

VASOS

Revista de ACE Traductores
Número 7 500 pesetas

comunicantes

Sonetos de Shakespeare en vascuence

Juan García Garmendia

El papel del traductor

Juan Gabriel López Guix

De las traducciones

Larra

VASOS



comunicantes

Director: Ram3n S3nchez Lizarralde

Secretarías de Redacci3n: Cristina Garc3a Ohlrich
Catalina Mart3nez Mu3oz

Consejo de Redacci3n: Carlos Alonso Otero
Mariano Antol3n Rato
Mar3a Luisa Balseiro Fern3ndez-Campoamor
Esther Ben3tez Eiroa
Vicente Cazcarra Cremall3
Clara Jan3s Nadal
Miguel Mart3nez-Lage
Miguel S3enz Sagaseta de Ilurdoz
Juan Eduardo Z3niga Amaro

VASOS COMUNICANTES es una revista de ACE Traductores,
y ha sido confeccionada con la ayuda del Ministerio de Cultura.

C/ Sagasta, 28, SA. 28004 Madrid
Tel3fonos: 446 70 47 y 446 29 61

La composici3n, el dise1o y la maqueta son de Jos3 Luis S3nchez Lizarralde.

La ilustraci3n de cubierta es de Jos3 Luis S3nchez Lizarralde.

La ilustraci3n de la p3gina 25 es la cubierta del libro con la traducci3n de J. Garc3a Garmendia de los Sonetos de Shakespeare al euskera.

La ilustraci3n de la p3gina 35 es el fragmento de una obra de Jan Vermeer, con un mapa al fondo, una de las recurrencias del artista.

*La ilustraci3n de la p3gina 37 es la ciudad de M3xico seg3n aparece en *Civitates orbis terrarum* (Ciudades del orbe), libro de planos editado en seis tomos por Georg Braun y Frans Hogenberg entre 1572 y 1617. El plano es reproducci3n del que figura en un "islarío" de Benedetto Bordone, publicado en 1528.*

*La ilustraci3n de la p3gina 43 es un grabado en madera de Sebastian M3nster que forma parte de su *Cosmografía* (Basilea, 1544). Representa, por primera vez en mapa separado, el Nuevo Mundo unido por su parte central.*

La ilustraci3n de la p3gina 44 es una xilograf3a japonesa del siglo XVIII, realizada con 91 bloques separados. El grabado japon3s caus3 un gran impacto entre los artistas gr3ficos y pintores europeos de finales del siglo XIX.

La ilustraci3n de la p3gina 52 es Arte hueco (1973), de R. B. Kitaj.

*La ilustraci3n de la p3gina 56 es *Cazadora marr3n* (1980), de Michael Exall, una combinaci3n de aguafuerte, aguatinta y mediatinta, realizada con dos planchas y tres colores.*

*La ilustraci3n de la p3gina 65 es *Retrato del artista por Francis Bacon* (1973), de Richard Hamilton. Se trata de un autorretrato al estilo de Bacon, basado en una foto Polaroid transformada en colotipo y serigrafada, con toques de color manuales.*

La ilustraci3n de la p3gina 77 es la serigraf3a Tigre negro, de V3ctor Pasmore, girada 90 grados.

La revista est3 compuesta en diferentes ojos de las familias de caracteres Galliard, Gil3 Sans y Helv3tica, todos de Adobe Systems Inc.®. Montaje, pasado de planchas e impresi3n de Mariar, S.A.

/S.S.N.: 1135-7037

Dep3sito Legal: M. 3.472-1996

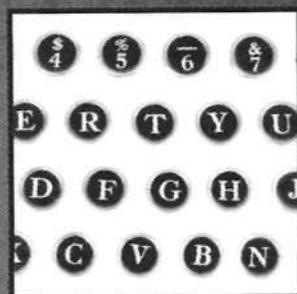
Sumario

OTOÑO DE 1996



presentación 7

artículos



11

mesa redonda 56

juegos de palabras 66

actividades 76

El juicio de la traducción 90

a propósito... 93

reseñas 96

VASOS

comunicantes

<i>Presentación</i>	7-9
<i>La traducción de los Sonetos de Shakespeare al vascoence</i> JUAN GARCÍA GARMENDIA.....	II -25
<i>El papel del traductor</i> JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX.....	26-34
<i>La traducción de América: Historia fragmentada de los mundos duplicados</i> MARIETTA GARGATALLI y NORA CATELLI.....	35-43
<i>Traducción y creación del haiku en español</i> FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO GAVALA.....	44-51
<i>José Bento: La preservación de un espacio literario</i> ELOÍSA ÁLVAREZ.....	52-55
<i>Teatro clásico en traducción</i>	56-65
<i>Paul Verlaine —Languueur—</i>	66-74
<i>Eugenio Montale: Poeta traducido y traductor</i> MARÍA DE LAS NIEVES MUÑÍZ MUÑÍZ.....	76-79
<i>Una sentencia ejemplar</i>	80-84
<i>// Encuentros Alcalaínos de Traducción: una realidad interdisciplinar</i> CARMEN VALERO GARCÉS.....	85-87
<i>Premio Aristeion de Traducción 1996</i>	87
<i>De nada (respuesta a Gracias, de S. Querini)</i> J. M. DE PRADA. S. KONNET, C. FILIPETTO.....	90-92
<i>De las traducciones</i> MARIANO JOSÉ DE LARRA.....	93-95
Libros	
Traducción, manipulación, desconstrucción.....	96-98
Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literaria.....	98-100
Revistas	
Hieronimus Complutensis, n.º 3.....	100-101
Sendebar.....	101-102

pres

enta

ción

No pecaremos de novedosos si decimos que soplan vientos de tormenta en el mundo de la traducción literaria. La reducción de la literatura extranjera, excepción hecha de la anglosajona, preferentemente best-sellers, (haciendo todas las salvedades que sea preciso hacer), en los planes editoriales que se está dejando

sentir en los tiempos recientes, junto con la presión a la baja sobre las condiciones de contratación de las traducciones por parte de una buena porción de los editores —probablemente vinculada a un creciente desprecio por la calidad literaria e intelectual, en términos globales—, está dando lugar a uno de esos momentos, llamémosles críticos, que cada cierto tiempo nos asaltan. Coyuntura del mundo editorial, planificación de los grandes grupos o fenómeno debido al mercado del libro, el hecho es perfectamente reconocible y no son pocos los colegas que, con una más que sólida trayectoria profesional a la espalda, se están en-

contrando en dificultades recientemente. Según se ve, no nos salvamos del apretón de cinchas general. El asunto tiene su importancia y no estará de más un buen debate respecto a los medios para abordarlo, aunque no es éste el lugar de manifestar estrategias concretas.

El caso es que, por si ni hubiera problemas, comienza a estallar otro, proveniente del ámbito universitario, en el que no tenemos más remedio que terciar: Según parece, como resultado de aquellos maravillosos e insensatos planes, en un futuro inmediato van a ser arrojados al mercado traductor centenares de aspirantes a profesionales procedentes de las facultades del ramo. La cosa se repetirá cada año, en los próximos, si el fin del mundo no lo impide. Cientos de jóvenes a quienes les han vendido la idea de que su licenciatura les faculta para ejercer en el terreno de la traducción —algunos en el de la literaria— y que aspirarán, haciendo uso de su derecho y de sus facultades, a abrirse camino en este bosque en ciernes de transformarse en jungla.

Bien, se trata de algo que se veía venir, aunque, desde luego, algunos de nosotros no nos hemos mordido la lengua cuando, en cualquier oportunidad, se nos ha ofrecido la ocasión de expresarnos al respecto. Empecemos advirtiendo, como hemos hecho siempre que ha sido oportuno y posible hacerlo, que rechazamos cualquier especie de visión gremialista o corporativista de nuestra profesión —no nos metemos en otras aledañas— y que a veces nos hemos quedado solos defendiéndolo. A la traducción literaria, como a la expresión literaria en general, debe acceder quien quiera y quien pueda. Con sus prendas y sus esfuerzos. Sin reglamentos, carnés ni gaitas. Faltaría más. Dónde se obtenga el necesario conocimiento, eso es cosa de cada cual y, muchas veces, asunto del azar. De cualquier modo, llevamos mucho tiempo arreglándonoslas, unas veces mejor que otras, para salvar las trampas que se nos tienden y conseguir sobrevivir con dignidad. Continuaremos haciéndolo. Pero el asunto se complica si, como empieza a suceder, desde los ámbitos académicos, precisamente en los que se han gestado unos planes educativos ignorantes de la realidad y desde los que se han sembrado unas expectativas sin fundamento, se intente ahora, ante el evidente desastre que se avecina, dictar "recalificaciones" del "perfil" de los traductores, con aspiraciones de estatuto profesional, que comprometan a quienes no tenemos nada que ver en el desaguisado. Aunque quienes lo hagan sean amigos y se hayan distinguido por su espíritu constructivo.

Circulan propuestas consistentes en que los "traductores" —¿los que pretenden serlo al salir de las facultades, los que consigan serlo, los que ya lo somos, todos sin excepción?—, dada la inflación previsible de ellos, sirvan a las editoriales como "chicos para todo", como ma-

el asunto se complica si, como empieza a suceder, desde los ámbitos académicos, precisamente en los que se han gestado unos planes edu-

p r e s e n

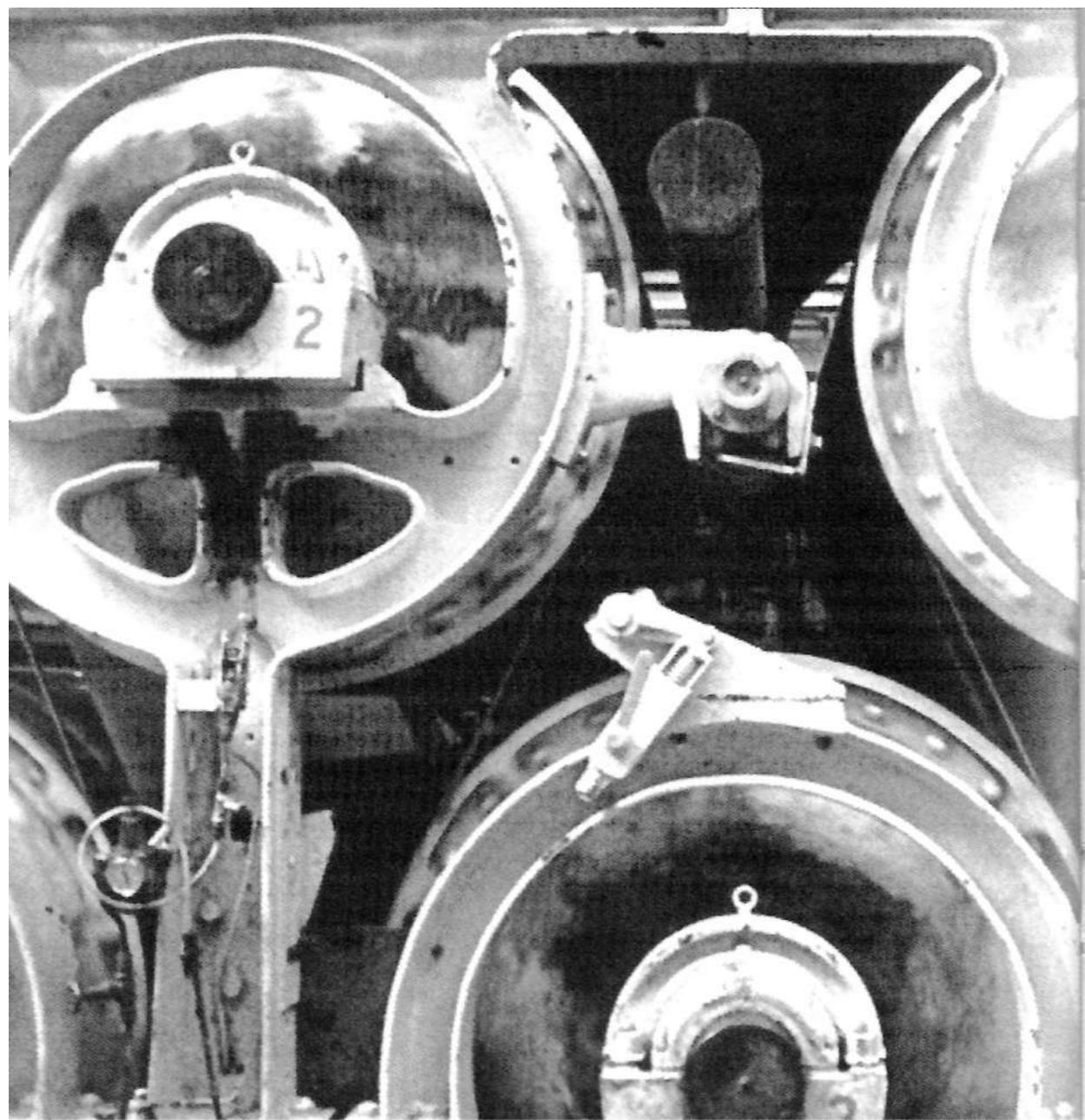
cativos ignorantes de la realidad y desde los que se han sembrado unas expectativas sin fundamento, se intente ahora, ante el evidente desastre que se avecina, dictar "recalificaciones" del "perfil" de los traductores.

quetadores, correctores, asesores y otras variadísimas faenas —estamos hablando de los traductores literarios, ya que, con respecto a los orientados a otras especialidades, se ofrecen muchas más posibilidades—. Xo es que, entre nosotros, sea costumbre llevar muchos anillos que puedan caérsenos por realizar cualquier otra función, vinculada o no al mundo literario: debido justamente a las malas condiciones en que se ejerce con frecuencia la profesión, no somos pocos los que tenemos que recurrir a otras actividades para obtener lo necesario para vivir, o lo hacemos porque nos complace. Pero que, desde la universidad, con la pretensión de encubrir un fracaso o por afición redentora, se pretenda dictarnos —a nosotros o a los traductores futuros—, como si nos dirigiéramos al feliz mundo de Aldous Huxley, las cosas a las que podemos y no podemos dedicarnos... resulta va mucho pretender y excesivo desparpajo... Dicho sea todo ello con el mayor de los respetos por lo que puedan aportar los colegas profesores universitarios que pretenden encontrarnos caminos de salvación, pero también con la suficiente contundencia para que entiendan que no necesitamos que nos lleven de la mano...

Y basta de gravedad, que tampoco, en definitiva, será para tanto. Dejaremos la discusión para más oportuno momento. Bueno será, eso sí, que entretanto, el que quiera, disfrute de los textos de este número de VASOS O le saque partido en lo que pueda. Entre ellos hay no pocos artículos y materiales debidos a colegas precisamente profesores en diversas universidades, junto con otros procedentes de la reflexión de quienes no suelen pisar los estrados académicos. Tanto da: lo importante es el resultado, cosa que aquí podrá verse sin gran trabajo consultando simplemente el sumario.

t a c i ó n

a r t í c u l o s

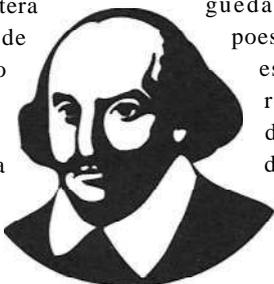


La traducción de los Sonetos de Shakespeare al vascuence

JUAN GARCÍA GARMENDIA

Pocas obras en la historia de la literatura han concitado tanto trabajo de interpretación, crítica e incluso co tilleo como estos *Sonetos*. Desde el psicoanálisis del autor hasta el diagnóstico de la propia esencia metafísica del hecho literario (traducción incluida), esta colección de poemas ha producido durante cuatrocientos años un verdadero aluvión de reflexiones y estudios. Incluso ciñéndonos a lo estrictamente literario, al examinar la exuberante bibliografía que abruma a estas 154 piecillas, uno puede toparse con los juicios más contrapuestos: puro esteticismo, autobiografía oculta; pasión y padecimiento, fingimiento elegante; obra descarriada de juventud, obra maestra entre las obras maestras del autor —y de la literatura occidental *tout court*—.

En general, lo que parece detectarse tras tan diversas críticas es una especie de malestar enfadoso, va sea contra quienes sostienen el juicio contrario, ya ante la irreductibilidad de los propios poemas. Es precisamente ese *label* de enigma —en todos los sentidos— el que ha marcado a estos *Sonetos* desde el inicio mismo de su andadura. Quienes consideran que la ambi-



güedad y la polisemia son —¡hasta en la poesía!— defecto, se han encontrado en esta ocasión con un hueso duro de roer, e intentan por ello poner remedio a esa persistente vaguedad a base de aclarar las oscuridades de la biografía histórica del autor. Sea lo que fuere de sus logros, no parece descabellado pensar que es esa propia refractariedad al análisis definitivo la que ha favorecido en gran medida la permanencia e, incluso (por decirlo con humana hipérbole), la inmortalidad de estos versos. Aunque es quizás exagerado afirmar que ello entrara en los cálculos de Shakespeare, no deja de ser cierto que ese misterio le viene de perlas a uno de los temas e intenciones principales del poemario:

*So long as men can breathe or eyes can see,
so long lives this, and this give life to thee.*

Sepa, pues, quien apetezca entrar en esa *melée* de erudición, en qué intrincado bosque se adentra, y quede advertido por aquel sabio consejo apócrifo: para quien aspira a ser erudito, todo conocimiento no total equivale a la ignorancia. Yo, por mi parte, haciendo de la impotencia virtud, no pre-

tendo traer aquí sino las incertidumbres, paradojas y perplejidades a las que me ha llevado mi lectura (¿qué otra cosa es una traducción?), junto con algún apunte de las misceláneas lecturas y consultas que me han ayudado a salir, más o menos airoso, de ellas (de las citadas incertidumbres, me refiero, aunque tarde, porque la frasecilla se me ha enredado manierista).

El traductor se sitúa, así, entre el optimista erudito y el cínico pesimista o chapucero, agarrando a la paradoja por los cuernos, pues su trabajo consiste en —obviando tanto problema filosófico v pragmático— encontrar un atajo practicable bajo las vacilantes nebulosas teóricas y sobre las inevitables lagunas de erudición. Y, sin embargo, contra todo pronóstico, con la misma tozudez que Galileo atribuía al mundo en su rotación, también la traducción se mueve, y encuentra caminos, y —a veces— llega.

Y como este artículo también debería llegar a alguna parte, pasaré directamente a dar cuenta de los problemas con los que he tenido que vérmelas, y de las decisiones que he tomado ante ellos. Obvio aquí la descripción general de los *Sonetos*, que supongo conocidos (o fácilmente accesibles, en versiones varias en español) para el lector, al que sería pretencioso por mi parte explicar el propio poemario (tampoco parece pertinente —ni púdico— detallar aquí el particular proceso de enamoramiento y posesión shakespearianos que subyace a mi traducción). Mi versión al vascuence publicada se reduce a 73 de los 154 sonetos, e intenta recoger un muestrario amplio que, al mismo tiempo, mantenga el tenue pero perceptible hilo narrativo que enhebra el poemario (sea quien sea el compilador original, cuestión histórica discutida, como antes lo fue la propia autoría de los poemas y lo sigue siendo su destinatario).

Con respecto a la forma estrófica, el pri-

mer problema surge al buscar la equivalencia del endecasílabo de Shakespeare en su traducción (equivalencia que resultaría, es cierto, aún más difícil en el caso de otros metros no silábicos de la propia tradición inglesa). Los traductores al español, cuando no se han decidido por la prosa, tienen medianamente claro en qué parámetros pueden moverse dentro de la inevitable duda: respeto o no al esquema original de rimas (salvo recurso al verso blanco); no coincidente con el usual en su tradición (aunque Borges, al menos, lo emplea profusamente); mantenimiento o no de la métrica endecasílabo, con sus distintos pros y contras (sólo conozco una versión, incompleta y magnífica, en endecasílabos —la de Mújica Lainez—; el resto sacrifica la equivalencia formal a un ideal literalismo de contenido)...

Por el contrario, un somero examen confirmaba la desmoralizante intuición del traductor vasco: aparte de los ya reseñados problemas (y de los que puede imaginar el lector medianamente conocedor de la precaria situación general del idioma de Etxepare, añadida a la general crisis del lenguaje en esta sociedad), nos encontramos con que no está en absoluto claro qué es —o cómo es— un soneto en vascuence. Ni un soneto, ni —quizás menos— un endecasílabo (cuestión que ya había planteado explícitamente antes que yo —culpable de ignorancia que intento remediar ahora con este paréntesis penitente— el decano —y casi único representante serio— de la filología vasca, P. Altuna). El repaso de nuestra tradición sonetística puede resumirse así:

El primer soneto en vascuence conservado es del eximio autor del XVII Arnault Oihenart, y ello no es casualidad, pues es el primer intento (y largamente el único) de crear una poesía estrictamente culta en nuestro idioma. Este único soneto del polígrafo Oihenart es el brillante panegírico de un

poeta anterior, Zalgiz, cuya obra no ha llegado hasta nosotros, y que el poeta retrata como la culminación de una larga tradición. Conociendo el temperamento crítico de Oihenart, no debe ser mera retórica su elogio, lo cual hace aún más dolorosa nuestra insalvable ignorancia sobre la tradición que representaba Zalgiz. Siquiera como fetiche, no me resisto a transcribir ese nuestro soneto pionero:

*Nabusi lehenek lan berri guzietan
Anhitz elhesari iardiresten dute,
Hatsarrea zeren emaiten baitute,
Zein erdia baita ganza gehienetan;
Ban' are dutenek beteginzarretan
Ezarten lan hura gehiago bute,
Ezen ez eskasik utziten balute,
Ed' urhent-peiturik zenbait eretzetan.
Halakotz hik, Zalgiz, Eskaldun Poeta,
Burura behar duk erramu boneta,
Zeren, nola baihaiz Parnason gainean,
Bederatzi ahizpez maiteki hazia,
Heiek erakatsiz hik, gur' adinean,
Burtttar' eman duk bertzek doi-hasia.*

El esquema de rimas es claramente el mismo de la tradición romance, pero el endecasílabo se ha convertido va desde este *incipio* de nuestra sonetística en algo ciertamente diferente.

(Dicho rápidamente: el endecasílabo está, creo —en todos los idiomas implicados—, en el límite mismo del verso no compuesto, esto es, del verso que forma una sola unidad fónica (sin cesura). Cualquier ampliación del número de sílabas tendrá, pues, tendencia a la división interna. El asunto aparece bastante bien reflejado en las divergentes traducciones al español de los sonetos: Mújica Lainez cincela los suvos en endecasílabos blancos; Carlos Pujol amplía el metro hasta el alejandrino, con la consiguiente división (7/7); García Calvo, aparte del *tour de*

force de las rimas, inventa un verso de trece sílabas que tiene como objetivo explícito (además del obvio de hacer caber toda la materia signifiante) evitar la tendencia a la bipartición automática del verso.)

Volviendo al caso vasco, el esquema que inaugura Oihenart es claramente 6/6, con lo que ello tiene de alteración del efecto (a riesgo de pecar no sé si de pedantería o de falta de rigor, debo señalar, además, que el acento marcado de Oihenart —hablaremos después del acento vasco— hace que esas seis sílabas sean más bien siete según la métrica romance, con lo que habríamos vuelto a inventar —mire usted por donde— el alejandrino).

El siguiente ejemplar de soneto es —cómo no— del ínclito Larramendi, el del voluntarioso *Imposible Vencido*. El tal soneto es una traducción con más visos de demostración apologética (el comentario —en castellano— lo supera ampliamente en extensión, aunque hay que señalar que incluye una exculpación de los comentarios de sonetos...) que de garbo poético. El osado apologeta imita descaradamente la forma castellana, acento incluido, y luego se despacha en el aparte sobre la superioridad virtual del vascuence (tuvo —tiene— seguidores: muchos). Transcribo a continuación, literalmente, la parte más general del comentario, ciertamente jugosa, y que forma parte del arsenal al que este traductor tuvo que recurrir en el prólogo para hacer valer su producto ante el lector remiso y desconfiado (pasándole parte al menos de la culpa por la relativa dificultad de comprensión):

"Poco ha se compusieron un Soneto, y tres Decimas en Bascuenze con sus traducciones Castellanas: y han sido la prueba mejor de la poca inteligencia, que los Bascongados tienen de su hermosa Lengua, y de las leyes de la traducción. No me admi-

ro, que el Soneto, y las Decimas Bascongadas, en que se afectó alguna elevacion, y obscuridad, necessiten de Comentario; por que sucede lo mismo en muchas Poesias Latinas, Castellanas, y otras, que necesitan de escolios para entenderse. Lo que es de admirar es, que aun hasta los nombres mas obvios se les hagan difíciles, por solo mudar el caso, dexar el articulo, y otras variaciones proprias de la Syntaxis. Dirán facilmente lo que significa *zori oneán*, como tambien *eché onean*; pero si se les pregunta que es *zori-á*? responden, *nic daquit bada*, que no lo saben: *etá zer oté da eche-á*? Ori badagiku: *zori-ónac*, ez det aditzen; *eché ónac*, bai. No puede imaginarse menos reflexion. [...] Orain badá sinf nazázu, ez daquizulá, eusqáraz eta aimbát guichiago daquizulá, ceimbar gueiágo uste dezún. Es menester, pues, que le persuadan, que si no dan en unas cosas tan fáciles, mucho menos darán en las reconditas, y dificultosas, que no se aprenden sino con grande estudio, y trabajo."

Durante el siglo XIX, Arrese-Beitia utiliza la estructura sonetística, tanto en alejandrinos como en combinaciones de 6/6 y 6/5. Este último esquema nos da la pista sobre con qué otras tendencias métricas pugna el endecasílabo para imponerse: la métrica tradicional y *bersolarística*.

Por un lado, en esa tradición, el límite del verso no compuesto parece situarse en las ocho sílabas (y aun éste muestra tendencia a escindir-se en algunos casos: 4/4, 5/3). El verso de diez aparece casi indefectiblemente con cesura central marcada (5/5). Los modos abrumadoramente hegemónicos son el *puntu luzea*, (*punto largo*: 5/5 / 8) y el *puntu motza* (*punto corto*: 7/6). Como puede verse, la tendencia en ambos es a hacer más cortas la líneas pares (coincidiendo con la rima, monorrima salvo alguna excepción).

Tal es la presión de esa tradición, viva y pujante aún, que alguno de los sonetistas posteriores a los mencionados ha tenido la tentación (y ha caído en ella) de habilitar el "punto corto" como equivalente vascuence del endecasílabo: los resultados son, a todas luces (a todas mis luces, al menos), bastante desastrosos, no porque el verso no fluya (que vaya si fluye, cual *bersolari* beodo), sino porque fluye como lo que popularmente es y no como lo que cultamente se pretendía (el desastre es más patético todavía cuando la rima que sugiere y reclama el esquema no se cumple nunca, al ser alterna).

Las contradicciones señaladas perduran hasta nuestros días, si bien ha habido autores que, a pesar de lo precario de la tradición, han cultivado con nada desdeñables resultados la forma soneto: Iraizoz, Zaitegi, Lauaxeta... Sigue, sin embargo, sin consolidarse un modelo homologable.

Intentando salir de ese berenjenal poético, quienes han conseguido los logros a mi entender más estimables son, no por casualidad, nuestros mejores poetas modernos (tampoco por casualidad, a su vez traductores asiduos y buenos conocedores de la tradición propia y ajena).

Por un lado, Mirande aplica su característico rigor al tema, y se decide por las diez sílabas (más el plus, se supone, de la final acentuada), pero evitando sistemáticamente la cesura central. Por otro, Aresti, que en sus pocos sonetos originales sigue a Oihenart, me dio una agradabilísima sorpresa cuando, siendo ya irreversible mi opción, vino a reafirmarme en ella el hecho de encontrarme con su traducción —que yo desconocía— de uno de los *Sonetos* de Shakespeare (CIX), en dodecasílabos sin cesura.

Si alguien ha conseguido seguirme hasta aquí, y además le ha quedado la suficiente frescura mental para el cálculo matemático

co, verá que no tenía otra solución que decantarme por una especie de máximo común versificador (o mínimo perdedor métrico): once sílabas sin cesura.

El acento aparece como una cuestión discutida y no homogénea en nuestro idioma, y en todo caso, no es comparable en general al acento fijo de intensidad de los romances vecinos (en el canto y en la recitación se neutraliza fácilmente en aras del ritmo métrico, y las rimas no lo tienen en cuenta). Por otro lado —aparte de la que ya sería crítica pérdida de una sílaba más, en un idioma no tendente precisamente al monosilabismo del original—, el impar once convenía más que el par diez a la estrategia de evitar la cesura central automática (recuérdese la poderosa sombra del 5/5 tradicional).

Así he podido balancear los versos, sin cesura fija, buscando la no persistencia de ninguna de las posibles (6/5, 5/6, principalmente), para obligar al lector vasco a sostener el verso sin partición hasta la undécima sílaba, proeza cuya justa dimensión difícilmente podrá calibrar el no iniciado. Como complemento, proponía a dicho espantado lector una lectura prosódicamente dirigida, con entonación ascendente en las sílabas impares y descendente en las pares, de cara a ayudar con una suerte de eco fónico-musical binario las rimas alternas (esto es, para acercarlas en la percepción de un oído tradicional previsiblemente desconcertado).

Quedaba ya sólo (antes de empezar a traducir, claro) algún problemilla de menor monta. Como, por ejemplo, las licencias de tipo sinalefa, apócope, etc. En nuestra tradición hay, desgraciadamente, de todo. Esto es: no hay norma fija común a la que apelar, aunque —como es costumbre entre nosotros, pocos pero muy nuestros en casi todos los terrenos— casi cada Juan Poema tiene la suya (norma, digo, no poética Poema alada), más o menos guisada o comida.

El caso es que —y no por puro despecho de vasco inadaptado, sino por convicción técnica, preferencia estética y *horror arbitrariorum*— decidí no tomarme ninguna licencia de ese tipo en absoluto (la única ligera vacilación me la causaba la relativa abundancia de tales licencias en el original; licencias que, por supuesto, no podían restituirse una a una, ni siquiera en el supuesto de que los procedimientos se correspondieran, que tampoco era el caso). Tómese esto como chulería si se quiere, pero la verdad es que, teniendo en cuenta la tarea que me esperaba (traducir los *Sonetos* a un idioma tipológicamente antípoda y poco trabajado, con medida —comparativamente estrecha— v rima), no me parecía un hándicap añadido considerable. Sí había —;por qué no reconocerlo?— un cierto desafío implícito ante las arbitrariedades inconsistentes e irrazonadas que salpican muchos de nuestros textos (¿nostalgia por mi parte de un rigor que nunca existió?: tal vez): hay quien escribe, por ejemplo, *ta* en lugar del normativo *eta* (la conjunción copulativa *y*), incluso en prosa (que se convierte así, al parecer, en poética, como cuando se menciona la luna, aunque el procedimiento es aquí más sutil: prosódico, y no vulgarmente semántico).

Por lo que respecta a las rimas, he tratado en lo posible (que no es mucho) de respetar al menos la posición de la palabra originalmente rimante, pero está claro que ni ello podía conseguirse en muchas ocasiones (de hecho, no parece altamente significativo siempre, y mi versión tampoco aspiraba a un literalismo de ese tipo). Téngase en cuenta que es precisamente el orden de las palabras uno de los rasgos que coloca al vasco en las antípodas tipológicas de sus idiomas vecinos, por lo que en la mayoría de los casos he tenido que reestructurar desde la rima todo el juego sintáctico del verso (e

incluso en algunas ocasiones tomar como unidad de equivalencia más del mero verso, por imperativo categórico sintáctico).

Con todo y ello, no puedo quejarme, pues en ese aspecto el vascuence presenta ciertas ventajas que me han hecho muchas veces apiadarme solidario del traductor que ha intentado mantener las rimas en español (véase García Calvo). Por un lado, hay, en este caso, una tradición clara y viva (la del *bersolarismo*), que coincide bastante con el resto de la poesía popular (normalmente más laxa al respecto) e incluso la mayoría de la culta, y a ella me he acogido básicamente.

El nivel de consonancia requerido es, en cualquier caso, menor de lo exigido —pongo por caso— en español (las series b-d-g y p-t-k, por mencionar un ejemplo sistemático, no se distinguen internamente: *bada* rima con *laga* y *bake* con *ate*). Añadido a ello, la propia tipología colabora en este caso, ya que al tratarse de una lengua sufijante (lo cual, por la parte teóricamente negativa, aleja ya el vocablo de la rima en muchas ocasiones), el repertorio es más amplio y relajado con el recurso a dichos sufijos, no teniendo necesariamente que recurrir a vocablos que rimen en su forma no declinada (situación muy distinta a la que fuerza a otros idiomas a una apreciable violencia léxica) o a procedimientos gramaticales monótonos (caso de los participios en las rimas castellanas).

De hecho, la confianza en la posibilidad abierta de rima (en el caso de los *Sonetos es* un solo par cada vez), me ha hecho despreocuparme en las primeras líneas de cada estrofa (aunque luego haya tenido que volver muchas veces a ellas) de si encontraría rima adecuada en la correspondiente siguiente lujo —único casi— que ha posibilitado el propio idioma, unido, tal vez, a los juveniles pinitos de este traductor como *bersolari* —informal pero no absolutamente carente

de maña a ciertas horas de la madrugada—, ya que, aun en el caso del más impresentable, el que tuvo retino).

Tras este apurado paseo por los problemas de metro y rima, se impone espontáneamente —demasiado tarde, quizás— la famosa pregunta que siempre acosa, antes o después, al traductor de poesía clásica: ¿No hubiera sido mejor prescindir de la rimar Y, puestos a ello, ¿por qué atenerse al metro? ¿Por qué no recurrir a la pura prosa? De todo hay en la viña del traductor (véanse las versiones en español), pero a mí, sin pretender entrar en mavorres elucubraciones sobre la esencia de la poesía, sólo se me ocurre la siguiente respuesta como justificación de mi postura: un soneto es un soneto. Mi intención no ha sido, pues, informar al lector de lo que dice Shakespeare y dejarle a él la tarea de imaginar qué exquisitez pudiera ser ello en el intocable original, sino hacerle sentir directamente un parejo goce estético ("¡nada menos!" diréis ante mi orgullosa ambición; pero, sin ella, nadie traduciría literatura).

Por si acaso, mencionaré ahora a alguien con más evidente autoridad que yo, y que ha llegado también proporcionalmente más lejos en cuanto a sana desfachatez. He aquí cómo tradujo Antonio Machado el soneto número CXXXVIII de los que nos ocupan:

Mi vida ¡cuánto te quiero!
dijo mi amada y mentía.
Yo también mentí: te creo.
Te creo, dije, pensando:
así me tendrá por niño.
Mas ella sabe mis años.
Si dos mentirosos hablan
ya es la mentira inocente:
Se mienten, mas no se engañan.
Pero los labios que besan
son de mentira tan dulce...
Mintamos a boca llena.

A continuación, en breve nota, aduce Machado que no es exactamente eso lo que dijo Shakespeare, pero que, si se lee atentamente el soneto, quedará claro que no es otra cosa "lo que debiera decir". No termino de decidir si acogerme a la advocación de este san Antonio traductor sin miedo (sin demérito, claro está, del común patrono san Jerónimo, que —sólo sea por la casi-rima con "ánimo"— resulta siempre imprescindible), pero me tienta aún más a ello la comparación con la versión literal en prosa de L. Astrana Marín:

Cuando mi bien amada me jura que es hecha de pureza, la creo, aun sabiendo que miente, a fin de que me tome por un inexperto doncel que ignora todavía las sutiles argucias del mundo.

Así, pensando vanamente que ella me cree joven, cuando sabe muy bien que han pasado mis días floridos, doy simplemente crédito a su lengua engañadora; de este modo, de una y otra parte falta la sinceridad.

Mas ¿por qué no dice ella que no es verídica? ¿Y por qué no digo yo que soy viejo? ¡Oh! Porque una confianza aparente es la mejor conducta en amor, v en amor la vejez no gusta de que le cuenten los años.

Por eso yo miento con ella, y ella, miente conmigo, y nuestras mentiras vienen a adularnos en nuestros defectos.

A pesar de lo prolijo, la traducción ha necesitado el añadido a pie de página de una notita en la que se nos informa de que *mentir* es también *acostarse* (*lie*).

No pretendo en absoluto ridiculizar ninguna traducción, que debe ser entendida en su contexto y con su intención, y, en todo caso, juzgada adecuadamente a ello. Simplemente quiero indicar qué margen de di-

vergencia puede darse en la traducción de una obra de estas características, para que el lector sopesa los pros y contras de cada opción. Añado, pues, el pareado final en la versión, en alejandrinos blancos, de C. Pujol:

Miento v vazgo con ella, ella miente en mis
[brazos,
v gustosos se mezclan el embuste y la culpa.

Para terminar (desgraciadamente, Mújica Lainez no tradujo este soneto), he aquí la versión rimada de García Calvo:

Conque ella en mí, vo en ella, así con trampa
[entramos,
v nuestras faltas con embustes adobamos.

Puestos a ello, permítaseme aquí un pequeño apunte sobre las divergencias, no ya formales, sino psicológicas de la distintas aproximaciones que hemos citado. El comentario es, por supuesto, más subjetivo que crítico, pero mi convivencia con los textos en español me ha llevado al siguiente diagnóstico, que no oculto: la distancia de C. Pujol con respecto a la obra (que, rozando la displicencia, tacha en su prólogo de estetista) resta empatía, incluso cuando aparece perfectamente traducida; por el justo contrario, la empatía casi de fagocito de García Calvo con el sonetista original, bordea en ocasiones (por ambos lados de la línea) la arbitrariedad (como en el anecdótico caso en el que rellena una laguna del texto escogiendo la palabra *puta* para caracterizar al alma con respecto al cuerpo), y la seguridad de su vo shakespeareano le lleva —queriendo hacer quizás de la constricción poética virtud voluntarista— a mezclar sin mavora escrúpulos lo arcaico o elevado con lo chusco e inaudito (esa tendencia es, en principio, ciertamente shakespeareana, pero produce aparatosos (¿antipoéticos?, ¿anti-

páticos?) efectos que dudosamente tienen parangón en el original (cuestión inverificable, sin duda, en teoría, pero que parasita en la práctica la humana lectura; como también es discutible la remisión del original arcaico a un hipotético escritor-lector español equivalentemente arcaico).

Con todo y ello, no debo sino agradecer a todos los mentados traductores, pues, por encima de las divergencias, resalta en todos el rigor filológico y el esmero, con lo que el aprovechado que, como yo, llega tras los impagables (y casi seguro que impagados) esfuerzos, logros y escarmientos de aquéllos, tiene la mitad del trabajo hecho. Perdóneseme también si mi ignorancia ha omitido otras versiones: juro que lo siento (más que el no citarlas, el no haberlas conocido a tiempo, claro). Aparte de los anteriores favores, les debo ahora éste menor de haberme servido como referencia para que el lector pueda situar mi posición como traductor.

En lo que sigue, trataré de detallar más mis opciones. Antes, al hilo de lo anterior, una mínima mención de la lengua que he utilizado para mi Shakespeare vasco. Con escrupuloso respecto a la norma unificada actual (relativamente reciente, pero consolidada), he elaborado una *koiné* en la que intervienen, en distintas proporciones, todas las variantes dialectales, y que tiene como referencia la lengua (poética o no) de mis clásicos (que supongo, optimistamente, comunes). El resultado es levemente arcaizante, pero no parece ofrecer (en ese nivel de materialidad lingüística) dificultades mayores al lector real actual.

Evidentemente, me he decantado por las opciones más sintéticas en el sistema verbal, y el léxico también ha buscado sistemática (e impecablemente) el menor número de sílabas. Procesos todos ellos tendentes a la estilización expresiva, absolutamente nece-

saria teniendo en cuenta la opción métrica que tan temerariamente había asumido desde el principio. Además de esos procedimientos, contaba en mi ayuda con otra vía que la tradición poética vasca (desde su base popular) ha explotado exhaustivamente: la minimización de los nexos gramaticales explícitos (conjunciones obvias, etc.), que ahorra sílabas y estiliza, en los mejores sentidos de la palabra (quita lastre y da estilo).

Las consecuencias son tan conscientes y declaradas como criticables: mis endecasílabos son más apretados, tienen menos aire de expansión en sílabas gramaticalmente redundantes o no significativas: el original respira más tranquilo en su ropaje isabelino que el mío con su corsé de diseño vasco (¡qué le vamos a hacer!: así igual vamos adelgazando con el tiempo... o nos acostumbramos al corsé).

Como puede verse, mi Teoría de la Traducción se resume en la siguiente burrada: con tiempo, ganas e imaginación, casi todo se traduce, sea como sea. Lo que es ciertamente más difícil de traducir es lo que el propio traductor no capta (esto, que parece un chiste, es la base de mi labor didáctica, pues mis alumnos me demuestran cada día que se sigue creyendo en ese improbable milagro de la comunicación). Captar todo en Shakespeare (y restituirlo en la traducción) es como multiplicar el infinito por sí mismo. El traductor —ni siquiera uno tan optimista como yo— no puede pretender tanto: debería conformarse con un modesto infinito por infinito menos poco.

Tampoco estoy completamente loco, y sé que ese "poco" equivale a "lo menos posible", que, a su vez, puede querer decir cualquier cosa (y que yo prefiero reformular como "lo menos posible, y de lo menos pertinente" —(inter)subjetivamente pertinente, por supuesto, pero no hay más pertinencia que esa—).

El modelo al caso sería, pues, un traductor que, unido a la paranoia más o menos inocua que en el mejor de los casos le lleva a obsesionarse de tal manera con ciertos textos, a ser poseído por ellos (ya sea por encargo o por puro vicio), padeciera un hábil desdoblamiento de personalidad que le permitiera ser Shakespeare con el vascuence bien aprendido y, al mismo tiempo, no olvidar nunca que Shakespeare era otro (al mismo tiempo —no lo olvidemos— su lector ideal implícito es él mismo, pero cargado de prejuicios sobre su propia normalidad). Mis trabajos de traducción, y otros varios, me han restado tiempo para leer pormenorizadamente a Freud, pero seguro que hasta eso tiene un nombre. De momento, llamémoslo traductor literario.

¿Qué hacer —puestos ya a la faena—, por ejemplo, con la polisemia, con las alusiones diversas (que en el caso de los *Sonetos* son continuas, variopintas, retorcidas, imbricadas unas en otras, con diversos grados de oscuridad o evidencia)? Sea o no esta pregunta meramente retórica, he aquí mi respuesta detallada:

Primero: confiar en última instancia —no por soberbia, sino por necesidad— en el propio criterio (que no nos dirá si falta tal o tal sentido alusivo, pero sí si lo que traducimos tiene sentido suficiente, si satisface nuestra —documentada y reflexionada— expectativa); segundo: en caso de haber detectado la alusión, el doble o triple sentido, o el juego de palabras, intentar traducirlo por lo sano, literalmente; tercero: si no se ve posible, jugar a creador sin ningún complejo (ante el desengaño de la grave letra, fidelidad al espíritu lúdico-poético, llamémosle); cuarto: si ni por esas, guardar ese déficit en memoria, para tratar de compensarlo en otra parte de la obra, de cara a que el tono general (alusivo y demás) sea lo más equivalente posible al original, pero sin forzar

por mor de una aparente literalidad (ni puntual ni global) el pulso normal del texto traducido.

Por poner un ejemplo significativo de ese tipo de problemas de traducción, la palabra que es *leit-motiv* desde los primeros versos, *fair*, es de por sí ciertamente polisémica, y sólo un milagro podría hacer que en la lengua de llegada esa polisemia se repitiera en una palabra de parecido uso. Para empezar, en vascuence (como en español), es la acepción de *rubio, de piel blanca*, la que primeramente se pierde en la mayoría de los casos (con la pérdida consiguiente de simbología gráfica) al tener que escoger el equivalente básico (*eder, polit = bello, bonito*). Existe una palabra que habría acogido medianamente bien la simbología de *rubio*, etc., que es *argi {claro}*, que puede referirse al color del pelo y la piel, pero desafortunadamente tiene su propia polisemia (*inteligente* y, como sustantivo, *luz*), lo cual tal vez conviniera al retrato del amado, pero, al no poder consultar ya con el amante poeta sobre esa posible mejora, ha habido que abandonar esa vía, almacenando, claro, en memoria tanto la pérdida como las posibilidades provisionalmente desechadas, de cara a la posible compensación en contextos favorables. En segundo lugar, la palabrita inglesa tiene también el sentido de *honrado, bueno, justo, limpio, leal, favorable, sereno-despejado...*, en el que se cruza con otra de las palabras clave, que es *true (verdadero, auténtico, fiable, leal...)*, que en esa o en la forma sustantivada aparece también multitud de veces. Parecía claro, pues, que una sola palabra no podía cargar con todo el peso, y así tuvo que proceder el traductor, buscando en cada contexto la menor pérdida (esto es, dicho más pedantemente: jerarquizando la pertinencia), y compensando globalmente los sentidos colaterales que se perdían aquí y allá. Ello no le eximía de elegir él también

las correspondientes palabras clave, que asumieran el papel central de las originales en las numerosas repeticiones, retruécanos y demás redundancias tanto fonéticas como semánticas que constituyen parte del efecto global de los *Sonetos*. Para *fair* escogí *eder* (*bello, hermoso* y, en determinados contextos, *bueno*), que tenía además la ventaja —no por casual menos agradecida— de aproximarse incluso en lo fonético. (*Beautiful* es, creo inexistente en el original, aunque *beauty* aparece normalmente —más o menos personificada—, en correlación, supongo, con *fair*, como si no existiera tampoco *fairness* y ocupara dicho lugar *beciuty*, esto es, recurriendo en ambos casos a la forma no derivada: yo también he prioritado el propio *eder* (*lo bello*, —en ciertos contextos—) sobre la forma derivada *edertasun* (*belleza*), que además dilapidaba sílabas.)

Para *truc*, quizás no tan sistemáticamente, he recurrido a *fin* (*fino, elegante, delicado, cumplidor...*), que —vaya lo uno por lo otro—, si bien (aunque recoge la/ pérdida de *fair*, hazaña tan inaudita como desapercibible) no tiene especial semejanza fonética con *true* (pero sí virtualidad aliterativa y sonoridad), es monosílabo (como el original, y con las evidentes ventajas métricas).

Las ambigüedades, parece claro, estaban ya en el lenguaje, pero es su utilización sistemática (que no parece perdonar una, por decirlo en estilo dudosamente poético) lo que marca el estilo de los *Sonetos*. Una insistente utilización de la ambigüedad léxica, en este caso bastante claramente irónica, es la de *dear, dearly*. *Caro, cara* podrían dar en español un buen equivalente, pero no sé si el registro no se dispara un poco para el lector actual, para quien la diacronía ha funcionado de distinta manera que para el lector análogo inglés. En vascuence, lo más parecido que me ha venido a mientes es el formal *preziatu*, que viene a significar tanto

apreciado como *precioso* (metales, etc.). He recurrido tanto a esa forma como a los divergentes equivalentes de *querido* y *caro, de valor alto, valioso...*, con apañado eclecticismo coyuntural por mi parte, que me preocupa menos que las posibles pérdidas en la globalidad de las alusiones financieras que se solapan con ese *dear* (no tanto por el color de dichas alusiones, como por la intención que reflejan, más insoslayablemente pertinente, a mi entender, aunque su alcance sea ciertamente discutible también).

Otro ejemplo, tan ilustrativo como generalizado, es la utilización de *love*, que busca los contextos más ambiguos, en los que casi nunca queda claro (en los que queda claramente oscuro, mejor dicho), cuando no se trata de un vocativo —tampoco siempre diáfano—, si se refiere al amor del o al amado (*my love*, en ambos casos, así como en el vocativo), o se trata del dios del amor personificado (téngase en cuenta la ausencia de artículo en los sustantivos abstractos en inglés, que en español marcaría la diferencia: *el amor/Amor*): previsiblemente, todo los sentidos posibles a la vez. El traductor, por su parte, aunque intenta fielmente escabullirse, debe a veces tomar decisiones nada fáciles, incluso en expresiones tan aparente inocuas como *for my love*, en las que duda desde la propia interpretación hasta el grado de equivalencia de esa misma ambigüedad en el contexto del texto traducido; o *sweet love*, en la que no está claro si se dirige a su amado, a su amor, o a Cupido.

Hay casos todavía más extremos (v pe-liagudos), como el siguiente final (CXVI), en el que *man* puede ser tanto sujeto como objeto de *loved*:

*If this be error and upon me proved,
I never writ, nor man ever loved.*

La versión de García Calvo conserva la

deseada ambigüedad (entre otras virtudes):

Si todo es error y contra mí probado,
yo nunca he escrito, y nunca ningún hombre
[amado.

La estructura ergativa del vascuence (junto a las limitaciones de mi imaginación) no ha permitido tal en la versión vasca, por lo que —de perdidos al río— me he tomado alguna licencia creativa compensatoria, con lo que la retraducción del verso final sería algo así como:

ni esto es tinta, ni a ti te quiero"

Lo cual resulta ciertamente menos ambiguo y un pelín más rotundo (salvo por la pérdida de la posible referencia al hipérbolo de que ningún hombre amara nunca), sobre todo por el recurso (criticable, sobre todo cuando en este soneto entero no aparece directamente nunca) a la segunda persona en lugar del no casualmente ambiguo *man*.

Hay algún otro soneto en el que me he tomado parecida licencia (XLII), pero en ese caso ambas perspectivas (primera y tercera persona) aparecen juntas antes en el propio soneto. Estos casos pueden resultar aclaratorios del margen de discrecionalidad al que me he acogido en los casos más peliagudos. Por supuesto, no me habría permitido tales infidelidades si un tal cambio de perspectiva señalara a mi entender algún cambio significativo, tal como un alejamiento melancólico o de otro orden, como parece ser en algún caso (LXIII).

Con respecto al género gramatical, la proximidad del inglés y del vascuence es grande, pues ambos carecen de distinción en general. Nuestro idioma es más drástico al respecto, al no distinguirlo ni en los pronombres personales (cuestión que suele traer

de cabeza al traductor de cierta narrativa), pero en este caso no ha habido mayores problemas, ya que la presencia de género marcado gramaticalmente es en los *Sonetos* mínima y fácilmente compensable (o prescindible, por pura redundancia). El caso del español es menos envidiable, pues obliga a desambiguar constantemente (y no parece suficiente tener claro el sexo del supuesto destinatario/destinataria de los poemas, para pasar sin más —con cierto perjuicio, incluso, de la identificación posible más o menos abierta del lector en cada soneto— a hacerlo presente prácticamente en todos y cada uno de ellos). Un buen ejemplo éste, pues, de los problemas que plantea al traductor cada par de lenguas, por exceso o por defecto de determinación relativa en aspectos potencialmente significativos. Mi versión es, en resumen, algo más ambigua al respecto que el original, cosa que en principio no me desagrada en absoluto, aunque tampoco quiero engañar a nadie: cuando la especie de triángulo amoroso-poético que se insinúa en el poemario es marcada (parcialmente, pues la segunda persona permanece ambigua formalmente), hubiera preferido que lo fuera también en la mía (aunque quizás incluso esa total ambigüedad sexual resulte más sugestiva a algunos). Por ejemplo en el XLII:

*That thou hast her, it is not all my grief,
And yet it may be said I loved her dearly;
that she hath the is of my wailing chief,*

En ciertos vocativos tampoco he restituido la marca de género, pues, sin alargarme en sílabas, debía decidir si prioritaba ese detalle o la connotación expresiva del vocativo. Así, *my lovely boy*, por ejemplo, se ha convertido en *ene ttipi* (algo así como *pequeñito-a mío-a*).

Con respecto al tratamiento, no he teni-

do en cuenta la distinción *thou/you*. Independientemente de la intención que pueda tener esa alternancia en el original, parece bastante delicado restituir el procedimiento en la traducción, aunque hay quien lo ha intentado. Yo me he decidido por el tratamiento cortés normal (*zu*, sin distinción de género), que, aunque históricamente procede de un equivalente aproximado de *vos*, es actualmente el modo no marcado. Por contra, en ciertos apóstrofes (al Tiempo, a las Musas, al Amor, al Alma) he sentido la necesidad de recurrir al tratamiento más íntimo (*hi*), que, por cierto, distingue en las flexiones verbales —incluso en las no referidas a la segunda persona gramatical— el género del interlocutor (el cual género he asignado según la tradición latino-romance e iconográfica). Hay que señalar que en los textos más antiguos el propio *Padre Nuestro* aparece en ese tratamiento hoy muy marcadamente familiar, e incluso, en ciertos usos, peyorativo.

Dejando de lado la casuística puntual de mi traducción (el anecdotario nunca suficientemente ilustrativo de unas operaciones que sólo encuentran su sentido cabal en su globalidad), señalaré ahora la estrategia que aproximadamente he seguido en la práctica al versionear cada soneto.

En primer lugar, guiado por el sentido general, he intentado línea por línea un borrador lo más literal posible sin perder de vista los límites métricos. Como he señalado ya, la cuestión de la rima no ha sido prioritaria, en principio, salvo, dentro de lo posible, en el respeto a la posición de la palabra rimante. Después, al tiempo que ajustaba esos aspectos formales, he trabajado el soneto para que tuviera sentido completo sin la ayuda del original. Sentido, empaque y ritmo. O, dicho más sencillamente, he tratado de que el soneto me pareciera a mí mismo, leído en voz alta, bello. Ese pa-

so tiene sus riesgos, ya que el hechizado traductor puede tener la tentación de mejorar los sonetos de Shakespeare, o de producir otros en su lengua; es decir, de olvidar tanto el punto de partida como el objetivo. Es por ello por lo que había que recurrir a esa especie de esquizofrenia —o al menos tensa estereofonía psicológica— por medio de la cual el original se deja ya de lado pero sin que se pierda jamás de vista.

Dado que incluso en la esquizofrenia es difícil alcanzar la perfección, tras la enésima versión provisional, uno termina por aceptar que no existe una finalmente definitiva, y da a la imprenta la versión $n+1$ (o $n+2$, o...) De cualquier modo, los últimos retoques han ido encaminados casi siempre, por prevención de esa inercia de desvío, a restituir dentro del soneto ya acabado el grado de proximidad traductológica y humanamente posible (aunque para ello haya que renunciar a algún magnífico hallazgo poético propio, ay, en nombre de la fidelidad).

De los pecados de infidelidad que no han podido ser evitados, algunos son meramente puntuales, como una media docena de palabras que no ha inspirado directamente la letra sino la rima y el sentido, y en las que se ha procurado siempre no traicionar el ambiente shakespeareano. Otras infidelidades son, por menos evitables, más sistemáticas, como las rupturas de frase entre verso y verso, que son más abruptas muchas veces en el texto traducido, y producen una cierta tensión en los sonetos que la incorporan. Aunque la equivalencia es difícilmente mensurable, su efecto es el de un procedimiento poético más moderno (?!). Con todo, a pesar de lo que pueda parecer en esta descripción, no tiene por qué resultar, si se administra adecuadamente, perjudicial en todos los casos. De hecho, si la vacilación o la tensión de esas rupturas se aprovechan para reforzar el sentido del verso, se pueden lo-

grar efectos nada desdeñables, que, estoy seguro, harían las delicias del propio Shakespeare. Por poner algún ejemplo apreciable por un no-vascófono (término horrible, por cierto, pero cómodo aquí), cabe citar los versos en los que, cuando la primera persona de los sonetos declara estar en "guerra civil" de su psique entre el amor y el odio, las palabras correspondientes a esos dos sentimientos (*maitasun* y *gorroto*), que en el sentido requerido irían unidas por guión en vascuence, se escinden precisamente en el corte de verso, en lo que daría, en precaria versión literal española, algo así como:

en legal queja sostengo un pleito amor/
odio en tamaña guerra civil,
que...

*lege-kexuz daukat auzi maitasun-
gorroto halako gerra zibilez,
non...*

El original (XXXV) dice así (añado en paréntesis la versión de García Calvo):

*and 'gainst myself a lawful plea commence;
such civil war is in my love and hate
that...*

y aun contra mí también a abrir proceso
[exhorto;
y tal guerra civil arde en mi odio y amor
que...

(Como puede observarse, la discusión puramente formal sobre la fidelidad deviene ciertamente metafísica, pues ni un inhumano ángel de los que vuelven a estar de moda podría situarse a la distancia necesaria para dictaminar objetivamente si cambiar en la versión española el orden de aparición de *love* y *hate* es mayor o menor des\io que respetarla en la vasca pero remodelando más

drásticamente la posición general de las palabras y su reparto en los versos.)

Otro tipo de rebote interesante, debido al aprovechamiento de la pura casualidad gramatical, y por tanto quizás demasiado sutil para el lector medio (incluso avisado en el prólogo) es el que ejemplifica el siguiente par de versos (LXXXI):

*Neurtitz hauetan betiko bizirik
zaude, nahiz munduarentzat hil;*

en los cuales la forma verbal *zaude* puede —y debe— ser interpretada en los dos sentidos en que se bifurca normalmente según sea principio de frase (imperativo) o no (indicativo). Así, en el sentido indicativo, *bizirik zaude* equivale a *estás vivo*, y en el imperativo *bizirik/zaude* a *vivo/sigue (estáte)*. Una somera lectura del contexto significativo creo que justificará la oportunidad de esa ambigüedad complementaria. He aquí el original y la versión de Astrana Marín, incluida su nota aclaratoria):

*Your name from hence immortal life shall
[have,
though I, once gone, to all the world must die;*

Vuestro nombre gozará en este mundo de una vida inmortal; en tanto, yo, una vez ido, moriré
[para todos

(NOTA: *TO all the world must die*, debo fenecer para todo el mundo.)

Mi versión podría, pues, transtraducirse así:

En estos versos por siempre vivo
estás/sigue, aunque yo para el mundo muera

He procurado en todos los casos posibles que la lectura con cesura marcada sea posible, no sólo por el gusto de explotar esa

complementariedad, sino también por resituir la relativa suficiencia de cada verso. El maleable orden de las palabras, que, paralelamente a ambigüedades como las descritas, posibilita también variados contrastes de significación y matices de énfasis, no es ajeno a esa virtualidad del vascuence como lengua poética, aunque para el traductor en prosa sea muchas veces ese mismo aspecto uno de los más incómodos, al obligarle, además de a invertir casi sistemáticamente el orden sintáctico, a elegir entre opciones que no tienen correspondencia marcada en el idioma de partida: ya se sabe aquello de que no hay bien que por mal no venga.

El voluntarioso traductor quisiera, en fin, que el lector, seducido va por el despliegue de suculentas ambigüedades con que ha sido tentado, se lanzara él mismo al vértigo de buscarlas también allí donde no aparecen tan claras, cosa a la que queda invitado, ya sea por intuición viciosa (*penez: por las penas /por pne*) ya sea por analogía o eco de las anteriores:

hitz bizi han biziz zaude, maiteño
estás/sigue viviendo esta palabra viva, mi vida

Ese último *mi vida* acabo de improvisarlo, pero podría ser el comienzo de una bue-

na traducción (de una amistosa traición), que tratara de cubrir, tanto el vacío que ha dejado el fatal vuelo del deseado (*¿Paradiso?, ¿Parisido?*) original, como la incómoda presencia del barrado elemento ajenamente polisémico. Desgraciadamente, ni siquiera Humphrey Bogart en *Casablanca* tuvo la oportunidad de hablar con su propia voz en cada idioma. Y doblado quedóse, pero vivo; variamente traducido en un único aeropuerto, para que cada cual se llevase a casa su rictus bajo el sombrero, sus andares gabardinos, y un par de frases apátridas que cada doblador anónimo masculó cigarreramente en su cabina, tan eficaces para muchos como las míticas originales. Tal vez porque de joven no tuve ocasión de ver la película ni en mi idioma ni en el suyo se me haya ocurrido ahora de mayor jugar a ser Shakespeare en el país en que los sonetos casi ni son.

Y —ya me veo— si siguiera con ese traducto *viviendo/viva/vida*, terminaría por improvisar sobre este artículo ya demasiado largo (¡yo, con estas pintas palabrosas!) una versión completa de los *Sonetos* en este otro idioma mío al que nadie me ha llamado, pero en el que agradezco la invitación de unos VASOS COMUNICANTES a los que ni me siento ni quisiera ser ajeno, y la cortés paciencia del improbable lector.

WILLIAM ♀ ♀
SHAKESPEARE

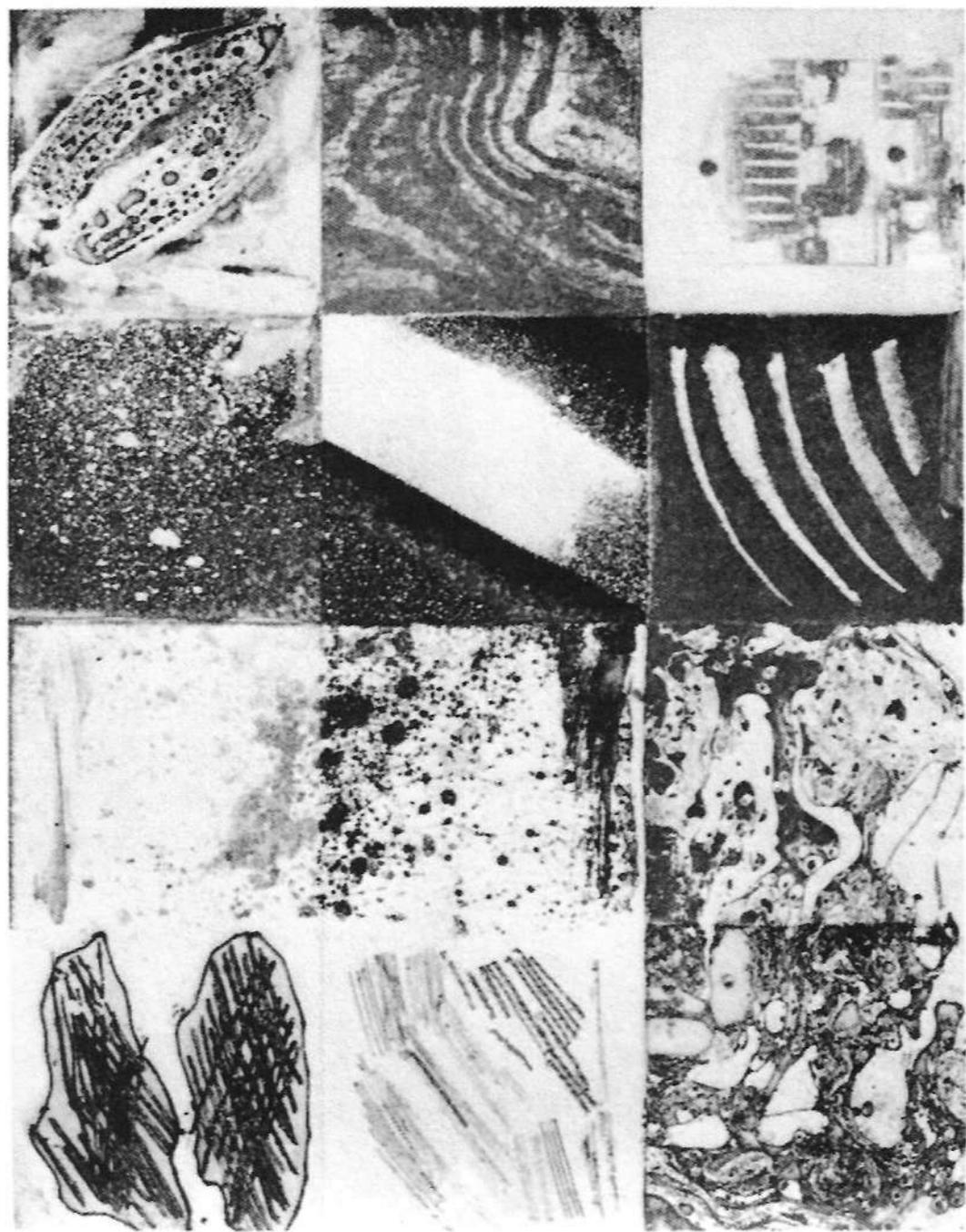


SONETO
HAUTATUAK

JUAN GARZIAK
ITZUL-ANTOLATUAK

P
O
E
S
I
A

ALBER DANIA



El papel del traductor

JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX

El traductor, en la soledad de su oficio, se encuentra escindido entre el idealismo y la precariedad. De lo primero dan cuenta hermosas frases como la de Milan Kundera, para quien los traductores son "los que nos permiten vivir en el espacio supranacional de la literatura mundial, son ellos los modestos constructores de Europa, de Occidente"; o las de James Boyd White², para quien la traducción es "*the art of faáing the impossible, of confronting unbridgeable discontinuities between texts, between languages, and between people. As such it has an ethical as well as an intellectual dimension. It recognizes the other —the composer of the original text— as a center of meaning apart from oneself*". De lo segundo, de la precariedad, dan cuenta las condiciones materiales en las que se ve obligado muchas veces a realizar su trabajo: prisas, mínimo control sobre su obra, escaso conocimiento de su labor³.

Hasta tal punto es el traductor un personaje tachado que se ha llegado a definirlo como un vidrio transparente cuya interposición entre la obra en lengua original y los lectores de la lengua de llegada no introduce (no debe introducir) ningún elemento nuevo en la comunicación que se establece entre la primera y los segundos. Hay incluso muchos traductores profesionales que comparten esta opinión. Es cierto que las pautas que rigen el modo en que debe leerse una traducción no permiten con facilidad la presencia no convocada de un testigo "inoportuno que nos recuerda, en lo mejor del abrazo literario, que no estamos a solas"⁴; pero no lo es menos que lo que los lectores tienen en sus manos es un libro escrito por el traductor. Para leer a Elias Canetti o al primer Kadaré hay que saber alemán o albanés; si se los lee en castellano, se estará leyendo a Juan del Solar o a Ramón Sánchez Lizarralde. O, para ser más preci-

1. Milan Kundera, *Pasión por la palabra*, en *Gaceta de Traducción*, 1, junio 1993, página 104.

2. James Bond White, *Justice as Translation*, Chicago-Londres, Chicago University Press, 1990, página 257.

3. Desde 1987 existe en España una Ley de Propiedad Intelectual que asimila la labor del traductor a la de autor y le reconoce la propiedad de los derechos de su traducción; sin embargo, la aplicación de esta Ley deja mucho que desear: muchos contratos se incumplen, se interpretan sesgadamente o contienen cláusulas abusivas. El resultado, para el traductor, es el escamoteo de unos derechos reconocidos por la Ley y la obliteración de su persona.

4. Fernando de Valenzuela, *Nota del traductor*, en *Letra*, 30-31, Madrid, noviembre 1993, página 45.

sos, al tándem Canetti/Del Solar o Kadaré/Sánchez Lizarralde. Al no ser un personaje público, la voz del traductor permanece en la sombra, sin ser reconocida por el público en general, cosa que sí ocurre cuando el traductor es autor de reconocido prestigio.

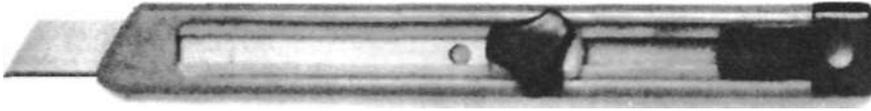
La falacia de la transparencia es el correlato teórico de su invisibilidad material. Semejante argumento se basa en, al menos, dos proposiciones de improbable validez: que la diferencia fundamental entre las lenguas (y las culturas) es neutralizable y que una lectura puede agotar todas las posibilidades interpretativas de un texto. El traductor, ante el texto, se encuentra con situaciones en las que debe necesariamente tomar un partido del que reconoce, con dolorosa conciencia, su inadecuación. Cuanto más alejados en el tiempo y el espacio nos encontremos de un texto o una referencia, por ejemplo, más aguda puede hacerse la ausencia de un equivalente. Por otra parte, una obra está sujeta a múltiples interpretaciones en la medida en que varían los lectores o el contexto en que se lee⁵.

Más que definir al traductor como un

personaje transparente o invisible, habría que considerar quizá que se trata de un personaje que permanece más o menos oculto (en el foso de los músicos, detrás de la cámara, en el otro extremo de las cuerdas de las marionetas), al que, como lectores, podemos decidir no ver, suspendiendo nuestra incredulidad, para entregarnos al goce de nuestras emociones, pero que en todo caso constituye una presencia real en el texto.

La falacia de la transparencia no sólo perpetúa la condición crepuscular del traductor, sino que, al postular la posibilidad de neutralizar las diferencias culturales, constituye un poderoso mecanismo de anulación de las voces y culturas ajenas. La mayoría de las veces, las referencias a la traducción que aparecen en las reseñas de libros hacen referencia de un modo u otro —para ensalzar o para denostar al traductor— a la cuestión de la transparencia⁶. Ello implica, por un lado, que el traductor, en tanto que escritor de segundo grado, ha conseguido (o no) hacer olvidar su inoportuna presencia; pero, por otro, que las posibles peculiaridades estilísticas del autor traducido habrán corrido el riesgo de ser "domesticadas" para adap-

5. Borges, en *Kafka y sus precursores* (1955), comentó que la lectura de Kafka arrojaba una luz nueva sobre autores anteriores, como Browning y Lord Dunsany, y nos permitía descubrir en ellos nuevos matices. La bibliografía académica sobre el tema es abundante. La teoría de la recepción ha subrayado el papel del lector en la creación de sentido. Entre sus autores más destacados cabe mencionar por un lado, en la corriente alemana, a Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser, cuyas aportaciones se derivan de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer y el historicismo radical Robin George Collingwood; y, por otro, en la corriente estadounidense, a Gerald Prince, Stanley Fish, Jonathan Culler, Norman Holland y David Bleich, entre otros. Dos buenas introducciones al tema son las obras de Jane Tompkins, *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, y de Susan Suleiman e Inge Crosman, *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
6. Véanse los comentarios de Lawrence Venuti al respecto en *The Translator's Invisibility*, Londres-Nueva York, Routledge, 1995.



tarlas al sistema lingüístico y cultural de llegada, a los gustos y las expectativas de los lectores. En la abrumadora mayoría de las ocasiones, el crítico no habrá cotejado la traducción con el original, simplemente estará haciendo una afirmación sobre la "legibilidad" de la obra, sobre su adecuación a lo que considera un modelo de corrección lingüística. En el fondo, lo que subyace es una visión de la traducción como simple comunicación.

El proceso de traducción es, como recuerda Jirí Levy⁷, un proceso de toma de decisiones. Estas decisiones son de dos tipos: entre las diversas interpretaciones del texto de partida y entre las diversas posibilidades para su expresión en el texto de llegada. Tales decisiones no tienen por qué ser forzosamente correctas o incorrectas, sino que abren y cierran posibilidades, crean y eliminan relaciones, hacen y deshacen equilibrios. La traducción, considerada de este modo, es una actividad que conjuga interpretación y creación.

De ahí, en primer lugar, la responsabilidad de la que está cargada la labor del traductor, ya que, en tanto que eslabón inter-

medio entre la obra de partida y los lectores de llegada, se ve obligado a realizar una lectura, a fijar una lectura, que tiene el poder de condicionar todas las posteriores⁸. La cuestión de sus capacidades exegéticas se analizará con detalle más adelante; apuntamos, sin embargo, ahora que su tarea lo coloca en una posición hartamente curiosa: actúa ante el texto como un lector normal, pero, al mismo tiempo, debe esforzarse como un lector ideal, capaz de descubrir lo que el texto dice, implica o presupone. Wolfgang Iser ha hablado, en este sentido, de "lector real" v "lector implícito" (aquel que el texto crea para sí mismo); y Umberto Eco, de "lector empírico" y "lector modelo"⁹. Son nociones pertinentes. El traductor no sólo tiene que averiguar sus intersticios, sus espacios en blanco; unos "huecos" que como lector actualiza y que como traductor algunas veces rellenará y otras (la mayoría) no.

Y de ahí, en segundo lugar, la importancia de lo que Francisco Avala llama la "formación de escritor"¹⁰, su dominio de los medios expresivos en la propia lengua, a los que deberá recurrir para mantener, imitar o compensar los rasgos formales considerados

7. Jiri Lew, *Translation as a decision process*, en *To Honor Roman Jakobson*, vol. II, páginas 1171-82.

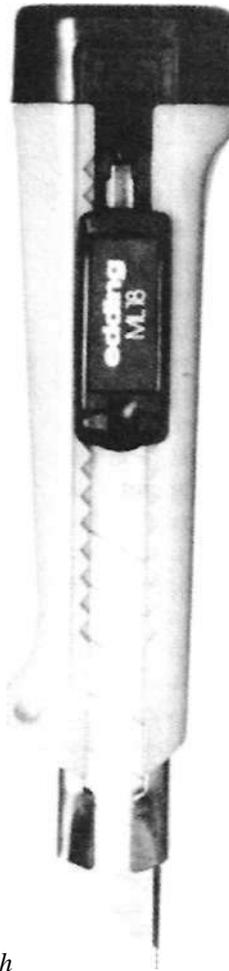
8. El problema de la interpretación es uno de los problemas fundamentales de la traducción. Hans Georg Gadamer ha escrito: "Todo traductor es intérprete. [...] La tarea de reproducción propia del traductor no se diferencia cualitativamente, sino sólo gradualmente, de la tarea hermenéutica general que plantea cualquier texto." (*Wahrheit und Methode*, Tübinga, J.C. Mohr, 1975, 4ª edición. Existe versión castellana, que seguimos: *Verdad y método*, trad. Ana Agud y Rafael de Agapito, Salamanca, *Sígneme*, 1991, páginas 465-6). Se podría añadir que la figura del traductor se diferencia de la figura del lector en que el texto que tiene ante sí está en otro idioma (Octavio Paz, *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, página 16) y en la intención e intensidad de su lectura (Valentín García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos, 1982, página 30).

9. Véanse Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, y Umberto Eco, *Lector in fabula*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1981.

10. Francisco Avala, *Breve teoría de la traducción*, en *La estructura narrativa*, Barcelona, Crítica, 1984, página 66.

pertinentes durante la exégesis y que en modo alguno constituyen una característica exclusiva del lenguaje literario.

Se ha insistido a veces en la necesidad de un bilingüismo perfecto por parte del traductor y acerca de su grado de competencia activa en la lengua de partida. Lo cierto es que la excelencia en el dominio activo de la lengua extranjera es una habilidad completamente diferente del buen uso de la lengua materna. Muchos traductores poseen, por deformación profesional, una competencia pasiva en la lengua extranjera muy superior a la competencia activa. En cualquier caso, lo que está claro es que el traductor tiene que habilitar en dos mundos, no en tres¹¹. Las posibles alteraciones de la lengua de llegada tienen que ser voluntarias, fruto de una elección estilística por su parte, no de la interferencia involuntaria del sistema lingüístico de partida. Alan Duff, citando a Nigel Rees, propone un menú elaborado con errores de traducción recopilados en diversas ciudades de Europa que, entre otras exquisiteces, incluye: *Hen Soup, Hard egg with sauce mayonnaise, Frightened eggs, Spited rooster, Battered codpieces, Chicken with cold, Raped carrots*¹². El libro de Duff hace hincapié en la traducción como escritura y constituye una seria advertencia contra esa "tercera lengua" que suele aflorar en algunas traducciones como resultado del contacto entre dos sistemas lingüísticos y culturales. Sin embargo, aunque subraya la necesidad de mantener la calidad de la escritura cuando un texto está bien escrito, añade¹³:



"it would not be perverse to say that a badly written text deserves to be badly translated. I do not mean, of course, that a translator should deliberate!)' translate badly. What I mean is that the thought and care invested by the translator should be directly proportional to the thought and care invested by the writer. The translator must think with the writer, but he cannot do his thinking for him."

Quizá no sea perverso, pero de lo que no cabe duda es que es ruinoso. Con semejante consuelo, el traductor profesional se arriesga a no volver a traducir en más de un sitio. Son muchos los textos que están lejos de estar bien redactados en la lengua original y si el traductor mantiene el mismo nivel de escritura de poco le servirá argumentar que ha sido "fiel" al original. Una de las cosas que se le piden es dotar al texto de llegada de un mínimo de aceptabilidad. En estos casos, lo mejor que puede hacer es ceder a una suerte de "síndrome de Estocolmo", establecer una relación empática con el texto y cola-

11. Véase el interesante libro de Alan Duff, *The Third Language*, Oxford-Nueva York, Pergamon Press, 1981, página 12. La obra está dedicada a los problemas derivados de un uso inadecuado de los recursos de la lengua de llegada, en ese caso el inglés. Estos problemas pueden aparecer con mayor frecuencia en las obras traducidas, pero no son exclusivos de ellas.

12. Alan Duff, obra citada, página 125.

13. Alan Duff, obra citada, página 126.

borar con él para que la traducción que tiene entre las manos acabe teniendo la mejor cristalización posible. Si no adopta esta postura de colaboración y se mantiene en su convencimiento de que el texto es digno de una mala redacción, seguramente el resultado final se resentirá de ello¹⁴. Debido al doble rasero que se aplica a la lectura de traducciones y originales, esos defectos serán percibidos como un producto de la labor traductora y, por un lado, contribuirán al empobrecimiento de la lengua y, por otro, a la identificación por parte del público de la traducción como una empresa inherentemente fallida.

Más arriba se ha hablado de la posible domesticación estilística que puede sufrir una obra al ser traducida a otra lengua y a otra cultura. Cuando se trata de alteraciones voluntarias realizadas por el autor, el traductor debe esforzarse por mantenerlas; en cambio, en el caso de una redacción defectuosa patente, se exige un mínimo de aceptabilidad en la lengua de llegada.

La competencia en la propia lengua tiene tres pilares: el conocimiento de las normas, la presencia constante de los modelos de escritura y la capacidad de lectura crítica. Los dos primeros elementos aseguran que el traductor saque el máximo partido de los recursos lingüísticos de la propia lengua; el tercero es una aptitud que todo traductor debe desarrollar y que resulta especialmente útil en la etapa final de corrección, en la que hay que distanciarse del propio texto y

percibirlo —en la medida de lo posible— como ajeno.

Conviene insistir en que, como ocurre cuando hablamos y cuando leemos, la comprensión nunca puede ser total. Como dice Coseriu: "la 'mejor traducción' absoluta de un texto cualquiera simplemente no existe: sólo puede existir la mejor traducción de tal texto para tales y cuales destinatarios, para tales y cuales fines y en tal y cual situación histórica"¹⁵. Sólo en este sentido —es decir, en sentido absoluto—, la traducción es imposible.

Sin embargo, la traducción no sólo es una operación lingüística. Refiriéndose a la traducción literaria, Edmond Cary intenta superar el marco estrecho de lo meramente lingüístico¹⁶:

"Que traduisez-vous? Quand?, où?, pour qui? Voilà. les vraies questions dont s'entoure l'opération de traduction littéraire. Le contexte linguistique ne forme que la matière brute de l'opération: c'est le contexte, bien plus complexe, des rapports entre deux cultures, deux mondes de pensée et de sensibilité qui caractérise vraiment la traduction."

Estas palabras pueden aplicarse a un ámbito que supera el literario. La diferencia entre la traducción técnica y la traducción literaria es que la primera está más sujeta a las exigencias de la comunicación y la segunda dispone de un mayor abanico de opciones dentro de las convenciones de la cultura de

14. Este mismo fenómeno se produce en los casos de textos difíciles.

15. Eugenio Coseriu, *Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción*, en *El hombre y su lenguaje*, trad. Marcos Martínez Hernández, Madrid, Credos, 1985, página 239.

16. Edmond Cary, *Comment faut-il traduire?*, Lilla, Presses Universitaires de Lille, 1986, página 35. "¿Qué está traduciendo? ¿Cuándo?, ¿dónde?, ¿para quién? He aquí las verdaderas preguntas que rodean la operación de traducción literaria. El contexto lingüístico no constituye más que la materia bruta de la operación; lo que caracteriza verdaderamente la traducción es el contexto, mucho más complejo, de las relaciones entre dos culturas, dos mundos de pensamiento y sensibilidad."

llegada, lo cual le ha permitido una mayor flexibilidad para recurrir a prácticas innovadoras.

La palabra *fidelidad* es una palabra escurridiza y cargada de ambigüedad; como tantos otros términos que se emplean al hablar de la traducción muchas veces se utiliza dando por supuesto su significado. La movilidad del término va fue constatada por Schleiermacher en su célebre conferencia de 1813; tras señalar los que consideraba que eran los dos únicos métodos de traducción posibles —acercar al lector al escritor o acercar el escritor al lector—, añadió¹⁷:

"Was man also sonst noch sagt von Uebersetzungen nach dem Buchstaben und nach dem Sinn, von treuen undfreien, und was für Ausdrücke sein auBerdem mögen geltend gemaeht haben, wenn auch dies verschiedene Methoden sein sollen, müssen sie sich auf jene beiden zurückführen lassen; sollen aber Fehler

und Tugenden dadurch bezeichnet werden, so wird das treue und das sinnige, oder das zu buchstäbliche und zufreie der einen Methode ein anderes sein als das der andern."

Mucho se ha escrito a propósito de la posibilidad de que una traducción pueda ser hermosa y fiel al mismo tiempo¹⁸. Creemos que lo más conveniente es reservar el concepto de fidelidad para hablar de matrimonios¹⁹.

En todo caso, una traducción tiene que ser fiel (coherente) en relación con los fines que se propone, implícita o explícitamente. Son muchos los autores que no considerarían fieles las traducciones de *La Biblia* realizadas según el método de Nida, pero lo cierto es que son perfectamente coherentes con el fin último que se proponen: la difusión de la fe cristiana. Asimismo, podría discutirse extensamente acerca del hecho de si la traducción de *Las palmeras salvajes* rea-

17. Friedrich Schleiermacher, *Ueber die vrschiedenen Methoden des Uebersetzens*, en *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart, Goberts, 1963, página 49. Seguimos la versión castellana de Valentín García Yebra, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, en *Filología Moderna*, XVIII, 63-4, 1978, página 354: "Así, pues, todo lo que se dice sobre las traducciones según la letra o según el sentido, traducciones fieles o traducciones libres, y cuantas otras expresiones puedan haber cobrado vigencia, aunque se trate de métodos diversos, tienen que poder reducirse a los dos mencionados. Y si lo que se busca es señalar vicios y virtudes, resultará que la fidelidad y la conformidad al sentido, o la literalidad y la libertad excesivas de un método serán distintas de las del otro."
18. Es famosa la expresión *belles infideles* acuñada en el siglo XVIII por el francés Gilés Ménage en un comentario sobre las traducciones de Luciano realizadas por Pierre d'Ablancourt. "*Elles me rappellent une femme que j'ai beaucoup aimée a Tours, et qui était belle mais infidèle.*" [*Me recuerdan a una mujer a la que amé mucho en Tours, y que era hermosa pero infiel.*], en Edmond Cary, *Les grands traducteurs francais*, Ginebra, Librairie de l'Université George & Cie., 1963, página 29. Aunque Michel Ballard (*De Cicéron à Benjamín*, Lila, Presses Universitaires de Lille, 1992, página 147) parece ser mucho más preciso sobre el origen de la cita: "*Lorsque la version du Lucien de M. d'Ablancourt parut, bien des gens se plaindrent de que ce qu'elle n'etoit pas fidèle. Pour moi je l'appelai la belle infidèle, qui etoit le nom que j'avois donné étant jeune a une de mes maîtresses.*" ["Cuando apareció la versión del Luciano del señor d'Ablancourt, mucha gente se quejó de que no era fiel. Yo la llamaba la bella infiel, que era el nombre que había dado de joven a una de mis amadas."]
19. Según Barbara Johnson, el concepto no está en alza, ni en el ámbito marital ni en el de la traductología: "*While the value of the notion of fidelity is at an all-time high in the audiovisual media, its stocks are considerably lower in the domains of marital mores and theories of translation. It almost seems as though the stereo, the Betamax, and the Xerox have take over the duty of faithfulness in reproduction, leaving the texts and the sexes with nothing to do but disseminate.*" Véase Barbara Johnson, *Taking Fidelity Philosophically*, en Joseph F. Graham (ed.), *Difference in Translation*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1985. páginas 142 y siguientes.

lizada por Borges es o no una versión fiel de la obra de Faulkner, pero lo cierto es que cumplió con creces el fin que se propuso: enmarcada dentro del vasto proyecto de la editorial Sur de construir un canon literario moderno, tuvo una enorme influencia en la evolución de la narrativa latinoamericana contemporánea.

Incluso en el ámbito más restringido de la fidelidad al sentido el concepto es demasiado difuso para ser utilizado sin mayores precisiones, como vuelve a poner de manifiesto Edmond Cary²⁰:

"la fidélité purement sémantique peut présenter des exigences contradictoires selon qu'on s'attache à la fidélité au sens des mots ou au sens des phrases. Plus loin encore, on n'oubliera pas la fidélité aux sens seconds, aux sens cachés, aux allusions, qui contiennent souvent l'essentiel du texte. La qualité d'une traduction dépendra souvent du choix qu'on a fait entre ces fidélités opposées. Et ce choix, lui aussi, est en grande partie déterminé par le siècle du traducteur, par son public.

C'est une sorte de synthèse des diverses fidélités au sens qui donne accès à la fidélité à la pensée de l'auteur."

Como se ve, en el debate sobre la fidelidad las matizaciones son obligadas. Por otra parte, la cuestión general del sentido no deja de plantear serios problemas teóricos. Podemos conjeturar, por un lado, acerca de la in-

tención original del autor; por otro —y de modo coincidente quizá con ella—, existe el hecho móvil, en la medida en que se inscribe dentro de una comunidad cultural y lingüística históricamente determinada, de lo postulado por el propio texto; y, en tercer lugar, a ello todo se superponen las intenciones vicarias del traductor, que propone o al que se le exige una lectura determinada. El gran mérito de la escuela de los estudios de traducción es haber sacado la controversia del terreno estrictamente lingüístico y hacer hincapié en el hecho de que la traducción es un acto de mediación que está sujeto a la manipulación y a las normas culturales imperantes. Este hecho ya fue destacado por Francisco Avala en 1946²¹, hablando de la traducción de obras literarias:

"una obra literaria es una pieza integrada, ya desde la raíz del idioma, dentro de un sistema cultural al que está unida en tan tupido juego de implicaciones que el mero intento de aislarla, segregaría y extraerla del ámbito al que pertenece, para injertarla en otro distinto, comporta —cualquiera que sea la delicadeza y la habilidad de la mano que se arriesgue a ello— una desnaturalización que falsea su sentido. La traducción es un escamoteo, un truco ilusionista, un engaño, tanto mayor cuanto más destreza se ponga en ejecutarlo. Una vez cumplida la manipulación, se encuentra uno dueño de cosa muy distinta a aquella otra que se tenía

20. Edmond Cary, *L'indispensable débat*, en *La qualité en matière de traduction*, Actas del III Congreso de la Federación Internacional de Traductores celebrado en Bad Godesberg, Pergamon Press, Oxford-Londres-Nueva York-París, 1959, páginas 39-40: "La fidelidad puramente semántica puede presentar exigencias contradictorias según nos fijamos a la fidelidad al sentido de las palabras o al sentido de las frases. Yendo incluso más allá, tampoco hay que olvidar la fidelidad a los segundos sentidos, los sentidos ocultos, las alusiones, que a menudo contienen lo esencial del texto. La calidad de una traducción dependerá con frecuencia de la elección realizada entre estas fidelidades opuestas. Y, asimismo, esta elección viene en gran medida determinada por el siglo del traductor, por su público. La fidelidad que permite el acceso a la fidelidad al pensamiento del autor es una especie de síntesis entre las diversas fidelidades al sentido."

21. Francisco Avala, obra citada, página 68.

entre los dedos al comienzo. Y eso, tanto si durante su curso se ha perseguido con fanatismo la correspondencia formal como si, por el contrario, se ha extremado la sutileza en buscar analogías de significado."

Edmond Cary, en su obra citada sobre los grandes traductores franceses, comenta un hecho revelador. Analiza dos traducciones de *La Iliada* realizadas en el siglo XVII, la de Mme. Dacier, hecha desde una posición declarada de modesta reverencia, y la del poeta Houdar de la Motte, hecha con el propósito de adaptar a Homero al gusto francés contemporáneo, y escribe:

*"En prétendant corriger et embellir Homère, Houdar de la Motte s'est, bien entendu, couvert de ridicule aux yeux de la postérité. Mais peut-on dire de la version de Mme Dacier qu'elle nous frappe par sa fidélité?"*²²

La respuesta que da Cary hace hincapié en el hecho ternario de la traducción. Son tres los elementos que entran en juego: el autor, el traductor y el lector. Y Cary subraya, de modo especial, el último de ellos, al que, según consideraba, no se le había prestado suficiente atención²³:

"Tant et si bien que, pour un lecteur moderne, les deux traductions rendent un son éton-

namment semblable. Elles sont cousines. En dépit de leurs professions de foi contraires, ces deux traducteurs vivaient à la même époque et traduisaient pour le même public: et cette contrainte-là se révèle plus agissante que leurs intentions déclarées."

Sirva esta cita como recordatorio de que las lecturas varían con las épocas y los lectores, de que diferentes públicos lectores plantean diferentes exigencias de lectura y de que una traducción puede suponer una importante redirección de la intención del texto original. Y es el traductor el que decide qué grado de adecuación (en relación con el texto original) y qué grado de aceptabilidad (en relación con los futuros lectores)²⁴ dar al producto de su trabajo. Estas decisiones pueden ser conscientes o inconscientes, pero están marcadas por el propósito específico de la traducción y las pautas de la cultura de llegada que rigen los modos en que pueden leerse las traducciones.

El presente texto forma parte del *Manual de Traducción*, obra del autor, de próxima aparición bajo la responsabilidad de la editorial GEDISA. Juan Gabriel López Guix es traductor y profesor en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona.

22. Edmond Can', *Les grands traducteurs français*, Ginebra, Librairie de l'Université Georg & Cie., 1963, página 33: "Al pretender corregir y embellecer a Homero, Houdar de la Motte se cubrió, no cabe duda, de ridículo ante los ojos de la posteridad. Pero, ¿podemos decir de la versión de Mme. Dacier que nos sorprende por su fidelidad?"
23. *Ibidem*, páginas 33-34: "El caso es que, para un lector moderno, las dos traducciones producen un sonido sorprendentemente similar. Son primas. A pesar de sus profesiones de fe opuestas, esos dos traductores vivieron en la misma época y tradujeron para el mismo público, y esta limitación resulta ser más poderosa que sus intenciones declaradas."
24. Adecuación y aceptabilidad son conceptos utilizados por Gideon Toury. Véase su *In Search of A Theory of Translation*, Tel Aviv, Porter Institute, 1980, página 29.

La traducción de América: Historia fragmentaria de los mundos duplicados

MARIETTA GARGATALLI Y NORA CAPELLI



1492: El Almirante y la cita encubridora

Desmayará quien recorra la *Biblioteca de Traductores Españoles* de Menéndez Pelayo, las selecciones de escritos sobre la traducción de antólogos españoles e iberoameri-

canos, en busca de alguna noticia cultural o literaria (no etnológica, antropológica o lingüística) acerca de las lenguas americanas y sus traductores. Las razones de tales omisiones son varias. En nuestros contemporáneos —españoles o americanos— la omisión continua puede deberse al descuido, a la incomodidad o al desdén de especialista, que

cree que un campo de estudio es una geografía con fronteras seguras e impenetrables y que más allá se encuentra el caos. Pero además de estas razones, existe también la costumbre de los siglos.

Las lenguas americanas no han entrado en la tradición de la cultura. Este es un irrefutable hecho histórico, pero hay que recordar que los hechos de la historia se construyen antes de convertirse en algo inamovible. El criterio que separa las lenguas americanas de la cultura allí producida se cimentó en los siglos primeros del descubrimiento y la conquista; y sigue vigente en España y también en los países americanos. Que las lenguas americanas no hayan penetrado hasta ahora en el tejido de la cultura es resultado de la lentísima construcción ficticia de América. Las razones de esta composición han sido y son políticas (en Menéndez Pelayo; y también en los intelectuales y pensadores americanos, desde Sarmiento y Bello a los modernistas o los contemporáneos). Aunque deshacer esa ficción sea imposible, recordar que se trata de una ficción es siempre útil. No para meter a la fuerza un poema náhuatl entre poemas barrocos, sino, tal vez, para hacer la historia de cómo fue desapareciendo el poema náhuatl, el canto quechua, o la palabra de los ranqueles del registro de la historia literaria, pedagógica y religiosa de América. Porque no se trató de un corte abrupto. Al contrario, los textos enseñan que su desaparición fue progresiva, lenta, variada, sinuosa. En el siglo XX hemos consagrado retrospectivamente el último acto de esa secuencia como si hubiese sido el primero. Porque cuando se leen los testimonios y se arma su sucesión, no se muestra una fractura instantánea en la que de repente una o muchas lenguas callan de una vez para siempre, sino que se oye, se sigue oyendo, su rumor confuso y prolongado. Definitivamente, el triunfo del caste-

llano en América fue más completo incluso que en la Península. No se trata de deshacer el proceso, sino de dar nombres y poner fechas a la larguísima agonía de las otras lenguas. En esos nombres y esas fechas están incluidas las diversas nociones que los españoles y los fundadores de las repúblicas independientes se hicieron acerca de los otros que habitaban los territorios conquistados o por conquistar.

Ya desde el primer testimonio —nada parece más engañosamente cercano al origen que los *Diarios de Colón*— América aparece a la vez como un rumor incomprensible y una cita. El rumor incomprensible es el del habla de sus habitantes, inmediatamente "traducidos" (inventados) por medio de las citas (por ejemplo, de los viajes de Marco Polo). Pero no sólo eso. Junto a la cita que da sentido al rumor, otro intérprete contradice y refuta el sentido de aquélla: Las Casas, transcriptor de los *Diarios*, anota sus desacuerdos con el almirante al costado del texto que transcribe. Enmienda, ironiza, se burla, hace política. No es casual entonces que la primera cita "americana" sea un discurso a dos voces (Colón y Las Casas) de impresiones contradictorias. Colón entiende por citas; Las Casas reescribe, intentando restituir las zonas ciegas que condujeron a intencionadas percepciones falsas de esos seres a los que se les entendía prontamente lo que no decían.

2

1530-1550: "tunas, panchtli, pater, banderitas, nuchtli, noster..." £/ modelo de la traducción en América.

En un movimiento doble que obedecía a la pasión del saber y a la elección de un pa-

sado prestigioso, las culturas europeas fundaron sus tradiciones trasladando desde lenguas reputadas como superiores (griego y latín) a las propias lenguas romances, consideradas inferiores. El mismo movimiento se repitió en América. Pero no fue voluntario ni obedeció a la pasión del saber ni tuvo los mismos actores. Invertiendo todas las tendencias conocidas, los españoles tradujeron su propia lengua (o el latín) a las lenguas americanas. En muchos casos no lo hicieron directamente, sino que los artífices de diversas versiones fueron los propios indios, aunque los españoles regulaban, vigilaban, neutralizaban y fiscalizaban todo el proceso. Este complicado trabajo filológico no se llevaba a cabo para ampliar el horizonte de los indios sino para su evangelización. Tampoco se consideró nunca que los universos simbólicos a los que esas lenguas pertenecían debían traducirse al castellano. Ni siquiera cuando se transcribieron en alfabeto latino los poemas, cantos y relatos americanos se adoptó la forma tradicional de la traducción, que no necesita la presencia física del original. En los documentos americanos continua y obsesivamente se exige esa presencia física: al lado de cada composición se encuentra el texto paralelo (indígena y en alfabeto occidental).

Cuesta muchísimo describir este proceso, puesto que dentro de la historia de la traducción occidental América muestra un proceso completamente contra natura. Carecemos además de nociones acerca del desarrollo histórico de esta forma específica invertida de la traducción en América. Los diversos textos que se han conservado ponen de manifiesto los modos de esa inversión: de las lenguas reputadas como superiores y semánticamente "densas" —el latín, el castellano— se tradujo a las lenguas americanas —semánticamente "vacías"— un *corpus* reducido de literatura evangélica, de ca-

tecismos y de algunos fragmentos ya por entonces prohibidos en España del *Antiguo Testamento*. No tuvo lugar el otro proceso, el proceso tradicional por el cual una cultura es conocida por otra (y que supone la versión de las lenguas originales americanas al castellano). Es verdad que en los siglos XIX y XX empezaron a circular "contenidos" indígenas, obedeciendo a la moda de la filología romántica. Pero este movimiento tardío no puede reparar el gran desastre de la extinción generacional de los sabios e informantes indígenas de los siglos XVI y XVII. Por ello, la gran producción de obras bilingües (de contenido, siempre, doblemente cristiano) de esos siglos está compuesta casi siempre por obras que no circularon, que no fueron impresas o que lo fueron muy tardíamente. Cuando se habla de los contactos escritos entre las lenguas europeas y americanas hay que recordar siempre que en América existieron dos circuitos: en el circuito público, sólo circulaban impresos en lenguas indígenas los catecismos (y no todos). En el privado, monacal, se escribían y traducían a las lenguas americanas textos latinos o castellanos o se recogían poemas americanos pero no se publicaban. Lo que ahora denominamos literatura indígena o americana es un fenómeno editorial que no tiene más de siglo y medio.

Este contexto general (anterior a la corriente de recuperación de las crónicas de los siglos XIX y XX), supone una masiva y omnipresente voluntad evangelizadora, con la consecuente versión a las lenguas indígenas del *corpus* doctrinal cristiano. De vez en cuando, como al costado de tan omnipresente empresa, se hacían cosas marginales, magníficas y extrañísimas, extremadamente difíciles de definir desde el punto de vista conceptual: como los textos (en castellano y en náhuatl) de los escritores indígenas nucleados en torno de fray Bernardino de

Sahagún, o la tardía (de mediados del siglo XVI) escritura en quiché con alfabeto latino del *Popul Vuh*.

Elocuente ejemplo del modo como funcionaban los distintos elementos de ese proceso de no-traducción, de transcripción cruzada, de traslado o transferencia cruzada hacia América (jamás al revés) en el que se invierte la actividad clásica europea y occidental sobre la traducción, es una carta del fraile Jerónimo de Mendieta de mediados del siglo XVI. Allí describe el modo como los misioneros franciscanos llegados a México en 1524 enseñaban a los aztecas el *Padre Nuestro* en latín (enseñanza que fue motivo de una complejísima discusión que a lo largo del siglo XVI mantuvieron las distintas órdenes religiosas y la corona española en torno a si se debía enseñar latín a los indios).

Estos textos pasaron de la versión inédita de su autor a la monumental *Monarquía Indiana* de Juan de Torquemada y fueron publicados por primera vez en el siglo XIX. Se trata de cuatro ejemplos que cubren el espectro entero del proyecto lingüístico de la conquista: 1. aprendizaje de las lenguas indígenas por los frailes; 2. aprendizaje por homología de sonidos —mediante soporte visual— del *Padre Nuestro* en latín por los indios; 3. institucionalización, en el colegio de Santa Cruz de México-Tenochtitlán, del proyecto luego abortado de enseñar latín a los indios (¿hubieran estos traducido más tarde al latín y al castellano la materia verbal y cultural nahuas en la que aun estaban inmersos?); 4. discusión acerca de la posibilidad de los indígenas de acceder al latín. Es interesante comprobar cómo en todos los momentos de esta serie las lenguas americanas interesan como soporte de la traducción del castellano y el latín y no al revés.

En una de sus frases más citadas, Roman Jakobson dijo, en 1963, que "la equivalen-

cia en la diferencia" era el problema cardinal o fundamental del lenguaje y que constituía, además, el principal objeto de la lingüística. Las teorías contemporáneas de la traducción se han ocupado *in extenso* de los problemas de definición de los elementos del proceso de traducción: de lo que se traslada, de aquello de lo cual se busca la equivalencia, y de aquello intrasladable. Se conviene en que existe en la traducción transferencia semántica, mientras que no hay transferencia gráfica y fonética o, al menos, ésta no tiene una relación de necesidad con la traducción. En la escena de Mendieta, él describe con una tercera lengua, el castellano, la relación entre el latín y el náhuatl. En realidad, no parece que hubiera, de hecho, traducción, al menos si nos guiamos por Emile Benveniste: "*On peu transposer le sémantisme d'une langue dans celui d'un autre, salva veritate; c'est la possibilité de la traduction; mais on ne peut pas transposer le sémiotisme d'une langue dans celui d'une autre, c'est l'impossibilité de la traduction. On touche ici la différence du sémiotique et du sémantique*". Si la semiótica es la teoría de los sistemas de signos (que son intraducibles) y la semántica es la teoría de los significados (que son traducibles), en la selva del misionero diciendo *Pater*, del indio dibujando el *Pantli* que era una "como banderita" para que los otros indios pudiesen decir *Pantli* y el misionero escuchase *Pater*, ¿había transferencia semántica, la única que, según Benveniste, asegura la posibilidad de la traducción? Definitivamente, no la había. Había un deseo: el deseo por parte de los misioneros de "oír" algo que sonase semejante a *Pater*. Pero este deseo compulsivo de hallar semejanzas fonéticas no se desarrollaba dentro de lo semántico sino que "jugaba" con lo semiótico. Para que haya transferencia semántica debe existir por parte de la cultura que posee la pulsión, la pasión o el de-



seo de traducir (que muchos consideran típica del cristianismo) la idea de que esa cultura se encuentra ante otra lengua de cultura, otra lengua en la que existen significados. La convicción que guiaba a los conquistadores y evangelizadores era la contraria. Y el intercambio con las lenguas americanas fue exactamente el inverso: se tradujo el castellano y el latín —los evangelios y hasta *La Biblia*— a las lenguas americanas, pero no se tradujeron las lenguas americanas al castellano (salvo excepciones). Esto operó como un verdadero obstáculo intelectual en la figuración de América, y se convirtió más tarde, en ciertos escritores, como José María Arguedas, en el cumplimiento de un destino no deseado.

La idea típica del encuentro lingüístico del castellano con el americano consiste en suponer que la otra lengua, la americana, carece de significados desde el punto de vista de la cultura y por lo tanto no hay que traducirla al castellano. Ese mecanismo se trasladada desde la conquista y la colonia a los tiempos de la independencia y de allí a discursos aparentemente alejados de toda voluntad guerrera o misionera. Ni los conquistadores ni los misioneros atribuían verdaderamente sentido a las representaciones imaginarias, a los contenidos complejos de las lenguas americanas.

La historia de la transferencia o traducción americana —tanto durante la colonia como durante los procesos de independencia y consolidación de las repúblicas del continente— podría ser vista, desde esta perspectiva, como un masivo despliegue de la ausencia de equivalencia semántica; y América podría ser descrita como la gigantesca escena vacía de sentido donde se vierten los contenidos castellanos a las lenguas americanas.

**1583: El despliegue de los mundos
duplicados**

En 1899 Rubén Darío llegó a España, pagado por *La Nación* de Buenos Aires, a escribir las crónicas peninsulares del "desastre de Cuba". Dedicó uno de sus artículos —irónico y hasta cruel— a los miembros de número de la Real Academia. Y entre ellos, al "conde de la Vinaza", pseudónimo del miembro de número Muñoz Manzano: "le he conocido en casa del secretario de la legación argentina. Es uno de los académicos más jóvenes. Estudioso y erudito, tiene entre otras obras suyas un libro muy interesante sobre Goya; y prepara un estudio, que será de indudable valor, acerca de la historia del grabado en Europa, y especialmente en España, para lo cual cuenta con copiosos datos inéditos y planchas antiguas de colecciones hasta hoy desconocidas". Este joven amparado bajo el pseudónimo preparó y publicó además, dentro de los fastos del cuarto centenario del Descubrimiento, un libro magnífico: *Bibliografía española de las lenguas indígenas de América* (1892). Allí reunió todos los datos que se tenían entonces y los libros vistos o registrados de la realidad lingüística americana. El valor documental de este libro es enorme: enseña el estado general de la cuestión lingüística americana dentro de la tradición e información reales de las que disponía hace un siglo cualquier lector o estudioso de lengua española. Su registro permitió también leer, desde hace más de un siglo, los prólogos a todos los libros españoles sobre América, y, en este caso, el importantísimo prólogo a la *Psalmódia cristiana* (1583) en náhuatl de los informantes de Bernardino de Sahagún, la única de sus obras que se publicó en vida de su autor. En ella Sahagún adoptaba la costum-

bre nahua de alabar a los dioses por medio de cantos, conservando la música y la lengua americanas, pero reemplazando sus antiguas composiciones con otras de contenido cristiano. A pesar de haberse publicado, la obra circuló muy poco: fue prohibida y destruida por la Inquisición (aunque se conservan dos ejemplares), probablemente por creerse que su título (*Psalmódia*) aludía a una traducción al castellano (ya por entonces prohibida) de los *Salmos* de *La Biblia*. Todas las otras versiones bilingües o trilingües (latín, castellano, náhuatl) debidas al impulso de Sahagún y manuscritas, existentes en diversas bibliotecas, tan sólo pasaron fueron impresas en los siglos XIX y en el XX.

Fray Bernardino de Sahagún, en el siglo Bernardino Ribeira, nació en León, estudió en Salamanca y se hizo franciscano. Llegó a México con otros diecinueve frailes de su orden en 1529. Y fue "autor" (sería mucho más riguroso decir "editor", porque en realidad coordinaba el trabajo de los indios, tanto verbal como escrito) de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, compuesta, según sus propias palabras, por "doce libros de cosas divinas, o por mejor decir, idolátricas, y humanas y naturales de esta Nueva España". Cuando emprendió la obra Sahagún vivía en el monasterio de Tepeapulco (Hidalgo). Hizo juntar a todos los principales (indios) con el señor de éstos, "hombre anciano de gran marco y habilidad, muy experimentado en todas las cosas curiales, bélicas y políticas y aún idolátricas. (...) Propúseles lo que pretendía hacer y les pedí personas hábiles y experimentadas con las que pudiese platicar y me supiesen dar razón de lo que les preguntase. (...) Hecho un muy solemne parlamento, señaláronme hasta diez o doce principales ancianos. Estaban allí hasta cuatro latinos [indios que sabían latín], a los cuales yo había enseñado la gramática en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco".

Sahagún pasó dos años dirigiendo este trabajo colectivo en náhuatl. Luego fue trasladado a Tlatelolco: nueva reunión de indígenas principales, incorporación de cuatro o cinco colegiales "trilingües", entre ellos Martín Jacobita, el "que más trabajó", y de allí al convento de San Francisco de México, donde repasó "a solas" sus escrituras. Como buen "editor", Sahagún cita a los autores y amanuenses: "De manera que el primer ce-dazo por donde mis obras cernieron fueron los de Tepepulco; el segundo, los de Tlatelolco; el tercero los de México, y en todos estos escrutinios hubo gramáticos colegiales. El principal y más sabio fue Antonio Valeriano; (...) otro fue Alonso Vegerano; (...) otro fue Martín Jacobita; (...) otro Pedro de San Buenaventura: todos expertos en tres lenguas, latina, española e indiana. Los escribanos que sacaron buena letra de todas las obras son Diego de Grado, Bonifacio Maximiliano, Mateo Severino." Treinta años más tarde Sahagún mismo hizo traducir toda la obra al castellano. En 1570 le quitaron los amanuenses; el mismo año en que mandó a España, sin advertir a sus superiores, un sumario en castellano de la obra, a la que el presidente del Consejo de Indias da su favor. Pero el provincial de la Orden en México se entera del envío, lo juzga en rebeldía, confisca sus papeles y los dispersa por diversos conventos. En 1573 un provincial favorable vuelve a reunirlos y Sahagún reem-

prende la traducción. Una cédula de Felipe II, ese mismo año, frena el proceso: ordena se manden las todas copias al Consejo de Indias y prohíbe escribir, en ninguna lengua, "cosas que toquen a supersticiones y manera de vivir de estos indios". Sahagún murió sin saber el destino final de su obra, que permaneció desconocida hasta 1779, en que un historiador de Indias encontró una copia en el convento de franciscanos de Tolosa. Idéntico fue el destino de la obra de Fray Toribio de Benavente, quien tomó el nombre náhuatl *Motolínia*, con el que los indios aludían a la pobreza de sus vestidos, y defendía a Cortés contra Las Casas. Estos textos, monumentos de la filología indigenista del siglo XVI, ponen de manifiesto, en todas sus variantes, el carácter invertido de la traducción de lenguas en América. Más aún: muestran lo que Luis Villoro llama en Sahagún *and The Limits of the Discovery of the Other*, la "duplicación del mundo". Los mundos paralelos que reproducían como icono, ilustración o grabado las lenguas destinadas a convertirse en dato etnográfico, antropológico, historia y, por lo tanto, a desaparecer de la cultura viva, de la alta cultura de América.

Estos textos proceden de *La escena de la traducción. España y América*, de próxima aparición en Anaya-Mario Muchnik.

bula nouarum infularum, quas diuies respectibus Occidentales & Indian





天守

Traducción y creación del 'haiku' en español

FERNANDO RODRÍGUEZ-IZQUIERDO GAVALA

El *haiku* es una forma poética concisa, intuitiva y sugerente, de comunión con la naturaleza a través de la palabra. A lo largo de poco más de cuatro siglos, el pueblo japonés ha venido cultivando y depurando el *haiku*, reduciéndolo a sus condicionantes básicos, para hacerlo vehículo apto de ese chispazo de sintonía con la naturaleza que a veces se ha identificado con el *satori* o iluminación búdica. Una larga lista de requerimientos para escribir *haiku* podría frenar la espontaneidad del autor en el momento de la composición, y estropear de este modo lo más precioso de su poder comunicativo. Por otro lado, la ausencia absoluta de normas puede degenerar en la creación de líneas prosaicas de escritura que ni siquiera merecerían llamarse versos, con la brevedad como tónica general para que al menos alcancen a mantener su pretensión a ser reconocidas como *haiku*. Por esa razón he hablado de "condicionamientos básicos", que es como decir exigencias mínimas.

Como es bien sabido, el *haiku* japonés cuenta con dos rasgos que lo configuran, rasgos que podríamos llamar esenciales, pues nos han ayudado a afianzar en nuestras mentes el concepto mismo de *haiku*, a través de su historia literaria.

El primer rasgo contempla la forma mé-

trica del *haiku*, y se refiere al número de sílabas: 17 sílabas japonesas. El segundo rasgo versa sobre el contenido, y nos dice que el *haiku* debe tratar sobre un tema o aspecto de la naturaleza, en sentido amplio, y que esa vinculación con la vida natural ha de asegurarse mediante una característica léxica que indirectamente repercute en la forma: el *kigo* o *palabra de estación*. La palabra de estación garantiza en cierto modo el enraizamiento del *haiku* en el flujo de la vida natural.

Así pues, si un pretendido *haiku* cumple ambos requerimientos, aparte de su mayor o menor acierto o genialidad, podemos decir que encaja en ese concepto de *haiku* que la tradición nos ha legado.

En la medida en que tal poemita se aproxime a dichas pautas, diremos que se acerca al *haiku*. Si prescindimos de todo canon apreciativo, aun de estas exigencias mínimas, no nos quedará criterio válido para saber si estamos hablando de *haiku* o de otra cosa. Algo así como una obra de arte plástico actual que no podamos clasificar dentro de ningún "ismo" en principio nos desconcierta, al dejarnos sin saber con qué mentalidad enjuiciarla. Todo esto, aparte de su posible genialidad.

De las características enunciadas del

haiku japonés se derivan otras, tanto de forma como de contenido, algunas de las cuales son adaptables o aplicables directamente al *haiku* producido en otras lenguas, y algunas por el contrario son refractarias a verse en otras lenguas. Como la expresión "otras lenguas" es amplísima y —por lo tanto— imprecisa, desde ahora voy a referirme por lo general al *haiku* escrito en español, salvo cuando añada alguna indicación en otro sentido.

Con relación al aspecto métrico del cómputo silábico, sin entrar ahora en más detalles, diremos que el concepto de sílaba japonesa no es unívoco con el de sílaba española, pues —por ejemplo— nuestras sinalefas y diptongos cuentan en japonés en cada caso como dos sílabas, y no como una. Por ello las 17 sílabas japonesas pueden equivaler para nosotros a un número de sílabas fluctuante entre las 14 y las 17 sílabas españolas; normalmente no más de 17.

Otro aspecto métrico del *haiku* es su posibilidad de ser considerado como un poema de un solo verso, por más que el concepto mismo del poema mono-versal nos resulte discutible, ya que para nosotros el verso se entiende elementalmente como *versas*, es decir, vuelta: vuelta sobre un surco ya trazado para producir al menos un segundo surco paralelo. El *haiku* japonés, sin embargo, se puede escribir todo seguido, en una sola línea poética. No obstante, la frecuente aparición del *kireji* o *palabra de pausa* marcando un corte a partir de la quinta sílaba japonesa, nos ayuda a destacar esas primeras cinco sílabas como primer verso. Tal *kireji* puede ser de los reconocidos como habituales, o bien de índole ocasional —coincidiendo con una partícula exigida por la gramática—. Cito un ejemplo de cada caso.

Con *kireji* habitual:

<i>Furuike ya</i>	Un viejo estanque;
<i>kawazu tobikomu</i>	se zambulle una rana:

<i>mizu no oto</i>	ruido en el agua.
	Bashoo

Con *kireji* ocasional:

<i>Tsuyu no yo wa</i>	Es nuestro mundo
<i>Tsuyu no yo no-gara</i>	un mundo de rocío;
<i>sarinagara</i>	y con todo...
	Issa

El sentido, plasmado en su expresión sintáctica, y la analogía con el ya mencionado primer verso —así delimitable por el *kireji*—, nos ayuda a separar el último o tercer verso, también de cinco sílabas, del resto. De este modo, y aunque no existiera en la historia el precedente culto del *waka* o canción japonesa, con su forma favorita de versos de cinco y siete sílabas, un mero análisis formal nos haría ver la pauta métrica más común del *haiku*, estructurada en una única estrofa de tres posibles versos: 5-7-5 sílabas.

La adaptación de este molde métrico a nuestras letras puede aparecérsenos como bastante obvia, ya que la pauta de 5-7-5 sílabas españolas coincide con la fuga de la seguidilla. Otra posibilidad es la de usar un pareado octosilábico de 8-8 (16 sílabas), aunque el modelo antes mencionado de tres versos tiene más rotundidad, por su mayor potencia de cierre en el tercer verso. A modo de comparación, brindo dos traducciones mías de un *haiku* escrito por Issa; en ellas pueden observarse respectivamente las pausas 8-8 y 5-7-5. Y que el lector juzgue:

¿Qué hermosa cometa vuela	Desde la choza
desde el chozo del mendigo!	del mendigo,
	[remonta
	linda cometa.

Como ilustración popular de lo dicho sobre la fuga de la seguidilla, citaré la letra de la conocida sevillana:

Lo tiré al pozo. (ter)
El clavel que me diste

lo tiré al pozo,
que no quiero claveles
de ningún mozo.
Y ¡ay, que me pesa
el tiempo que lo tuve
en la cabeza!

Creo que este cuidado por la pauta métrica se acerca más al desiderátum cuando se crea *haiku* directamente en español que cuando se traduce *haiku* del japonés, ya que es perfectamente posible realizar traducciones españolas de *haiku* japonés con total libertad métrica, tratando sólo de reflejar el contenido. Sin embargo, el potencial poético de esta modalidad libre puede ser relativamente más bajo.

Un aspecto formal no siempre adaptable al español es la ausencia de signos de puntuación en el *haiku* japonés, así como la ausencia de algún rasgo de escritura que sea equivalente a nuestras letras mayúsculas, pues la escritura japonesa no tiene la alternancia de mayúsculas y minúsculas. Aunque ha habido poetas que han escrito versos en español o en cualquier otra lengua occidental sin usar signos de puntuación, como una especie de reto a lo común, tal práctica resulta generalmente incómoda para escribir *haiku* en nuestra lengua o para traducirlo a ella, pues la brevedad sintagmática del *haiku* requiere con frecuencia la ayuda de algún punto o coma para marcar las pausas, o bien de los signos de admiración o de interrogación —en cada caso— para saber si estamos preguntando o admirándonos, etc. Y nada de esto afecta al cómputo silábico. Incluso nuestros puntos suspensivos pueden ser útiles para sugerir. Los signos de puntuación pueden considerarse como nuestra traducción, casi obligada, de los *kireji*.

En japonés nada de esto es necesario, debido a la disponibilidad de los *kireji* o palabras de pausa, que pueden transmitir también el sentido de admiración. Por otro lado,

la marca de interrogación (normalmente *ka*) es un morfema segmental, y no suprasegmental como en muchas lenguas conocidas, lo cual dispensa a los japoneses de usar nuestro signo de interrogación, y a la vez nos obliga a nosotros a emplearlo. En cuanto al uso o no uso de mayúsculas, diremos que aunque nuestras mayúsculas son sólo de la escritura y no de la pronunciación, y por tanto resultan más prescindibles que las marcas de puntuación, constituyen —con todo— signos gráficos expresivos de respeto para nombres propios de personas o de lugares, y su ausencia de uso para tales funciones nos resulta raro.

Por otro lado, el japonés se escribe sin dejar blancos gráficos entre palabras, así como al hablar unimos las palabras en grupos fónicos continuos. En este rasgo, el *haiku* se aproxima —una vez más, como en la ausencia de mayúsculas— a la realización natural del habla. Esto sin embargo es irrealizable en el *haiku* escrito en español y en las lenguas que se escriben mediante alfabeto. Escribir las palabras sin blancos es condenarnos a no entender, o al menos a convertir el poema en un galimatías.

Lo que decididamente se pierde, desde el punto de vista gráfico, es la belleza de la escritura japonesa, como bien señalaron Fenollosa y Ezra Pound en su obra *El carácter de la escritura china como medio poético* (Madrid, Visor, 1977). La índole mixta de esta escritura, consistente en la alternancia de *kana* (silabario) y *kanji* (ideograma), y la belleza plástica de los *kanji*, comunica una especial prestancia, casi artística, a dicha escritura. Digo "casi artística", porque parece que está pidiendo espontáneamente el arte del pincel japonés, la aplicación del *Shodoo* o "camino de la escritura" —que tan inexactamente se suele traducir como "caligrafía japonesa"—. Con frecuencia el *haiku* se ha representado gráfica-

mente con toda pulcritud de estilo pictórico, incluso a veces acompañado de *haiga* o pintura japonesa con sabor de *haiku*. No es comparable este fenómeno, tan tradicional y cultivado en Japón, con el hecho de que alguna vez se ilustren con dibujos nuestros poemarios, o algunos de nuestros poemas sueltos. Indudablemente es posible, y sería deseable, que se cultivara más entre nosotros la práctica de acompañar el *haiku* occidental de una artística caligrafía y un oportuno dibujo a la aguada o a la acuarela. Asimismo sería ideal que los cultivadores de *haiku* en español cultivaran también la caligrafía, e hicieran gala de ella presentando los poemas pulcramente escritos, con un estilo gráfico donde se pueda apreciar el temblor, o la seguridad, o la emoción de la mano humana. Aun así, sería difícil llegar a la belleza de la escritura a pincel japonesa.

Porque, junto con esos trazos de tinta china sobre el frágil papel de paja de arroz, se transmite una serie de valores de la cultura oriental, que han cristalizado en Japón en torno a la espiritualidad del Zen. Me refiero concretamente a los intraducibles principios estéticos llamados *sabi*, *wabi* y *shibumi* (véase Fernando García Gutiérrez: *El Arte japonés*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, páginas 23 a 28).

Sabi consiste en el apartamiento del mundanal ruido; y en un ambiente de quietud interior y exterior, sugerir mediante escasos elementos expresivos un abismo de evocaciones. Esto se relaciona con el arte sugeridor de la bellísima poesía del *haiku*; concretamente, viniendo a la escritura, con el valor de los blancos, resaltado por el fuerte contraste con los enérgicos trazos de tinta negra. Esos blancos profundos que son como pozos de silencio, y abren un lugar a la contemplación.

El *wabi* puede ser consecuencia del *sabi*, v consiste en una acogida jubilosa de la po-

breza: despojamiento de todo artificio para entrar en contacto con la verdad esencial, que en último término coincide con la belleza y con la vida. De aquí, la sinceridad vital de cada uno consigo mismo: el polo opuesto a todo manierismo, barroquismo o recargo expresivo.

Bashoo decía que "para viajar debería bastarnos sólo con nuestro cuerpo; pero las noches reclaman un abrigo; la lluvia, una capa; el baño, un traje limpio; el pensamiento, tinta y pincel".

"Tinta y pincel": pobreza franciscana en clave budista para el más elemental menester literario. La escritura japonesa es la desnudez de la mano, y el vacío de aprensiones mentales ante la palabra. Sinceridad postulada por el hecho de que cualquier prisa o nerviosismo va a quedar marcado para siempre en los surcos de tinta sobre el finísimo papel. Concentración para amar la vida y silenciar los apremios de la muerte. La línea de ausencias que mencionábamos antes se inscribe en este estado de pobreza típico de la escritura japonesa: ausencia de mayúsculas, ausencia de signos de puntuación, ausencia de pausas gráficas entre palabras, que puede llevar a una ausencia incluso de estrofa, para constituir un solo verso. Y a partir de aquí, recrearse en los escasos medios que la ocasión nos brinda: tinta, papel y pinceles. Amar los pinceles, amar su roce —casi una caricia— sobre el papel; amar el olor y el palpito de la tinta.

Shibumi es la sobriedad, un gusto austero que incluso encuentra belleza en lo tosco e incompleto. De aquí, por ejemplo, el aprecio que se encuentra en Japón de la aparentemente ruda cerámica *raku* para la ceremonia del té. Es la elegante simplicidad de lo común, o su severa exquisitez. La escritura japonesa, con su carácter abierto e incompleto —sin punto final—, con sus trazos volados y a veces escasos hasta de tinta,

está destinada a sugerir más que a decir; a hacernos ver que lo incompleto es bello precisamente porque requiere nuestra contemplación para contemplarlo.

Viviendo ya al motivo con que nos gustaría concluir, trato de hacer un resumen de lo que sería el canon del *haiku* en español:

1. Brevedad métrica, en torno a la pauta 5-7-5 sílabas, o bien 8-8 sílabas.

2. Ritmo de las frases. No encadenar palabras prescindiendo de la sonoridad de los grupos fónicos que integran. Las pautas métricas mencionadas en el apartado 1 pueden ser una importante ayuda para el ritmo.

3. Libertad en cuanto a usar o no usar palabra de estación, cuyo código no existe en español. Pero a cambio, un fuerte compromiso —asumido por parte del poeta— de hablar de la naturaleza. Yo casi diría hablar con la naturaleza, comulgar con ella.

4. Del concepto de "naturaleza" no se excluye la persona, ni la de poeta ni tampoco otras personas: por el contrario, se incluye. En el *haiku* no se contraponen la subjetividad del autor a la objetividad de la naturaleza. La naturaleza se personaliza, y el escritor se ve identificado con ella.

5. Dentro de esta inmediatez de percepción, debe evitarse —como por su propio peso— todo atisbo de mensaje discursivo, intelectualmente elaborado o procedente de razonamientos silogísticos. Todo esto destruye la espontaneidad de la instantánea que el *haiku* debe ser. Por este capítulo, se impone desterrar del *haiku* el aforismo, la frase sentenciosa, la adivinanza, el epigrama, etc.

6. La metáfora, dado el salto conceptual que supone, no es flor predilecta en el plantel del *haiku*; encontrándose en él sin embargo, como recurso más frecuente por su naturalidad, el principio de comparación interna, a saber: la presentación desnuda y sucesiva de elementos comparables para que

en la mente del lector salte la chispa de la asimilación de las dos realidades en juego. Un ejemplo paradigmático de dicho principio, en traducción española:

La rama seca
donde un cuervo se posa.
Tarde de otoño.

Bashoo

Aquí, la oscuridad de la tarde otoñal se posa en el paisaje, como un cuervo en la rama.

No obstante, en el *haiku* escrito en español creo que debe dispensarse mayor tolerancia a la metáfora, dado el carácter esencialmente metafórico que suele tener nuestro lenguaje poético. Es de desear, con todo, cierta parquedad en el uso de la metáfora a la hora de acercarnos al *haiku*. Cito a continuación un bello ejemplo de empleo metafórico, debido a Víctor Sánchez Montenegro, y que tomo de un tríptico titulado *Neblina* (Calarca - Quindío - Colombia; núm. 7: diciembre de 1990):

En esa gruta
la noche se ha dormido
y no despierta

7. Más como un resultado que como un postulado previo, en las traducciones y creaciones españolas de *haiku*, advierto que suele haber pocos adjetivos, y en esto se observa una notable correspondencia con el *haiku* japonés. Normalmente, la brevedad sintagmática del *haiku* restringe de forma natural el uso de adjetivos. Se debe tender también a una parquedad de adjetivos, sobre todo cuando son redundantes o aportan poca información, caso especialmente típico de los epítetos. Por otra parte, la abstracción cualitativa que suele comportar el adjetivo puede ir un poco en contra del lenguaje con-

creto y esencial del *haiku*. Más vale encontrar un sustantivo preciso que tener que matizar el sustantivo mediante adjetivos.

8. El *haiku* japonés no tiene rima, ya que este recurso fónico sería muy pobre, pues el número de posibles sílabas japonesas es relativamente escaso. En español no hay por qué buscar la rima, y este rasgo constituye un descanso para los traductores y poetas, y una feliz coincidencia con la manera más normal de escribir poesía hoy. Aunque en caso de producirse *haiku* en esta pauta de verso libre o verso blanco, conviene evitar ripios o rimas internas que espontáneamente se pueden introducir, y resultarían elementos cacofónicos.

Roba la Tierra
resplandor a la Luna.
Brillan estrellas.

Resulta aquí curioso —y dicho sea de paso— el uso de mayúsculas, tal vez con intención de personificar los conceptos de "Tierra" y "Luna".

9. Es esencial para el *haiku* la actitud de

sinceridad y de amor a la naturaleza. Son requisitos casi inseparables. Hay que amar lo que se canta, y cantarlo sin artificio.

10. La ausencia de artificio no implica ausencia de trabajo por la expresión; antes al contrario. La primera frase que acude a la mente ante la contemplación del mundo en torno, difícilmente será poética. Hay que trabajar por dar con la expresión feliz, original, primigenia, que muchas veces estará dormida en un estrato profundo de la conciencia o el inconsciente del poeta. Como bellamente lo expresó Gustavo Adolfo Bécquer en otro contexto, la música de la poesía frecuentemente duerme entre las cuerdas de un arpa como un pájaro duerme en las ramas. Y el genio de la palabra también duerme en el fondo del alma. La misión del *haiku* es hacer despertar esa música y esa palabra.

El artículo *Traducción y creación del haiku en español* fue leído en un Simposio de la Asociación de Estudios Japoneses en Madrid, en noviembre de 1995.

Premio Noma de Traducción

El pasado 27 de septiembre, en un hotel madrileño, nuestro colega Fernando Rodríguez Izquierdo recibió el Premio Noma 1996 de Traducción de Literatura Japonesa, por su trabajo al verter en español la novela de Kóbó Abe *El rostro ajeno*, publicada por Siruela.

El premio, consistente en 10.000 dólares y un viaje a Japón, es concedido anualmente por la editorial japonesa Kodansha a la "traducción más meritoria publicada en Japón o en cualquier país del mundo de una novela japonesa moderna (posterior a la Era Meiji)...". El comité de selección de esta edición estuvo presidido por el escritor español Camilo José Cela e integrado por escritores y expertos japoneses, españoles y latinoamericanos.

Fernando Rodríguez Izquierdo, profesor de filología hispánica en la Universidad de Sevilla, ha traducido al castellano numerosos e importantes textos japoneses y es uno de los más consumados conocedores y practicantes del *haiku* japonés. Este premio, por tanto, viene a reconocer una prolongada y brillante trayectoria literaria en el campo de la traducción. Nuestras felicitaciones.

A continuación reproducimos sus propias palabras con motivo de la concesión de! premio:



Impresiones de un Traductor

Sin duda en el mundo actual presenciamos cómo se revalorizan los medios técnicos de comunicación: ordenadores, internet, periódicos electrónicos, teléfonos móviles, fax... Se cotizan altamente la rapidez y la eficacia en la transmisión de mensajes. También hay medios artísticos y artesanales de comunicación, como el lenguaje literario y la traducción literaria. Son medios más selectos y restringidos, no tan valorados en la comunicación de masas, y que cuentan con un público especial. En el extremo de este rango artístico está la poesía: pocos lectores, ediciones reducidas, difícil traducción.

Desde que fui alumno de Bachillerato, a fines de los años cuarenta, he sentido una marcada afición por la literatura, que me ha llevado a leer y a escribir. En los años sesenta tuve ocasión de aprender japonés en el Japón, Universidad Sophia. Me fascinó la riqueza de esta lengua oriental, que incluso en la materialidad de la escritura es bella.

Ya en España, en la Universidad de Sevilla y bajo la dirección del profesor Feliciano Delgado León, realicé a principio de la década siguiente mi tesis doctoral en Filología sobre *El haiku japonés: historia y traducción*. Fue un contacto inolvidable con la poesía popular del Japón, que afianzó mi interés por la poesía, e incluso me animó a escribir *haiku* y poesía en español. Mi condición de profesor universitario de Lengua Española me ha ayudado no poco en todo ello, haciéndome más consciente del lenguaje.

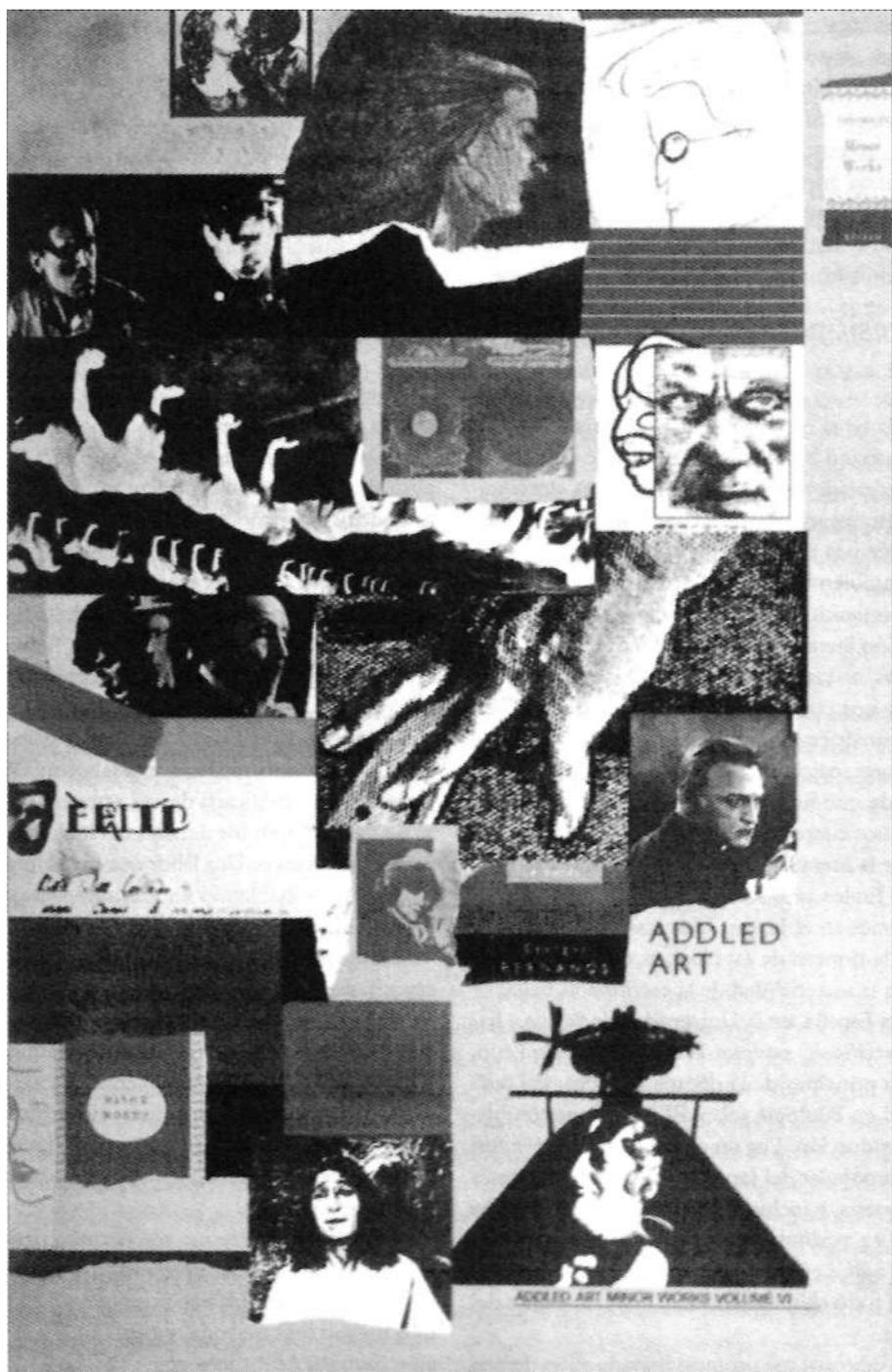
Una editorial me propuso la traducción de una

novela clásica japonesa, *Kooshoku ichidai otoko (Amores de un vividor)* de Saikaku Ihara, y acepté gustosamente, aunque con temor. Era todo un reto traducir al español contemporáneo una prosa japonesa del siglo XVII, tan hermosa como la de Saikaku. Mi trabajo fue bien aceptado por la crítica, y a continuación siguieron otras novelas japonesas de nuestro siglo, hasta seis en total. Actualmente estoy trabajando en otra que, Dios mediante, hará la séptima.

El Premio Kodansha de traducción supone para mí un reconocimiento a una labor mía de años y años, que yo calificaría de casi artesanal, pues trato de cuidar todos los detalles del lenguaje, incluso su efecto fónico. Una labor que ni la Universidad española ni —hablando en general— las editoriales suelen apreciar.

Hasta el día de hoy los ordenadores no están capacitados para la traducción artística. Y si algún día llegan a estarlo, será gracias al quehacer de los que hasta ahora venimos abriendo ese camino. Hoy por hoy se trata de un trabajo eminentemente humanístico y creativo, sumamente necesario en este caso, pues la secular cultura japonesa sigue siendo una gran desconocida en España y demás países de habla hispana.

Espero que el Premio me permita dedicarme más a este trabajo, tan preciado para mí. Traducir letras humanas es también un camino para hacerse uno mismo más persona, y contribuir a la formación humana de los lectores.



ADDLED

*Call The Gallery -
1988 - June 1st - 1988*

**ADDLED
ART**

ADDLED ART MARCH WORKS VOLUME VI

José Bento: La preservación de un espacio literario

ELOÍSA ALVAREZ

En la historia occidental de la traducción, desde el siglo V en que la aparición de la *Vulgata* de San Jerónimo y sus grandes repercusiones psico-textuales, religiosas, culturales e iconográficas, hicieron de este santo el patrono de los traductores, tanto éstos como historiadores y exégetas, no han dejado de poner de manifiesto la oscilación dramática que caracteriza la paradójica condición, intensificada en trabajos de índole poética, de los traductores: por un lado el canónico y casi sagrado concepto de fidelidad a una lengua-origen en que subyace toda una cosmovisión identificadora de una cultura, y por otro el de traición, que actúa como freno limitador a su osadía creativa. No es extraño que, para definir esta doble dependencia contradictoria, se recurra frecuentemente, como lo hace Antoine Ber- man, a una "metáfora ancilar":

"Il s'agit, de servir l'auvre, l'auteur; la langue étrangère (premier maître), et de servir le public et la langue propre (second maître)"¹

Afirmación que se refiere en la pragmática de la traducción, en última instancia, a implicaciones que tienen que ver con una disyunción ética, angustiosa consecuencia de la eventual escisión espiritual de este pretendido "esclavo" de dos amos, autolimitado ante la reaparición de un texto que tiene tanto de presencia real como de estructura ausente. Relación pues perturbadoramente dialéctica, en que ambas instancias textuales manifiestan su derecho a la no auto-exclusión. Y restricciones, de todos modos, que no le han impedido al traductor vencer estas inhibiciones psico-históricas y constituirse en protagonista cultural de casi dos milenios.

Cuando hace escasamente un par de años saludábamos con entusiasmo la publicación de la extensa primera parte de esta *Antología del Siglo de Oro español*, de casi quinientas páginas, dedicada al Renacimiento, aludíamos a las diversas características que la conformaban y que hacían de ella "a tentativa mais ambiciosa de aproximacao da poesia clássica espanhola feita até hoje em Portugal"²,

1. *L'épreuve de l'étranger*. París, Gallimard, 1984, página 15.

2. *A venturosa paixão do poeta José Bento pela lírica espanhola*, en *Coloquio/Letras*, 132-133, Lisboa, FCB, 1994, página 187.

pronóstico felizmente confirmado ahora.

En el prefacio de este nuevo volumen³ destinado al estudio y selección del Barroco, y que abarca otras casi quinientas páginas, el autor hace gala de su conocida honestidad intelectual, dando a cada "César lo que es del César" tanto en la delimitación socio-histórica de esta nueva estética y su conflictiva relación con la manierista, como en la compleja interrelación entre conceptismo y culteranismo. Y así, las obras esenciales de Dámaso Alonso, Wardropper, José Manuel Bleca, Orozco Díaz, Antonio Carreira, Maravall, Lázaro Carreter, Ricardo Gullón o Ares Montes, para no hacer interminable una lista de ensayos consultados y citados, constituyen el núcleo de asentamiento de una exégesis rigurosa que hace estas páginas un sintético estudio socio-literario, completado por notas biográficas y hermenéuticas, y enriquecido incluso por la enumeración de las diferentes ediciones poéticas aparecidas hasta el momento. Más de veinte autores —algunos precariamente estudiados por la propia crítica española del periodo— se presentan en la versión de Bento: desde los hermanos Argensola a Sor Juan Inés de la Cruz, el Conde de Salinas, Juan de Arguijo, Francisco de Medrano, Rodrigo Caro, Fernández de Andrada, Pedro Espinosa, Dópez de Zarate, el Conde de Villamediana, Juan de Jáuregui, Francisco de Rioja, Pedro Soto de Rojas, Carrillo y Sotomayor, Villegas, Bocángel. Atención manifiesta le inspiran, con una media de más de treinta composiciones por poeta, Quevedo, Lope y, sobre todo, Góngora, cuya representatividad es, sin duda, no

sólo la más extensa, el reto más contumaz para un traductor dado su carácter de "poesía límite" (así define esta poética Dámaso Alonso), y la que ha ejercido la influencia más evidente en la historia de la literatura portuguesa, aludida en ese anhelado *falar cristais* que se inscribe en las composiciones de la más notable poesía lusa del XVII producida, además, como afirma Maria Lurdes Belchior, precisamente a la sombra del lírico cordobés, cuya modernidad como "príncipe de las tinieblas" sería reivindicada por García Lorca, junto con los restantes miembros de la generación del 27.

La versatilidad estrófica (de la letrilla y el romance a la décima, de la redondilla y la silva al soneto, a los tercetos y a la octava real), la musicalidad, el preciosismo de la expresión (alusión y elusión poéticas, metáforas, hipérbatos, correlaciones y diseminaciones, estructuras sintácticas fijas) nos conducen al hallazgo de ese lugar intermedio entre fiel rigor lingüístico y la recreación poética en la que se vislumbra la propia inspiración lírica del laureado autor de *Silabário*⁴.

Cincuenta años dedicados a la poesía hispana, con la que Bento mantiene una relación espiritual circular que le lleva a rever sus versiones antes de una segunda edición siempre más depurada, incidiendo en un proceso de traducción *in fieri*, han dado sus frutos: ediciones de *Platero y yo*, y de *La Celestina*, antologías de la Poesía Tradicional, de la Contemporánea, del Renacimiento y del Barroco, junto con las proyectadas dedicadas a la Poesía Medieval, al Neoclasicis-

3. *Antología da Poesía Espanhola do Siglo de Oro. Barroco. Selecção, tradução, prólogo e notas de José Bento*. Lisboa, Assírio-Alvim, 1996.

4. El, hasta ahora, único libro poético de la autoría de José Bento, cuya publicación fue postergando hasta 1992 para dedicarse al estudio y divulgación de la literatura española, mereció el Premio del Pen Club portugués y el Dom Dinis de la Casa de Mateus, como el mejor libro de poesía del año. El autor fue condecorado ese mismo año por su gobierno con la Orden del Infante Dom Henrique de Portugal.

mo y al Romanticismo, no sólo hacen del "caso Bento", como nos gusta referirnos a él, un ejemplo heroico de titanismo, sino que posiblemente consigue que ninguna literatura se haya visto tan sistemática, extensa, inteligente y apasionadamente representada en otra lengua como la española, y podemos preguntarnos con toda legitimidad no sólo si existe un parangón en cualquier otra literatura actual, sino también si en la propia España existe una sistematicidad semejante en el acercamiento a nuestra historia literaria. Aproximación que únicamente podría entenderse como fruto de un trabajo en equipo y del que es responsable sólo un hombre-poeta.

En este recorrido ha sido acompañado por otros "locos líricos": editores como José da Cruz Santos, con las magníficas ediciones de los primeros libritos de Bento, primorosamente ilustrados, en la editorial Oiro do Dia, por André Jorge, de Ediciones Cotovia, por Herminio Monteiro, de Assírio-Alvim, feliz patrocinador, junto con la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura de España, de esta *Antología del Siglo de Oro*.

En una época en que el término *contencioso* sigue primando en la relación entre los dos países, le cabe a Bento no sólo el papel de medianero cultural como hispanista de excepción, sino también el de preservador de un espacio cultural que, sin su talento, podría reducirse o incluso perderse⁵. El hecho de que España lo haya condecorado⁶ no paga deudas, y el poeta, modesta pero altivamente, lo interpreta así. Como él mismo diría, su mejor medalla tiene la forma de una estrella: sus puntas (casi infinitas) las cons-

tituyen la *Elegía de Jorge Manrique*, *La Celestina*, *La Fábula de Polifemo y Calatea*, *Platero y yo*, las *Églogas* de Garcilaso de la Vega, las *Odas* de Fray Luis, el *Cántico* de San Juan de la Cruz, los poemas de Antonio y Manuel Machado, de García Lorca, Ángel Crespo o Francisco Brines, la prosa de María Zambrano.

Y no debe José Bento castigarse por dedicarse a una actividad considerada en el siglo V tan profana, que, según aparece representada en la pintura de Zurbarán conservada en el Monasterio de Guadalupe, llevó a nuestro patrono San Jerónimo a autodisciplinarse. Lo que debe hacer sin duda es continuar el camino de responsabilidad hispanista que ha iniciado, aceptando ser el depositario de un legado cultural: sus versiones contribuyen a redimensionar el carácter meramente nacional de una literatura para universalizarla.

Platón no hubiera debido excluir sólo a los poetas de su *República*. Debería haber adivinado que tan peligrosamente subversivos como ellos son los poetas-traductores de literaturas hermanas: su ejemplo puede ser un contagiante estímulo de entendimiento cultural que todavía parece perturbado por el pernicioso binomio Alcazarquivir-Aljubarrota.

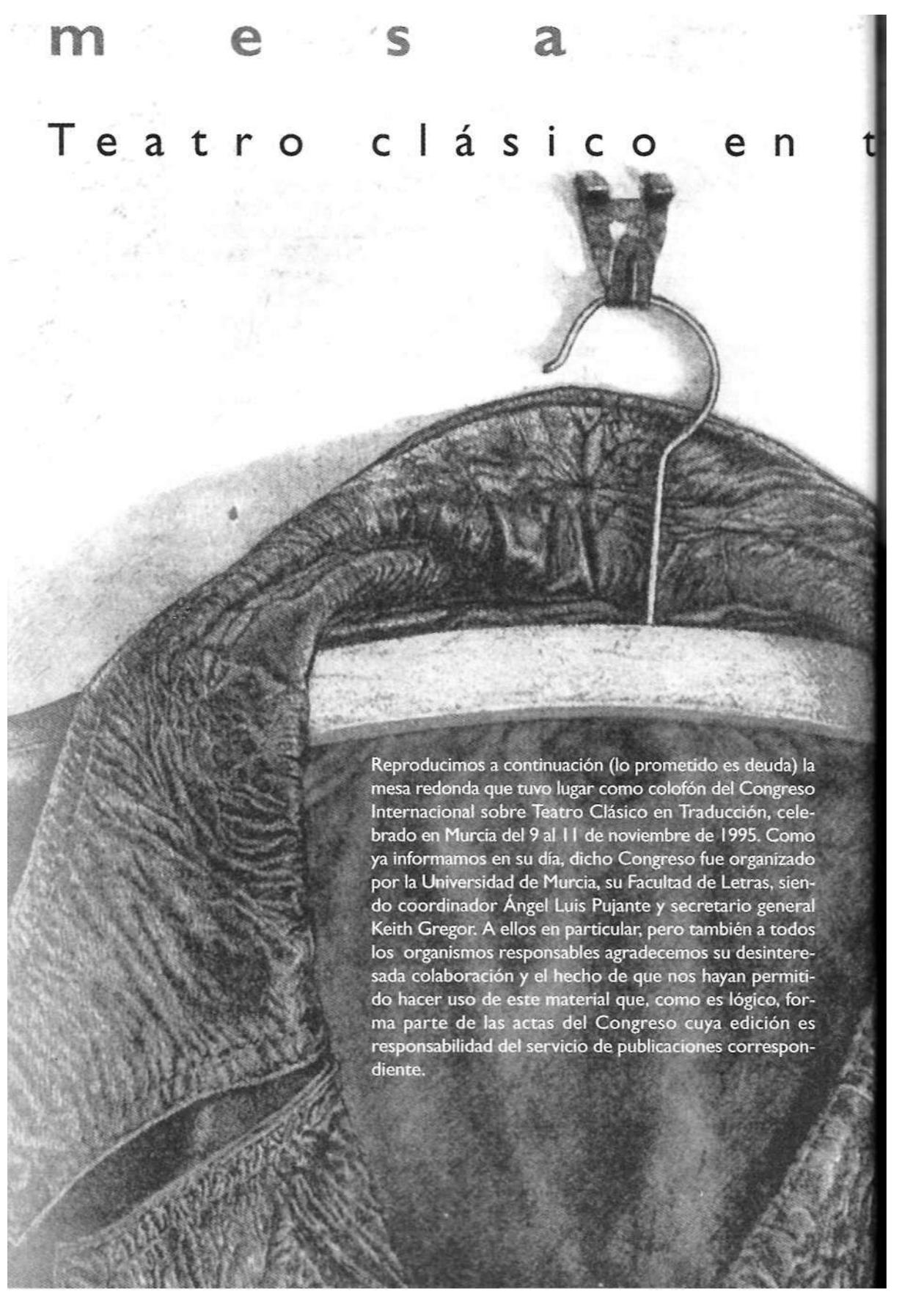
Palabras pronunciadas en la Universidad de Coimbra (29-4-96), con motivo del lanzamiento de la *Antología del Barroco* (arriba citada), acto que contó con las intervenciones del autor, José Bento, del agregado cultural de la Embajada de España en Portugal, Miguel Ángel de Frutos, de los profesores Carlos Reis y António Apolinário Lourenço y de la actriz portuguesa Eunice Muñoz.

5. De manera más sugestiva expresa una idea semejante Francisco Brines, admitiendo que "*poderla desaparecer, num unimaginável cataclismo, toda a literatura espanhola pois o essencial estaria seguramente salvaguardado em português pelas excelentes selecções e traduções de José Bento*". En *A Phala*, número 47, página 105, Lisboa 1996.

6. En 1991 España distinguió a este intelectual con la Medalla de Oro al Mérito de Bellas Artes.

m e s a

T e a t r o c l á s i c o e n t



Reproducimos a continuación (lo prometido es deuda) la mesa redonda que tuvo lugar como colofón del Congreso Internacional sobre Teatro Clásico en Traducción, celebrado en Murcia del 9 al 11 de noviembre de 1995. Como ya informamos en su día, dicho Congreso fue organizado por la Universidad de Murcia, su Facultad de Letras, siendo coordinador Ángel Luis Pujante y secretario general Keith Gregor. A ellos en particular, pero también a todos los organismos responsables agradecemos su desinteresada colaboración y el hecho de que nos hayan permitido hacer uso de este material que, como es lógico, forma parte de las actas del Congreso cuya edición es responsabilidad del servicio de publicaciones correspondiente.

e d o n d a

traducción

Presidida por CLAUDIO GUILLÉN, con la participación de los conferenciantes FRANCISCO LAFARGA, ANDRÉS POCIÑA, JACQUELINE FERRERAS-SAVOYE, DAVID JOHNSTON, RAFAEL PORTILLO y JERÓNIMO MARTÍNEZ CUADRADO

CLAUDIO GUILLÉN. En este Congreso se han presentado muchos datos y sugestivos, y también reflexiones de tipo teórico. Han ido destacándose los cambios a lo largo de la historia, las discontinuidades y las evoluciones aceleradas, sobre todo en los últimos años, como la traducción del teatro español por *La Pléiade* en Francia, o lo que nos contaba el profesor Johnston acerca de Lope en Londres. También han ido destacándose los evidentes condicionamientos sociopolíticos, tan importantes en este campo, o las relaciones cambiantes, políticas y humanas, entre Francia y España. Se ha insistido bastante en la escasez de traducciones, a lo largo de los años, del teatro clásico español en Francia y en Gran Bretaña; del griego y latino en España. Me pregunto si esta situación ha ido cambiando en los últimos años y, si se va corrigiendo, ¿por qué? ¿Qué está pasando, ya que parece que van aumentando las conexiones que hacen posible la traducción o la adaptación?

JACQUELIXE FERRERAS-SAVOYE. A mí me parece que hay una primera indicación en la nueva situación política de Europa. Frente a los cambios culturales que se plantean ahora por la comunicación a es-

cala mundial, necesitamos recentrarnos. Por ejemplo, el gran problema del cine que se planteó de cara a Estados Unidos, cuando acudieron unos cuantos cineastas para defender el cine europeo frente al cine norteamericano. Estos son hechos que nos obligan a tomar conciencia de que tenemos un bien cultural que hay que defender. Creo que una primera constatación es que estamos cada uno trabajando en un campo lingüístico y cultural de un país, y nos damos cuenta de que los especialistas tienen unos conocimientos que no se han difundido a la sociedad entera.

ANDRÉS POCIÑA. En el mundo de las traducciones del teatro griego y latino, yo creo que esa situación no influye demasiado. Creo que lo decisivo es que en los últimos años hay, por fortuna, en editoriales importantes de nuestro país, colecciones interesantes de autores griegos y latinos. Y, naturalmente, se están publicando traduc-

literatura del mundo entero, y este interés ha ido aumentando.

DAVID JOHNSTON. En lo que hace al Reino Unido, quisiera subrayar que, en el teatro británico al menos, todo es *marketing*. Con esto no quiero decir que no haya una serie de valores estéticos y dramáticos que influyan en la elección de la obra que hay que traducir o poner en escena, sino que dichos valores también tienen que ser rentables. Hoy día hay una percepción de España como cultura interesante; por lo tanto, como algo que se puede vender, y por lo que la gente irá a comprar entradas. En los últimos años se ha sabido escenificar obras españolas. Sin embargo, hay de todo: aunque no sea de teatro clásico, me referiré al paso por el teatro británico de *El sueño de la razón*, de Buero Vallejo, que a mí me parece una obra muy buena. Pero el traductor la hundió: se pegó demasiado al texto español, como esos perros inoportunos que siempre

m e s a

ciones de los dramaturgos. Donde más quiero insistir es en el hecho de que, la mayoría de las obras que se están publicando no tienen una orientación teatral, sino que van encaminadas al lector. Si yo fuese director escénico de comedias y tragedias clásicas, no me sería de mucha ayuda una gran parte de las traducciones que se están haciendo. Queda todavía un campo enorme por trabajar, aunque ya se está empezando a hacer.

CLAUDIO GUILLÉN. En la publicación de traducciones y adaptaciones de teatro extranjero, hay una especie de ensanchamiento de lo que llamamos literatura. La antología que, más o menos, todos llevamos dentro está cada día más libre de condicionamientos nacionales e incluso europeos. Hay una especie de interés en la

están saltando a tus pies. La obra se hundió bajo el peso de la excesiva fidelidad del traductor, y resultó un fracaso económico. Así que la raíz de la cuestión sobre la producción de traducciones se basa en eso: si hay enganche económico o no. En el Reino Unido hay un enganche muy fuerte, que tiene que ver, sobre todo, con la imagen de España, y también con la labor de los traductores que saben hacer teatro.

C. GUILLÉN. Se ha distinguido desde un principio entre las traducciones filológicas y las teatrales. En cuanto a éstas, implicarían una notable reescritura que conduce a la representación y que hace posible, de un modo insólito, captar el espíritu del pasado. La cultura pasada puede volver hoy, de forma que me pregunto si son compara-

bles los dos géneros. Se ha sugerido que la connaturalización del texto extranjero es mayor cuando se trata de una representación. Este condicionamiento del proyecto de representación, como algo comercial, social, político y nacional, ¿no existe también para los que han trabajado con traducciones "puras", es decir, la moda, el gusto, las exigencias comerciales, las cortapisas políticas? En los dos casos, ¿no hay simplemente un problema de intercambio de espacio y tiempo, de modo que lo que estaba predestinado para cierta sociedad pasa a dirigirse a otro público, a otro momento, a otras sociedades?

J. FERRERAS-SAVOYE. En el caso francés, las traducciones se han hecho con un enfoque universitario, con una meta muy desligada de un público amplio. La exigencia académica hizo que se volviera lo más posible al texto. En la edición Gallimard, por ejemplo, se intenta ceñirse al texto, y el pú-

no sea Shakespeare, hacen falta libros. Aunque sean traducciones filológicas, irrepresentables o inexactas, tiene que haberlos y, para que los haya, tiene que haber editoriales interesadas. No sé si Espasa Calpe y Cátedra estarían dispuestas a meterse en ese mundo, pero hasta ahora no lo han demostrado. Tiene que haber una editorial que se quiera arriesgar, y que no vaya exclusivamente a lo seguro.

FRANCISCO LAFARGA. En cuanto a las transformaciones o manipulaciones del texto de cara a la representación, parece que solamente estamos hablando de traducciones rabiosamente contemporáneas. Pero los clásicos se vienen traduciendo desde hace varios siglos, y en otras épocas sí que hubo unas transformaciones del texto con otra finalidad (textos que están destinados a la representación e incluso a la lectura); transformaciones a través de la traducción, de índole ideológica, política, etc. Y, a propó-

e d o n d

blico interviene relativamente poco. La meta es de tipo científico y se pretende una alta objetividad, etc.

C. GUILLÉN. Pero hay otros mundos editoriales y otros públicos, supongo.

RAFAEL PORTILLO. Yo quería hablar del tema de los clásicos ingleses. Quitando a Shakespeare, los clásicos ingleses están casi sin traducir. También considero clásicos a los dramaturgos ingleses de la Restauración (1660-1710), y están casi todos (que yo sepa) sin traducir. Aquí hay un fenómeno, como se ha dicho antes, de *marketing*. Las editoriales quieren que se traduzca y que se escriba sobre Shakespeare. El nombre de Shakespeare vende. Pero es una pena porque, para que conozcan los traductores, adaptadores o autores el teatro inglés que

sito de los clásicos ingleses, hay una pregunta que me hice antes de venir aquí y es: "¿Qué es clásico?". Creo que todos estamos de acuerdo en que los griegos y latinos son clásicos. Pero, ¿es clásico el teatro inglés a partir del XVII? Cuando se traduce un clásico español y pasa a Francia, en Francia no es clásico, en el sentido del clasicismo francés. Allí hay clasicismo hasta 1820-30. Pero, ¿hasta qué punto es clásico el Voltaire de las comedias? ¿Y Marivaux? ¿Es clásico? Lo difícil, creo, ha sido delimitar cronológicamente el campo y, dentro del campo cronológico, saber quién entra.

C. GUILLÉN. Acabaremos hablando de Harold Bloom.

J. MARTÍNEZ CUADRADO. Por lo que atañe a la traducción del teatro clásico

francés de Racine y Corneille no sólo se traduce poco, sino que se traduce siempre lo mismo. En las tragedias, y para que se vayan vendiendo, nos encontramos siempre con la inevitable *Fedra* y... otra. Y de Corneille está *El Cid*, y poco más. Esto es un primer escollo para el acercamiento al público, al que siempre se le ofrecen platos con el mismo condimento. En cuanto al concepto de clasicidad, es de esperar que no tengamos que volver a la idea genérica que tenemos de lo clásico: lo que refleja los valores permanentes del hombre.

C. GUILLÉN. Eso es como decir que la literatura refleja la realidad, cuando aún no estamos seguros de qué sea "la realidad". Estamos tocando el problema de hasta qué punto quien traduce, quien representa, quien trata de importar ciertas obras del extranjero, está

m e

tomando una actitud crítica ante el conjunto establecido de lo que son los clásicos. Uno quisiera que hubiera otros; v otros, menos, v otros, más... Hay una cantidad de autores españoles y de obras que no leemos porque no están en nuestras limitadas colecciones de obras clásicas. Por lo tanto, tampoco se traducen.

A. POCIÑA. El problema de qué es clásico nos lo hemos planteado todos, pero esto sería otro Congreso. Este mismísimo problema lo discutimos en Granada, hace dos años, a propósito del máster que hacemos sobre teatro clásico. Hemos decidido

lo siguiente: después de unas discusiones que duraron y duraron, convinimos en que entenderíamos por teatro clásico el teatro griego y latino, y el teatro español, francés e inglés hasta el Romanticismo. Y metimos además los teatros orientales.

C. GUILLEN. De las traducciones que se han publicado con la intención de ser leídas como parte de colecciones literarias, ¿hasta qué punto pueden o deben salir adaptaciones teatrales? ¿Cómo se puede pasar de lo uno a lo otro? Por ejemplo, para llegar a conocer a los grandes dramaturgos ingleses del XVII, ¿no conviene que se traduzcan, bien o mal, para que de ahí se pueda proceder al teatro representado?

J. FERRERAS-SAVOYE. Yo creo que hay dos posturas. La traducción universitaria quiere respetar lo único que se tiene, que son las pala-



bras. Entonces, se echa mano de todos los instrumentos filológicos que tengamos para restituir algo que corresponda formalmente y de la manera más exacta. Pero esto no tiene en cuenta la comunicación. Ésa es la gran diferencia entre el texto universitario

o filológico v una traducción teatral. Ahora bien, cuando se traduce o se adapta a partir de una traducción, hay que contar con el capricho (en el sentido positivo de la palabra) de los directores de teatro, que en un momento dado pueden buscar un tema porque quieren proponer algo, como ocu-

rrió en Francia con la "hispanomanía" de buscar en el teatro español motivos heroicos, que dieran un poco de ánimo a los públicos franceses de aquella época. Creo que un director de escena es capaz de decir: "Yo quiero proponer algo y a ver dónde lo encuentro". Y entonces, en esas lecturas, en esas traducciones hechas para leer, quiere encontrar una temática que le interese. Y a partir de ahí, va o a escribirla o a pedir a alguien que se la reescriba. Es decir, hay que contar con la cultura de los directores de teatro, que suelen ser gente muy culta, muy curiosa, con ansia de buscar otras cosas.

R. PORTILLO. Creo que el hecho de que Shakespeare se ponga tantísimo en España en los últimos años, está relacionado con el hecho de que hay traducciones más o menos filológicas, o más o menos "literales" de las obras de Shakespeare. Luego los directores llaman a un traductor, a un dramaturgo o a un versionador, v que sea él

quien firme la versión. Si no fuera que existen todas esas versiones, no se atreverían. Hace quince días hablé con un director de teatro y me dijo que estaba a punto de empezar a trabajar en cierta pieza de Shakespeare. Le pregunté qué versión iba a utilizar y me dijo: "Bueno, yo veo las versiones que hay, pero voy a hacer la mía propia". Pero si no hiera porque existen las traducciones de Pujante, de Valverde, y otras más que hay en el mercado, yo imagino que este señor no se atrevería a hacerla.

D. JOHNSTON. En el Reino Unido hay una división muy marcada entre el mundo académico y el mundo del teatro. No se llevan. Y no se llevan por muchas razones: en primer lugar, por el proteccionismo académico, que ha sido uno de los

gritos de guerra del hispanismo durante las últimas décadas y, por otra parte, porque ven el mundo del teatro como un mundo que le roba la esencia de lo que quieren proteger los académicos y que lo distorsiona en forma de teatro. Hemos llegado a tal punto que hacer traducciones en el mundo académico británico no cuenta para nada como investigación y publicaciones. Pero también hay que reconocer que, en el mundo del teatro, los que hacen traducciones o versiones tampoco se han portado con mucha honradez. Porque hay una forma de hacer traducciones que Eric Bentley llamó "*larceny by pastiche*" [robo por pastiche], que es coger algo de aquí, algo de allá... Y tampoco sé cómo se puede traducir en equipo, porque una obra traducida es una obra de literatura, una obra creativa, y necesita la voz individual de un escritor. Muchas veces el teatro en Inglaterra, precisamente por querer

vender el nombre de algún dramaturgo que haya reescrito la traducción, recurre a métodos muy poco dignos. Lo que tenemos que encontrar es, por un lado, un mundo académico abierto a las representaciones de lo que antes eran piezas de museo v, por otro lado, en el teatro, unos procedimientos que tengan en cuenta las exigencias filológicas del texto original.

C. GUILLÉN. Yo confieso que también me parece un hecho gravísimo el que los departamentos de literatura muestren tan poco interés en la literatura viva, y que tampoco te sirva de gran cosa, cuando vas a hacer oposiciones, haber publicado un libro de poesía... Hemos hablado de cómo van entrelazándose, entreayudándose las traducciones. Pero, ¿qué conexión

hay entre ellas? ¿Hasta qué punto el plagio es lícito o inevitable?

A. POCIÑA. En el mundo clásico, el problema que planteas quizás sea mucho más problemático que en el teatro inglés y francés. En el nuestro, hay plagios y reconocimiento de plagios, pero de eso ya hemos hablado.

F. LAFARGA. Aquí entrarían otros conceptos como el de la imitación, reescritura, etc. No se ha mencionado antes —en la comunicación de Alfonso Saura— una de las traducciones o versiones que se hacen en el siglo XVIII de la tragedia *Merope*. El título, además de gracioso, es muy significativo: *Merope* castellana, sobre la francesa de la italiana del marqués Maffei. Se trata de una *Merope* castellanizada, aunque no tan connaturalizada como podría ser una comedia: los personajes son los mismos, pero hay un proceso de imitación de un texto que se va transformando, y que puede transfor-

soportes lingüísticos que son las palabras mantienen una relación con la realidad en cada lengua. El caso es que, con el paso del tiempo, esa relación se distorsiona. Las palabras no son más que soportes lingüísticos que remiten a referentes varios y que actúan sobre la sensibilidad de quien lee o quien oye. Lo que se trata de traducir no son tanto las palabras, sino los implícitos o los huecos entre las palabras. Es esa conexión entre las palabras que, en un momento dado, forma un conjunto de lucecitas que se encienden en el cerebro de quien oye o de quien ve o lee, y que, cuando las palabras se desajustan, esas lucecitas dejan de funcionar. Ésa es la conexión que yo establecería entre una traducción y otra. Yo creo que la conexión entre una traducción y otra es que, en un momento dado, ciertas frases están desfasadas, no suenan, y entonces hay que cambiarlas, hay que encontrar otras palabras, o más bien otros montajes de estas palabras.

m e s a

marse dentro de una misma lengua, o bien ir pasando de una lengua a otra. Está también el caso de lo que yo llamaría "traducción de ida y vuelta": un texto que pasa de una lengua a otra y luego vuelve a la primera, sin que nadie —al parecer— conozca su verdadero origen. Hay varios ejemplos: así, la comedia de Castillo Solórzano que traduce Scarron al francés, que luego vuelve al español hacia 1800; o los sainetes de Ramón de la Cruz vertidos al francés en la segunda mitad del siglo XIX, cinco de los cuales —por lo menos— eran traducciones y adaptaciones de otras tantas comedias francesas hechas por el sainetero.

J. FERRERAS-SAVOYE. A mí me parece que hay un problema de envejecimiento inevitable de las traducciones, porque los

C. GUILLÉN. Un ejemplo de este gran problema del soporte social de una palabra es que cuando se tradujo *Le bourgeois gentilhomme*, a fines del XVII en Madrid, por *El labrador gentilhomme*, era por el principal motivo de que no había burgueses.

D. JOHNSTON. Yo creo que la acumulación de traducciones de una misma obra puede ser útil en el momento de la puesta en escena: un director recurrirá a esa serie de textos para orientarse dentro de la obra y de su impacto en el escenario. Pero, hablando de plagios, traducir es otra cosa. Porque todos sabemos que, en el momento de traducir, el proceso de traducción conlleva una serie de decisiones a partir de cada palabra, y que esas decisiones tienen que tomarse atendiendo al texto en su conjunto.

Ir plagiando solamente va a destruir la coherencia del impacto teatral de la obra. Un sistema que funciona mucho dentro del teatro británico es el de pedir una traducción literal de una obra de teatro, y luego un "re-escritor" trabaja a partir de ella. Ahora bien, yo no tengo la menor idea de lo que puede ser una traducción "literal", por ejemplo, de Lorca: tiene que sonar como unas pistas de crucigrama. Sería imposible de entender. Así que el debate en el teatro británico es sobre si es mejor entender la versión original o saber escribir algo para actores. Si tenemos que escoger, yo prefiero a quien sepa escribir, aunque quizá estemos llegando a una postura de síntesis entre esas dos actitudes tan opuestas.

F. LAFARGA. Se ha dicho que cada época tiene que traducir los clásicos; tal vez si se hubiesen dado más traducciones estrictamente contemporáneas y se hubiesen incorporado a la literatura del momento, qui-

y cada vez actualizándola. Sin embargo, hoy suena igual que si se hubiera hecho antes de ayer.

R PORTILLO. La traducción de Séneca realizada por Heywood en 1564 se sigue editando en Inglaterra. Es un Séneca inglés de 1564 y creo que se ha llegado a representar a finales de los ochenta. Y la *Spanish Tragedy* de Thomas Kyd tiene un lenguaje muy parecido al lenguaje de Séneca. Es más, hoy día se cree que se inspiró en él. Tiene gran popularidad entre los filólogos, pero también se ha llegado a representar.

D. JOHNSTON. En el teatro el lenguaje de antes de ayer puede funcionar muy bien. Lo que no funciona es el lenguaje de ayer. En un mundo como el británico, y creo que en España también, hay un proceso muy rápido de evolución lingüística; así, el lenguaje de autores como George Bernard Shaw suena muchísimo mejor en español. El lenguaje de Shaw nos irrita. Diría que

e d o n d e

zás no se necesitarían tantas versiones posteriores. Es decir, tal vez ese texto traducido se miraría desde el siglo XX como obra de época y se podría representar tal cual, o con pocas modificaciones. Porque sería un texto estrictamente contemporáneo. Igual que con una obra de Shakespeare, Lope o Calderón, se podría disfrutar del espectáculo, aunque no se entendieran todas las palabras. Se habría incorporado a esa literatura y se vería como parte de la misma, aunque fuese en la sección de traducciones.

A. POCIÑA. Has dicho una maravilla, ya que en España tenemos un *Terencio* completo en la traducción de Pedro Simón Abril. Es una traducción espléndida. Se publica en Zaragoza en 1577. Luego se vuelve a publicar, y se publica hasta hoy mismo,

es algo ñoño. Ése es el valor de la traducción: se puede rescatar a autores que están cayendo en el olvido dentro de su propia tradición y sacarlos a otra vida en el escenario extranjero.

C. GUILLEN. Se ha suscitado aquí la cuestión de que, al adaptar una obra, algo se quita y algo se pone. No sólo se poda, sino que se añade. Como dijo la profesora Ferreras-Savoie, hay que pensar no sólo en lo que dice el texto antiguo, sino en lo que no dice: los silencios o los "implícitos". Eso que no hacía falta decir, pero que tenía el autor en común con el público, y que se daba por entendido.

J. FERRERAS-SAVOYE. Cuando hablo de los implícitos del texto, me refiero al hecho de que, cuando damos un significado a

lo que leemos u oímos en función de lo que sabemos previamente, podemos oír una frase y no saber nada de lo que quiere decir, aunque reconozcamos las palabras. Hace falta un bagaje previo para entender de qué va la cosa. Cuando hablaba de implícitos, me refería al choque entre sí de las palabras que suscitan una reacción o una conexión que tiene sentido. No me refería exactamente al hecho de tener que añadir algo, sino al hecho de que un significado es lo que se deduce de un conjunto de palabras, de un montaje de palabras. Lo que llamo "los implícitos" es todo lo que suscita en la imaginación del oyente el choque de dos palabras, choque que podemos entender como juego verbal. Los juegos verbales suscitan toda una serie de conexiones, de asociaciones... Los implícitos son el poder asociativo que tienen dos palabras juntas.

J. MARTÍNEZ CUADRADO. A propósito de supresión y adición en las tra-

m e s a

ducciones, yo hacía un estudio sobre Pascal que me remitía a tres capítulos de *La vida de Santa Teresa*. De modo que me fui a leerlos, y me daba cuenta de que no me enteraba bien de lo que decía la santa. No me enteraba bien porque fui a los primeros capítulos y resulta que los escribe por encargo del superiorato religioso y que están escritos, si no en un estilo dialógico, sí en un estilo que se dirige a una persona, contándole lo que le pasa. Como es bien sabido, la obra de Santa Teresa está plagada de anacolutos, lo cual hacía el texto tremendamente difícil. Al leer la traducción francesa, me enteré muchísimo mejor que en el texto original. Ahora bien, la función conativa había sido sustituida por la referencial.

D. TOHNSTON. Yo también puedo dar un ejemplo muy sencillo de algo que añadí a una versión, en este caso, de Lope de Vega: *El caballero de Olmedo*. *El caballero* se representa en España, y todo el mundo va al teatro diciendo: "Que de noche le mataron...". En Londres, todo el mundo va al teatro diciendo: "Caballero, ¿de dónde?". Aquí tenemos un problema, porque toda la complicitad del texto de Lope de Vega es una complicitad tragicómica. Todo el mundo sabe que al pobre Aonso lo van a matar. ¿Cómo podemos conseguir que el público británico tenga ese "preconocimiento"? Hay varios recursos dramáticos, textuales y paraverbales entre los que puede escoger el traductor. Yo, al final, opté por una solución muy sencilla: en la primera escena de la versión inglesa, un niño cruza el escenario —que es la plaza del mercado en este caso— y canta la canción.

C. GUILLEN. A mí me tocó dar clases sobre el *Quijote* en inglés en Estados Unidos, y echaba un vistazo al capítulo que estaban leyendo los estudiantes, y aprendí muchísimo. Ése es otro fenómeno: el distanciamiento que tienes ante el texto cuando lo lees en traducción, puede ser fecundo. Pero quiero volver a lo que decía Johnston sobre la traducción de Lorca, y cómo supuso cierta infusión de lirismo, ese lirismo que no lograron realmente traducir en teatro autores contemporáneos como W. B. Yeats, T. S. Eliot o Christopher Frye. ¿Qué pasa cuando se representa, cuando se va adaptando un texto de teatro que potencia estos elementos más poéticos del texto? ¿Cómo no perder, al traducir y al tener la obsesión de la acción y del público y del

sentido, la magia de la palabra, la fuerza de la poesía? ¿Existe o no existe ese problema para el traductor?

D. JOHNSTON. En cuanto a la poesía de Lorca o del teatro clásico es algo con lo que se tiene que enfrentar el traductor en cualquier traducción. Pero con Lorca vemos la conveniencia de que el traductor no trabaje a solas: hay que trabajar con un compositor, con los actores, etc. También hay que reconocer que la voz de Lorca es una voz comunitaria. Es una condensación de toda una tradición andaluza, española, de las coplas, de cómo se habla en la calle... Es lo que hace Sean O'Casey: crea un idiolecto, una destilación del modo como se hablaba en los barrios pobres de Dublín. Así que, para que Lorca suene bien en inglés hay

que darle una voz específica de algún sitio, condensar esa voz, dar una poesía que resulte familiar y a la vez nueva. Traduciendo a Lorca, me inspiré también en Yeats, en O'Casey, en la tradición folklórica irlandesa, para que mi Lorca sonara familiar y también distante.

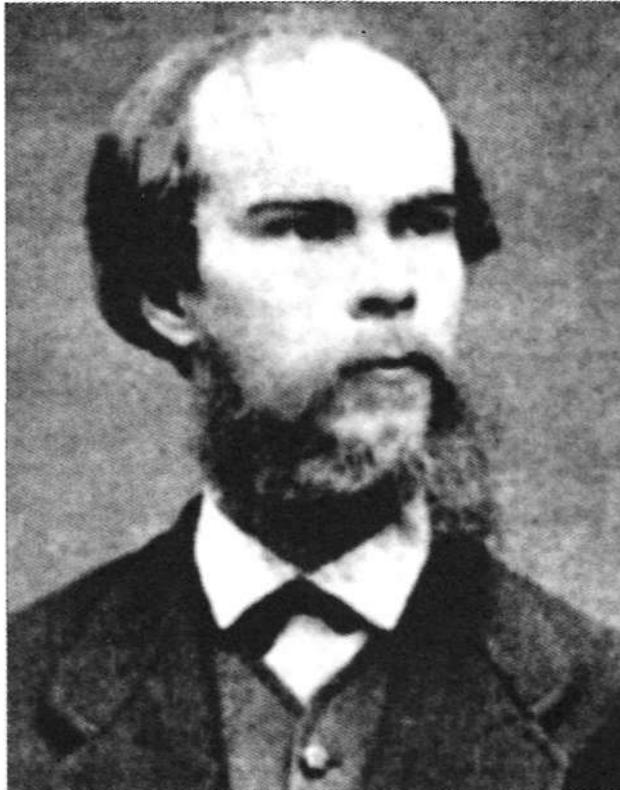
A. POCIÑA. Creo que has dado con la clave. ¿Cómo es posible que Lorca escriba en Granada "Si muero, dejad el balcón abierto" y que luego esto se traduzca en griego y sea una canción de taberna en Grecia? La suerte de Lorca en Grecia es que lo traducen los mejores poetas griegos del siglo XX. En la traducción del teatro clásico, la doble distancia espacial y temporal añade dificultad a este problema.

e d o n d a





UBO UN TIEMPO —aunque lo hayamos "olvidado", no por eso dejó de existir— en que la norma social, la moral imperante, movía a algunos traductores —también a los traductores— a invocar una suerte de reserva ideológica, algo semejante a aquello en lo que se escudan no pocos médicos españoles para no cumplir con su deber profesional y asistir a una mujer que necesita abortar, para negarse a poner en su idioma textos que consideraban intolerables o escandalosos. Cosas de la historia y del mundo, también del li-



Paul Verlaine

Juegos de palabras

terario... Esa suerte padeció algún texto de Verlaine a manos de algún colega "escrupuloso". No nos metemos ahora a fondo en el asunto, tiempo habrá para que alguien lo haga. Simplemente os proponemos jugar con un texto paradigmático, que creó escuela y definió conceptos de los que somos, todavía, herederos: *Langueur*, cuya traducción al castellano intentó incluso Manuel Machado en fecha temprana. La decadencia es, desde entonces, un juicio del mundo occidental del que hacemos, según parece, parte...

LANGUEUR

A GEORGES COURTELINE

*Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.*

*L'âme seulette a mal au coeur d'un ennui dense.
Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.
O n'y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents,
O n'y pouvoir fleurir un peu cette existence!*

*O n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu!
Ah! tout est bu! Bathylle, as-tu fini de rire?
Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire!*

*Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu,
Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,
Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous affligel*

Primera versión

LANGUIDEZ

A GEORGES COURTELINE

Soy el Imperio al final de la decadencia,
que observa pasar los altos y blancos Bárbaros
mientras compone esos acrósticos tan lánguidos
de un estilo de oro donde un sol de indolencia baila.

El alma tan sola tiene su náusea de un hastío denso.
Allá se dice que hay combates largos y sangrientos.
¡Oh, y no poder, siendo tan débil y lento de deseos,
oh, y no querer florecer un poco esta existencia!

¡Oh, no querer, oh, no poder morir un poco!
¡Ah, todo bebido! Batilo, ¿has terminado de reír?
¡Ah, todo bebido, todo engullido! ¡No hay más que decir!

¡Sólo, un poema un poco ingenuo que se arroja al fuego,
sólo un esclavo un poco trotacalles que os desatiende,
sólo, un hastío de no se sabe qué que os desconsuela!



Segunda versión

LANGUIDEZ

A GEORGES COURTELINE

Yo soy el imperio al fin de la decadencia
que mira pasar a los grandes bárbaros blancos
componiendo acrósticos indolentes en un estilo
de oro donde la languidez del sol danza.

Solita, el alma se marea en un denso hastío.
Allí abajo, se dice, hay combates sangrientos.
¡Y nada poder, débil con deseos tan lentos,
y no querer florecer un poco esta existencia!

¡Y no querer, ay, y no poder morir un poco!
¡Ah, todo está bebido! Bathyllo, ¿acabaste de reír?
¡Ah, todo está bebido, comido! ¡Nada más que decir!

Sólo, un poema algo bobo que tiramos al fuego;
sólo, un esclavo algo juerguista que os abandona;
sólo, un tedio de no se sabe dónde, que os aflije!



Tercera versión

LANGUIDEZ

A GEORGES COURTELINE

Soy el imperio al final de la decadencia
que ve pasar los grandes bárbaros blancos
componiendo acrósticos indolentes
en un estilo áureo donde el sol danza lánguido.

El alma, solitaria, sufre un hastío denso...
Dicen que allí se libran combates con la muerte.
¡Oh, no poder, sensible al anhelar más noble,
no querer que de flores nuestra vida se llene!

¡Oh, no querer; oh, no poder morir siquiera!
Ya nada nos embriaga. ¿Dejas, Batilo, de reír...?
¡Ni vino, ni comida...! ¡No hay más que decir!

¡Sólo un poema necio que arrojar a la hoguera;
tan sólo algún esclavo, que emanciparse exige;
sólo un hastío infinito, un no se qué que aflige!



Cuarta versión

LANGUIDEZ

A GEORGES COURTELINE

Soy el Imperio al final de la decadencia — que ve pasar los bárbaros blancos — componiendo acrósticos indolentes — de un estilo de oro en que danza la languidez del sol.

El alma solitaria sufre del corazón por un hastío denso. — Dicen que allá se sostienen sangrientos combates. ¡No poder, siendo tan débil a los lentos deseos — no querer florecer un poco esa existencia!

¡Oh, no querer ni poder morir un poco! — ¡Ah, todo se ha bebido! Bathille, ¿has acabado de reír? ¡Ah, todo se ha bebido, todo se ha comido! No hay más que decir.

Sólo un poema inocente que se arroja al fuego, — sólo un esclavo algo corredor que os descuida, — sólo un hastío de no se sabe qué que os aflige!



Quinta versión

LANGUIDEZ

A GEORGES COURTELINE

Soy el imperio al final de la decadencia
que ve pasar los bárbaros blancos y que, indolente,
va componiendo acrósticos en un estilo de oro
en que danza la languidez del sol poniente.

El alma, solitaria, sufre del corazón
por un hastío denso. Dicen que se sostiene
allá sangrienta lucha. ¡No poder, débil siendo,
no querer que de flores nuestra vida se llene!

¡Oh, no querer y no poder morir, siquiera!
¿Qué hay por beber? Batilo. ¿Dejas ya de reír?
¡Se bebió y comió todo! ¡Nada resta decir!

Sólo un poema necio, que se condena al fuego;
tan sólo algún esclavo que emanciparse exige;
¡sólo un hastío de no sé qué nos aflige!



Sexta versión

LANGUIDEZ

A GEORGES COURTELINE

Soy igual que el Imperio decadente y final
viendo cómo se acercan rubios bárbaros fuertes
mientras pulo un acróstico indolente y empuño
ese estilo dorado que espejea al sol lánguido.

Siento arcadas de hastío muy espeso en el alma.
Dicen que allá muy lejos hay batallas sangrientas.
¡No poder, pues soy débil, de morosos deseos,
no querer adornar esta vida con flores!

¡No querer, no poder ni morir tan siquiera!
He apurado la copa. ¿Aún te ríes, Batilo?
Apurados los goces ya no hay más que decir.

Sólo un torpe poema que se arroja a las llamas,
un esclavo aturdido que me sirve muy mal,
sólo un tedio confuso que es más fuerte que todo.



Séptima versión

LANGUIDEZ

A GEORGES COURTELINE

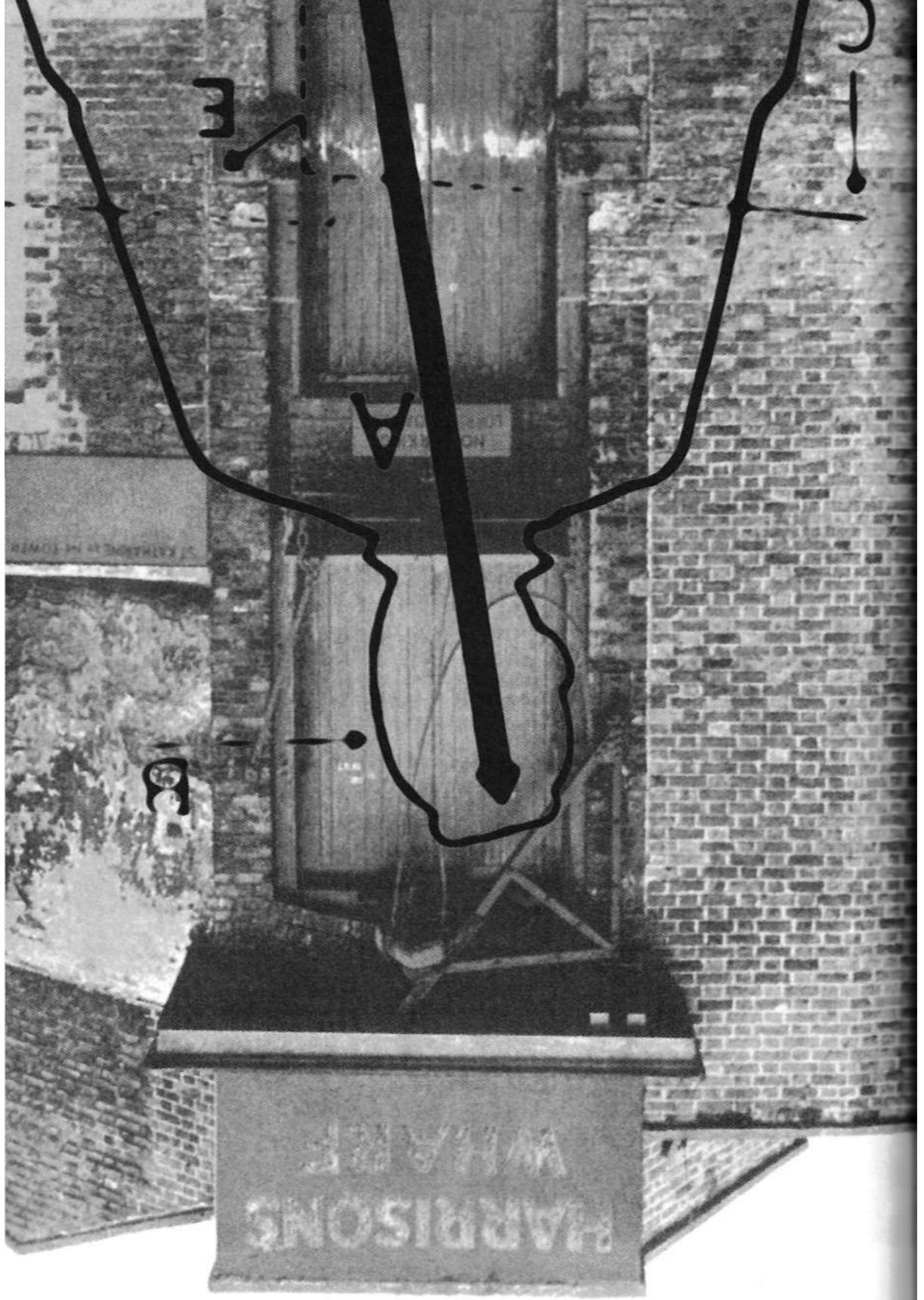
Soy el Imperio en el fin de la decadencia,
que mira cómo pasan grandes bárbaros blancos,
mientras compone acrósticos indolentes
con áureo estilo en que danza lánguido el sol.

Sólo en un denso hastío siente náuseas el alma.
Lejos, dicen, hay largos y sangrientos combates.
¡No poder, siendo débiles y de deseos lentos!
¡No querer florecer un poco esta existencia!

¡Oh, no querer, oh no poder morir un poco!
¡Ah, todo está bebido, Batilo!, ¿ya no ríes?
¡Ah, todo está bebido y comido! ¡Silencio!

Sólo un poema un poco tonto que al fuego echamos,
sólo un esclavo un poco juerguista que os descuida,
¡sólo un aburrimiento, ¡de qué?, que os acongoja!





Eugenio Montale: Poeta traducido y traductor

II Seminario Internacional sobre La construcción del texto en italiano. Universidad de Barcelona, del 8 al 9 y del 15 al 16 de marzo de 1996

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, catedrática de Filología Italiana de la Universidad de Barcelona

Es difícil encontrar un campo de estudio más abocado a la interactividad, a la discusión interminable y a la duda hamletiana que el de la traducción poética. Si el traductor es intérprete del texto ajeno —e intérprete, además, tiranizado por su función de copista—, la operación traductora no podrá no resultar *a priori* y por esencia "discutible". El Texto 2 aparecerá, en suma, como una realidad provisional suscitadora de múltiples correcciones y por tanto de infinitos otros textos (toda traducción genera émulas al igual que todo texto genera traducciones). La suma total de versiones potenciales o reales constituirá, pues, un macrotexto virtual cuyo polimorfismo termina por actuar retroactivamente sobre el modelo, poniendo en entredicho el carácter único de su letra, es decir, aquello que en principio garantizaba el juicio de valor acerca de la copia.

Cierto es que existen puntos de referencia objetivos para distinguir lo erróneo de lo exacto, o por lo menos lo más próximo de lo más distante; pero ese tipo de seguridad se circunscribe en buena medida al ámbito semántico de la palabra aislada; apenas este nudo queda resuelto, se descubre que la pieza no encaja en el conjunto, o por estridencia de sonidos e inadecuación rítmica, o por fallido anclaje con elementos asociados a distancia en el tejido textual.

¿Qué decir entonces de las dificultades inherentes a la traducción de la poesía montaliana, no sólo hermética por exceso de alusiones y defecto de precisión semántica (sin contar la riqueza de rarezas léxicas escondidas tras la aparente sencillez del conjunto), sino también plagada de resonancias intertextuales —Dante, Leopardi, d'Annunzio, Pascoli, Gozzano, Sbarbaro...—, de elementos fonosimbólicos, aliteraciones y rimas motivadas, de ritmos alternos ora prosaicamente discursivos, ora clásicamente modulados?

Bastará citar como ejemplo esas *divertite* pasiones a que se alude en la poesía *Illi-moni*, que a partir de un uso raro del verbo *divertire* en el sentido de *divergere*, corresponde a *encontradas*, *opuestas*, *divergentes*; o bien en la rima *sterpi-serpi* de *Merigiare pallido e assorto* ("ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi di merli, frusci di serpi"), tomada directamente de Dante (*Inferno*, XIII, 37-39): " *Uomini fummo, e or siam fatti sterpi: / ben dovebb'esser la tua man piú pia, / se state fossimo anime di serpi*".

Pues bien, súmese a todo ello el hecho de que Montale cultivó asiduamente la traducción de poesías ajenas y que estas versiones —recogidas en el *Quaderno di traduzioni* (1948) donde figuran, entre otros, Shakespeare, Eliot, Maragall o Jorge Guillen (Torino, Einaudi, 1981)— son como un elemento más de esa maraña intertextual en la que la "montalianidad" reside. Poesía de segundo grado cabría, en efecto, definir este fenómeno reflejo por el que, traduciendo, Montale confunde, superpone e incluso niega su voz con/a/en la de otros. Véase como muestra cuanto el autor de *Ossi di seppia* escribía acerca de su versión de Joan Maragall:

«No es difícil trasladar a endecasílabos italianos los endecasílabos catalanes del poema más conocido de Maragall: el *Cant espiritual*. Basta, o eso parece, con realizar una diligente traducción literal. Suprimiendo, además, como yo hice, un verso y medio que resultan pleonásticos, y alguna que otra inútil exclamación, nos parece incluso que la poesía gana algo. Terminado el trabajo se ve en cambio que de ella se ha perdido lo más y lo mejor, ese sonido crepitante de pña verde echada al fuego que caracteriza toda la poesía catalana. Pero vano sería tratar de conseguir tales efectos con complicadas aliteraciones y derroche de apócopes inusuales. Se daría con ello una idea rebuscada y barroca de un poeta sumamente sencillo.»

Donde contrasta la voluntad de convertir la sencillez maragalliana a la esencialidad atonal y programática del traductor (fuera exclamaciones, fuera versos redundantes), con la insatisfacción autocrítica de quien reconoce haber perdido precisamente la "otredad" del texto.

La misma actitud, entre asimilación del modelo al traductor y asimilación del traductor al modelo (es decir a aquello que en el texto resulta menos asimilable por su propia poética), caracteriza el contacto con la lírica de Guillén, un poeta traducido con puntillosa exactitud pero también sometido a sutil obra de montalianización, sobre todo en lo tocante al ritmo, cuyos saltos se atenúan de modo sistemático para crear una fluencia ininterrumpida. Poeta por lo demás respecto al cual Montale marcaría abiertamente las distancias cuando, con ocasión de la edición italiana de sus poesías (Verona, 1969), escribió un artículo en el que reprochaba al español el no haber sabido "disolver en un místico silencio" exaltación de la vida por un exceso de facundia y redundancia de variaciones.

En torno a estos problemas giraron las jornadas montalianas de Barcelona, a lo largo de las cuales se fue trazando un itinerario de progresiva implicación colectiva que culminó con un debate apasionado acerca de las posibles traducciones de *Buffalo* (enigmática pieza de *Le Occasioni* previamente analizada por Carlos López Cortezo). Un anticipo de aquella implicación se había tenido ya en la primera parte del Seminario en la que intervinieron algunos de los mayores expertos italianos del poeta: Giorgio Bárberi Squarotti, Romano Luperini, Gilberto Lonardi, no siempre concordes entre sí o con los demás participantes. Particularmente encendido el debate tras la lectura en clave dantesca que Raffaele Pinto hizo de *Riemersa da un'infinità di tempo* (Xenia, II, 11) y que encontró el frontal desacuerdo de Luperini antes de arrastrar una marea de intervenciones pro o contra las tesis de ambos. Luego llegarían los traductores para hablar en primera persona de sus dilemas y estrategias: Narcís Comadira, uno de los más originales poetas de lengua catalana, atentísimo al ritmo y a los secretos del léxico; *in absentia* Ángel Crespo, cuyas traducciones recientemente publicadas en la *Antología de Poetas italianos contemporáneos* (Círculo de Lectores, 1994) fueron seleccionadas, comentadas y leídas —junto con líricas del propio Crespo— por Pilar Gómez Bedate, Josep Corredor-Matheos y Enrique Badosa, todo ello ante una sala abarrotada por artistas, docentes, universitarios, estudiantes y amigos que rindieron un homenaje póstumo al desaparecido traductor de la *Divina comedia*.

Por último le tocó el turno a los italianistas estudiosos de las traducciones ajenas, incluidas las del propio Montale: Miquel Edo analizó, por ejemplo, las estrategias métrico-rítmicas empleadas por el poeta y por Jorge Guillén al traducir a Shakespeare; Rossend Arqués y Giovanni Albertocchi centraron su atención en textos de *Ossi di seppia* vertidos al catalán y al castellano por diferentes manos, y aquí nació otro apasionado debate en torno a las dos versiones —una más literal, otra más libre— que Jorge Guillén ofreció del *Meriggiare pallido e assorto*, no sin una inevitable comparación con el método y la calidad de las seis poesías de Guillén que Montale trajo a finales de los años veinte (*Los jardines*, *Rama de otoño*, *Árbol de otoño*,

Advenimiento, Presagio, El cisne). Curioso por demás el hecho de que —como demostró Ángeles Arce— ambos poetas desconocieran durante largo tiempo su recíproca operación y que tuvieran noticia de ella gracias a Joaquín Arce cuando éste entró en contacto con uno y otro mientras preparaba el primer y único libro sobre el poeta genovés aparecido en España (Júcar, 1982), libro que —dicho sea de paso— contiene la más rica antología de traducciones castellanas hoy existente.

La ocasión del Seminario sirvió, en fin, para anunciar la publicación inminente de otra antología montaliana —esta vez de traducciones realizadas *ad hoc* por diferentes poetas españoles—, coordinada por Rosario Scrimieri y editada por el departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid. A este evento editorial se sumará dentro de poco la edición de las Actas del Seminario barcelonés anticipadas en pequeña parte por un dossier entregado a los asistentes, en el que, además de reproducirse las principales versiones objeto de análisis (completo el intercambio Montale-Guillén), figura una bibliografía detallada de las traducciones y estudios montalianos publicados hasta la fecha en nuestro país.

Como organizadora del acto, no puedo sino augurar que las instituciones faciliten la repetición de experiencias semejantes proporcionando los medios económicos necesarios, que a menudo llegan tarde y mal o simplemente no llegan.





Una sentencia ejemplar

Uno de los problemas, para los traductores, con la Ley de Propiedad Intelectual, es la escasez de jurisprudencia en caso de litigio: los derechos están muy claros, las obligaciones también, pero a la hora de las reclamaciones éstas suelen terminar con avenencias entre las partes, no siempre satisfactorias, o con desavenencias que la parte más débil —el traductor— no se atreve a llevar a los tribunales por miedo a indisponerse con la editorial, con la consiguiente pérdida de trabajo, o a unos gastos que no siempre está en condiciones de afrontar. Por eso nos parece fundamental que la sentencia que reproducimos a continuación tenga todavía la posibilidad del recurso a un tribunal superior; los fundamentos de derecho que el juez ha recogido resultan sumamente interesantes.

La sentencia es de 2 de diciembre de 1995 y la dictó el Juzgado de Primera Instancia nº 48 de Barcelona. El demandante era nuestro colega Manuel Serrat v la demandada la Editorial Alinco. Lo que Serrat pedía era una participación proporcional del 2 por ciento del precio de venta al público de cuatro libros ilustrados, alegando la existencia de un pacto verbal en este sentido. La editorial, por su parte, aducía que lo pactado verbalmente era sólo un tanto alzado de 30.000 pesetas por libro, cantidad que ya había pagado al traductor.

Préstese la debida atención a lo que el tribunal concreta en relación con extremos como el de la "manifiesta desproporción" —que por fin se cifra—, la inexistencia de contrato escrito y, finalmente, eso de que: "...la traducción no tiene carácter accesorio y constituye un elemento esencial en el conjunto del libro...".

Enhorabuena a Manuel Serrat por esta victoria legal que a todos nos afecta y por su contribución a ir creando jurisprudencia en este terreno.

JUZGADO DE PRIMERA INSTANCIA N° 48
BARCELONA
AUTOS N° 614/95-4

SENTENCIA

En Barcelona, a dos de diciembre de mil novecientos noventa y cinco

El Ilmo. Sr. D. Fernando Utrillas Carbonell, Magistrado-Juez del Juzgado de Primera Instancia n° 48 de Barcelona, ha visto los presentes autos de juicio de cognición n° 614/95, promovidos por MANUEL SERRAT CRESPO, contra "EDITORIAL ALINCO SA.", representada por el Procurador D. Francisco Fernández Anguera, sobre propiedad intelectual.

ANTECEDENTES DE HECHO

PRIMERO.— Por la actora se formuló demanda de juicio de cognición, en base a los hechos y los fundamentos de derecho que estimó de aplicación, y terminó suplicando al Juzgado una sentencia por la que, en síntesis, se declare el derecho del actor a una participación proporcional del 2% en el precio de venta al público de los libros titulados *¿Qué ves en Navidad?*, *¿Qué ves en la casa del misterio?*, *¿Qué ves del derecho y del revés?*, y *¿Qué ves en el parque de atracciones?*, fijándose por el Juzgado el importe adeudado, condenando a la demandada a estar y pasar por la anterior declaración, y al pago de las costas.

SEGUNDO.— Admitida a trámite la demanda por providencia de 5 de julio del presente año, se acordó emplazar a la demandada, que compareció en tiempo y forma contestando a la demandada, solicitando su absolució, con imposición de costas a la actora.

TERCERO.— Celebrado el juicio el 27 de septiembre, se recibió el pleito a prueba, practicándose las propuestas y admitidas, y las diligencias acordadas para mejor

proveer, con el resultado que obra en autos, quedando conclusos para sentencia por diligencia de 29 de noviembre.

CUARTO.— En la tramitación de este juicio se han observado las prescripciones legales.

FUNDAMENTOS DE DERECHO

PRIMERO.— Ejercitada por el demandante Manuel Serrat Crespo, con fundamento legal en los artículos 46 y 47 de la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual, acción declarativa del derecho a una participación proporcional del 2% en el precio de venta al público, por la traducción de los libros titulados *¿Qué ves en Navidad?*, *¿Qué ves en la casa del misterio?*, *¿Qué ves del derecho y del revés?*, y *¿Qué ves en el parque de atracciones?*, efectuada por encargo de la demandada "Editorial Alinco S.A.", alegando la existencia de un pacto verbal para la retribución proporcional por cada libro vendido, se opone por la demandada, con fundamento en el artículo 46, 2 de la Ley 22/1987, que el pacto verbal lo fue en el sentido de que se pagaría un tanto alzado de 30.000 pesetas por cada libro, que ya han sido pagadas al demandante.

No teniendo el actor la obligación de probar el pacto de participación proporcional, con independencia de su cuantía, por ser éste un derecho que tiene reconocido en el artículo 46, 1 de la Ley 22/1987, correspondía a la demandada, de acuerdo con la norma de distribución de la carga probatoria del artículo 1.214 del Código Civil, la prueba de que, en contra de la regla general del artículo 46, 1, lo pactado fue el pago a tanto alzado, lo cual no puede estimarse en este caso que haya hecho, por no haber aportado ningún documento en el que así se haga constar expresamente, ya que, según resulta de las alegaciones conformes de las partes, no hubo acuerdo escrito; por carecer de valor probatorio los que, como documentos 2 a 4 acompaña a la contestación a la demanda, de los que no resulta claramente que los pagos se hicieran como anticipo, según lo manifestado por el actor, o como pago total de la deuda, dándose el actor como totalmente saldado y finiquitado por el trabajo realizado; y por no aparecer claramente la razón de ciencia, o resultar contradictorias las declaraciones de los testigos propuestos por la demandada.

En cualquier caso, tampoco concurren en este caso los supuestos de los apartados b) y c) del número 2 del artículo 46 de la Ley 22/1987, opuestos por la demandada, y que podrían permitir estipular la retribución a tanto alzado, por cuanto

la traducción de los libros de autos, no tiene carácter accesorio, y constituye un elemento esencial en el conjunto del libro, ya que carecería de sentido e interés comercial, o tanto aquél como éste serían distintos, si el libro estuviera privado de la traducción, y únicamente lo integrasen las fotografías sin el texto, o con el texto en la lengua inglesa original.

Por otro lado, teniendo en cuenta que el trabajo del demandante consistió en la elaboración de textos rimados en lengua española, con referencias a los objetos representados en las fotografías, a partir de la versión inglesa, visto su resultado, en ningún caso podría afirmarse que se trata de una traducción literal que, como tal, difícilmente habría permitido obtener textos rimados, perdiendo el libro uno de sus atractivos, adentrándose en consecuencia el trabajo desarrollado por el actor en el campo de la adaptación o recreación del texto, resultando irrelevante, a los efectos de la determinación de la existencia del derecho, la complejidad o extensión del texto, lo que únicamente puede afectar a la cuantificación de su contenido económico.

Aun admitiendo probado el pacto de remuneración a tanto alzado, que no se admite, según lo expuesto, sería en este caso plenamente aplicable la norma del artículo 47 de la Ley 22/1987, ya que, resultando de la prueba de libros que, según resulta de las liquidaciones efectuadas al autor original Jean Marzollo, la cantidad obtenida por la demandada por la venta de los cuatro libros entre julio de 1992 y junio de 1995, asciende a 23.857.741 pesetas, existe una manifiesta desproporción entre la remuneración pagada al demandante, de 30.000 pesetas por libro, y los beneficios obtenidos por la demandada.

SEGUNDO.— En cuanto al porcentaje de la participación proporcional, no habiendo probado el actor el acuerdo verbal de fijarlo en el 2%, según lo manifestado en la demanda, y no probado, a falta de pacto expreso, y no habiendo norma escrita que fije el mencionado porcentaje, es preciso acudir, de acuerdo con el sistema de fuentes del artículo 1 del Código Civil, a la costumbre existente en el mercado editorial, resultando en el presente caso de la documental que acompaña a la demanda, la prueba testifical, y los informes de la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña, y la Cambra del Llibre de Catalunya, que es habitual y no resulta desproporcionado el porcentaje del 2% sobre el precio de venta al público.

En consecuencia, resultando según lo expuesto de la prueba de libros, y la ausencia de otras pruebas producidas con la necesaria contradicción, que la cantidad obtenida por la demandada por la venta de los cuatro libros entre julio de 1992 y junio de 1995, asciende a 23.857.741 pesetas, el 2% correspondiente asciende a 477.154 pesetas, de las que deberán restarse las 120.000 pesetas cobradas como adelanto por el actor, según resulta de la documental que acompaña a la contestación y la ausencia

de prueba en contrario, quedando la cantidad adeudada al actor en 357.154 pesetas, por el periodo de julio de 1992 a junio de 1995, adaptando el suplico de la demanda a los periodos de liquidación adoptados por la demandada, sin incurrir en incongruencia, y reservando al demandante las acciones que le asistan por los derechos que se devenguen con posterioridad al mencionado periodo de liquidación.

TERCERO.— Según el artículo 523 de la L. E. Civil, siendo la resolución estimatoria, procede imponer las costas a la parte demandada.

Vistos además de los citados los artículos de general aplicación.

FALLO

Que estimando la demanda formulada por MANUEL SERRAT CRESPO, debo declarar y declaro el derecho del actor a una participación proporcional del 2% en el precio de venta al público de los libros titulados *¿Otté ves en Navidad?*, *¿Qué ves en la casa del misterio?*, *¿Otté ves del derecho y del revés?*, y *¿Qué ves en el parque de atracciones?*, fijando en TRESCIENTAS CINCUENTA Y SIETE MIL CIENTO CINCUENTA Y CUATRO PESETAS (357.154 pts.), la cantidad adeudada por la demandada al actor por las ventas del periodo de julio de 1992 a junio de 1995, condenando a la demandada "EDITORIAL ALINCO S.A.", a estar y pasar por la anterior declaración, y al pago de las costas

Contra esta sentencia cabe recurso de apelación, en el plazo de cinco días desde la notificación.

Así por esta mi sentencia, la pronuncio, mando, y firmo.



II Encuentros Alcaláinos de Traducción: una realidad interdisciplinar

Universidad de Alcalá de Henares. Departamento de
Filología Moderna

CARMEN VALERO GARCÉS

Durante los días 22 y 23 de abril de 1996, por segundo año consecutivo, se celebraron en Alcalá de Henares los II Encuentros Alcaláinos de Traducción, bajo el patrocinio del Departamento de Filología Moderna de la Universidad y con el apoyo del Vicerrectorado de Extensión Universitaria.

Al igual que en la edición anterior, el objetivo de los Encuentros era triple:

- Servir de foro de discusión e intercambio de impresiones para todas aquellas personas de fuera y dentro del ámbito académico que tienen interés por los estudios de traducción.

- Analizar y profundizar en los problemas comunicativos que se plantean cuando entran en contacto dos culturas/lenguas diferentes, así como dar cuenta de las nuevas tendencias e investigaciones en el campo de los estudios de traducción.

- Establecer contactos y lazos nacionales e internacionales para futuras colaboraciones en investigación y enseñanza.

Los tres objetivos quedaron ampliamente cumplidos y prueba de ello son, aparte de las cartas de reconocimiento enviadas por los participantes:

- La asistencia de unos cien participantes procedentes tanto de los departamentos de Filología como de facultades de Traducción, escuelas oficiales de Idiomas, institutos de enseñanzas medias y asociaciones culturales.

- El gran interés demostrado por los alumnos, de ésta y otras universidades, y especialmente de aquellas universidades que cuentan con nuevas titulaciones en Traducción e Interpretación.

- El contacto mantenido con los responsables y representantes de diversas universidades que ofrecen estudios y actividades relacionadas con la traducción (licenciatura, máster, cursos propios, doctorado, publicaciones, etc.) y entre los que cabría citar: Universidad de Indiana (EE.UU.), Universidad de Alicante, Universidad

Nacional de Educación a Distancia (UNED), Universidad Jaume I, Universidad de Málaga, Universidad de Valladolid-Soria, Universidad Pompeu i Fabra o la Universidad de Vic, entre otras, así como el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid, o el Círculo de Traducción de Sevilla.

Fueron dos días de apretado programa con dos conferencias plenarias, 27 comunicaciones y dos mesas redondas.

Las conferencias plenarias estuvieron a cargo de Enrique Alcaraz y de María Antonia Alvarez. El primero disertó de un modo ameno y encendido sobre los inevitables lazos que existen entre la pragmática y la traducción. María Antonia Alvarez, por su parte, nos condujo amablemente por los caminos de la lingüística y de la literatura comparada hasta llegar a la traducción.

Las mesas redondas tuvieron un tinte distinto. La primera en celebrarse, bajo el título de *La enseñanza de la traducción: Perspectivas nacionales, sociales y educativas*, contó con las aportaciones de Sonia Colina, Miguel Ángel Vega, Gloria Corpas y Patrick Zabalbeascoa. En ella se debatieron temas tan interesantes como el papel diferente, tanto a nivel social como educativo, que ocupa la traducción en EE.UU y en Europa, la enseñanza de la traducción en nuestro país o las perspectivas de trabajo para los futuros licenciados de las facultades de Traducción, bajo un clima de atención y participación activa.

La segunda mesa redonda respondía al título de *La importancia de la lengua materna en la formación del traductor* y contó con la presencia de Manuel Ramiro, Antonio Bueno, Ricardo Muñoz y Carmen Valero. Los puntos tratados fueron, a grandes rasgos, los siguientes: la formación de la competencia gramatical y de la competencia comunicativa del traductor en su propia lengua, el aprovechamiento del análisis contrastivo en la formación del traductor y el aprovechamiento del análisis de errores y de la interlingua en la formación del traductor. Se terminó el debate remarcando la importancia de la lengua materna para llegar a ser un buen profesional y las lagunas que se observan en los alumnos que inician su formación.

En cuanto a las comunicaciones, digamos que la temática fue variada como corresponde al subtítulo de los II Encuentros: *Una realidad interdisciplinar*. Se trataron temas de lingüística contrastiva y análisis de errores (Rosa Alonso y Elsa González, Carmen Valero, Isabel García y Josep Marco, Marta Iñigo y Debra Westall), de formación de traductores (Pilar Campos, Sonia Colina, Miguel Ángel Vega, Patrick Zabalbeascoa), de historia de la traducción (Lidia Taillefer, Isabel de la Cruz y Montserrat Martínez, Joan Manuel Verdegal), de didáctica de la traducción (Ovidio Carbonell, Carmen Valdivia, María José Álvarez Faedo), de temas culturales (Verónica Pacheco, Edume Goñi), de aspectos cognitivos (Marion Edwards), de teoría de la traducción (Javier Ortíz, Antonio J. Fernández, Leticia Herrero) y, cómo no, de tra-

ducción literaria (Esther Morillas, Esther Laso v Cristina Tejedor, María Frías, María Barros, Mercedes Díaz y Guzmán Mancho, Esther Hernández, Lina Sierra).

Tras dos días de apretada agenda se clausuraron los II Encuentros Alcalaínos de Traducción con la entrega de los premios del II Certamen de Traducción Literaria, organizado por las mismas responsables de los Encuentros y dirigido a los alumnos de la Universidad de Alcalá de Henares.

Sólo queda ya esperar la publicación de las Actas y la celebración de los III Encuentros que, sin duda, serán un éxito como lo han sido en ediciones pasadas.



Premio Aristeion de Traducción 1996

Un jurado internacional reunido en Copenhague los días 19 y 20 de septiembre ha fallado el premio europeo más importante para obras de los quince países de la Unión Europea en las modalidades de literatura y traducción.

Los seis seleccionados en la modalidad de traducción han sido los siguientes:

El belga Paul Claes, por su traducción del francés al flamenco de la obra de Arthur Rimbaud *Een Seizoen in de hel*.

El danés Thorkild Bjornvig, por su traducción del alemán al danés de la obra de Rainer Maria Rilke *Udsat pa hjertets bierge*.

El francés Jean-Noël Schiffano, por su traducción del italiano al francés de la obra de Umberto Eco *L'Île du jour avant*.

El irlandés Gerailt MacEoin, por su traducción del inglés al irlandés de la obra de Padraic Ó Conaire *Deoraiocht-Exiles*.

El finlandés Oili Suominen, por su traducción del alemán al finés de la obra del escritor austríaco Hermann Broch *Liikemies Huguenau eli asiallisuus 1918*.

El inglés Gilbert Adair, por su traducción del francés al inglés de la obra de Georges Perec *A void*.

El ganador del premio ha sido el danés THORKILD BJORNVIG por su traducción al danés de la poesía de Rilke.



La solución a los Juegos de palabras

Estos son los nombres de los traductores y las ediciones a las que pertenecen las versiones del poema seleccionado (*Languidez*), de Paul Verlaine.

Primera: Teodoro Sanz Hermosilla. *Paul Verlaine, Antología poética*, Bosch, Barcelona, 1984.

Segunda: Ramón Hervás. *P. V., Obra poética completa*, 2 vol., Ed. Río Nuevo, Barcelona 1984.

Tercera: Enrique Azcoaga. *P. V., Poesías*, Edaf, Madrid, 1964.

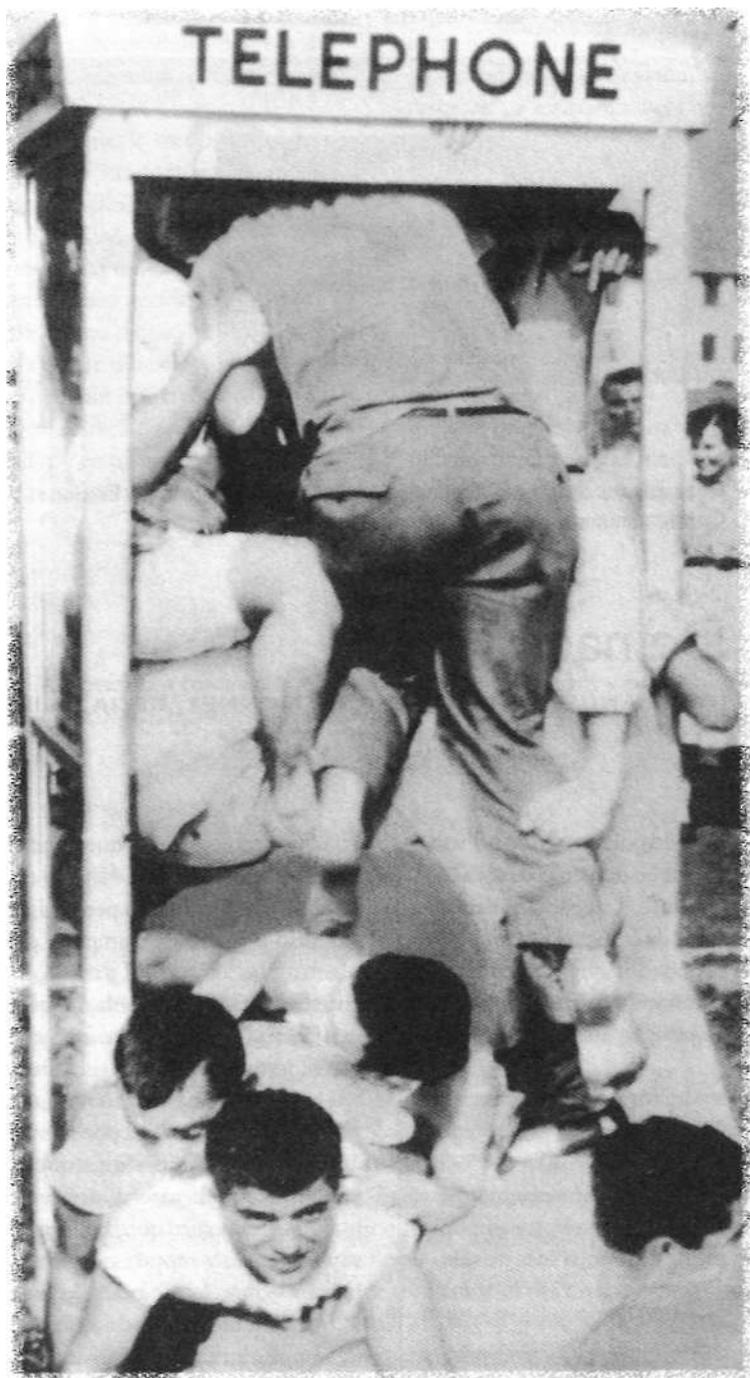
Cuarta: Manuel Machado. *Fiestas galantes...*, Librería de Fernando Fé, 1919.

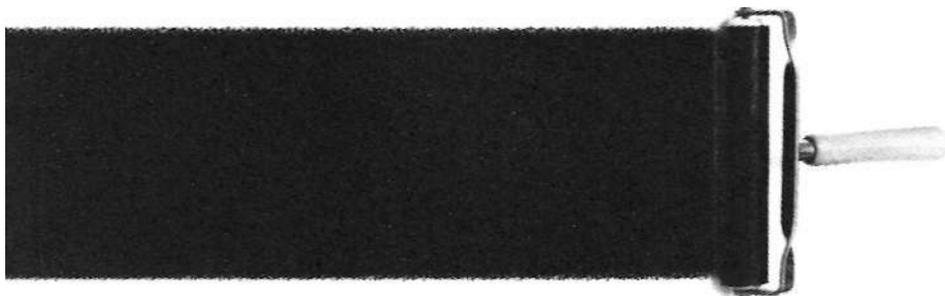
Quinta: Luis Guarner. *P. V., Antología poética*, Bruguera, Barcelona, 1969.

Sexta: Carlos Pujol. *P. V., Antología poética*, Planeta, 1992.

Sexta: Carlos Pujol. *P. V., Antología poética*, Planeta, 1992.

Séptima: Luis Martínez de Merlo. *P. V., Treinta y seis sonetos*, Poesía Hiperión, 1995.





En respuesta al artículo *Gracias* de Silvia Querini, editora de Ediciones B, publicado en Quimera, número 140—141, octubre de 1995.

De nada

JOSÉ MANUEL DE PRADA, SILVIA KONNET, CELIA FILIPETTO,
traductores

El cuchitril es infame y los diccionarios no son nunca todos los que se necesitan en ese momento y, para más *inri*, carísimos. Los editores de mesa presionan; las facturas de la luz, el teléfono, las cuotas del último ordenador que hemos comprado, el IAE, los Autónomos esperan... En fin, "las leyes del mercado exigen su cuota anual de alimento".

Así las cosas, el traductor no se lo piensa dos veces: acepta lo que le cae y ruega a San Jerónimo que no falte.

En este caso no hay negociación posible; por un lado, el libro a traducir, por el otro el contrato, si hay suerte, y si hay un poco más de suerte, no será leonino. Como las lentejas, lo tomas o lo dejas.

Se inicia así un viaje contra reloj, cuyas prisas impuestas desde arriba, no siempre conjugan bien

con "la responsabilidad que tiene el editor de que lleguen los libros en las mejores condiciones a un público lector anónimo pero exigente". Trayecto solitario plagado de trampas y peligros: las que plantean las lenguas de partida, la terminología, las referencias, la diacronía; las que plantea la lengua de llegada, en nuestro caso el castellano: ¿cómo se traduce un diálogo en afroamericano o en angloirlandés al castellano sin que se pierda el registro? Por si esto fuera poco, en el momento de la entrega del manuscrito, atrincherada detrás de la mesa acecha la caterva de correctores, a veces poco profesionales que, bolígrafo rojo en ristre, van a la busca y captura del gazapo en ocasiones más imaginario que real. Cuando no corrigen lo que está bien, introducen el error que luego irá con nuestra firma o pasan por alto los inevitables momentos de flaqueza que tiene hasta el

más eximio traductor. La tan pregonada transparencia se convierte aquí en invisibilidad pura y dura, porque a la hora de consultar, el traductor no existe.

Dadas estas condiciones, lo menos que se puede hacer es admitir una "traducción mediocre", hecha con el agua al cuello, con unas tarifas pésimas, fiel reflejo de un infecto texto de partida, que responde a estúpidas modas del mundo anglosajón, que habrán desaparecido del mapa a los pocos meses, cuando haya dejado de exhibirse en las salas la película que le dio origen.

Muchas veces, el solitario traductor se pregunta perplejo ante su teclado, ¿quién "tras varios temblores de fax y en un aleteo de talonario" habrá comprado semejante maravilla de la literatura?

Y si es cierto eso que comentan los expertos de que una buena traducción es como "la mujer verdaderamente elegante" que "se impone sin destacar", a los traductores nos sorprende que a pesar de todos estos harapos con que la industria editorial viste a la sufrida traducción se encuentren todavía verdaderas piezas de alta costura, tanto más meritorias porque han sido cosidas, puntada tras puntada, en las condiciones antes esbozadas.

Como traductores rara vez nos hemos sentido apoyados por aquellos editores a los que hemos "ayudado a leer y a trabajar mejor, peleando por una palabra, cortejando ciertas frases difíciles hasta tenerlas rendidas a nuestras teclas, haciendo de la buena literatura algo vivo y vivible". A todos ellos, de nada.

Ofrecemos a continuación, para satisfacción de curiosos y cumplimiento de las normas de cortesía, el artículo de Silvia Querini, aparecido en la revista Quimera

Gracias

SILVIA QUERINI, EDITORA DE EDICIONES B

El despacho es pequeño y los libros son muchos, procedentes de todos los rincones del mundo donde la cultura ha tenido a bien convertirse en mercancía. Los agentes literarios presionan, los autores reclaman la atención que creen merecer y las leyes de mercado exigen su cuota anual de alimento, desde la carnaza mal cocida hasta el manjar más exquisito.

Estando así las cosas, el editor se informa, lee, consulta y finalmente decide, procurando unir gustos personales e intereses comerciales en un matrimonio de conveniencia que a menudo suele resultar más provechoso y rentable que cualquier amour fou nacido de la pura intuición.

Sólo tras la negociación de los derechos de edición, que podríamos resumir en varios temblores de fax y en un aleteo de talonario, el editor siente que aquellas páginas por las que tanto ha peleado son suyas, y que suya es la responsabilidad de que lleguen en las mejores condiciones a un público lector anónimo pero exigente. Se inicia así un viaje, que mucho tiene de travesía, donde los compañeros de trayecto son imprescindibles para garantizar el éxito.

En el caso de que el texto proceda de un país extranjero y sus cualidades literarias sean importantes, el traductor no sólo es compañero, sino artífice del viaje. Con él se marcan las rutas por donde ten-

drá que discurrir en nuestro idioma la sensibilidad de un autor que a la hora de escribir sólo pudo, supo o quiso pensar en su propio lenguaje; con él habrá que buscar soluciones para decir lo indecible, traicionando —¿por qué no?— la palabra para salvar la idea, la sensación, la atmósfera de un mundo ajeno, que sólo y siempre podremos transmitir por aproximación, tanteando el terreno de lo eternamente perfectible. Por eso, y porque entiendo que en todo lo relacionado con el sentir —literatura, música, pintura— no cabe la indiferencia, pido a mis traductores entusiasmo y complicidad: por eso no admito que se justifique una traducción mediocre poniendo como excusa la falta de tiempo o una remuneración no acorde con el esfuerzo: por eso pido que los textos a traducir se lean antes de que nazca el compromiso, y por respeto al traductor que es capaz de decir "no puedo" o "no quiero" cuando el viaje todavía no ha empezado. Por eso también decidí en su día que el nombre del autor de la traducción apareciera en la cubierta de los libros que edito, y cuando digo autor lo hago con seriedad y orgullo.

Sé de escritores que sienten pánico a la hora de redescubrirse en un idioma que conocen, y en cambio respiran hondo cuando tienen entre manos una edición

de su obra en japonés. Sé de escritores que han intentado justificar sus fallos apoyándose en la supuesta incompetencia de quien traduce, y sé, o intuyo, que paradójicamente la calidad misma de la traducción, su andar suelto y ágil, casi nos hace olvidar la labor del traductor, y sí nos acordamos de él cuando las frases chirrían y nos incomodan porque están vestidas con prendas de mala calidad y peor factura. "La mujer verdaderamente elegante se impone sin destacar", comentan los expertos; pues lo mismo pasa con las buenas traducciones, que el lector disfruta sin reparar casi en las muchas puntadas que el sastre ha dado, sin más recompensa que una tarifa esclava de las leyes de mercado y la satisfacción de haber creado algo que irá más allá de las modas pasajeras.

Como editora, procuro apoyar —a través de la prensa y demás medios de comunicación a mi alcance— el esfuerzo de aquellos traductores que me han ayudado a leer y a trabajar mejor, peleando por una palabra, cortejando ciertas frases difíciles hasta tenerlas rendidas a sus teclas, haciendo de la buena literatura algo vivo y vivible. A todos ellos, gracias.



A modo de nueva diversión, pero también con el propósito más ambicioso de exhumar reflexiones de mucho o poco interés —pero en todo caso significativas— a propósito de la traducción literaria, iremos reproduciendo a partir de ahora textos de intelectuales y escritores, de gentes que se las hubieron —incluso si aún se ¡as tienen— con el tráfico lingüístico y tuvieron ¡a ocurrencia de manifestarse acerca de lo que, la mayor parte de las veces, no



era cosa de su dominio: aunque también es verdad que, a veces, dan muestras de ser verdaderos expertos, o quizás la genialidad les permite intuir cosas cuyo conocimiento no había razón para suponerles... Sea como sea, disparatadas o acertadas, sutiles o gruesas, apresuradas o mesuradas, aquí aparecerán las opiniones de muy diversos autores en relación con la traducción literaria y sus autores. Valga, en todo caso, de ilustración.

MARIANO JOSÉ DE LARRA

De las traducciones

VARIAS cosas se necesitan para traducir del francés al castellano una comedia. Primera, saber lo que son comedias; segunda, conocer el teatro y el público francés; tercera, conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer el francés, y quinta, saber escribir el castellano. Todo ello se necesita, y algo más, para traducir una comedia, se entiende, bien, porque para traducirla mal, no se necesita más que atrevimiento y diccionario: por lo regular el que tiene que servirse del segundo, no anda escaso del primero.

Sabiendo todas estas cosas, no se ignora que el gusto en teatros es variable; que en tanto hay efectos teatrales, en cuanto se establece entre el autor y el espectador una comunidad de afectos y de sensaciones; que de diversidad de costumbres nace la diferente expresión de las ideas; que lo que en un país y en una lengua es una chanza llena de sal ática, puede llegar a ser en otros una necesidad vacía de sentido; que un carácter nuevo en Francia puede ser viejo en España; no se ignora en fin que el traducir en materias de teatro casi nunca es interpretar: es buscar el equivalente, no de las palabras, sino de las situaciones. Traducir bien una comedia es adoptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente; de donde se infiere que por lo regular no puede traducir bien comedias quien no es capaz de escribirlas originales. Lo demás es ser un truchimán, sentarse en el agujero del apuntador y decirle al público español: Dice monsieur Scribe, etc., etc.

Esto con respecto a la comedia; por lo que hace al drama histórico, a la tragedia, o cualquiera otra composición dramática cuya base sea un hecho heroico, o una pasión, o un carácter célebre conocido, éstos ya son cuadros igualmente presentables en todos los países. La Historia es del dominio de todas las lenguas; en este caso basta tener una alma bien templada y gusto literario ejercitado para comprender las bellezas del original; no se necesita ser Víctor Hugo para comprender a Víctor Hugo, pero es preciso ser poeta para traducir bien a un poeta.

La tarea, pues, del traductor no es tan fácil como a todos les parece, y por eso es tan difícil hallar buenos traductores; porque cuando un hombre se halla con los elementos para serlo bueno, es raro que quiera invertir tanto trabajo sólo en hacer resaltar la gloria de otro. Entonces es preciso que sea muy perezoso para no inventar, o que su país tenga establecida muy poca diferencia entre el premio de una obra original y el de una traducción, que es precisamente lo que entre nosotros sucede.

Nuestro teatro moderno no carece de buenos traductores. Entre todos se distingue Moratín: nótese cómo en *El médico a palos* españoliza una comedia, producción no sólo de otro país, pero hasta de una época muy anterior; hace con ella el mismo trabajo que Moliere había hecho con Terencio y Plauto, y que Plauto y Terencio habían hecho sobre Menandro. No era Marchena poeta cómico, pero merece un lugar distinguido entre los traductores. Gorostiza fue menos delicado, si tan buen traductor, porque alcanzó un tiempo en que era más fácil revestirse de galas ajenas; y así, sin que queramos decir que siempre fue plagiarlo, muchas veces no vaciló en titular originales sus piraterías.

Posteriormente la traducción fue entre nosotros una necesidad: careciendo de suficiente número de composiciones originales, hubo de abrirse la puerta al mercado extranjero, y multitud de truchimanes con el Taboada en la mano y valor en el corazón se lanzaron a la escena española.

El vaudeville, género de composición dramática puramente francés, fue una mina inagotable; género complejo, verdadero melodrama en miniatura, así participa de la ópera como de la comedia; hijo de las costumbres francesas, bástale su diálogo diestramente manejado y erizado de puntas epigramáticas; esto, y algunos casos monótonos que giran casi siempre sobre temas semejantes, bastan a adornar una idea estéril que pocas veces produce más de una o dos escenas medianamente cómicas. El pueblo francés, tan cantor como mal músico, se paga de eso, y tiene razón, porque no le da más importancia que la que tiene, y porque rico el teatro de cómicos excelentes, el juego mímico y la perfección del arte prestan interés del otro lado de los Pirineos a la composición más desnuda de mérito y de originalidad.

Pero aquí donde el vaudeville empieza por perder la mitad de su ser, es decir, la parte música, aquí donde no es la expresión de las costumbres, aquí donde el público ha menester de composiciones más llenas, de más ingenio y enredo, su introducción debía de ser muy arriesgada, y sólo se le podía admitir en cuanto a comedia y a cuenta de comedias. Son sólo admisibles, pues, en la escena española aquellos vaudevilles que giran sobre un argumento y un enredo cómico de algún bulto, y aquellos en que queda [aún] material para llenar una pieza en un acto aun después de suprimida la música, y [aún] eso sin darle gran importancia, sin tratar de llenar con ellos una función entera. La empresa que todavía tiene los teatros emprendió esto y trató de sustituirles a nuestros sañetes, piezas verdaderamente cómicas nacionales y populares, pero cuya muerte era próxima desde que los ingenios se desdeñaban de componerlas, y que, por lo repetidos y sabidos que están ya del público, apenas podían ser ya de utilidad. Otra mira se llevó en esto: los sañetes tienen el inconveniente de halagar casi siempre las costumbres de nuestro pueblo bajo, por los términos en que están [generalmente] escritos, en vez de tender a corregirlas y suavizarlas, poniéndolas en ridículo; todo lo que fuese proponerse ese fin substituyendo a los palos, a las alcaldadas y a las sandeces de los pavos, rasgos agudos y delicados de ingenio, era laudable.

Pero esto no podía conseguirse sin revestir los vaudevilles de la misma nacionalidad y popularidad de que aquéllos gozaban: sólo así se podía introducir un género nuevo, y eso fue lo que se descuidó. De aquí que todo el triunfo que han podido conseguir los vaudevilles ha sido pasajero y efímero, y son muy pocos los que han quedado en el caudal, y no han pasado rápidamente después de unas cuantas noches de representación.

¿Y cuáles son los que han quedado? Aquellos que tenían más analogía con nuestras costumbres, o aquellos en que una idea verdaderamente cómica y original se hallaba bien adoptada y desarrollada por un traductor hábil.

Ocasión es ésta de hacer justicia a quien la merece: uno de los que mejor han traducido vaudevilles, uno de los que hubieran podido españolizar el género nuevo, es don Manuel Bretón de los Herreros. Seguramente, si todos los vaudevilles que se ha adaptado hubiesen sido y se hubiesen traducido como *La familia del boticario*, como *No más muchachos*, y otros del mismo traductor, verdaderos modelos de esa clase de trabajo, sólo elogios tendrían que salir de nuestra pluma. Son sólo comparables con las traducciones del señor Bretón algunas de otro joven [poeta] bien conocido: ya nuestros lectores habrán adivinado que hablamos del señor de Vega; y decimos algunas, porque no las ha cuidado todas igualmente; pero siempre le harán honor *El gastrónomo sin dinero*, *El cambio de diligencias*, *Quiero ser cómico* y otras, en algunas de las cuales sobre todo está tan bien hecha la traducción, que puede [con justicia] llamarlas casi originales.

Tanto nos hemos remontado [llevados de nuestra imaginación], que apenas sabemos ahora pasar de los señores Bretón y Vega a los traductores o truchimanes de *La viuda y el seminarista* y de *Los guantes amarillos*.

[Toda comunicación está interceptada, y sin una violenta transición, sin pedir antes perdón a aquellos escritores por haber hablado de ellos en un artículo destinado al examen de estas piezas, no nos es posible entrar en materia.]

Parece que de las dos cosas que hemos dicho ser necesarias para traducir mal una comedia, los traductores de estas dos novedades no han tenido más que una, esto es, el atrevimiento, porque a haber tenido también diccionario, imposible es que hubiesen hecho tan mezquinos truchimanes.

La viuda y el seminarista es una comedia (algún nombre le hemos de dar) de pobrísima intriga, y donde sólo campea una escena medianamente cómica, producida por la situación del seminarista, mozalbete sin experiencia, de quien la viuda y su amante se valen para anudar sus rotas relaciones. Xo merece un análisis, y nos contentaremos con decir que reprobamos altamente la especie de compromiso que se impone de algún tiempo a esta parte al público con la coplita final: bueno que el traductor pida perdón cuando lo hace tan mal; pero malo es, y malísimo, que el público lo conceda. La desaprobación del público es el mejor correctivo de la abyección en que vemos caer de día en día el teatro, y la indulgencia mal entendida es la muerte del arte.

(...) *Los guantes amarillos*, que hemos visto estrenar en el teatro del Vaudeville de París al inimitable Arnal, para quien se escribieron, es uno de los más ingeniosos juguetes que pueden presentarse en la escena y ha gustado en cuantos teatros de Italia y de Inglaterra se ha traducido. La prueba de su mérito es el éxito mismo que ha tenido en Madrid, donde no se nos ha dado ni una sombra del original: repetimos que estas piezas necesitan una traducción atinada: [y en prueba de lo que se nos ha dado, sólo citaremos la voz francesa *jarret*, que se ha traducido *jarrete*. Esto basta para muestra, y nos hace recordar a otro traductor que traducía *lit de jument*, *leche de jumento*: impreso está. ¡Y tales hombres tienen pujos de autores! El público, sin embargo, pasó por el jarrete: ¿prueba esto que el público merece tales traducciones? No, sino que mira con completo desprecio el teatro.] (...)

Libros

Traducción, manipulación, desconstrucción

M^a Carmen África Vidal Claramonte. Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1995. 135 páginas.

Con una división tripartita que ya anuncia el título, Vidal Claramonte aprovecha su conocimiento de la lingüística aplicada (es de suponer que al campo de la traducción) para pintar en este condensado volumen una serie de problemas que siempre estarán presentes en los estudios y en la práctica de la traducción, aunando con acierto ambos enfoques, para desbrozar en la segunda y en la tercera parte los pros y los contras de algunas de las teorías más novedosas: la llamada escuela de la manipulación y las aportaciones del de(s)constructivismo (*sic*). Con éstos parámetros, es de suponer que le haya salido un libro en pri-

mer lugar de considerable interés, que quiere ser simultáneamente normativo, descriptivo y prospectivo, y que sobre todo cumple con su vocación sintética y provocadora.

En la primera parte pinta Vidal Claramonte el estado de la cuestión centrándose en apartados sucesivos, un tanto heteróclitos, como son *Los estudios de traducción*, *Cualidades del traductor*, *La intención del traductor*, *El problema de la equivalencia*, *¿Ur-Sprache?* y *Tipos de traducción*. Por la simple enumeración de epígrafes ya se ve que los afanes de la autora abarcan una amplia gama de cuestiones quizá no del todo relacionadas entre sí, salvo por el fondo que anima su punto de vista. Los títulos de la segunda y la tercera parte no pueden ser más explícitos: *La traducción como manipulación* y *Desconstruir la traducción*.

Conjugar la visión del teórico —su acuidad y su presbicia, su miopía ocasional, su facilidad panorámica— con la actitud pragmática y muy a pie de tie-

rra que tiene el traductor profesional, y cabe tener presente que Vidal Claramonte es profesora titular de lingüística aplicada, aparte de haber traducido doce libros y un centenar de artículos, es sin duda el mayor mérito que hemos de reconocer a una obra como ésta. Sin embargo, también parece de rigor reseñar algunos defectos que contiene, aunque el principal posiblemente sea una virtud: sería muy deseable que este volumen tuviera continuación y ampliaciones en los años venideros.

Es de tener en cuenta que en una obra de síntesis como ésta, que aspira a exponer con una intención sistematizadora algunas de las aportaciones más recientes a los estudios de traducción, se cuelan muy a pesar de Vidal Claramonte citas textuales de otros autores que ni siquiera se digna entrecomillar. Por ejemplo, en páginas 21 y 99 fusila palabra por palabra y sin el menor escrúpulo dos pasajes del artículo que publiqué yo en el dossier que dedicó *Letra Internacional* a la traducción en 1993 —por cierto que el resto de los artículos que comprende este dossier está profusamente citado a lo largo de este volumen, buena muestra de la utilidad y el interés que tienen— lo cual denota un empleo bastante laxo de las fuentes: la archiconocida cita del capítulo 62 de la segunda parte del *Quijote* no dice nada sobre "el revés de

una alfombra", sino que hace referencia a un "tapiz". Parecido, no es lo mismo.

En este sentido, la procedencia de la información que baraja Vidal Claramonte es inequívocamente anglosajona (y quizá bastaría con señalar que en página 61 se menciona la "Universidad de Antwerp", cuando cualquier traductor mínimamente avezado sabe que se trata de la ciudad belga que en castellano llamamos Amberes): citar a estudiosos de la altura de Maurice Blanchot o Valery Larbaud en inglés es práctica que seguramente tiene delito, por más que citar a Derrida en cualquier lengua que no sea la suya parezca ligereza más comprensible y de menor trascendencia. De todos modos, me apresuro a cerrar la lista de los defectos de que adolece este útil e interesante volumen con una mención del sistema de notas al pie, del índice onomástico y de la bibliografía: las disparidades que muestran estos tres sistemas de referencia claman al cielo, aunque seguramente tengan fácil remedio en una posterior edición. En resumidas cuentas, un libro que incita a pensar en profundidad sobre aspectos muy variados de la teoría y la práctica de la traducción, asequible en lo conceptual y útil por la información que contiene, y que de momento uno podría poner a la altura de los volúmenes de Newmark y

García Yebra, los más provechosos para quienes trabajamos en la traducción desde el pragmatismo sin olvidar aquellas aportaciones teóricas que puedan redundar en beneficio del traductor profesional. Y como imagino que la distribución del volumen no será buena, ya que la editorial universitaria que lo publica es relativamente desconocida incluso entre los libreros, adjunto el teléfono donde puede solicitarse: (923) 21 47 88.

MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE

Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literaria

Joaquim Mallafré. Quaderns Crema,
Barcelona, 1991.

El relevante papel que otorgamos al fenómeno de la escritura ha comportado que denominemos a las sociedades que carecen de sistemas de escritura "pre" o "protohistóricas", pues hemos establecido que la "historia" sólo comienza cuando una comunidad es capaz de transmitir a las futuras generaciones los hechos del presente o el pasado a través de un soporte escrito. Sin embargo, la importancia que concedemos a los "textos" nos lleva a veces a menospreciar el peso que tiene en nuestras sociedades una tradición oral que convive soterra-

damente con la cultura de la letra impresa. Refranes, sentencias, canciones infantiles, juegos de palabras, trabalenguas, cuentos, adivinanzas, etc., forman parte del aprendizaje iniciático que nos abre las puertas de la sociedad adulta. Los aprendices de niños, en el entorno familiar y escolar, pasan a formar parte inadvertidamente de la memoria colectiva de nuestra comunidad de hablantes. Es lo que Joaquim Mallafré denomina *llengua de tribu* en oposición a la *llengua de polis*.

La literatura se hace a menudo eco de esa tradición oral y, contando con la complicidad del lector en cuanto miembro de una misma tribu, recrea literariamente, de forma culta, esa memoria colectiva y la convierte entonces en parte integrante de la lengua de *polis*. Ahora bien, esta tradición oral, viva, dinámica, no fijada, es a menudo la mayor pesadilla del traductor. ¿Cómo traducir esos guiños que apelan a una memoria sentimental, afectiva, y cómo hacer que tengan sentido para una comunidad distinta de hablantes, los cuales poseen, a su vez, su propia lengua de tribu?

Traductor, entre otras obras, del *Ulises de Joyce* al catalán, Joaquim Mallafré se ha visto confrontado de facto con las principales dificultades que plantea la traducción de un texto literario sumamente complejo. La primera pregunta a la que se enfrenta —metódica, sin duda, pero no por eso menos inquietante— se refiere a la viabilidad de la traducción. ¿Es posible traducir los infinitos matices con los que, parece ser, cada lengua organiza el mundo? La respuesta de Mallafré es optimista: la traducción es posible en la medida que la comunicación es posible; o, para expresarlo con sus propias palabras, "la posibilidad de comunicación comporta la posibilidad de tra-

ducción". Negar esa posibilidad significaría afirmar que las connotaciones particulares de cada lengua, de cada palabra, imposibilitan la comunicación incluso entre hablantes de una misma lengua. Pero, señala Mallafré, es evidente que la comunicación se produce. Sin duda, traducir es un reto cuyo éxito depende, en buena parte, de lo que Mallafré denomina "intuición" y que Peter Newmark designa como un "sexto sentido", mezcla de inteligencia, sensibilidad e intuición. Pero la intuición es, según Mallafré, hasta cierto punto racionalizable y, por lo tanto, comunicable. En gran medida, *Llengua de tribu i llengua de polis* es un intento de hacernos partícipes del método empleado por Mallafré para resolver muchos de los problemas que planteaba la traducción del *Ulises* catalán.

La divisa que propone Mallafré es la siguiente: "la obra original es al lector tipo de la obra original como la traducción es al lector tipo de la obra traducida", es decir, la recepción de la obra debe proporcionar un grado equivalente de comprensión, placer, aceptación, etc. en los lectores tipo de dos lenguas distintas. A partir de aquí, y sin perder de vista la fidelidad debida al texto, el traductor deberá ingeniárselas para "adaptar" la lengua de tribu del autor a su propia lengua de tribu. Pero, ¿pueden puntos en común las traducciones orales de distintas lenguas? ¿las connotaciones son exclusivas de cada lengua o responden a unos esquemas universales (al menos entre culturas próximas, como la anglosajona y la catalana)? Para abordar estos problemas, Mallafré elabora una clasificación a través de los constructos de *tribu* y *polis* y, a partir de esta taxonomía, considera que es posible delimitar los ámbitos propios de

la "lengua de tribu" y la "lengua de *polis*" en categorías antagónicas:

Tribu	Polis
Cuerpo y entorno	Organización y práctica sociales
Lengua	Ciencia y especialización
Observación y juicio	Ideología
Misterio y spell	Religión positiva
Rimas, leyendas	Literatura
canciones	culta

Así pues, de lo que se trata es de encontrar expresiones equivalentes —atendiendo al contexto, función, etc.— entre la lengua original y la lengua de traducción. Frente a las expresiones que son propias de la lengua de tribu, la traducción literal no tiene sentido y el traductor deberá recurrir a su propia experiencia personal o consultar a otros miembros de la tribu, depositarios de esa cultura de transmisión oral, así como las recopilaciones (cuando existan) que recogen ese acervo popular. Algo que todo buen traductor hace guiado por el sentido común, pero que Mallafré sistematiza de manera más teórica a propósito de su experiencia con una obra como el *Ulises*.

Llengua de tribu i llengua de polis no es, ni pretende ser, un manual de traducción, pues el lector no encontrará en esta obra un tratamiento sistemático de los procedimientos de traducción. La primera parte del libro nos ofrece una introducción, de tono más bien académico, acerca de algunas de las principales cuestiones y enfoques que se plantean en torno a la traducción, dedicando una atención especial a la traducción literaria, el tipo de traducción que interesa a Mallafré. La segunda parte, que da título al ensayo, desarrolla una metodología particular de la traducción de la "lengua de tribu" v nos

ofrece numerosos ejemplos, la mayoría de los cuales hacen referencia a la cultura de tradición oral propia de la lengua catalana y que Mallfré compara con expresiones equivalentes de la lengua inglesa. En definitiva, los presupuestos teóricos que presiden *Llengua* *¿Le tribu* y *Mengua de polis* pueden ser discutibles —lector tipo, equivalencia...—, en tanto que se basan en una determinada concepción de las relaciones que se establecen entre lengua y cultura o entre pensamiento y lenguaje, pero sin duda este ensayo nos permite reflexionar sobre algunos de los problemas con los que, tarde o temprano, cualquier traductor de obras literarias se

enfrentará a lo largo de su carrera profesional. En este sentido, lo que Mallfré vendría a decirnos es que el traductor no debe ser ni un exégeta que nos "explique" el texto a través de su traducción ni quedar prisionero de la mera literalidad de las palabras. Como un funámbulo, deberá esforzarse por mantener el equilibrio sobre esa cuerda invisible de referencias y significados, ese puente frágil y resbaladizo, pero necesario, que ha de permitir al lector abandonar su propia tribu, su propio universo cultural, y adentrarse en nuevos territorios para él inexplorados.

MAITE SOLANA

Revistas

Hieronymus Complutensis

Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Núm. 3. Julio-diciembre de 1995. 153 páginas.

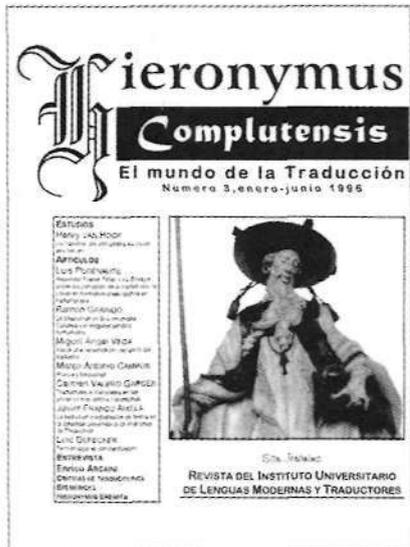
Fiel a su cita, apareció el tercer número de la revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, que además de no fallar en su compromiso en cuanto a la presencia, tampoco lo hace en cuanto a los contenidos, pues

demuestra su fidelidad a los propósitos enunciados en el número con que nació. Es preciso agradecerlo. Una buena serie de artículos enjundiosos compone el cuerpo del volumen, firmados por Teresa Martínez, Eugene A. Nida, Valentín García Yebra, Jacques Thiériot, Jesús Cantera, Lidia Taillefer, Miguel Ángel Vega, Antonio Guzmán y Caroline de Schaetzen. Nida continúa hablando en una entrevista que sigue a lo anterior, con lo que se pasa al análisis de traducciones: primero en Traducciones Menores y lue-

go en la sección de crítica, que dedica la mayor parte del espacio en esta ocasión a traducciones "clásicas", para limitarse a un solo artículo —en torno a la traducción de *¡Qué bello era Suleyken!*, de

Destaquemos por fin la continuidad en el diseño y presentación, terreno en el que destaca la sorprendente multitud de estampas del santo traductor a cuyo nombre se han encomendado los editores.

R. S. L.



Sendebar

Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. 1995.

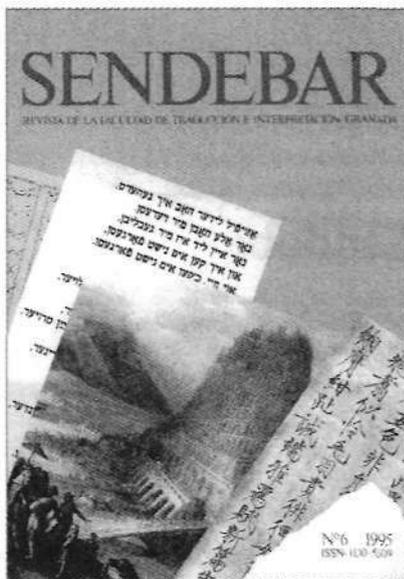
Es el sexto este número de la revista granadina la cual, si hablamos de veterania, lleva ya largo tiempo apareciendo con periodicidad anual, además de ofrecer seguramente el mayor número de páginas entre las que se consagran a la traducción. Naturalmente, debido a su condición de medio de expresión de la Facultad aludida, comparten las páginas de *Sendebar* los problemas relativos a la interpretación y a la traducción en sentido general, con preferencia por el enfoque docente (como es habitual, por otra parte, en las revistas universitarias del ramo) y escasa atención a la traducción literaria y a los asuntos relacionados con su ejercicio práctico.

Siegfried Lenz, a cargo de M^a Carmen González— en lo que se refiere a los textos "de hoy". No se nos oculta que es bien difícil conseguir, sin cometer graves injusticias, una nutrida y permanente sección de crítica de los libros que se traducen en este momento. Saludos al intento, de todos modos, y nuestros deseos de ecuanimidad, rigor y atrevimiento.

Completan el número las secciones de Efemérides y Reseñas, seguidas, como colofón, de esas páginas de Opinión que firma Jerónimo el Eremita, acogidas al título, en esta oportunidad: *Descripción y prescripción o repetición y novedad. Reflexiones acerca de los congresos de traducción y las conferencias de traductores*. Léase.

El número que tenemos entre manos está dividido en las siguientes secciones: *Historia de la traducción* (artículos de Ricardo Muñoz Martín, Wenceslao Carlos Lozano y Paul J. Donnally); *Teoría de la traducción e interpretación* (Enrique Fernández Vernet, Amparo Hurtado, Manuel Fernández Sánchez y Bryan

Robinson —*In conversation with Eugene Nida*—); *Traducción técnica o especializada* (Roberto Mayoral: *La traducción jurada del inglés al español de documen-*



tos paquistanés..., Jorge Díaz Cintas y Sergio Viaggio); *Terminología y terminografía*; *Lingüística contrastiva* (Antonio Pamiés Beltrán: *La jerga de la drogadicción*, y Mohammed Farghal); *Traducción literaria* (Hendrika Gevers Vredendregt: *Poesía traducida al pie de la bella letra: "Digging", de Seamus Heaney*, y Brian Hugues: *¿Cavar o socavar?: respuesta al artículo de Hendrika Gevers*); *Miscelánea; Bibliografía, reseñas y noticias*.

Doscientas ochenta páginas de apretado texto y mucha enjundia, que interesarán de forma especial a profesores y estudiantes. Puede resultar particularmente útil el artículo *La jerga de la drogadicción*, acompañado de un nada despreciable glosario y una extensa bibliografía. En cuanto a lo demás, los intereses de cada cual podrán inclinarlo a consultar distintos textos.

R. S. L.

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 pueden enviar un talón o giro postal por importe de 2.000 ptas., en concepto de colaboración, 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	Cinevídeo 20	Gaia	Papeles de la FIM	Síntesis
Abaco	Claves de Razón Práctica	Generació	El Paseante	Sistema
Academia	CLIJ	Grial	Política Exterior	Temas para el Debate
A.D.E. Teatro	El Croquis	Guadalimar	Por la Danza	A Trabe de Ouro
Afers Internacionals	Cuadernos Hispanoamericanos	Historia y Fuente Oral	Primer Acto	Turia
Africa América Latina	Cuadernos de Jazz	Insula	Quaderns d'Arquitectura	El Urogallo
Ajoblanco	Cuadernos del Lazarillo	Jakin	Quimera	Utopías/Nuestra Bandera
Álbum	Debats	Lápiz	Raíces	El Viejo Topo
Archipiélago	Delibros	Lateral	Reales Sitios	Viridiana
Arquitectura Viva	Dirigido	Leer	Reseña	Voice
L'Avenç	Ecología Política	Letra Internacional	RevistAtlántica de Poesía	Zona Abierta
La Balsa de la Medusa	ER, Revista de Filosofía	Leviatán	Revista de Occidente	
Bitzoc	Escena	Litoral	Ritmo	
La Caña	Experimenta	Lletra de Canvi	Scherzo	
CD Compact	Foto vídeo	Ni hablar	El Siglo que viene	
El Ciervo		Nueva Revista		
		La Página		



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
arce@nodo50.gn.apc.org