sino porque era un producto del trabajo, no porque expresara pensamientos y sentimientos, sino porque era el resultado de una inversión de tiempo y esfuerzo, tanto mental como físico. Tal como afirmó un juez en *Millar contra Tayllor* (1769), un caso que marcó un hito en el establecimiento de los derechos de autor, "es justo que un autor recoja los beneficios pecuniarios de su propio ingenio y de su trabajo¹³". La propiedad intelectual existía en el derecho común: el autor gozaba de un derecho perpetuo sobre la obra. La sentencia asumía que se trataba de un derecho natural pues se basaba en la teoría de la propiedad privada de John Locke. En su *Segundo tratado sobre el gobierno civil* (1690), Locke sostenía que

"...todo hombre tiene una propiedad sobre su persona. Nadie más que él tiene derecho a ella. El trabajo de su cuerpo y el de sus manos, podríamos decir, son debidamente suyos. Todas las cosas que extraiga del estado en que la naturaleza las haya proporcionado y dejado, para mezclarlas con su trabajo y añadirles algo suyo se convierte en su propiedad." (Locke, 1960:3056).

Tal como sugiere este pasaje, el concepto de autoría como trabajo invertido es tan individualista como la insistencia romántica en la personalidad: un autor es completamente independiente de la naturaleza y de otras personas; ser el autor de una obra consiste en una libre apropiación de materiales naturales. Y la característica que define la autoría, es decir, el trabajo, resulta tan inmaterial como la personalidad; el trabajo del autor otorga un derecho natural sobre la obra, que a su vez también es natural, en los que tanto el derecho como el trabajo trascienden toda determinación cultural específica y toda restricción social. Está claro que el mismo hecho de que la propiedad intelectual del autor de la obra requiera protección legal, desarrollada en varios

casos y promulgada por varias leyes, indica que la relación entre un individuo y el producto del trabajo de ese individuo no es natural, sino que se elabora legalmente en función de unas condiciones culturales y sociales cambiantes. En Millar contra Taylor, estas condiciones incluían la teoría liberal de la propiedad privada de Locke, así como una industria editorial que funcionaba como mercado de derechos de autor, con lo que se ideaba un concepto de autoría según el cual los autores tenían la facultad de ceder sus derechos a los libreros. Tal como ha observado Susan Stewart, "el derecho de los autores no era más que un hilo en medio de las complejas relaciones entre el interés del estado, los derechos consuetudinarios sobre la propiedad intelectual y la competencia comercial que surgió a lo largo del siglo XVIII" (Stewart 1991:15)¹⁴. Tanto el individualismo posesivo de Locke como la teoría romántica de la expresión personal niegan las condiciones materiales de los derechos de los autores.

El concepto de autoría como trabajo es interesante, no por sus presupuestos liberales, sino porque amplía el alcance de la legislación sobre propiedad intelectual a lo que hoy se clasifica como obras derivadas. Los casos que definieron los derechos de autor tras la aparición de la Ley de la reina Ana reconocían que la traducción era un trabajo independiente que no infringía el derecho del autor de la obra subyacente. Un caso clave es Burnett contra Chetvwood (1720). El albacea testamentario en la sucesión de Thomas Burnett pretendía prohibir que el demandado publicase una traducción inglesa no autorizada de la obra latina de Burnett titulada *Arch&ologia philosophica* (1692), un tratado de teología que incluía un diálogo entre Eva y la serpiente que incomodó al autor cuando lo tradujo¹⁵. El tribunal falló en favor del demandante, aunque la sentencia no fue una aplicación de la ley para proteger el derecho de autor de Burnett ni un reconocimiento implícito de su derecho moral a proteger su reputación. La justicia estaba más interesada en realizar el gesto paternalista de erigirse en censora que en interpretar la ley sobre propiedad intelectual:

"El Lord Canciller dijo que aunque una traducción no fuera quizá lo mismo que reimprimir el original, pues ha sido objeto de los cuidados y esfuerzos del traductor, y por ello no se encuentra dentro de la prohibición de la ley, sin embargo, tratándose de un libro que según su conocimiento (pues lo había leído en su estudio), contenía extrañas nociones, que interpretadas no podían causar mucho daño, siendo los instruidos más capaces de juzgarlas, consideró conveniente conceder un mandamiento judicial para prohibir su impresión y publicación en inglés; dijo que la había mirado, que este Tribunal posee la vigilancia de todos los libros y que mediante procedimiento sumario podría prohibir la impresión o publicación de toda aquella que contuviese reflexiones sobre la religión o la moralidad¹⁶."



La sentencia acabó por sostener lo que "pretendía el autor", pero en realidad contenía una definición legal de la traducción que la colocaba fuera de la propiedad intelectual del autor de la obra. Al estar de acuerdo con el abogado del demandado en el hecho de que la autoría constaba del trabajo invertido en la producción de una obra, el Lord Canciller establecía una distinción entre "reimprimir el original" y traducirlo, por lo tanto, suponía que el traductor era un autor, no un copista. En *Millar contra Laylor*, los jueces establecieron esta distinción con más claridad. Aunque consideraban que el autor tenía un derecho perpetuo, uno de ellos creía que "evidentemente, las imitaciones de buena fe, las traducciones y los compendios son distintos, y en relación con la propiedad, pueden ser considerados como obras nuevas", mientras que otro sostenía que el comprador de un libro "puede mejorarlo, imitarlo, traducirlo, estar en contra de sus sentimientos, pero no adquiere el derecho a publicar una obra idéntica"¹⁷. Al comienzo de la historia de la legislación sobre propiedad intelectual, al autor sólo se le daba el derecho a reproducir la obra, pero no a preparar una obra derivada basada en ella. De hecho, la traducción no era vista como obra derivada, sino como original o nueva porque era el resultado del trabajo del traductor. En *Wyatt contra Barnard* (1814) se llegaba a la conclusión de que "las traducciones, si son originales... no pueden distinguirse de otras obras", por lo tanto, el traductor o su empleador podían tener un derecho de autor sobre la traducción, a menos que esa traducción copiara otro texto traducido (es decir, si no era original¹⁸). Por originalidad se entendía una exacta selección y disposición de las palabras, independientemente de si esas palabras pretendían imitar otra obra.

El concepto de autoría como inversión de trabajo condujo así a que se pusiera el acento en la forma como base del derecho de autor y este acento sostenía el derecho del traductor sobre la traducción. En *Burnett contra Chetwood*, el abogado del demandado hizo notar que la Ley de la reina Ana, en la medida en que tenía como fin promover la creatividad y la difusión del conocimiento, sólo protegía la forma de la obra de un autor, y no el contenido (el sentido), por lo tanto, la creación por parte del traductor de una forma diferente para ese contenido excluía la traducción de la propiedad intelectual del autor. La traducción, concluía el abogado, "parecería situarse más bien en el ámbito del fomento que de la prohibición contemplados por la ley" (1009). Este criterio tenía dos aspectos, por una parte, las ideas de la obra subvacente se consideraban como conocimiento público una vez publicadas, de manera que un autor no podía poseer más que su medio inicial de expresión; por otra parte, el trabajo del traductor en cuanto creador de forma —la "destreza con el lenguaje" que daba como resultado la producción de "su propio estilo y sus expresiones"— lo convertían en propietario de la traducción que difundía esas ideas (1009). Encontramos un criterio parecido en la sentencia del caso *Donaldson contra Beckett* (1774). Este

caso crucial ratificaba la Ley de la reina Ana, pero rechazaba el derecho perpetuo otorgado al autor en *Millar contra Taylor* precisamente porque, en palabras de lord Camden, "la ciencia y el saber son por su naturaleza *publici Juris*, y deberían ser tan libres y generales como el aire o el agua" (Parks 1975:53). Para Camden, todo derecho perpetuo, estuviera fundado en las ideas o en la forma del autor, dificultaría su difusión en obras derivadas. Si se otorgaran derechos de autor "sobre los sentimientos o el lenguaje", señaló, "nadie podría traducirlos ni compendiarlos", efecto que era contrario a los propósitos de la ley (*ibídem*: 52).

Esta línea de pensamiento se articuló de forma más extrema en un caso norteamericano, *Stowe contra Thomas* (1853). El tribunal consideró que una traducción al alemán no autorizada de la novela de Harriet Beecher Stowe, *La cabana del tío Tom* (1852), no violaba el derecho de la autora sobre el texto inglés¹⁹. Al citar casos tan antiguos como *Burnett contra Chetwood* v *Millar contra Taylor*, el juez reconocía la intervención decisiva del trabajo del traductor: "Las mismas nociones cubiertas con los ropajes de otra lengua no pueden constituir la misma composición", puesto que "para hacer una buena traducción de una obra a menudo son precisos más conocimientos, talento v juicio que los requeridos para escribir el original" (208). El juez limitó el derecho de Stowe a la lengua de su novela porque concederle control sobre las traducciones habría interferido en la difusión de sus ideas, contradiciendo así la visión constitucional del derecho de autor como un medio legal de "promover el progreso de la ciencia y las artes útiles"²⁰. La sentencia pretendía fomentar la creatividad cultural reflejada en obras derivadas, por más dispar que pudiera ser su calidad, mientras que definía estrictamente la violación del derecho de autor como una reproducción no autorizada:

"Mediante la publicación del libro de la señora Stowe, las creaciones del genio y la imaginación de la autora se han convertido en propiedad pública tanto como las de Homero o Cervantes. Todas sus ideas e invenciones pueden ser objeto de uso y abuso por parte de imitadores, dramaturgos y poetastros. Todo lo que queda ahora es el derecho de autor sobre su libro; el derecho exclusivo a imprimir, reimprimir y venderlo y sólo pueden llamarse violadores de sus derechos, o piratas de su propiedad, aquellos que son culpables de imprimir, publicar, importar o vender sin su autorización, 'ejemplares de su libro'. En términos muy generales, puede decirse que una traducción es una transcripción o copia de sus pensamientos o ideas, pero en el sentido cabal de la palabra, no puede decirse que sea una copia de su libro." (208)



De hecho, Stowe contra Thomas otorgaba a los traductores un derecho de autor exclusivo sobre sus traducciones, distinto de la propiedad intelectual del autor sobre la obra subyacente. En principio, esto significaba que los traductores podían controlar cada paso del proceso de traducción, desde elegir un texto extranjero para traducirlo hasta desarrollar un método de traducción, o autorizar la publicación de un texto traducido.

Sin embargo, Stowe contra Thomas jamás alcanzó el nivel de precedente; en la historia del derecho de autor, este caso ha resultado una excentricidad. Porque precisamente durante la época en que reconocía a los traductores como autores en virtud de su trabajo creador de forma, el concepto romántico de autoría llegó a dominar la legislación, condenando a la traducción al ambiguo estatuto legal que tiene en la actualidad. Esta evolución puede verse en *Byrne contra Statist Co.* (1914), un caso británico que a veces se cita por el reconocimiento que hace de los derechos del traductor, pero que en realidad los circunscribe a unos límites muy precisos. El tribunal decidió que un periódico había violado el derecho de autor de un traductor al publicar su traducción sin permiso. El juez estuvo de acuerdo con el abogado del demandante en que el traductor era propietario del derecho de autor sobre la traducción según la ley recientemente aprobada:

Esta traducción era "una obra literaria original" en virtud de lo contemplado en el art. 1, apartado 1, de la Ley sobre Propiedad Intelectual, 1911. Es "original" porque no es una mera copia de la obra de otra persona. La originalidad de ideas no es necesaria; basta con que la obra sea en esencia algo nuevo que implique una habilidad y un trabajo nuevos. Esta traducción es una obra "original" en ese sentido, y es un trabajo "literario"... El demandante es el "autor" de la obra y es, por lo tanto, el propietario del derecho de autor sobre ella²¹. A pesar de que los conceptos favorables al traductor parecen encontrarse aquí en su sitio, es decir, autoría como inversión de trabajo, originalidad como forma, la Ley de 1911 los matizaba de modo radical. Esta misma ley definía la traducción como una "mera copia" al reservar al autor el derecho exclusivo "a producir, reproducir, realizar o publicar cualquier traducción de la obra"²². En *Byrne contra Statist Co.*, tanto el traductor como el periódico infractor habían adquirido el derecho de traducción del autor extranjero. Sin embargo, el periódico no se puso en contacto también con el traductor para solicitarle permiso para reimprimir su traducción. Por supuesto, el caso reconocía al traductor como autor, pero no como un autor cuyo derecho sobre la traducción revocara o limitara en modo alguno el derecho del autor extranjero. Por lo tanto, la ley implícitamente definía la autoría como algo menos tangible que el trabajo, algo que trascendía los cambios formales, una abstracción que negaba el trabajo del traductor: las ideas, la intención o la personalidad del autor extranjero.

3. Base formal de la autoría del traductor

En la historia de la propiedad intelectual podemos encontrar definiciones alternativas de la traducción que favorecen a los traductores. Pero el olvido en el que han caído estas definiciones, la absoluta falta de autoridad de la que hoy gozan, indican que es preciso someterlas a una revisión sustancial para que puedan llegar a cuestionar el dominio del concepto romántico de autoría y resultar útiles en la reforma legislativa. Esta revisión debe comprender los conceptos básicos de la legislación sobre propiedad intelectual, comenzando por la interpretación de la forma que define la autoría.

Los primeros casos conciben la forma lingüística y literaria como comunicación transparente. El significado es considerado como una esencia inmutable arraigada en el lenguaje, y no como un efecto de las relaciones entre las palabras que es inestable y varía según los diferentes contextos. De ahí las metáforas encubridoras que se repiten en los casos: se dice que un autor viste el sentido con los ropajes de la lengua; el traductor comunica entonces el sentido del texto extranjero cambiándole su ropaje lingüístico. En la normativa sobre propiedad intelectual, este concepto de forma apareció por primera vez en el caso Burnett contra Chetwood, en el cual, sin embargo, también se lo cuestionaba. El abogado del demandado sostenía que una traducción "puede considerarse un libro diferente" porque

"el traductor la disfraza y viste el sentido con ropajes de su propio estilo y expresiones, y al menos la pone en una forma distinta de la del original y forma *dat esse rei*." (1009)

El axioma latino provenía de la metafísica aristoteliana prevaleciente en la filosofía escolástica medieval; en una versión bastante aproximada, quiere decir, "la forma da origen a las cosas". Al parecer, el abogado citó este principio metafísico para establecer la autonomía relativa de la traducción con respecto al texto extranjero: la traducción se ve como creadora de forma, por lo tanto, se puede decir que la traducción existe como un objeto independiente de la obra subyacente en la que se basa. Sin embargo, el axioma también sugiere que la traducción crea el texto extranjero en otra lengua, que la forma diferente creada por el traductor da origen a otro texto con un sentido diferente. Si forma *dat esse rei*, la forma no puede separarse fácilmente del contenido, y tampoco pueden los cambios formales mantener inmutable el mismo contenido. Por consiguiente, el "estilo y las expresiones" nuevas del traductor deben producir un nuevo "sentido".

La sentencia misma sostiene este modo de entender la forma, porque documenta el hecho de que el sentido del tratado latino de Burnett cambiaba al ser traducido al



inglés. El abogado del demandante consideró la traducción como una mezcla de error y parodia, "el sentido y las palabras del autor han sido mal interpretados y representados de un modo absurdo y ridículo" (1009). El Lord Canciller vio el cambio operado por la traducción en términos sociales: las "extrañas ideas" de la *Arch&ologia Philosophica*, decía, eran "doctas" e inocuas en latín, pero "vulgares" y potencialmente nocivas en inglés. Los sentidos de los dos textos, pues, estaban determinados por la creación de los escritores de formas diferentes que se dirigían a distintos públicos. La referencia a estos públicos demuestra que la autoría no es individualista, sino colectiva: la forma de la obra no tiene su origen simplemente con el autor como "su propio estilo y expresiones", sino que en realidad es una colaboración con un grupo social específico, en la cual el autor tiene en cuenta los valores culturales característicos de ese grupo.

Este concepto colectivo de autoría se aplica tanto a la traducción como a la obra subyacente. Los textos de los que se trataba en Byrne contra Statist Co. eran el discurso en portugués dirigido por un gobernador brasileño al congreso estatal y la traducción al inglés del demandante publicada como anuncio en un influyente periódico de Londres, el *Financial Times* (624). Las distintas situaciones sociales para las que fueron escritos los textos garantizaban que tuviesen formas diferentes y transmitieran sentidos diferentes a sus lectores. El discurso del gobernador era político y servía como "mensaje a la asamblea general de ese estado en relación con sus finanzas", mientras que la traducción de Byrne era comercial, pensada para proporcionar información a posibles inversores (623). La función social de cada texto estaba inscrita en su forma, y más obviamente en el uso de cada autor de una lengua específica para un público específico, pero también en las distintas estructuras literarias y retóricas elegidas por cada autor para expresarse en un contexto social diferente. La naturaleza colectiva de la autoría resulta clara en la exposición de los hechos del juez, que reproduce la descripción detallada que Byrne hace de su propia traducción:

"Redujo el discurso alrededor de un tercio. Le hizo una corrección de estilo en la que omitió las partes menos relevantes. Lo dividí en párrafos adecuados y le puso a esos párrafos titulares adecuados. Me manifestó, además, que el *Financial Times* exige un alto nivel literario y que su traducción respondía a ese alto nivel." (624)

La función comercial que se pretendía de la traducción de Byrne no sólo exigía que comunicara la misma información financiera que el discurso del gobernador sino que esa información fuera adaptada a los valores culturales nacionales, fuera reescrita en inglés siguiendo una nueva "norma", fuera sometida a una corrección de estilo

para adaptarla a un nuevo formato claramente periodístico ("párrafos" y "titulares"), y fuera reinterpretada siguiendo el sentido de pertinencia de un inversor inglés (la omisión de las "partes menos relevantes").

El caso Byrne contra Statist Co. indica que la forma de una obra no es sólo colaboradora, constituida por una relación con un público, sino derivada, que no se origina en la personalidad del autor o en el trabajo productivo sobre la naturaleza, sino que se extrae de materiales culturales preexistentes. El discurso del gobernador brasileño estaba escrito en el estilo de una alocución política; la traducción de Byrne, en el estilo del periodismo económico. Los estilos precedieron a la composición de los textos y determinaron sus sentidos, por más que esos estilos fueran elaborados y adaptados a un propósito y una ocasión específicos. En una obra, la forma sobre la que se pueden conseguir derechos de autor no se origina en la obra misma, sino que se consigue por derivación: la selección precisa, la disposición y elaboración de los materiales que va existen en una cultura, no sólo el léxico, la sintaxis y la fonología que definen una determinada lengua, sino las estructuras y los temas que se han acumulado en los diversos discursos culturales de esa lengua: el literario, el retórico, el político, el comercial y así sucesivamente. Es de estos materiales, nunca naturales ni en bruto, siempre culturalmente codificados por sus usos previos, de los que se sirve un autor para producir una forma determinada por una alocución dirigida a una circunscripción cultural específica.

Sin embargo, la autoría colectiva de una traducción difiere de una manera importante de la de la obra subyacente. Si bien toda obra se apropia en cierto modo de otras, en el caso de la traducción se producen dos apropiaciones simultáneas, una es la del texto extranjero, la otra es la de los materiales culturales nacionales. La relación entre la traducción y el texto extranjero es numérica e interpretativa, y se rige por principios de exactitud y métodos de interpretación que varían cultural e históricamente, mientras que la relación entre la traducción y la cultura nacional es mimética y comunicativa, y se rige por una imitación de los materiales culturales para dirigirse a públicos que son cultural e históricamente específicos. Al traducir, la interpretación del texto extranjero y el público al que hay que dirigirse son mutuamente determinantes, aunque en cualquier traducción uno de estos factores determinantes puede pesar más que el otro: el público objetivo puede conformar de manera decisiva la interpretación del traductor, o la interpretación del traductor puede definir de manera decisiva el público.

A diferencia de otras formas derivadas como las adaptaciones dramáticas o cinematográficas, las traducciones contemporáneas están atadas a una relación mucho más estrecha con la obra subyacente, en parte por el concepto romántico de autoría. El predominio de este concepto inspira en los traductores y sus editores una defe-



rencia hacia el texto extranjero que no alienta la aparición de métodos de traducción innovadores que podrían parecer distorsionadores o falsos en sus interpretaciones. En la actualidad, la adaptación al teatro o al cine de una novela pueden apartarse mucho del argumento, las caracterizaciones y el diálogo de esa novela, pero de una traducción se espera que imite esos elementos formales sin revisarlos ni suprimirlos.

No obstante, no debería considerarse que la fidelidad de la relación que existe entre una traducción y el texto extranjero implica que las dos obras son idénticas, o que la traducción no es una obra independiente de autoría. Si la autoría es colectiva, si una obra colabora con un contexto cultural y al mismo tiempo deriva de él, entonces la traducción y el texto extranjero son proyectos bien diferenciados porque implican distintos contextos. La trascendencia de una novela extranjera en la literatura extranjera en la que fue escrita nunca será exactamente la misma que la trascendencia de esa novela en una traducción creada para ser difundida en otra lengua y otra literatura. En cierta medida esto explica por qué los *bestsellers* no siempre repiten su éxito en un país extranjero cuando se los traduce. Es más, la diferencia de trascendencias no puede estar limitada por la aparición del nombre del mismo autor en el texto extranjero y la traducción: para los lectores del texto extranjero, ese nombre proyectará una identidad ligada a la lengua extranjera y a las tradiciones culturales de ese país extranjero que difiere de la identidad un tanto domesticada que proyecta la traducción. Consideremos un ejemplo extremo, pero muy revelador: desde que los fundamentalistas islámicos pidieron la muerte del escritor británico Salman Rushdie por considerar que su novela *Los versos satánicos* constituía un ataque blasfemo al Corán, el nombre *Salman Rushdie* tiene un sentido distinto, que no sólo depende de los valores culturales que el lector le da a cualquier libro atribuido a este escritor, sino también de la lengua en la que se difunde. La identidad ligada al nombre *Rushdie* variará en función de que sus libros se publiquen en inglés o en una traducción al árabe.

La legislación sobre propiedad intelectual no ha sido capaz de reconocer las múltiples relaciones que determinan toda traducción porque ha estado dominada por los conceptos individualistas de autoría, independientemente de que fueran el romántico o el inspirado en Locke, o de que se fundamentaran en el trabajo o en la personalidad. Estos conceptos han quitado peso al estatuto legal de las formas derivadas, al tiempo que han ocultado el grado en el que la obra subyacente es en sí misma derivada. El concepto colectivo de autoría ofrece una definición precisa de la forma para diferenciar entre una traducción y el texto extranjero que traduce: las dimensiones colaboradoras y derivadas de la forma nos dan como resultado diferencias lingüísticas y culturales que pueden servir de base a la reivindicación del traductor de su derecho de autor, pero también de argumento en favor de la restricción del derecho del autor extranjero sobre la traducción.

Sin embargo, a la actual legislación sobre propiedad intelectual le faltan instrumentos conceptuales para formular semejante restricción. Los códigos británico y norteamericano (entre otros) contemplan una "obra conjunta", pero el concepto de autoría que se supone en este caso no es, de hecho, colectivo sino individualista. Por tanto, la obra conjunta es vista como una perfecta unidad: las "contribuciones" de "cada autor" no se "diferencian" o se "funden en partes inseparables o interdependientes de un todo unitario"²³. En el caso de una forma derivada, como es el caso de la traducción, se pueden diferenciar las contribuciones del traductor y las del autor extranjero: la traducción imita los valores lingüísticos y literarios de un texto extranjero, pero la imitación se forja en una lengua distinta, relacionada con una tradición cultural diferente. Como resultado, el traductor contribuye a una forma que en parte reemplaza y en general matiza la forma aportada por el autor extranjero. Puede decirse que un novelista extranjero aporta los personajes de una novela a la traducción, pero la naturaleza de esos personajes tal como aparecen reflejados por el diálogo o la descripción serán inevitablemente alterados por los valores de la lengua y la cultura de la traducción. El concepto de contribuciones inseparables sigue sustentándose en la suposición individualista de que la forma lingüística y literaria permite una comunicación transparente de una sola persona, en contraposición con la comunicación determinada colectivamente por los materiales culturales y los contextos sociales.

La definición de obra conjunta resulta especialmente inhóspita para con las formas derivadas como la traducción porque estipula una "intención" de colaborar compartida por los autores "en el momento de escribir"²⁴. En este caso se presupone que la obra la producen dos individuos en concierto y durante un período de tiempo bien definido. Sin embargo, no se tiene en cuenta la actual realidad de los proyectos de traducción. Según las prácticas actuales, suelen pasar varios años entre la publicación de un texto extranjero y su traducción, a menos que el autor de ese texto extranjero haya escrito otros *bestsellers* internacionales y por ello interese de inmediato a los editores de todo el mundo. La realización de un proyecto de traducción exige llevar a cabo numerosas tareas de complejidad variable, pero todas ellas exigen una inversión de tiempo; estas tareas comienzan con la selección por parte del editor nacional de un texto extranjero para traducirlo e incluye la negociación de los derechos de traducción con el autor o editor extranjeros, el encargo de la traducción a un traductor y la corrección de estilo de la traducción. De esta manera, la publicación de una traducción puede considerarse como un proyecto colectivo que implica la colaboración de muchas personas en las diferentes etapas. La participación del autor extranjero es, sin duda, indispensable, pero al final puede limitarse al hecho de haber escrito el texto extranjero que sirve de base al proyecto. Lo que impide considerar una traducción como obra conjunta no es sólo el hecho de que las contribuciones del au-

P



tor extranjero y el traductor se hacen en momentos diferentes, sino la ausencia de una intención compartida. Los autores extranjeros se dirigen a una circunscripción lingüística y cultural en la que no están incluidos los lectores de las traducciones de sus obras. Los traductores se dirigen a una circunscripción nacional cuya exigencia de inteligibilidad en términos del lenguaje y la cultura de traducción supera la intención del autor extranjero tal como éste la manifestó en el texto extranjero.

En casos y comentarios recientes se sugiere que la traducción puede considerarse como el uso justo de un texto extranjero, exento del derecho exclusivo del autor extranjero sobre las obras derivadas. Se considera justo el uso de una obra sujeta a derecho de autor cuando tiene fines tales como "la crítica, el comentario, la información periodística, la enseñanza (incluidas las copias múltiples para su uso en las aulas), la erudición o la investigación"²⁵. Muchos tipos de traducciones, tanto literarias como técnicas, tienen estos fines, y en el caso de las obras literarias, siempre puede considerarse que una traducción es una interpretación del texto extranjero, una crítica o un comentario que establece su sentido para un público nacional. Se puede profundizar el argumento del uso justo en el caso de la traducción basándonos en Campbell contra Acuff-Rose Music, Inc. (1994), en el cual el Tribunal Supremo de los Estados Unidos sostuvo que la canción *rap* de Two Live Crew titulada *Pretty woman* puede constituir un uso justo de la balada de rock a la que parodiaba, *Oh, pretty woman*, de Roy Orbison²⁶. El tribunal expuso que "al igual que otras formas de crítica en apariencia menos humorísticas", la parodia "puede aportar un beneficio social al aclarar una obra anterior y crear así una nueva" (1171). La parodia, al igual que la traducción, implica una reescritura imitativa de una obra subyacente, mientras que la relación mimética entre la traducción y el texto extranjero puede a veces ser paródica (la traducción al inglés del caso Burnett contra Chetwood, por ejemplo, fue descrita como una versión "absurda y ridícula" del tratado en latín de Burnett). De forma más general, la traducción puede verse como una de esas "formas de crítica en apariencia menos humorísticas" a la que se refería el juez, un comentario de un texto extranjero representado sutilmente a través de la imitación.

Sin embargo, el argumento del uso justo en el caso de la traducción puede tambalearse al tratar de aplicarlo a los factores adicionales que deben tenerse en cuenta al considerar las exenciones del derecho exclusivo del autor extranjero sobre su obra. Existen casos recientes que demuestran que el más importante de esos factores son "el propósito y el carácter del uso, incluyendo el que ese uso tenga una naturaleza comercial", "la extensión e importancia de la parte utilizada en relación con toda la obra sujeta a derecho de autor" y "el efecto del uso sobre el mercado potencial o el valor de la obra sujeta a derecho de autor"²⁷.

En la medida en que está escrita en una lengua diferente, para una cultura dife-

rente, la traducción no limita el mercado potencial del texto extranjero en su propia lengua y cultura; de hecho, la traducción de una obra a muchas lenguas podría aumentar su valor literario y comercial en su país de origen al demostrar su valor en el extranjero. Tampoco puede decirse que un traductor use una parte demasiado grande del texto extranjero para sostener el argumento del uso justo. En la actualidad, se espera que las traducciones sean una versión del texto extranjero completo; si una traducción altera u omite partes sustanciales de ese texto, dejaría de considerarse traducción, y pasaría a verse como otro tipo de forma derivada, por ejemplo, una adaptación o un compendio. Lo que es más importante, el tipo peculiar de escritura implícito en toda traducción nos obliga a distinguir entre lo que es copiar e imitar el texto extranjero. Una traducción no copia en el sentido de repetir ese texto palabra por palabra, sino que la traducción establece una relación mimética que inevitablemente se desvía de la lengua extranjera al valerse de las aproximaciones de la lengua de llegada. A pesar de que se exige de la traducción contemporánea que imite todo el texto extranjero, sus características lingüísticas y culturales son lo bastante diferentes como para permitir que sean consideradas obras independientes.

El factor que distinguiría entonces una traducción no autorizada como violación de la norma del uso justo es el propósito y el carácter del uso que el traductor hará de la obra sujeta a derechos de autor. Sin duda, los traductores seleccionan y traducen textos extranjeros con propósitos que pueden describirse como culturales o incluso educativos. Las traducciones no sólo aumentan el conocimiento en diversos campos humanísticos y técnicos, sino que además mantienen, revisan o crean paradigmas conceptuales, metodologías de investigación y prácticas clínicas en las disciplinas y profesiones de la cultura de traducción. Además, las traducciones pueden alistarse al servicio de los programas políticos democráticos que promueven el cambio social y cultural, por ejemplo, consiguiendo autoridad para las formas culturales de grupos sociales marginados, cuestionando los valores excluyentes como el nacionalismo y el racismo y poniendo en entredicho los estereotipos nacionales sobre las culturas extranjeras para mejorar las relaciones políticas con esas culturas²⁸. Sin embargo, los traductores también se mueven por unos considerables intereses comerciales, ya que apuntan a sacar provecho de sus traducciones. La legislación sobre propiedad intelectual se ha promulgado precisamente para proteger estos intereses y para fomentar la creación de obras culturales y educativas. Pero la norma del uso justo frustra este propósito al suponer de forma bastante contradictoria que los autores de obras derivadas como las traducciones no deberían compartir el afán comercial de otros autores.

Tal vez la forma más efectiva de calibrar los intereses contrapuestos que surgen en un proyecto de traducción sea la que tiene en cuenta los tratos reales de los traductores, editores y autores. Aquí la contraprestación más importante es el tiempo.

Si un autor o editor no venden los derechos de traducción de una obra inmediatamente después de su primera publicación, con toda probabilidad, cualquier proyecto de traducirla se originará en la cultura de traducción y requerirá unos años para llevarlo a cabo. Durante este plazo, una obra que inicialmente carecía de valor en la cultura de traducción se convierte en valiosa gracias a los esfuerzos de un traductor o editor, en particular, gracias a las estrategias de traducción y edición que se dirigen a las circunscripciones culturales nacionales, y sitúan o establecen mercados para la traducción. Si se limitara el derecho del autor extranjero sobre la traducción a un período definido —digamos de cinco años— se estaría animando a los traductores y editores nacionales al aumentar el incentivo de invertir en traducciones. Si el texto extranjero no se traduce en el plazo de cinco años, al primer traductor o editor que, a partir de ese momento, publicara una traducción de dicho texto no sólo se le permitiría tener derechos de autor sobre la traducción, tal como dispone la legislación actual, sino que además gozaría de un derecho exclusivo de traducción sobre el texto extranjero durante todo el período que dure el derecho de autor. Esta limitación motivaría a los traductores a aplicar y mejorar su pericia en lenguas y culturas extranjeras al permitirles idear proyectos de traducción que respondieran a su propio sentido de los valores culturales nacionales, sin temor a las represalias legales de los autores extranjeros o a los rechazos infundados o fundados en los costos de los editores nacionales. Una limitación al derecho del autor extranjero motivaría también a los editores para que desarrollaran y editaran más traducciones sin la carga adicional de pagar a ese autor por el derecho a traducir el texto extranjero²⁹.

Sin embargo, la actual legislación sobre propiedad intelectual no define un espacio para la autoría del traductor que sea equivalente, o restrinja de algún modo, el derecho exclusivo del autor extranjero. No obstante, sí reconoce que existe una base material para garantizar una restricción similar. El concepto colectivo de autoría que he perfilado aquí, coloca al traductor en igualdad de condiciones con el autor de la obra subyacente. Según este concepto, el derecho de autor se basaría en unas características formales precisas que demuestran que se dan unos procedimientos similares tanto al crear el texto extranjero y como al crear la traducción, y estos procedimientos se dan con una independencia suficiente, en contextos culturales y lingüísticos diferentes, como para permitir que las obras sean consideradas independientes. De no mediar un mayor reconocimiento de la naturaleza colectiva de la autoría, los traductores seguirán siendo exprimidos en virtud de contratos leoninos, por no decir, de abierta explotación, y los editores de todo el mundo continuarán apoyando las mismas conductas de desigualdad en el intercambio intercultural que han acompañado los acontecimientos económicos y políticos después de la Segunda Guerra Mundial. El evidente alcance mundial de las traducciones, su irremplazable valor estratégico

para superar las diferencias culturales son los factores que hacen necesaria una urgente aclaración y mejora de su estatuto legal.

NOTAS

Deseo agradecer los útiles comentarios a este ensayo aportados por los siguientes lectores: Lionel Bently, Steven Cole, Ian Mason, Ewald Osers y Susan Stewart.

1. Para el Reino Unido y los Estados Unidos, véase *Copyright, Designs and Patents Act 1988* (c. 48), artículos 2(1), 11(1 y 2), 16(1)(e), 21(3)(a)(1) y 17 *United States Code*, artículos 101, 106(2), 201(a y b) (1976). Para una visión exhaustiva del estatuto legal de la traducción, véase Bently (1993).
2. Las estadísticas más recientes sobre las traducciones publicadas en el mundo entero aparecen en *UNESCO Statistical Yearbook 1990*. Los datos indican el volumen de traducciones de y a las lenguas seleccionadas entre 1982 y 1984. El inglés encabeza la lista como lengua más traducida, con cifras que van desde las 22.000 a las 24.500 publicaciones; el francés aparece en segundo lugar con cifras que van de las 4.400 a las 6.200 publicaciones. Las traducciones al inglés en el mismo período van de las 950 a las 1.300, mientras que al francés van de las 1.800 a las 3.800. Véanse también las *Tablas A y 8 de Grannis 1991*. En el *Whitaker's Almanack* se ofrecen estadísticas para Gran Bretaña.
3. *Copyright Designs and Patents Act 1988*, artículos 1(1)(a), 16(1)(e), 21(3)(a)(i); 17 *United States Code*, artículos 102(ayb), 103(a), 106(2) (1976).
4. Véase, por ejemplo, Skone James et al. 1991:3-34, y Chisum y Jacobs 1992: 4C[1][c]. En *Signo Trading International contra Gordon*, 535 F. Supp. 362, 214 U.S.R.Q. 793 (N.D. Calif. 1981), el tribunal sostenía que una lista de palabras y frases inglesas traducida automáticamente al árabe no podía ser objeto de derechos de autor porque la traducción no contenía un grado suficiente de originalidad (la traducción incluía frases como "¿cómo está usted?"). El tribunal manifestó que "las traducciones de muchas cosas, como las obras literarias, son objeto de derecho de autor en la medida en que la traducción implica una originalidad... No es la traducción de las palabras individuales lo que hace que estas obras sean objeto de derecho de autor, sino más bien la originalidad aportada por las contribuciones del traductor por ejemplo, la transmisión de matices y sutilezas a la obra traducida en su conjunto." (535 F. Supp. 364: 214 U.S.R.Q. 795).
5. Esta contradicción aparece en los códigos de propiedad intelectual de otras jurisdicciones: para la legislación canadiense, véase Braithwaite (1982:204); para la legislación francesa, véase Derrida (1985:196-99).
6. Abrams 1953 ofrece una historia literaria del concepto romántico de derecho de autor. Para historias que analizan las condiciones económicas y legales de este concepto,



véase Woodmansee (1984), Saunders (1992) y Rose (1993).

7. Grove Press. Inc. contra Greenleaf Publishing Co., 247 F. Supp. 518 (E.D.N.Y 1965).
8. *Para una historia de la aparición del 'droit moral'*, véase Saunders (1992: capítulo 3).
9. *Copyright Designs and Patents Act 1988*, artículo 80(2)(a)(i).
10. Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, París 1971, 2(3). La *Recomendación de la UNESCO, para la Protección Jurídica de los Traductores y las Traducciones, Medios Prácticos para Mejorar la Situación de los Traductores* (adoptada por la Conferencia General de Nairobi, 22 de noviembre de 1976) adopta la redacción de la Convención de Berna, por lo que subordina a los traductores a los autores de la obra subyacente: "Los estados miembros deberían otorgar a los traductores, en relación con sus traducciones, la protección otorgada a los autores en virtud de las disposiciones de los convenios internacionales sobre derechos de autor de los que son signatarios y/o de sus legislaciones nacionales, sin perjuicio de los derechos de los autores sobre las obras originales traducidas." (11.3).
11. *Jeffreys contra Boosey*. 4 H.L.C. 815. 869; 10 Eng. Rep. 681 (1854). El caso norteamericano clave que propugnó el concepto romántico de derecho de autor es *Bleistein contra Donaldson Lithographing Co.*, 188 U.S. 239 (1903), en el que el tribunal sostenía que "[el trabajo] es la reacción personal de un individuo sobre la naturaleza" (250). Ginsburg (1990:1 873-88) distingue cuidadosamente los distintos conceptos de autoría recogidos en la legislación sobre propiedad intelectual.
- 12 *Copyright Act of 1852* (15 & 16 Vict, c. 12); *United States Act* del 8 de julio de 1870, ch. 230, s. 86, 16 Stat, 198,
13. *Millar contra TAYLOR* 4 Burr 2303; 98 Eng. Rep. 201 (K.B. 1769).
14. Rose (1993: capítulo 3) y Saunders (1992: capítulo 2) analizan a fondo las condiciones sociales de la Ley de la reina Ana.
15. Rose (1993:49-51) describe las circunstancias del caso *Burnett contra Chetwood*.
16. *Burnett contra Chetwood*, 2 Mer 441; 35 Eng. Rep. 1008 (1720).
17. *Millar contra TAYLOR* 98 Eng. Rep. 203, 205.
18. *Wyatt contra Barnard*, 3 Ves. & B. 77; 35 Eng. Rep. 408 (Ch. 1814).
19. *Stowe contra Thomas*, 23 Fed. Cas, 201 (N° 13514) (C.C.E.D.Pa. 1853).
20. La Constitución de los Estados Unidos, artículo 1, apartado 8, cláusula 8 (1790) establece que "El Congreso tendrá el poder de... Promover el progreso de la ciencia y las artes útiles asegurando por tiempos limitados a los autores e inventores el derecho exclusivo sobre sus respectivos escritos y descubrimientos".

21. *Byrne contra Statist Co.*, 1 K.G. 622(1914).
22. *Copyright Act* de 1991 (1 / 2 Geo. 5, c.46), 1 (2)(b),
23. *Copyright, Designs and Patents Act 1988*, artículo 10(1); *17 United States Code*, artículo 101, 201 (a) (1976). La definición de "obra conjunta" como "todo unitario" demuestra que la legislación sobre propiedad intelectual británica y norteamericana adopta el concepto individualista de unidad orgánica que ha dominado durante mucho tiempo la crítica literaria: véase Venuti (1985/86).
24. La frase "en el momento de escribir" se cita de la glosa a la definición de "obra conjunta" del código de EE.UU: H.R. Rep. N° 1476, 94th Cong., 2nd Sess. 103, 120. Véase también Jaszi (1994). Aunque Jaszi no considera la traducción, incluye un debate pertinente sobre cómo el concepto de "autoría conjunta" no reconoce las "colaboraciones en serie", "obras que resultan de sucesivas elaboraciones de una idea o texto por una serie de trabajadores creativos y que se dan a lo largo de años o décadas" (*ibidem*:40; véase especialmente 50-55).
25. *17 United States Code*, artículo 107. La ley británica contiene una limitación parecida al derecho exclusivo del autor a contemplar las "negociaciones contractuales de buena fe", el uso de una obra con derechos de autor con fines de "investigación o estudio privado", "crítica o reseña", "información de acontecimientos actuales": *Copyright, Designs and Patents Act 1988*, artículos 29(1) y 30(1) y (2).
26. *Campbell contra Acuff-Rose Music, Inc.*, 114 S.Ct. 1164 (1994). *Greenhouse* (1994) analiza la sentencia.
27. *17 United States Code*, artículo 107(1), (3) y (4).
28. En Venuti (1995) se encontrará un tratamiento más detallado de la traducción al servicio de los programas políticos y culturales.
29. Esta propuesta se parece, aunque en definitiva, va más allá de los intentos anteriores por limitar el derecho de traducción del autor. En el Reino Unido, por ejemplo, esta limitación se estableció para los autores extranjeros en la Ley de Propiedad Intelectual de 1852. Se daba a los autores extranjeros tres años para traducir su obra; si dentro de ese plazo se publicaba la traducción, el autor gozaba del derecho de traducción por un plazo de cinco años a partir de la fecha de publicación. Sin embargo, según la Ley de 1911, el derecho de traducción quedó asimilado al derecho exclusivo de reproducción del autor. En Bently (1993:501-5) se encontrará un análisis de los cambios legislativos.



REFERENCIAS

- ABRAMS, M.H. (1953): *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- BENTLY, LIONEL (1993): *Copyright and Translations in the English-speaking World*, *Translatio* 12:491-559.
- BRAITHWAITE, WILLIAM (1982): *Derivative Works in Canadian Copyright Law*, *Osgoode Hall Law Journal* 20:192-231.
- CHISUM, DONALD S. Y MICHAEL A. JACOBS (1992): *Understanding Intellectual Property Law*, Nueva York y Oakland: Matthey Bender.
- DERRIDA, JACQUES (1985): *Des tours de Babel*, en Joseph Graham (ed) *Difference in Translation*, Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- GINSBURG, JANE C. (1990): *Creation and Commercial Value: Copyright Protection of Works of Information*, *Columbia Law Review* 90: 1865-938.
- GLENNY, MICHAEL (1983): *Professional Prospects*, *Times Literary Supplement*, 14 octubre, p. 1118.
- GOLDSTEIN, PAUL (1983): *Derivative Rights and Derivative Works in Copyright* *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.* 30: 209-52.
- GRANNIS, CHANDLER B. (1991): *Balancing the Books*. 1990. *Publishers Weekly* 5 julio, pp. 21-23.
- GREENHOUSE, LINDA (1994): *Ruling on Rap Song, High Court Frees Parody from Copyright Law*, *The New York Times*, 8 marzo, pp. A1, A18.
- JASZI, PETER (1994): *On the Author Effect Contemporary Copyright and Collective Creativity*, en Martha Woodmansee y Peter Jaszi (eds) *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, Durham, Carolina del Norte y Londres: Duke University Press.
- KAPLAN, BENJAMÍN (1967): *An Unhurried View of Copyright*, Nueva York y Londres: Columbia University Press.
- KEELEY, EDMUND (1990): *The Commerce of Translation*, *PEN American Center Newsletter* 73: 10-12.
- LOCKE, JOHN (1960): *Two Treatises of Government*, editado por Peter Laslett, Cambridge: Cambridge University Press.
- PARKS, STEPHEN (ed) (1975): *The Literary Property Debate: Six Tracts, 1764-1774*, Nueva York y Londres: Garland.

- ROSE, MARK (1993): *Authors and Owners: The Invention of Copyright*, Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press.
- SAUNDERS, DAVID (1992): *Authorship and Copyright*, Londres y Nueva York: Routledge.
- SKONE JAMES, E.R.; JOHN F. MUMMERY; J.E. RAYNER JAMES Y K.M. GARNETT (1991): *Copinger and Skone James on Copyright 13^a ed.*, Londres: Sweet and Maxwell.
- STEWART, SUSAN (1991): *Chmes of Writing: Problems in the Containment of Representaron*, Nueva York y Oxford: Oxford University Press.
- VENUTI, LAWRENCE (1985/86): *The Ideology of the Individual in Anglo-American Criticism: The Example of Coleridge and Eliot* *Boundary 2* 14: 161 -93.
- ?? (1995): *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres y Nueva York: Routledge.
- WOODMANSEE, MARTHA (1984): *The Genius and the Copyright Economic and Legal Conditions of the Emergence of the Author*, *Eighteenth-Century Studies* 14: 425-48.

El presente artículo apareció con el título de *Translation, authorship, copyright en The Translator*, volumen 1, número 1, abril de 1995. Esta versión se publica con la autorización de St. Jerome Publishing y del profesor Venuti.





Seminario sobre literatura británica contemporánea

Cambridge, julio 1995

MENCHU GUTIÉRREZ

Existen distintos ángulos desde los cuales podría valorarse esta experiencia: calidad literaria de los conferenciantes, calidad de los debates, intercambio cultural... Si el resultado se midiera por el grado de bienestar de los participantes, la conclusión sería rotunda: un éxito. La atmósfera que reinó en Dawning College del 5 al 14 del pasado mes de julio sólo puede calificarse de extraordinariamente jovial. La organización del British Council, de perfecta.

Tres equipos, bien diferenciados, tomábamos parte en las jornadas. El equipo A (formado por los miembros del British Council, organizadores del seminario), el equipo B (los conferenciantes) y el equipo C (los oyentes, *overseas Fellows*, como allí se nos llamaba). El equipo A se distinguió por su total entrega hacia el equipo B y el equipo C: total entrega y cordialidad. No obstante, como responsables de la elección de los miembros del equipo B, no dejaron de ser objeto de numerosas críticas (en voz baja): allí no estaban muchos de los que debían estar, algunos estaban "repetidos" y otros sobraban. Por mi parte, he de decir que de todas las conferencias (Paul Baile}', Malcolm Bradburv, Simon Brett, A.S. Baytt, Jim Crace, Louis de Berniéres, David Edgar, Tibor Fischer, John Fowles, Lavinia Greenlaw, Romesh Gunsekera, Terence Hawkes, Richard Holmes, H.R.F. Keating, Doris Lessing, David Lodge, Hilary Mantel, Glyn Maxwell, John Mole, Andrew Motion, George Steiner, Anthony Thwaite, Rose Tremain, Marina Warner, Fav Weldon y Arnold Wesker) sólo puedo destacar una: la de George Steiner. La charla-entrevista que John Fowles mantuvo con el moderador del British Council fue sin duda emocionante, al margen de cualquier valoración literaria, y de interesante se podría calificar la conferencia de Richard Holmes sobre la tarea del biógrafo. George Steiner habló con rotundidad sobre el acto de leer y se hizo la luz. Pocas veces es posible escuchar con tanto deleite razonamientos sobre el alcance de la palabra y el poder de la memoria. Las ideas que expuso ya están contenidas en sus ensayos. Esta vez, las avivó con destellos de orador impaciente, con parábolas meteóricas. Y ya que los escritores británicos son tan entusiastas del sentido del humor y de la ironía, él no iba a ser menos: Derrida es el Buster Keaton del lenguaje.

Naturalmente, otros miembros del equipo C discreparían de mi visión sobre el equipo B, y recuerdo verdadero entusiasmo ante más de una conferencia. Sin em-

bargo, un comentario del escritor Jim Crace (miembro del equipo B) puede apoyar un poco mi visión un tanto apesadumbrada, si no de los escritores británicos, sí de los allí representados: "Los británicos constituimos un pueblo domesticado, aquí nunca pasa nada, aquí no estamos ni nos sentimos al límite de nada y eso se refleja en nuestra literatura". Comentario que, en opinión de la mayoría, sólo debía aplicarse a sí mismo, pero fácilmente asumible, a mi juicio, por otros miembros del equipo B.

Entre el equipo C —formado por editores, traductores, escritores y profesores— aparte de reinar una extraordinaria camaradería, había miembros de notable sensibilidad y talento. Y esto, sin duda, fue uno de los elementos que hizo de este seminario una gran experiencia. La mayoría de los miembros del equipo C pensaba que los miembros del equipo A deseaban que, ante todo, reinara la cordialidad. Erróneamente, los miembros del equipo A entendían que dicha cordialidad estaba reñida con la polémica, y los comentarios más interesantes terminaron por producirse fuera del marco de las conferencias. En cualquier caso, éstos se produjeron: hubo polémica, hubo debate y los diez días del seminario pasaron velozmente como todo lo bueno.



Recitales Multilingües en un café madrileño

AMPARO ARRÓSPIDE

En el café Medina Magerit, de Madrid, un grupo de poetas de diverso sexo, nacionalidad, lengua y profesión, sin más que les una que el instinto —el poético, ¡no faltaba más!— se vienen reuniendo desde enero de 1995, los lunes, para celebrar lecturas en voz alta, que son recitales, que son conciertos de cámara lírica (llámense como se quiera).

En castellano, inglés, latín, griego clásico, francés, romaní, árabe, portugués, han recitado aquí gente de nacionalidad chilena, argentina, española, estadounidense, británica, brasileña, argelina, marroquí.

Hasta ahora, se han organizado recitales colectivos y multilingües de textos propios y ajenos, célebres o no, con un mismo "motivo" o paraguas temático (Vampiros, Mares y Desiertos, Poesía de Amor, Angeles y Demonios, Poesía Taurina); recitales monográficos dedicados a Mario Quintana, Robert Graves, T. S. Eliot, Ezra Pound,



leídos en su idioma general y en traducción (propia e inédita, o ajena): se han recopilado textos originales de poetas de una misma patria (Argentina y poesía africana en portugués); se han presentado poemarios autoeditados; se ha experimentado poniendo música "en vivo" a textos de L.A. de Cuenca, L.A. de Villena, Sheridan Le Fanu y otros... Todo esto en menos de un año y con voluntad de continuar el que viene.

Los propios poetas recitadores han seleccionado textos originales que próximamente se distribuirán como "caja de *singles*", entre los felices espectadores.

Hasta la fecha de realización de esta entrevista, en julio de 1995, han comparecido en este café los delincuentes de la palabra que se cita a continuación y por riguroso desorden:

Myriam Solar, Soledad Blanco Rivas, Liam Moore, William Glenn, Noni Benegas, Andrés Fisher, Leopoldo Barge Alvarez, Teresa Duncan (un alias), Amparo Arróspide, Chris Love, Rodolfo Francotirador, Louis Bourne, Hugo Morganti, Alexandra van de Kamp, Mario Merlino, Hyssop Robin, Ulises Vigil, Lourdes Coello (Marruecos), Yaya "el argelino", Carlos Chevalier, Nico Jiménez y Susana García.

¿Cuál es la intención de este grupo multiforme, variopinto y multilingüe, caracterizado por el eclecticismo, un grupo que por no tener no tiene ni nombre? Se lo preguntamos a una de sus cabezas visibles y parlantes, que sentado a una mesa se repone de la última sesión.

—¿Cómo surgió?

—El primer recital fue de poesía norteamericana contemporánea, en diciembre del 94. Y surgió por un cruce de lenguajes, en nuestro caso entre la música rock y la palabra poética. El lugar público lo proporcionaba Fernando, coordinador de las actividades en este café. Pilar y Astrid, las relaciones públicas y el diseño gráfico. Pero éramos muy pocos como para mantener esta actividad durante todo el año. Pusimos entonces anuncios en las calles. Y así se formó el actual grupo.

—¿Ideas para el futuro?

—Aviesas, como debe ser.

—¿Reconoces que grupos como el vuestro son los que sujetan con sus espaldas y cráneos la lustrosa bóveda de la cultura alternativa?

(Pero el aludido al llegar a este punto se atragantó con su café con leche.)

Lo que sigue es el relato verídico de mi propia experiencia. Porque a pesar de las respuestas tan formalitas de Liam Moore, aquello seguía siendo insólito. Quedaba sin responder la pregunta esencial. ¿Por qué, a unos centímetros del siglo XXI, en este 1995 de nuestras cínicas entrañas, elegirán éstos reunirse (a fondo perdido y calzón quitado) a recitar ante propios y ajenos su poesía y la de otros?

—Pues será para danzar y beber con las Musas, me sugirió la Virgen de Lourdes. Así que allá me voy, al café Magerit, situado en las entretelas de la histórica pla-

za Dos de Mayo, de la ciudad que su nombre designa, un lunes a las 22 que es una hora fatal, pero todo sea por la cultura.

Una vez en el fresco sotanillo donde tendrá lugar, v consumida alguna que otra copilla, entre gente un poco rara, se escucha una voz (caras indistinguibles empiezan a ser, por el humo) hablando inglés con acento de Greenwich Village. Una mujer atenta y silenciosa se abanica.

A continuación, debería seguir informando cronológicamente sobre las actuaciones sucesivas e individuales, pero en mi mente se ha hecho el humo o ha fermentado alguna cerveza insólita, el caso es que, como en un sueño, me encuentro invadida por un personaje: soy una poeta y leeré en público con ellos, esta noche. Es lo único que tengo claro a partir de ese momento de amnesia, y que me sudan las palmas por el nerviosismo.

Oigo declamar *La Belle Dame Satis Merci* a muy escasos centímetros de mi rostro, pero no me atrevo a moverme v distraer así a la recitadora. La voz suavemente modulada se quiebra en el punto final, y con el rabillo del ojo advierto que un muchacho extrae un pergamino, con el oído izquierdo capto las sonoridades de William Stafford... y luego con el derecho un oboe; algo concluyó sin vo enterarme porque dos recitadores han caído al suelo entre las mesas derrumbándose con gran estrépito de vasos... revuelo que aprovechará Alexandra (¿van der Holderlin?) para ensayar un solo de flauta dulce.

—¡Más antimateriales en tierra! ¡Más antimateriales en tierra! —clama el oboe, y a mí me sudan las palmas por si me toca leer sin más ni más, pero a mí no será sino a un tal Hugo. Hay silencio otra vez. La gente parece aceptarlo todo, hasta que los dos recitadores anteriores, los que cayeron al suelo (y no de risa), no hayan vuelto a ser visibles en la sala.

Hugo sacará pues otro pergamino, pulcramente lo deslaca y en impecable latín de la edad de oro leerá en alta voz unos *Carmina Buraña* de jugadores v bebedores, apropiados para la ocasión, pienso yo con gran rechinar íntimo de dientes porque pronto me escucharán a mí... ¡y ni sé cómo me llamo! ni me acuerdo, pero por suerte aquí en el programa está mi poemilla, entre un fragmento de Jeanette Winterson v *The Rhyme of the Ancient Mariner*

Y es que la gente escucha, sigue escuchando, se palpan los alientos contenidos, acechos mientras Pilar se abanica un poco más, la Soledad sonora se afloja una tira de su sandalia y una recita como mejor puede, algún vaso se alza hasta una boca, se beben las palabras (aunque sólo cinco o seis, ¿quién saber). Metamorfosis en lebril de los presentes, ¡y que no cunda el pánico!

Pero entre el humo nada se vislumbra, va no sabemos si es la misma noche u otro lunes posible y paralelo.



—¡Dad, hijos, dad!

Mario el Cantor de las Pampas pasea entre la concurrencia un cepillo de limosnas, y allí caerán talonarios, alhajas y billetes de avión a Miami, porque mientras tanto habremos escuchado aullar a Baudelaire y a Antonin Artaud, ardiendo vivos en las sigilosas hogueras de su *Carta al Papa* y su *Himno a Satán*; con una brasa de James Hogg encendemos a Hilda Doolittle, con una astilla de William Blake hemos tiznado a Juan Gelman... y será el cloquear de huesos... los aplausos... y al final alguien que barre las colillas y un metacarpo de Artaud, que nos bendecirá y afuera empieza la noche...

—Será por esto entonces que habremos venido...

—Si lo decís vos, Virgen de Lourdes...

Nota : Los recitales en el Café Medina Magerit se reanudarán la última semana de septiembre de 1995.



Echó a andar la Escuela de Traductores de Toledo

Finalmente, tras no pocas y algunas curiosas peripecias políticas y administrativas, se ha puesto en marcha la Escuela de Traductores de Toledo, que se presenta públicamente como Centro Europeo de las Tres Culturas.

La institución da sus primeros pasos bajo los auspicios de la Universidad de Castilla-La Mancha, junto con el Patronato Universitario de Toledo y la Fundación Europea de la Cultura. Sus actividades se presentan marcadas por el espíritu académico y se concentran esencialmente en la promoción de estudios acerca del mundo árabe y hebreo, contemplados desde el punto de vista de una Europa vagamente determinada.

Su entrada en acción se produjo el pasado mes de abril con el coloquio *Pensamiento y Circulación de las ideas en el Mediterráneo*, que, pese a la amplitud del título, se consagró casi con exclusividad a los universos árabe y hebreo, con importantes ingredientes de "politología". Con posterioridad, en el mes de octubre, la Escuela organizó unos Seminarios de traducción árabe-español, hebreo-español, acompañados de un ciclo de conferencias, ciclo este, el segundo, que abrió una pequeña ventana a los temas mediterráneos.

Un organismo más que se incorpora a las actividades vinculadas con la traducción —por mucho que en este caso los vínculos sean parciales y en ocasiones hasta tangenciales— y que se suma a las numerosas instituciones universitarias que vienen naciendo en los tiempos recientes, como consecuencia de la progresiva incorporación de España a la Comunidad Europea. Esperemos que, al margen de los compromisos exteriores a lo que importa, la traducción —en su dimensión literaria, para nosotros—, la flamante Escuela contribuya al estudio, promoción y dignificación social de la actividad traductora.



Dante Alighieri

La solución a los Juegos de palabras

Estos son los nombres de los traductores y las ediciones a las que pertenecen las versiones del fragmento seleccionado del *Infierno*, de la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri.

Primera: Ángel Crespo, *Comedia. Infierno*. Dante Alighieri. Seix Barral. Barcelona, 1973.

Segunda: Nicolás González Ruiz. *Obras Completas de Dante Alighieri*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1973.

Tercera: Conde de Cheste. *La divina comedia*. Dante Alighieri. EDAF. Madrid, 1980.

Cuarta: Luis Martínez de Merlo. *Divina comedia*. Dante Alighieri. Cátedra. Madrid, 1993.

Nuestro agradecimiento a Luis Martínez de Merlo, por su colaboración al elegir el fragmento y en la búsqueda y selección de las versiones que reproducimos.

Revistas

Nace Viceversa, revista gallega de traducción

Nos satisface dar cuenta del surgimiento de una nueva revista de traducción, esta vez consagrada al ámbito de la lengua gallega. Se trata de VICEVERSA, dirigida por M^a Camino Noia Campos y bajo los auspicios de la Asociación de Traductores Galegos y el Departamento de Filoloxía Galega de la Universidade de Vigo. Saludamos el feliz nacimiento y reproducimos, para quienes se interesen por la naturaleza y pretensiones del nuevo proyecto, el texto que abre sus páginas a modo de

Presentación

Was Dolmetschen für Kunst und Arbeit sei, das hab ich wohl erfahren.

Ben sei por experiencia canto de arte e traballo require a traducción.

LOTERO

No proceso de normalización lingüística de Galicia hai un novo paso que dar: traducir masivamente ó galego as mellores obras literarias e técnicas das máis importantes linguas

de cultura. Esta normalización require a formación dun corpo de tradutores profesionais que poidan afrontar este inxente labor tan necesario para a comunidade lingüística gallega.

A esta nova necesidade cultural corresponde a recente creación dos novos estudos universitarios de Traducción e Interpretación na Universidade de Vigo. Por seren novos, estes estudos non puideron contar con tradición ningunha universitaria nos

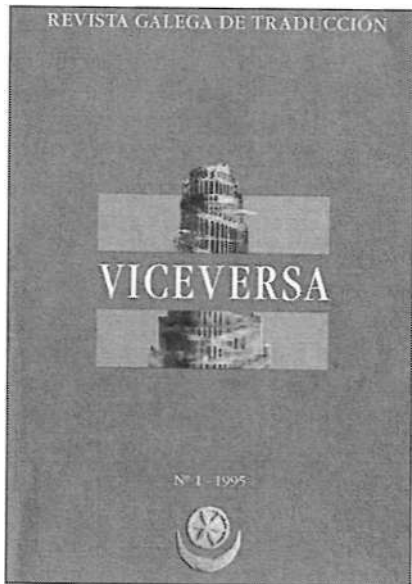
temas específicos de traducción á lingua galega. Esta insuficiencia promoveu a unión dos poucos que en Galicia, xa desde a Asociación de Tradutores Galegos (ATG) xa des-

pensamos na utilidade dunha revista galega que recollese todo xénero de traballos tendentes a normalizar entre nós a traducción, actividade que resulta imprescindible en calquera lingua de cultura.

Unha vez celebrado o citado simposio, non houbo gran dificultade en concreta-los obxectivos fundamentais para marca-los contidos e mesmo a estrutura dunha revista de traducción en Galicia. Sen excluir outros beneficios propios dunha publicación especializada, buscamos dunha maneira razoada os que expoñemos a continuación.

1. Neste momento en que nace unha titulación universitaria de Traducción e Interpretación na universidade do sur de Galicia, cómpre ter un soporte adecuado para difundir os traballos que sobre traducción e interpretación referidos á lingua galega vaian producíndose principalmente nos ámbitos da ATG e do Departamento de Lingua Galega da Universidade de Vigo.

2. Dado que a tradición galega é case inexistente na reflexión lingüística, socio e psicolingüística sobre a traducción, será conveniente presentar en lingua galega os mellores traballos que sobre estes temas se produzan noutras linguas e non se-



de os estudos universitarios de lingua e literatura galegas, viñan preocupándose de promovelas traduccións á lingua natural de Galicia.

Cando un grupo de profesores da Universidade de Vigo e algúns tradutores da ATG nos reunimos en 1993 para organiza-lo I Simposio Galego de Traducción, de contado

xan de doado acceso. Este dous primeiros obxectivos (presenta-la reflexión galega sobre traducción ante outros centros de cultura e recoller para os nosos lectores os mellores froitos das outras linguas) son a primeira xustificación do título desta revista: VICEVERSA.

3. Cremos tamén que constitúe un obxectivo irrenunciable desta publicación informar sobre a actualidade relacionada co mundo da traducción en Galicia. Desde a convocatoria de congresos, concursos ou subvencións ata a presentación crítica das novidades máis importantes serán temas dos distintos apartados da revista.

Para acadar estes obxectivos parece oportuno organizala nos seguintes apartados:

Teoría e Historia da Traducción. Aquí irán aparecendo distintos traballos teóricos ou históricos que sirvan para fundamentala formación específica dos tradutores, tanto dos profesionais como dos que aínda están na súa etapa de formación.

Instrumenta. Este apartado está dedicado á elaboración de material de uso necesario, ou cando menos útil, na actividade tradutora: vocabularios, estudos de interferencias, falsos amigos, terminoloxías, paremioloxía, etc.

Traduccións xustificadas. Como esta revista está tamén dirixida ós tradutores en formación, leva esta sección na que se recollen traduccións ou versións xustificadas. Distintos tradutores galegos irán explicando algunhas das dificultades

que atoparon no seu traballo e as solucións que lles deron.

Informacións. Esta última sección presentará ó lector unha selección de bloques informativos na que estará incluído un apartado de crítica de traducción, novidades bibliográficas, referencias de programas informáticos relacionados coa traducción e noticias das asociacións profesionais de tradutores.

Este proxecto editorial está integrado nun proceso sociolingüístico que debe conducir con eficiencia á sociedade galega a unha normalidade lingüística da que hoxe carece. O futuro da lingua galega non é posible se non se crean urxentemente as infraestructuras que faciliten o seu ingreso nas novas redes dos grandes medios de comunicación. Esta urxente integración precisa dun gran número de tradutores galegos como intermediarios insubstituíbles. A europeización, a mundialización da comunicación —que as novas técnicas están a punto de acadar— pode que se faga á marxe da lingua galega se no momento preciso carecemos do persoal suficientemente capacitado para a traducción masiva da produción dos medios de comunicación. Os responsables políticos e sociais da normalización lingüística de Galicia deberán procurar en breve ter todo disposto, técnica e humanamente, para que cando nos veña imposto vivir integrados na aldea global, toda comunicación mundialmente importante chegue a Galicia na lingua dos galegos.

VICEVERSA quere ser un paso máis neste labor colectivo de inter-

conecta-la nosa lingua galega coas outras linguas de cultura, e neste fluxo interlingüístico durante moitos anos será o galego a nosa lingua de chegada. VICEVERSA traerá a Galicia a reflexión das linguas cultas sobre o trafego dos textos literarios ou científicos producidos fóra dos nosos escritores. Pero a nosa revista nace tamén coa pretensión de poder algunha vez vira-lo sentido do noso traballo e poder ofrecer ós estudiosos da traducción os resultados das nosas pesquisas.

Esperamos que este entrar e saír da nosa lingua sirva a tódolos tradutores para agranda-las súas posibilidades de expresión e para crear hábitos de comprensión ante os moitos mundos cos que debemos convivir en liberdade e tolerancia.

Xulián Maure

Hieronimus Complutensis

Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores.

Dirige esta nueva revista dedicada al mundo de la traducción el propio titular del Instituto a cuya protección se acoge, Miguel Ángel Vega Cernuda, y la edita Rafael Martín-Gamero. En la presentación que el primero escribe en este número inaugural, pueden rastrearse las intenciones del equipo que ha asumido la responsabilidad del proyecto:

"...El desarrollo de la teoría, la práctica y la importancia de la mediación lingüística y cultural impone un estudio de nuevas vías de pragmatización de la misma que lleva implícita la disposición de un medio de expresión y difusión de lo conseguido. Y esto es lo que pretende *Hieronimus Complutensis*: un medio que refleje, comunique y pragmatice lo que dentro y fuera de nuestro país se está haciendo en el campo de la in-



vestigación traductológica, y de las ciencias afines (terminología, terminografía, lingüística computacional, etc.) y en el ámbito del ejercicio práctico de la misma, todo esto sin descuidar el aspecto cultural y literario de la misma, que todavía en grandes capítulos se halla por investigar."

Enjundiosos artículos justifican esos proyectos en la entrega que tenemos entre las manos, como el estudio de Christian Balliu, *Los tra-*

ductores transparentes. Historia de la traducción en Francia durante el período clásico, y otros debidos a Lourdes Arencibia, Serguéi Goncharenko, Roda P. Roberts, Julio César Santoyo, Miguel Ángel Vega y Gerd Wotjak. Traducciones menores, Efemérides, Reseñas y un espacio reservado a la opinión son apartados que abordan desde distintos ángulos —relajadamente académicos— el mundo de la traducción.

Asimismo, la revista promete —y cumple— una sección de crítica de la traducción concentrada en la copiosa producción literaria traducida que se edita en nuestro país. En este sentido, y a juzgar por las mues-

tras que aparecen en el primer número, el tono promete ser agudo y atrevido, cosa esta que, con independencia de la justicia de cada crítica concreta —que habrá de sostenerse por su propio contenido— y de las ronchas que pueda levantar entre los afectados, parece una buena noticia.

No queda, pues, sino desear un espléndido futuro a este proyecto, si no hermano, sí primo del nuestro, y esperar que nuestra convivencia sea a partir de ahora mismo y en el futuro amigable y provechosa para ambas revistas.

Ramón Sánchez Lizarralde

Convocatorias

Congreso Internacional sobre Teatro Clásico en Traducción: Texto, representación, recepción

Con este epígrafe, bajo la coordinación de nuestro colega Ángel-Luis Pujante, se celebrará en Murcia del 9 al 11 de noviembre de 1995, una reunión que, según los propios organizadores, "tiene por objeto el estudio del teatro clásico griego, latino, inglés y francés en España y el del teatro clásico español en Francia y el Reino Unido, en sus aspectos de texto traducido, representación y recepción: la 'traducción' se entenderá como *resultado textual* y no como proceso, y se examinará la recepción del texto teatral traducido, tanto en general como a través de su representación escénica."

Para quienes tengan interés en asistir a este congreso, la cuota de inscripción es de 10.000 ptas. (estudiantes, 5.000). La secretaría general está a cargo de Keith Gregor: Congreso Internacional sobre Teatro Clásico en Traducción. Universidad de Murcia. Facultad de Letras. C/ Santo Cristo, 1. 30071 Murcia. Tel. 968 36 31 91. Fax 968 36 31 85.

El boletín informativo editado al efecto establece el 15 de octubre como fecha límite para las inscripciones. En cuanto a los interesados en presentar comunicaciones, deberían haberlo hecho saber antes del 30 de abril pasado...

Buen trabajo, en cualquier caso, a todos cuantos tomen parte en tan interesante acontecimiento.



VASOS COMUNICANTES

tiene intención de hacerse eco, antes y después de su realización, de cuantas actividades de interés se celebren en nuestro país, así como de reseñar la aparición de revistas, libros, estudios y textos a propósito de la traducción literaria o relacionados con ella. Rogamos pues a sus organizadores, autores y editores que nos hagan llegar sus textos, reseñas y comunicaciones, con tiempo suficiente en el caso de convocatorias, con el fin de que podamos dar cumplimiento a nuestro propósito.





Boletín de suscripción

Los interesados en recibir VASOS COMUNICANTES deberán enviar un talón o giro postal por importe de 2.000 ptas. a nombre de Asociación Colegial de Escritores. C/ Sagasta, 28, 5º A. 28004 Madrid.

La suscripción dará derecho a la recepción de cuatro números de la revista.

Apellidos y nombre

Dirección

Ciudad *Distrito Postal*

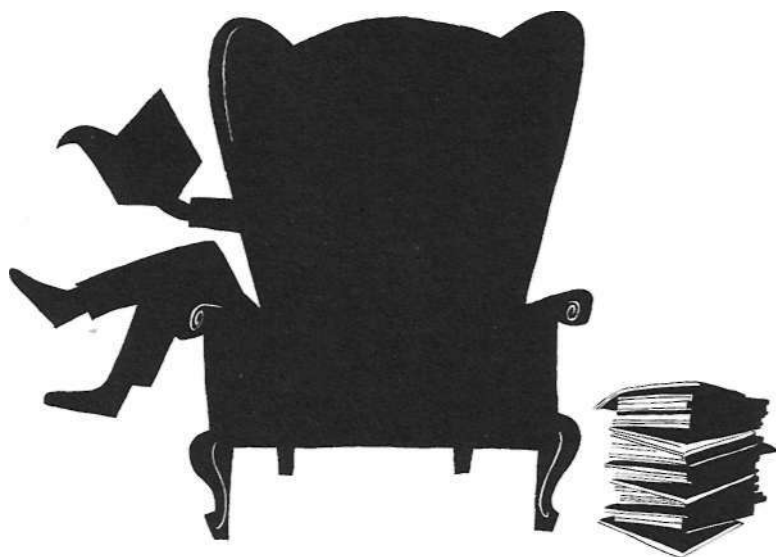
Provincia *Nación*

Teléfono *Fax*

Actividad profesional

MINISTERIO DE CULTURA

La cultura pasa por aquí



A&V	CD Compact	ER, Revista de Filosofía	Letra Internacional	Revista de Occidente
Abaco	El Ciervo	El Europeo	Leviatán	Scherzo
Academia	Cinevideo 20	Experimenta	Lletra de Canvi	El Siglo que viene
A.D.E. Teatro	Claridad	Fotovideo	Ni hablar	Síntesis
Afers Internacionals	Claves de Razón Práctica	Gaia	Nueva Revista	Sistema
Africa América Latina	CLIJ	Generació	La Pàgina	Suplementos Anthropos
Ajoblanco	Creación	Grial	El Paseante	Temas para el Debate
Album	El Croquis	Guadalimar	Por la Danza	A Trabe de Ouro
Alfoz	Cuadernos de Jazz	El Guía	Primer Acto	Turia
Anthropos	Cuadernos del Lazarillo	Historia y Fuente Oral	Quaderns d'Arquitectura	El Urogallo
Archipiélago	Debats	Hora de Poesía	Quimera	Utopías/Nuestra Bandera
Arquitectura Viva	Delibros	Insula	Raíces	El Viejo Topo
L'Avenç	Dirigido	Jakin	Reales Sitios	Viridiana
La Balsa de la Medusa	Documentos A	Lápiz	Reseña	Zona Abierta
Bitzoc	Ecología Política	Lateral	RevistAtlántica de Poesía	
La Caña		Leer		



Asociación de Revistas
Culturales de España

Exposición, información, venta y suscripciones:

Hortaleza. 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67