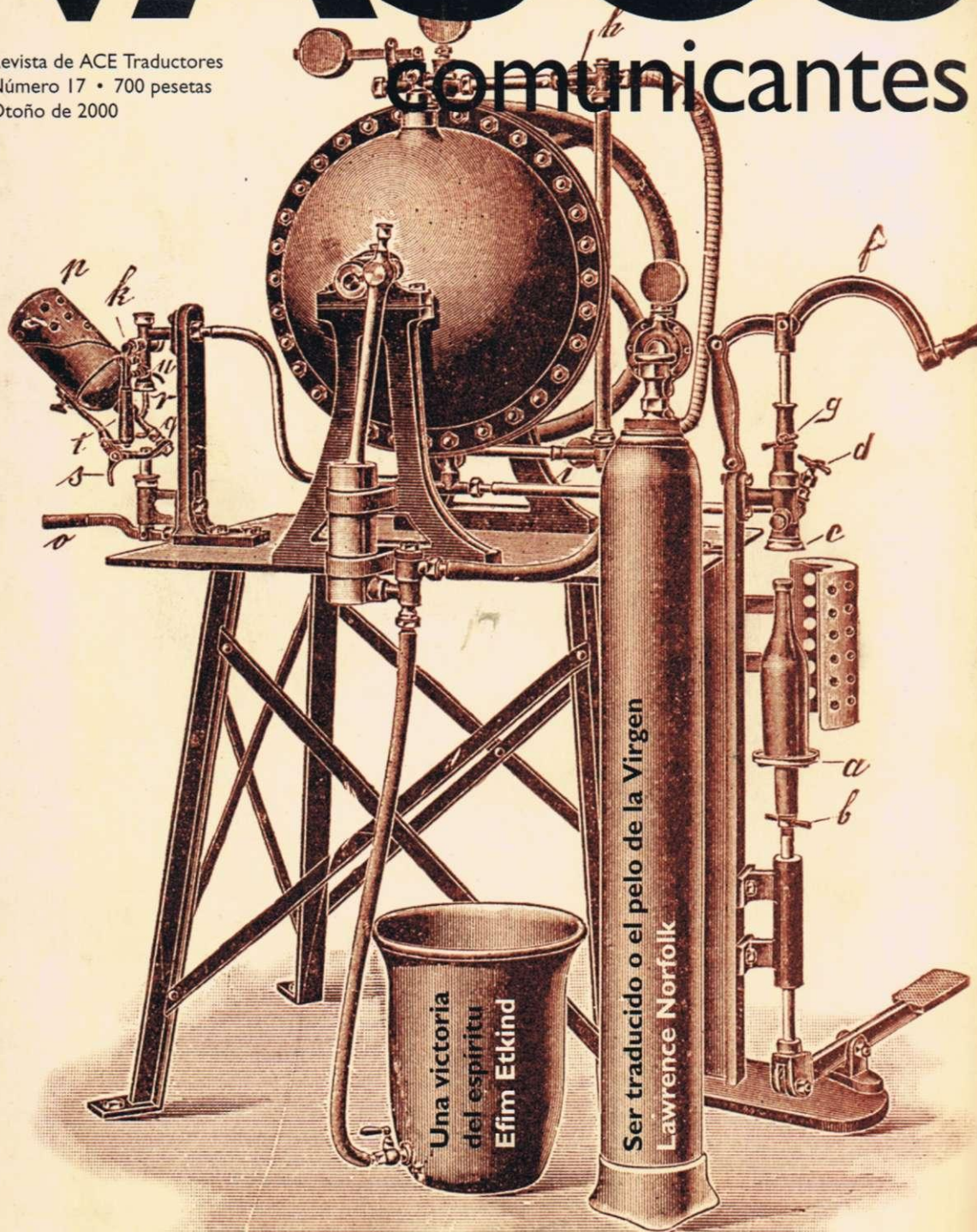


# VASOS

Revista de ACE Traductores  
Número 17 • 700 pesetas  
Otoño de 2000

## comunicantes





# VASOS



comunicantes

*Director:* Ramón Sánchez Lizarralde

*Secretaria de Redacción:* Carmen Francí Ventosa

*Consejo de Redacción:* Mariano Antolín Rato  
Esther Benítez Eiroa  
Clara Janes Nadal  
Miguel Martínez-Lage  
Miguel Sáenz

*En Barcelona:*  
Juan Gabriel López Guix  
Olivia de Miguel  
José Manuel de Prada  
Juan José del Solar Bardelli

VASOS COMUNICANTES es una revista de ACE Traductores y ha sido confeccionada con la ayuda del Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO).

O Sagasta, 28, 5A. 28004 Madrid  
Teléfono: 91 446 70 47 Fax: 91 446 29 61  
Correo electrónico: [st0000@acett.org](mailto:st0000@acett.org)  
Dirección web: <http://www.acetraductores.org>

La composición, el diseño y la maqueta son de José Luis Sánchez Lizarralde.  
La revista está compuesta en diferentes ojos de las familias de caracteres Galliard, Gili Sans, Helvética y Compacta, todos de Adobe Systems Inc.®.

Imprime: Cromoimagen

I.S.S.N.: 1 135-7037

Depósito Legal: M. 3.472-1996



presentación

7

artículos



10

entrevista

70

textos sobre traducción

74

juegos de palabras

62

reseñas

84

# Sumario

OTOÑO DE 2000

<i>Presentación</i>	7-9
<i>Una victoria del espíritu</i>	
EFIM ETKIND.....	10-19
<i>Ser traducido o el pelo de la Virgen</i>	
LAWRENCE NORFOLK.....	20-27
<i>Traducción es creación</i>	
JORDI LLOVET.....	28-39
<i>La lucha contra el reverso del tapiz (de la no imposibilidad de la traducción de poesía)</i>	
M <sup>a</sup> ÁNGELES CABRÉ.....	40-52
<i>Entrevista a José Luis López Muñoz</i>	
CATALINA MARTÍNEZ MUÑOZ.....	54-63
<i>Breve teoría de la traducción (extractos), de Francisco Ayala</i>	64-69
<i>Fragmento inicial de Fausto, de Goethe</i> .....	70-79
<b>Libros</b>	
<i>Manual de estilo de la lengua española</i>	
MARIETTA GARGATAGLI.....	80-83
<i>De cómo se configuran las miradas</i> .....	
R.S.L.....	83-84

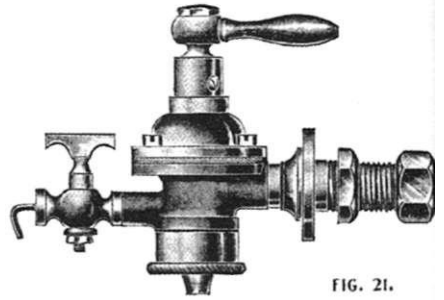


FIG. 21.

# PRESENTACIÓN

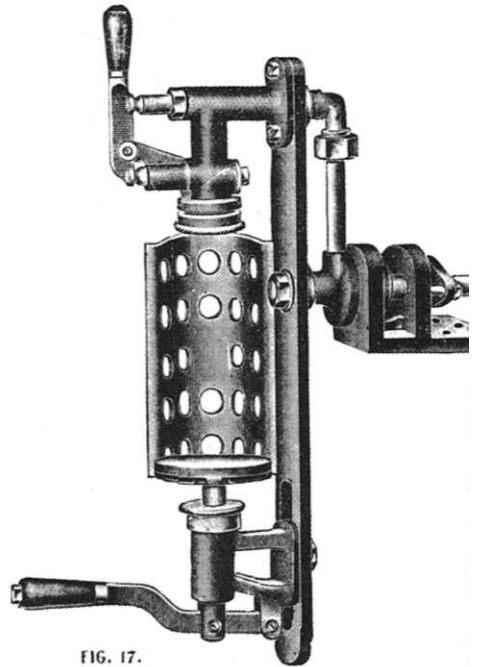


FIG. 17.

*El verano que termina ha resultado pródigo en debates y opiniones acerca del mundo del libro y sus intermediaciones, como consecuencia, sobre todo, del pulso entre el Gobierno y los gremios de editores y libreros a propósito del precio único del libro y su futuro. Los editores en particular, arrojándose una representación un*

tanto excesiva, han desplegado sus argumentos en favor de la permanencia de dicho precio único (puesto en cuestión por la Administración en lo relativo, inicialmente, a los libros de texto), que no obstante se sustentan sobre uno fundamental: el riesgo de desaparición de buena parte de las librerías tradicionales como consecuencia de la generalización de los descuentos en las grandes superficies. Resulta claro que tal toma de posición se articula alrededor de la trascendencia cultural del libro, de cuya defensa se declaran adalides los propios editores tomados en conjunto.

La defensa de las librerías como garantía de cierto grado de pluralidad en la puesta a disposición de la población de las creaciones intelectuales constituye una actitud a todas luces loable y necesaria, pues de la calidad, diversidad y accesibilidad de los libros depende en no poca medida el nivel cultural y educacional de un país. Sin embargo, la discusión abierta se encuentra lejos de haber profundizado (ni siquiera los ha enunciado) en una buena porción de asuntos y argumentos imprescindibles para una correcta percepción del problema global, que no se agota, ni mucho menos, en el precio ni en los mecanismos comerciales de distribución de los libros. Resulta evidente que, si se trata de elucidar la conveniencia o no de establecer una excepción para un sector tan importante como éste en nombre de la trascendencia social de su función, deberá facilitarse que el conjunto de la sociedad asista a un verdadero debate acerca de los diferentes elementos y circunstancias que concurren en su actividad y, por lo mismo, a que los verdaderos creadores de los bienes

# PRESENTACIÓN

# E

culturales a que se alude, es decir, los autores, tercién en la discusión con sus propias opiniones y expongan sus necesidades y prioridades a este propósito. De otro modo, tal debate resulta peligrosamente escorado del lado de los argumentos empresariales (o gubernamentales) y oculta factores y elementos sin los cuales esa sociedad cuyo interés se invoca no puede estar en condiciones de declararse a favor o en contra de ésta u otra actitud. Buena muestra de ello es la confusión y la perplejidad (debida en buena medida a los argumentos esgrimidos por el Gobierno a favor de su decisión, pero también a la comprensible desconfianza en los razonamientos no del todo convincentes de los editores) en que se están viendo sumidos los compradores de libros de texto en este inicio del curso.

De hecho, los autores, también los traductores de manera específica, tenemos bastantes cosas que decir al respecto, en primer lugar que, contrariamente a lo previsto en las leyes (y, seguramente, también supuesto por muchos), se nos hurta con demasiada frecuencia la capacidad de decidir acerca del destino y utilización de nuestras creaciones, así como la participación proporcional y equitativa en los beneficios que aquellas rinden, asunto éste



La defensa de las librerías como garantía de cierto grado de pluralidad en la puesta a disposición de la población de las creaciones intelectuales constituye una actitud a todas luces loable y necesaria



que hasta el presente no hemos tenido la oportunidad de discutir públicamente, y no por no deseárselo nosotros. Así pues, salvo que las partes hasta ahora participantes no pretendan un verdadero debate sino un mero espectáculo publicitario, deberán contar en el futuro inmediato con los autores y facilitar la participación de éstos en él, pues de lo contrario (consigan ahogar o no nuestras voces) se estarán respectivamente descalificando.

Entretanto, nosotros continuamos con lo nuestro, que es también darle vueltas al asunto de traducir: en este núme-



ro nos hemos fijado en las sugerentes cavilaciones de Efim Etkind; las reflexiones que provoca el hecho de ser traducido en un escritor: Lawrence Norfolk; la negativa de la imposibilidad del traslado de poesía, de M<sup>a</sup> Angeles Cabré; y la defensa de Jordi Llovet del carácter creativo de la traducción literaria. Recomendamos especialmente la entrevista a nuestro brillante y experimentado colega José Luis López Muñoz, e invitamos, en fin, a jugar con diferentes versiones del inicio del *Fausto* de Goethe.

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE

El debate resulta peligrosamente escorado del lado de los argumentos empresariales (o gubernamentales) y oculta factores sin los cuales esa sociedad cuyo interés se invoca no puede estar en condiciones de declararse a favor o en contra de ésta u otra actitud.



# Una victoria del espíritu

EFIM ETKIND

Traducción de Ágata Orzeszek

Cuando se apagó el sonido de los aplausos, una voz femenina exclamó: "¡Autor!" En la otra punta de la sala se oyeron risas, que en un primer momento me indignaron. Sin embargo, no tardé en entender por qué algunos se habían reído: se acababa de representar el *Don Juan* de Byron. El público, no obstante, comprendió el sentido de la exclamación y más personas empezaron a gritar: "¡Autor!" Nikolái Pávlovich Akímov, que había salido al escenario con sus actores, una vez más estrechó la mano a Voropáiev —que hacía de protagonista— y se acercó al límite de las tablas; levantándose de su asiento, le salió al encuentro una mujer ataviada con un largo vestido negro, parecido al hábito de una monja. Se sentaba en la primera fila y ahora, obedeciendo al gesto de Akímov, subió al escenario y se colocó junto a él; encorvada y desesperadamente exhausta, dirigía su mirada perpleja hacia un lado. Los aplausos arreciaron, algunos espectadores se pusieron de pie y tras ellos se levantó el patio de butacas entero: todo el mundo aplaudía de pie. De repente, en un instante, se hizo el silencio: la sala vio cómo la mujer de negro se tambaleaba y empezaba a desplomarse; si Akímov no la hubiese sostenido, habría caído. Se la llevaron: era un infarto.

¿Sabía el público que había acudido al ensayo general del *Don Juan* de Akímov el origen de la obra? ¿Era el grito de "¡Autor!" una mera reacción espontánea y emocional? ¿O, tal vez, la mujer que había proferido esa palabra tan significativa conocía la historia que me dispongo a contar?

Tatiana Grigórievna Gnédich, tatarasobrina del traductor de la *litada*, a comienzos de los años treinta daba los cursos de posgrado de la Facultad de Filología de la Universidad de Leningrado (en aquella época la llamaban por su abreviatura rusa, LIFLI); se dedicaba a la literatura inglesa del siglo XVII y se había entregado tanto a su estudio que no se daba cuenta de lo que sucedía a su alrededor. Y eso que eran tiempos difíciles: a cada momento se repetían las purgas y de la Universidad se expulsaba a los "enemigos": ayer a los formalistas, hoy a los vulgares sociólogos y —siempre— a los nobles, a los intelectuales burgueses y a los imaginarios trotskistas y fraccionistas. Tatiana Gnédich se sumergía en la obra de los poetas isabelinos y no quería saber nada más. Sin embargo, la devolvieron a la realidad con una reunión, en el curso de la cual la acusaron de ocultar su origen noble. Ella misma,

por supuesto, no había acudido a la reunión, pero al enterarse expresó en voz alta su asombro: ¿podía acaso ocultar su origen? Al fin y al cabo llevaba el apellido Gnédich y ya desde tiempos anteriores a Pushkin se sabía que los Gnédich eran una familia de rancio abolengo. A continuación la expulsaron de la Universidad por "presumir de su origen noble". Así actuaba en aquella época el partido en el poder: y no se equivocaba. La realidad era absurda y no lo ocultaba. La única arma de la que disponían sus víctimas —por lo demás del todo indefensas— no era sino ese mismo absurdo, que podía destruirlas pero también —si estaban de suerte— salvarlas. Tatiana Gnédich supo demostrar en lugar oportuno que semejantes acusaciones se excluían mutuamente: ella ni ocultaba ni presumía. La readmitieron. Así, volvió a la enseñanza, tradujo a poetas ingleses, escribió versos de corte acmeísta e incluso empezó a traducir poesía rusa al inglés.

Vivíamos en el mismo edificio; se trataba de una de esas casas de "pisos en propiedad", famosas en Petersburgo —y luego en Petrogrado y Leningrado—, la cual se hallaba en el número 73-75 del paseo Kamennostrovski (más tarde Kírov); en aquel inmenso edificio, que aparecía revestido de granito y que se levantaba junto a las Islas, vivían destacadas personalidades de la cultura rusa, tales como el historiador N. F. Platónov, el literaturólogo V. A. Desnitski o el poeta y traductor M. L. Lozinski. Quiso el destino que yo naciera en aquella casa: mi padre había sido dueño del piso número 2; pero más tarde me encontré en ella por casualidad: recién casados, a mí y a mi mujer nos asignaron, por un tiempo y en un gran piso colectivo, la habitación del padrastro de mi joven esposa. Tatiana Grigórievna Gnédich vivía con su madre en un piso aún más colectivo, en otra escalera, en una habitación impregnada de olor a naftalina y, creo

recordar, también a lavanda, repleta de libros y de fotografías antiguas y llena de muebles no menos antiguos, que aparecían cubiertos por tapetes que ellas mismas habían tejido a mano. Yo iba a aquella casa a estudiar inglés con Tatiana Grigórievna; y, a cambio, le leía poesías francesas, que, la verdad sea dicha, ella se las habría compuesto perfectamente para comprender sin mi ayuda.

Empezó la guerra. Yo acabé la carrera y, con mi mujer, me trasladé a la ciudad de Kírov y luego al ejército: al frente de Carelia. De Tatiana Gnédich sabíamos que justo antes de la guerra ella y su madre se habían mudado a una pequeña casa de madera que se hallaba en la Isla de Piedra. Más tarde, ya en el frente, supimos que su madre había muerto durante el sitio, que la casa había ardiendo y que ella misma trabajaba como intérprete en el ejército, en el Estado Mayor para el movimiento partisano. De vez en cuando llegaban sus cartas, a menudo poesías; luego dejó de dar señales de vida. Durante mucho tiempo. No hubo manera de enterarse de su paradero. Varias veces intenté averiguarlo, pero en vano: a Tatiana Gnédich parecía habérsela tragado la tierra.

Después de la guerra mi mujer y yo fuimos a parar al mismo piso de la casa número 73-75. Ya no estaban los antiguos inquilinos: casi todos habían muerto durante el sitio. En algunas ocasiones se topaba uno con damas del antiguo régimen, salvadas de milagro, que llevaban sombreros con velo. Un día —creo recordar que allá por el año 1948— vinieron a buscarme del piso 24; el que pedía que fuese a verlo era Lozinski. Cosas así ocurrían muy rara vez: salí corriendo. Mijail Leónovich me invitó a sentarme en el sofá junto a él y, bajando aún más la voz —ya de por sí baja—, musitó: "Me han enviado de la Casa Grande un manuscrito de Tatiana Grigórievna Gnédich. ¿Se acuerda usted de ella?" ¿De la Casa Grande, de

Liteiny, sede de la Seguridad del Estado? (Lozinski, por vieja costumbre, decía ya ChK, ya GPU.) "¿Qué ocurre? ¿Qué quieren de usted?" "Se trata —siguió Lozinski— de la traducción del poema de Byron, *Don Juan*. De la traducción del poema entero. ¿Comprende? Entero. Escrito en octavas, preciosas octavas clásicas. Todos sus diecisiete mil versos. Un inmenso volumen de poesía de primera calidad. ¿Y sabe por qué me lo envían? Para que lo reseñe. La Casa Grande necesita mi reseña de la traducción del *Don Juan* de Byron. ¿Cómo debo entenderlo?" Yo estaba no menos atónito que el propio Lozinski, tal vez más aún; ni siquiera sabíamos que Gnédich estuviese detenida. ¿Por qué? En aquellos tiempos nadie preguntaba "por qué"; incluso si alguien pronunciaba estas palabras, no dejaba de aclararlas con la irónica expresión: "¿Por qué?: pregunta del idiota". Y ¿de dónde había salido el *Don Juan*? La traducción de Gnédich era realmente espléndida. Lo comprendí cuando Lozinski, muy discreto y parco por lo general, leyó algunas octavas, a media voz y disimulando su entusiasmo; al comentarlas mencionó dos modelos precedentes: *La casita de Kolomma*, de Pushkin, y *El sueño de Popov*, de Alexéi Tolstói. Y yo no paraba de repetir: "Pero si aquí hay diecisiete mil versos como estos, son más de dos mil octavas... Y qué finura, qué delicadeza, qué libertad y al mismo tiempo qué exactitud en las rimas, qué ingenio, qué brillantez, qué hallazgos tan maravillosos en las perífrasis eróticas, qué torrente de discurso..."

Lozinski escribió la reseña, pero yo nunca la he visto; a lo mejor un día alguien consigue encontrarla en los archivos del KGB.

Transcurrieron ocho años. Hacía tiempo que mi mujer y yo vivíamos en otro piso colectivo, no muy lejos del anterior: en el paseo de Kírov, 59. Un buen día se oyeron tres

timbrazos, señal de que nos llamaban a nosotros; de pie, en el umbral de la puerta estaba Tatiana Grigórievna Gnédich, aún más anticuada que antes, metida en un tabardo de guata y con un hatillo en la mano. Regresaba de un *gulag*, donde había pasado ocho años. En el tren de vuelta a Lenigrado había abierto la *Gazeta literaria* y había visto allí mi artículo titulado "Un clásico polifacético" —reseña sobre un nuevo volumen de Byron que contenía traducciones de diversos poetas, a veces muy diferentes los unos de los otros—, recordó el pasado y, tras encontrar nuestra dirección (de la que se había enterado en el piso antiguo, el del 73-75), había venido a nuestra casa. No tenía dónde vivir, así que se quedó en nuestra habitación; ya éramos cuatro y, con la asistentita Galia, para quien habíamos organizado una yacija, cinco. Cuando colgué el tabardo en el vestíbulo común, los numerosos vecinos del piso montaron en cólera: la peste que despedía era insoportable; *lafufaika*, como llamaba a aquella cosa Tatiana Grigórievna, había absorbido todos los olores carcelarios desde Leningrado hasta Vorkutá. No hubo más remedio que tirarla; como no tenía otra y las tiendas estaban vacías, salíamos de casa por turnos. Tatiana Grigórievna pasaba cada vez más tiempo ante la máquina de escribir: copiaba su *Don Juan*.

Y así fue como había surgido.

A T.G. Gnédich la detuvieron en 1945, justo antes del final de la guerra. Según sus palabras, ella misma se había denunciado; lo que nos contó no resulta muy verosímil, sin embargo pudo haber sido consecuencia de esa especie de psicosis de guerra que atenazaba a todo el mundo. Según dijo, ella misma, en aquella época candidata a miembro del partido (condición *sine qua non* en el Estado Mayor para el movimiento partisan), llevó al comité correspondiente su carnet de candidata y lo dejó allí, no sin antes

declarar que no tenía derecho moral a pertenecer al partido después de lo que había hecho. La detuvieron. Los agentes encargados de interrogarla intentaron sacar agua clara de aquella confesión suya. No se creían ni una palabra de lo que ella les decía (yo tampoco lo habría creído si no supiese que Tatiana Gnédich tenía bastantes rasgos de *yuródivaia*: loca inocente). A saber: que satisfaciendo la petición de un diplomático inglés, había traducido —en octavas inglesas— el poema de Vera Inber *El meridiano de Pílkovo* para su publicación en Londres. El, después de leerlo, dijo: "¡Qué bien estaría si usted trabajase un tiempo en mi país!; ¡cuánto podría hacer usted en favor de las relaciones culturales ruso-británicas!" Las palabras del diplomático le causaron una fuerte impresión y la idea de viajar a Gran Bretaña se instaló en su conciencia; la consideró, sin embargo, como una traición. Y devolvió el carnet. Se comprende que los instructores no dieran crédito a una confesión tan estrafalaria; pero tampoco encontraban otras acusaciones. La sometieron a juicio —en aquella época ya se celebraban "juicios"— y la condenaron a diez años de trabajos forzados en un *gulag*, acusada de "traición a la patria", por el artículo 12, que contemplaba la intención de delinquir sin realización del delito.

Después del juicio permaneció en la Shpalérnaia, encerrada en una celda abarrotada de gente, en espera de ser enviada a *l'azf*. Un día la llamó el último de sus interrogadores y le preguntó: "¿Por qué no usa nuestra biblioteca? Tenemos muchos libros; tiene derecho..." Gnédich le contestó: "Estoy ocupada; no tengo tiempo". "¿Que no tiene tiempo?", repitió él, ya sin sorprenderse tanto como anteriormente (había comprendido que la presa bajo su custodia se distinguía por, dicho sea con suavidad, ciertas rarezas). "¿Y en qué está tan ocupada?"

"Traduzco", dijo ella, y añadió: "Un poema de Byron". El instructor había resultado bastante culto; sabía qué significado encerraba el *Don Juan*. "¿Tiene el libro?", preguntó. Y Gnédich le contestó: "Traduzco de memoria". El se quedó aún más atónito. "¿Y cómo se las arregla para memorizar la versión final?", preguntó, demostrando una inesperada comprensión del meollo del problema. "Tiene usted razón —le dijo Gnédich—, es lo más difícil. Si pudiera escribir lo que ya está hecho... Además, me estoy acercando al final. No recuerdo más."

El instructor se disponía a irse a su casa. Antes de salir dio a Gnédich una hoja de papel, diciéndole: "Escriba aquí todo lo que ha traducido; mañana le echaré un vistazo". Ella no se atrevió a pedir más papel y se sentó a escribir. Cuando a la mañana siguiente volvió él a su despacho, Gnédich aún estaba escribiendo. A su lado permanecía sentado el guardia, furioso. El instructor miró el papel: no se podía leer nada; con letras más pequeñas que la cabeza de un alfiler, cada octava ocupaba, como mucho, un centímetro cuadrado. "¡Lea en voz alta!", ordenó. Era el canto noveno, sobre Catalina II. El instructor se pasó largo rato escuchando, reía de vez en cuando y no daba crédito a sus propios oídos; ni tampoco a sus ojos: las dos caras de la hoja con el membrete "Declaraciones del acusado" estaban cubiertas por diminutos cuadrados con estrofas que ni siquiera a través de una lupa se podían leer. Interrumpió la lectura. "¡Por esto deberían darle el premio Stalin!", exclamó: no tenía otros criterios. Gnédich le respondió con una broma amarga: "Ya me lo habéis dado". Y eso que no era una mujer que se permitiese a menudo bromas semejantes.

La lectura se prolongó durante mucho tiempo; Gnédich había hecho caber en la hoja más de mil versos, es decir, unas ciento veinte octavas. "¿Puedo ayudarla en algo?"

le preguntó el instructor. "Usted puede, ¡y nadie más que usted!", contestó Gnédich. Necesitaba el libro de Byron (y nombró la edición que le parecía más fiable y que contenía comentarios), el diccionario Webster, papel, un lápiz... "bueno, y, claro, una celda individual". Unos días después el instructor recorrió con ella la prisión interior de la Seguridad del Estado junto a la Casa Grande, en la calle Voinov (Shpalérnaia) y encontró una celda algo más luminosa que las demás; llevaron allí una mesa y todo lo que había pedido.

En aquella celda Tatiana Gnédich pasó dos años. Casi nunca salía a pasear, ni tampoco la vieron leer un libro: vivía de la poesía de Byron. Al hablarme de aquellos meses me dijo que no había cesado de repetirse los versos que Pushkin había dirigido a su lejano antepasado, Nikolái Ivánovich Gnédich:

Tras largo tiempo con Homero a solas,  
esperado por el mortal gentío,  
bajas, luminoso, de las cumbres misteriosas  
y nos das tus tablas de la poesía.

El había pasado largo tiempo "a solas" con Homero; ella, con Byron. Dos años más tarde, al igual que su antepasado Nikolái, Tatiana Gnédich "bajó de las cumbres misteriosas" y aportó sus "tablas de la poesía"; sólo que sus "cumbres misteriosas" no eran otra cosa que una celda carcelaria equipada con un bacín maloliente y un "bozal" en la ventana que tapaba el cielo y la luz del día. Nadie la molestaba; salvo en aquellas pocas ocasiones en que, cuando iba y venía por la celda en busca de la rima, el guardián abría la puerta con estruendo y gritaba: "¡Se te ha ordenado escribir, no pasear!"

Dos años se habían prolongado sus conversaciones con Byron. Cuando hubo puesto el último punto al pie del canto diecisiete, iiizo saber al instructor que el trabajo estaba concluido. El la mandó llamar, cogió de

sus manos las apiladas hojas y le comunico que no iría *Agulag* antes de que el manuscrito fuese copiado a máquina. La mecanógrafa de la prisión tardó mucho en pasarlo. Finalmente, el instructor enseñó a Gnédich tres ejemplares: metió uno en la caja fuerte, el segundo se lo entregó a ella junto con una cédula-permisó de posesión y en lo referente al tercero, preguntó a quién debía enviárselo para su reseña. Fue el momento en que Tatiana Gnédich nombró a Lozinsld.

Salió bajo escolta hacia su *gulag*. En él pasó —de cabo a rabo— los ocho años de condena que le quedaban. Nunca se separó de su *Don Juan*, y eso que sus valiosas páginas a menudo habían corrido grandes peligros: "¡Deja de moverlas de una vez! ¡No nos dejas dormir! —gritaban las mujeres de los camastros vecinos—. ¡Quita de aquí esos papelotes de mierda!" Los protegió hasta el regreso, hasta aquel día en que se sentó ante la máquina de escribir en nuestra casa de la avenida Kírov y se puso a copiar su *Don Juan*. En los ocho años se habían acumulado cambios; además, el manuscrito —que había pasado por la cárcel y varios campos— despedía la misma peste que la *fufaika*.

En la Unión de Escritores se celebró una velada poética en el curso de la cual su protagonista, Tatiana Gnédich, leyó fragmentos del *Don Juan*; la traducción fue valorada de acuerdo con sus méritos. Gnédich estaba especialmente orgullosa de las generosas alabanzas que le dispensaron algunos maestros cuyo juicio tenía en la más alta estima, tales como Elga Lvovna Linetskaia, Vladímír Efímovich Shor o Elizaveta Grigórievna Polónskaia. Transcurrió un año y medio. La editorial "Bellas Letras" publicó el *Don Juan*, con un prólogo de Diákonova, en una tirada de cien mil ejemplares. ¡Cien mil! ¿Pudo haberlo soñado la presa Gnédich, que durante dos años había compartido su celda individual con las ratas de la cárcel:

Aquel verano vivíamos en la aldea Sivérskaia, a orillas del río Oredezh. Allí mismo, cerca de nosotros, alquilamos una habitación para Tatiana Gnédich. Un día, al pasar cerca de la estación, me topé con ella: acababa de bajar del tren con un enorme saco a la espalda. Me lancé a prestarle ayuda pero me dijo que el saco no pesaba. Y en efecto: era muy liviano. Resultó que contenía juguetes de cartón y celuloide destinados a los hijos de todos sus vecinos. Tatiana Grigórievna había recibido los honorarios por su *Don Juan*; mucho dinero: diecisiete mil versos, más un sustancioso plus por la tirada (en aquella época, la tirada base para la poesía no pasaba de diez mil ejemplares); por primera vez en muchos años compró lo imprescindible y regalos para los demás. Aquella mujer no tenía nada: ni una estilográfica, ni un reloj, ni siquiera unas gafas enteras.

En el ejemplar que me regaló se lee "Núm. 2". ¿A quién fue a parar el primero? A nadie. Estaba destinado al instructor, pero Gnédich, a pesar de todos sus esfuerzos, no encontró a su bienhechor. Seguramente era un hombre demasiado inteligente y liberal; a juzgar por el hecho de que todas sus huellas habían desaparecido, lo más probable es que los "órganos" lo hubieran pasado por las armas.

Más tarde salió una nueva edición, revisada y mejorada. Me enorgullezco de que, en la portada interior, Gnédich me escribiese un poema en octavas que concluye con palabras de agradecimiento por la ayuda que le había prestado en días difíciles. Dicho poema, fechado el 22 de octubre de 1964, es una gran distinción. Pero más grande aún, inestimable, lo es aquella legendaria hoja de "Declaraciones del acusado" en la que Gnédich había hecho caber mil versos de su traducción: me la regaló a mí. Esta hoja, al fin y al cabo, no representa sino aquello que tenía en mente Pushkin cuando se dirigía a su

amigo Nikolái Gnédich:

Bajas, luminoso, de las cumbres misteriosas  
Y nos das tus tablas de la poesía.

El director de teatro Akímov leyó el *Don Juan* durante las vacaciones, quedó maravillado e invitó a Gnédich a colaborar con él, como coautora, en la versión teatral. Y juntos convirtieron el poema en un texto para ser representado. De la amistad entre ambos también nació una segunda obra de arte, poco común ésta: el retrato de Gnédich que pintó el director teatral se revela como uno de los mejores de la serie de retratos que de sus contemporáneos había hecho. El espectáculo que puso en escena y dirigió en su leningradense Teatro Comedia tuvo un gran éxito; tanto, que se mantuvo en cartel durante varios años. La primera representación, de la que se ha hablado al comienzo de este relato, culminó con el triunfo de Tatiana Gnédich. Por aquella época la tirada de las dos ediciones del *Don Juan* había alcanzado los ciento cincuenta mil ejemplares y ya había aparecido una nueva edición del libro de K. I. Chukovski *El gran arte*, donde se decía de la traducción de la obra que se trataba de uno de los más grandes hitos de la traducción poética contemporánea. También había salido ya mi libro *Poesía y traducción*, donde, tras repasar someramente la historia de esta versión, la calificué como obra maestra del arte traductor. Con todo, aquel instante en que se levantaron de sus asientos los tan sólo setecientos espectadores del Teatro Comedia con su unánime manifestación de agradecimiento al "Autor" presente en el escenario, fue precisamente la mayor apoteosis de Tatiana Gnédich y de su increíble creación.

Después de salir en libertad, Tatiana Gnédich vivió treinta años. Parecía que todo se



había arreglado. Incluso apareció una familia: del campo de trabajo se trajo a una anciana, que, instalada en su casa, desempeñaba el papel de madre. También a un hombre lleno de habilidades, el "manitas Yegori", que hacía las veces de marido. Varios años después adoptó a Tolia, un niño que mostraría devoción y fidelidad por su madre adoptiva; gracias a ella, hizo carrera universitaria y se convirtió en un filólogo italianista. "Parecía que todo se había arreglado", he aquí una expresión involuntaria. La verdad es que la "mamá" gulaguiana, Anastasia Dmítrievna, resultó ser una vieja gruñona que a cada momento se hundía en un negro abismo, y el gulaguiano "marido", el fontanero Gueorgui Pávlovich ("Yegori"), un alcohólico rematado que, además, no paraba de proferir blasfemias y palabrotas. De cara al exterior, Tatiana Grigórievna lo había civilizado; por ejemplo, le había enseñado a sustituir su calificativo favorito por el nombre de un dios de la antigua Grecia, de modo que, dirigiéndose a los alumnos que acudían a casa de su cónyuge, el hombre decía: "Qué, chicos, ¿tomamos algo? —y señalándola a ella, añadía—: Y si a Plutón no le gusta, ¡que se aguante!" La "mamá" y el "marido" no entendían ni una palabra de literatura, de la que, además, ni querían ni podían entender nada. Por otra parte, Yegori, bajo la dirección de su mujer, decoraba el árbol de Navidad con juguetes dotados de ingeniosos mecanismos que él mismo construía. En más de una ocasión se fue de la mano en la relación con su mujer; cuando le pregunté a ésta si no temía algo peor, me contestó sensatamente: "¿Quién mata a la gallina de los huevos de oro?"

Las últimas décadas las vivió Tatiana Gnédich donde siempre había soñado: en Pávlovsk, junto al parque y cerca de su querido Tsárskoie Seló, al que dedicó muchas de sus poesías, poesías que han quedado sin

publicar, como la mayor parte de su obra.

En su modesto piso de pueblo había muebles viejos que recordaban aquellos otros, los de la casa 73-75, que había ocupado en vida de su madre, Anna Mijáilovna. El comedor lo llenaba un gigantesco aparador de roble, atestado de los más diversos objetos decorativos; no recuerdo si Yósif Brodski visitó a Tatiana Gnédich en su casa de Pávlovsk, pero siempre he tenido la impresión de que tenía en mente aquel nostálgico aparador cuando escribió:

Por dentro y por fuera,  
El viejo aparador que vi allí  
Me recuerda  
*Notre-Dame de París*

Trabajaba ella de buen grado con los muchos alumnos que acudían a Pávlovsk; fruto de aquel trabajo colectivo fueron las colecciones de poesía traducidas, tales como, por ejemplo, *Poesías*, del escritor norteamericano Langstone Hughes. Magníficos futuros poetas-traductores figuraron entre sus alumnos; he aquí los nombres de alguno de ellos: Irina Komárova, Galina Usova, Gueorgui Bek, Vasili Betaki. La "gallina", en efecto, seguía poniendo "huevos de oro"; Gnédich tradujo las tragedias de Shakespeare *Timón de Atenas* y *Troilo y Crésida*, el drama de Grillparzer *Sapho* y no pocas poesías de Byron y de muchos otros poetas. En los años setenta se acordó de sus raíces ucranianas y tradujo al ruso los sonetos de Mikola Zérov, un poeta neoclásico que durante mucho tiempo había estado prohibido por la censura soviética. Tatiana Gnédich murió en 1977; no vivió lo suficiente para verlo rehabilitado ni ver publicadas sus traducciones. Nunca más consiguió alcanzar la altura del *Don Juan*. En el mismo 1977, reunidas en un libro minúsculo, vieron la luz algunas de sus propias poesías.

# Sobre "Una victoria del espíritu" de Efim Etkind

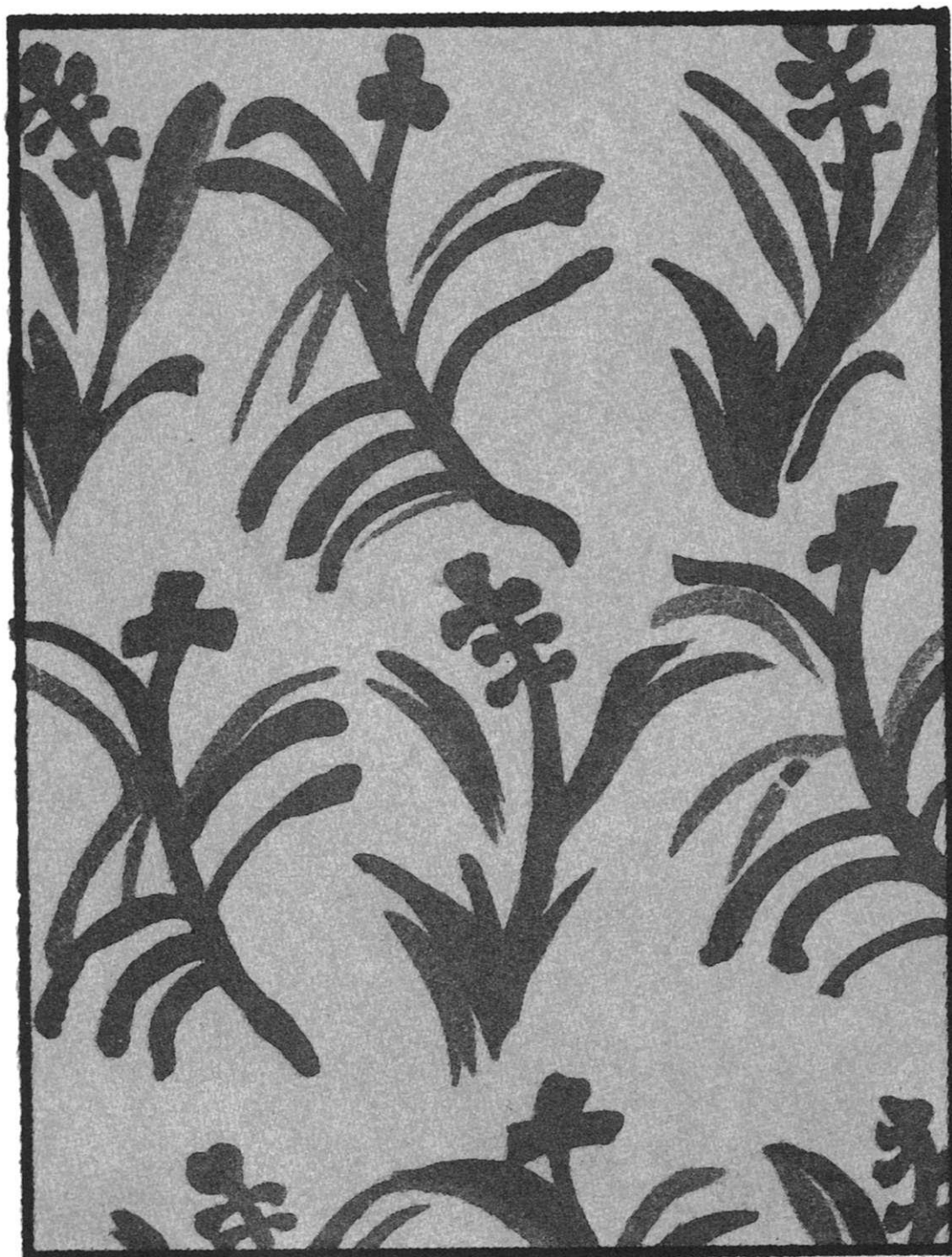
ÁGATA ORZESZEK

Enero del año olímpico 1992. La todavía Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes de la Universidad Autónoma de Barcelona pasa por el trance de preparar la celebración de su Primer Congreso Internacional sobre Traducción. A la hora de cerrar la lista de "estrellas" invitadas, Francesc Parcerisas, que insiste en la presencia de un especialista ruso (habida cuenta del prestigio de la llamada "escuela soviética" de traducción literaria), me consulta nombres de posibles participantes. Espontáneamente me viene a la cabeza el de Efim Etkind (1918-1999), cuya obra teórica y práctica ya por entonces constituye todo un clásico en la materia. Y así, en abril de 1992, el "profesor errante" Etkind (por asociación con el "judío errante" le gustaba más este calificativo que el de *visiting professor*, actividad que realmente desplegó por todo el mundo tras su jubilación de la Universidad parisiense de Nanterre) acude a Barcelona para pronunciar la primera de sus muchas conferencias que, a partir de aquella espléndida intervención, se repetirán con cierta asiduidad en los foros académicos catalanes. Un buen amigo suyo, el traductor y profesor universitario Ricardo San Vicente, fascinado por su personalidad y su catadura ética y científica (creo que ninguno de los que gozamos del privilegio de conocer y de tratar al autor de *Un art en cu-se* escapamos a ese hechizo), así como por la materia histórico-novelesca que encierra su vida, aprovecha los momentos de resuello entre un acto oficial y otro para hacerle un par de entrevistas, que graba celosamente en

un cásete con el fin de publicarlas más adelante. Un año más tarde, con ocasión de una nueva visita de Efim Etkind a Barcelona, el ávido entrevistador intenta reanudar las charlas interrumpidas, pero esta vez oye en respuesta a sus requerimientos: ";Sabe?, su interés por lo que yo le pueda contar me ha hecho pensar en escribir un libro que gire en torno a las cuestiones que usted me plantea. Más aún: ya me he puesto a escribirlo". Así nació la *Prosa barcelonesa*, obra (sin publicar hasta la fecha) que debe su título al hecho de haber sido redactada casi exclusivamente durante las estancias de su autor en la Ciudad Condal. Se trata de un conjunto de veintisiete relatos autobiográficos — o, mejor dicho, testimoniales — en los que Efim Etkind narra episodios significativos de su infancia, adolescencia y edad madura, y entre los cuales ocupan un lugar destacado las descripciones de sus encuentros (el húngaro Batthyány, el ruso Brodski, el polaco Axer, el alemán Klemperer) y desencuentros (Solzhenitsin, el más notorio) personales e intelectuales con figuras que, en caso de gestarse y publicarse, formarían parte de la Historia contemporánea del comportamiento de la *intelligentsia* europea.

Gracias a la amable autorización de María Etkind, hija del escritor, hoy podemos ofrecer a los lectores de *Vasos comunicantes* una primicia: el relato número trece de la *Prosa*, que está dedicado a la "victoria del espíritu" de una vieja y muy querida amiga del autor, Tatiana Gnédich, que tradujo el *Don Juan* de Byron en condiciones más que adversas (una cárcel del NKVD) y contando con un cómplice de lo más insospechado (su carcelero). A lo largo de las páginas de esta increíble historia, Efim Etkind saca del inmerecido olvido a una gran creadora del verbo poético al tiempo que rinde un sentido homenaje a la dignificante labor traductora.





# *Ser traducido o el pelo de la Virgen*

LAWRENCE NORFOLK

Traducción de Juan Gabriel López Guix

Lawrence Norfolk (Londres, 1963) fue seleccionado en 1993 como uno de los *Best Young British Novelists* por un jurado compuesto por Bill Buford, Antonia S. Byatt, Salman Rushdie y John Hinchinson. Es autor de dos novelas: *El diccionario de Lempière* (1991; premio Somerset Maugham en 1992) y *El rinoceronte del Papa* (1996). Ambas han sido publicadas por la editorial Anagrama y traducidas por Javier Calzada.

En las líneas que siguen reflexiona, desde el punto de vista del autor, sobre algunas de las sensaciones que le provoca el fenómeno de la traducción. Agradecemos a la revista electrónica *The Barcelona Review* [<http://www.barcelonareview.com>], en cuyas "páginas" apareció originariamente este texto —junto con las respuestas de algunos traductores— toda la colaboración prestada.

Toda iglesia necesita un altar, y todo altar necesita un santo muerto. La escasez de estos últimos a principios del siglo vm dio lugar a la práctica de dividir los cadáveres beatificados y distribuir los pedazos entre las iglesias desprovistas de reliquias. Compadecemos a la pobre santa Isabel, cuyo cuerpo aún caliente fue despojado en 1231 de un mechón de pelo, uñas y pezones por unos cazadores de reliquias arrebatados por el entusiasmo. O a Santiago: un brazo en Lieja, el otro en AJsacia, una mano en Reading, parte del pecho en Pistoia, un diente en Bremen y el resto en Santiago de Compostela. Tanto Jesucristo como su madre ascendieron corporalmente al cielo al morir, por lo que no pudieron proporcionar más reliquias que las obtenidas en vida. Nueve iglesias diferentes afirman poseer el prepucio de

Jesucristo. Sesenta y nueve afirman poseer frascos con leche procedente del pecho de la virgen María. Un mechón de pelo suyo ha llevado una existencia propia bastante ajetreteada desde el tijeretazo original en algún momento del siglo I.

El término teológico para tales desplazamientos es "traslación". Proviene del más irregular de los verbos latinos, *fero, tuli, lantum*, que significa "llevar" o "transportar". El antiguo término griego para el desmembramiento que necesariamente precede a una traslación múltiple es *sparagmos*, que es lo que las Ménades de Tracia le hicieron a Orfeo. Es decir, despedazarlo. Su cabeza fue arrojada al río Hebro, desde donde —cantando, según algunas versiones— acabó por hallar tierra y sepultura en la isla de Lesbos. Últimamente la "traslación" se ha converti-

do en algo que les ocurre a los libros. (*Sparagmos* también, aunque eso ahora se conoce con el nombre de "corrección"). Claro que el despiece y la distribución de los santos sólo se asemejan de forma muy aproximada a la clase de operaciones realizadas en los libros. Que un simple mechón de la cabeza de la virgen María pueda ser tan eficaz como todo el cuerpo o que un santo pueda ser subdividido *ad infinitum* y que cada parte conserve el poder del todo (para sanar, salvar o proteger contra la mala suerte) depende en última instancia de la doctrina de la gracia, que exige a su vez un considerable acto de fe.

Nos encontramos con las mismas bases doctrinales que sostuvieron la venta de indulgencias; unos apuntalamientos tan poco firmes no inspiran demasiada confianza y, sin embargo, no acaban aquí las exigencias a los fieles. Porque el hecho de que un mechón de pelo de la virgen María tenga un pretendido efecto benéfico implica no sólo que el mechón representa todo el cuerpo y que el cuerpo representa toda la provisión de la gracia virtuosamente ganada por María, sino también (al ser la doctrina de la gracia absoluta) que esas sucesivas representaciones deben ser perfectas: el significado del pelo es la virgen María, y todo cuanto ella significa se halla presente en ese mechón. Una sinécdoque de verdad.

Carlomagno lo creía y llevaba la reliquia colgada del cuello en el interior de una semisfera de cristal pulido. Esperar que los lectores de hoy realicen el mismo acto de fe pone de manifiesto un optimismo rayano en la locura y, sin embargo, eso es lo que se presupone cada vez que se publica una traducción literaria. El caso es que, por lo general, ese optimismo está justificado. Los lectores creen en la traducción. Aunque para los escritores el proceso resulta menos plácido.

He aquí, a modo de ilustración, una se-

rie de libros que no he escrito: *Lemprière's Wörterbuch*, *Le Dictionnaire de Lemprière*, *Slownik Lempriera*, *Lemprière's Ordbók*, *Lemprières Lexicón*, *El diccionario de Lemprière*, *A Lemprière-lexicon*, *Het Woordenboek van Lemprière*, *Kabbalín Kulta* (por ser impronunciabile *Lemprière* en finés), *Dictionarului Lemprière*, *Lemprière's Ordbogy* diversas variaciones más en lenguas (hebreo, cantones, coreano, ruso, japonés) cuyos alfabetos son, al menos para mí, ininteligibles.

La promesa implícita de una traducción es que lleva dentro el texto original, que la intención expresada por el escritor original se encuentra presente en la nueva versión al igual que la bondad salvífica de la virgen María se encuentra presente en un mechón de su pelo. Sin embargo, en traducción no hay doctrina de la gracia. En realidad, por lo que veo, no hay doctrina ni teoría coherente, y la existencia de cátedras de Teoría de la Traducción en las universidades de todo el mundo no garantiza la posibilidad de una traducción perfecta más de lo que el trono del Papa asegura la virtud en el seno de la Iglesia de Roma.

Los edificios sin cimientos suscitan nerviosismo en sus habitantes, y todos los escritores tienen fama de ser propensos a la paranoia. Entre las inquietantes operaciones que se realizan sobre un libro propio (corrección, encuadernación, diseño de la cubierta, publicación, crítica...) la traducción mantiene una preeminencia natural. Constituye una señal ineludible de que el libro ya no es propio y se ha convertido en propiedad pública, que ha dejado de ser algo que uno hace y se ha convertido en algo que uno ha hecho. El *opus* se ha convertido en *corpus* y, además, como mínimo para el escritor, en un *corpus* "muerto".

A continuación: el desmembramiento. Se subastan los derechos territoriales y lingüísticos. Luego, durante un largo tiempo, no

sucede nada. O parece que no sucede nada. De modo distante e inescrutable, las traducciones están en marcha. Las *o* se convierten en *o*. A las *c* les salen rabitos. Diéresis, acentos y todo tipo de signos y garabatos colonizan el texto y lo cubren con un manto de diacríticos. El texto muta y, de un modo evidente, se hincha. Un libro traducido suele ser un 20 por ciento más largo que el original. Aunque a veces se contrae. La edición británica de mi primera novela tiene 530 páginas; la edición hebrea, 431. ¿Traslación? ¿Spamijimos? ¿Dónde está el resto del pelo de la virgen María? Uno no sabe lo que le sucede a un libro en la traducción y, a veces, es mejor no preguntar.

Sin embargo, las preguntas surgen, aunque uno no las plantee. Surgen de los traductores. Los esperas y, hasta cierto punto, incluso les das la bienvenida. ¿Cómo se enfrentarán al delicado tejido de juegos de palabras a medias, alusiones indirectas y diminutos cambios de tono que dan vigor a tu obra maestra? Tras haber revuelto la lengua inglesa para meter cinco sinónimos de "barco" en la misma frase, te preguntas si tus traductores de tierra adentro lograrán encontrar un número suficiente en, por ejemplo, checo, por no hablar del eslovaco. ¿Y qué hay de los veinticinco sinónimos de "libro", cada uno de los cuales empieza con una letra diferente del alfabeto salvo la letra con la que empieza la palabra "diccionario", que debe aparecer como broma retardada en el siguiente párrafo? ¿Cómo funcionará eso en griego, cuyo alfabeto carece de los veintiséis caracteres necesarios? ¿O en canronés, que, en realidad, carece de caracteres?

A decir verdad, es posible organizar todos estos interrogantes bajo dos acápites sucesivos: "¿Reconocerán mis traductores lo extraordinariamente inteligente y talentoso que soy?"; y, si la respuesta es afirmativa:

"¿Me escribirán para decírmelo?";

Supongo que esto es disculpable si consideramos, en primer lugar, los efectos de formadores de los años pasados con la única compañía de una pantalla de ordenador y, en segundo lugar, que, si bien la mayoría de escritores sólo necesita un camión de tamaño medio para transportar su hipertrofiado yo, un petrolero no bastaría para llevar su cargamento de inseguridades. En cualquier caso, las respuestas a las dos preguntas anteriores suelen ser: "Sólo por cortesía" y "No". Las preguntas de un traductor, lo comprendes enseguida, no tienen como objetivo hacer que los autores se sientan bien.

Por ejemplo: "¿Cuántas piernas tiene, si es que tiene alguna, el capitán Roy? En la página 170 se dice que ha sufrido una amputación y que ha perdido una pierna; en las páginas 389 y 478, en cambio, aparece sin piernas".

O: "El coche dobló a la izquierda delante del mercado de los Inocentes para cruzar el río por el puente de [...] ¿seguro que dobló a la izquierda y no a la derecha?"

"Y por cierto (página 284) ¿cómo es posible que el azufre de Caltanissetta (Sicilia) proceda de Cagliari (el "Cagliari", supongo, de Cerdeña)?"

Por último: "He had not realized before". ¿'Realized' qué? ¿Es posible utilizar ese verbo sin objeto?"

A lo cual sientes la tentación de no responder.

Aunque lo haces porque los traductores no sólo son los lectores más minuciosos y atentos que tienes, sino también los reescriptores más minuciosos y atentos que tienes. Tu texto está en sus manos. De mi traductor sueco, Thomas Preis: "Muchas gracias por su rapidísima respuesta. Se preocupa usted de su obra. No ocurre con todos los autores. Me encuentro leyendo las galeradas de mi traducción de la novela de James

Ellroy *L.A. Confidential*; ni siquiera se dignó escribirme una respuesta y dijo que no estaba interesado en cooperar". El escritor inteligente guarda, al menos, las formas.

Las dudas de un traductor se centran en las incoherencias y las cuestiones de léxico. Ay del constructor de tramas descuidadas o del acuñador de neologismos. Sin embargo, dado que una novela es más que una serie de unidades léxicas hilvanadas por una trama, sólo un escritor con una confianza inhumana no se preguntará de vez en cuando qué ocurre con todo lo demás: el estilo, por ejemplo, o los cambios de registro, la relativa grosería o sutileza de los pasajes cómicos, los grados de la ironía. Nunca me han preguntado si pretendo "ser gracioso".

Un escritor que está siendo traducido se encuentra tan aislado como un general que intenta dirigir desde su bunker una guerra en veinte o más frentes al mismo tiempo. Los partes logran (o no) llegar hasta él, pero, reducidos como están a lo imprescindible, resulta difícil hacerse una idea global del conflicto. Uno sospecha que quienes se encuentran sobre el terreno toman los asuntos en sus manos. Peor, que toman la iniciativa o, peor aún, que se ha producido un estallido de creatividad. La situación se encuentra fuera de control...

No es cierto o, al menos, sólo lo es en parte; lo que ocurre es que el control ha sido transferido. El libro propio se está convirtiendo en otros libros, lo que significaría que su escritor se está convirtiendo en otros escritores o, de modo más específico, en un grupo de traductores. Y aquí es donde se viene abajo la analogía. Tú sigues siendo "tú" mientras tu libro se reencarna en albanés, estonio y japonés. ¿Quiénes son esos impostores que se afanan por imitar el "tú" que escribió el libro? La dispersión de un texto por las lenguas capaces de reprodu-

cirlo extiende su alcance y refuerza su atractivo, pero las reproducciones (por parte de los traductores) del esfuerzo dedicado a la redacción original parecen paródicas, en cierto modo burlonas. Por supuesto, puede ocurrir que un traductor sólo aprecie oscuramente los titánicos esfuerzos invertidos en la composición de un libro; pero lo que es seguro es que un escritor no comprende en absoluto las dificultades de su ulterior traducción. Resulta bastante frecuente que un escritor no conozca nunca a sus traductores y que sólo participe de forma tangencial en el proceso de traducción. El libro acabado parece surgir *ex nihilo*, sin esfuerzo, o con el esfuerzo del original omitido.

El proceso de traducción encuentra un incómodo lugar entre las diversas actividades que desgajan un libro de su autor, coloca el primero ante los potenciales lectores y transforma al segundo en un muñeco parlanchín a su servicio. Es decir, la publicación. Cargada de malentendidos y paranoias, la traducción es el acto que hace indiscutible la transición de un libro desde la intimidad de la imaginación de un escritor hasta el ámbito público de la cultura y el mercado. Mis ediciones traducidas son, de modo muy literal, ajenas a mí.

Y también me han pagado la casa.

La traducción como objeto —y con ello me refiero al libro traducido más que a su proceso de creación— hace ricos a los escritores y felices a los lectores. Entre las actividades a las cuales los escritores se comprometen en busca de un dinerito extra (siempre bajo el eufemismo de "colocar la obra al alcance del mayor público posible"), la venta de los derechos de traducción es la más provechosa y, al mismo tiempo, la menos venal. No obliga al escritor a participar en lacrimógenos relatos de su infancia ante



periodistas tremendamente receptivos, ni en lecturas de su obra a públicos de un solo dígito, ni en polémicas preparadas con críticos cuidadosamente escogidos. Sin embargo, cierra la puerta a un sueño esotérico y muypreciado.

Imaginemos lo siguiente: un libro tan bueno que sus aciertos tuvieran el poder de convertir en verdades la degradada escoria retórica de sus reseñas más laudatorias. Que en lugar de ser "irresistible" (con lo que se quiere decir que el autor ha intentado construir una historia) mera de verdad irresistible. Que en lugar de estar "bellamente escrito" (con lo que se quiere decir que contiene adjetivos) estuviera de verdad bellamente escrito. Y que en lugar de ser "eso tan excepcional, un libro necesario" (con lo que se quiere decir que el reseñador es el marido de la autora) su historia tuviera de verdad la fuerza, la relevancia y la agudeza que juntas constituyen la necesidad. Y que, en lugar de que se agotaran al instante treinta o más ediciones traducidas, su misma perfección lo hiciera perfectamente intraducible. ¿Qué pasaría entonces?

Estoy convencido de que son apócrifas todas esas anécdotas procedentes de oscuras mentes que cuentan las tribulaciones de esforzados lectores que estudian ruso para poder leer a Pushkin, español para leer a Cervantes o finés (lo cual sí pone a prueba toda credulidad) para leer el *Kalevala*. No obstante, nuestro libro imaginario sería tan bueno (con lo que se quiere decir: irresistible, bellamente escrito y necesario) que los lectores de todo el mundo realizarían, al instante y en masa, el equivalente letraherido del acto de fe. Se quemarían las cejas en el estudio del idioma en que estuviera escrito con el único propósito de leer ese maravilloso tomo.

En lugar de emprender el libro el peli-

groso viaje hasta su público —fuera quien fuera y fuera el que fuera el idioma en que hablara—, imaginemos a los lectores lanzándose con frenesí contra los matorrales de una gramática extraña, verbos irregulares, argot, léxico críptico y todas las demás cosas que una vez condujeron a un amigo mío a describir sin paliativos la traducción como un "infierno". Y, al final, tras haber batallado con su impaciencia hasta conseguir la competencia requerida por las delicadezas y los matices de ese extraordinario libro, imaginemos que lo abren y empiezan a regalar-se con el banquete que tienen ante ellos y que con tanto esfuerzo han ganado...

El papa Bonifacio IX intentó prohibir la "traslación" de los santos del mismo modo que papas posteriores intentaron controlar la "traducción" de la Biblia. Todo eso falló, y tanto los pies, los dedos y los prepucios momificados como la Palabra de Dios se vieron transferidos desde Roma hasta las iglesias más remotas de la cristiandad. Las paranoias de los escritores son similares a las de Bonifacio. Muestran suspicacias y resentimiento ante la transferencia, la interpretación, la traducción; ante cualquier cosa que aleje su libro de ellos. Sin embargo, la corriente, ya sea cultural o espiritual, siempre es centrífuga, se aparta del centro. Todo tiende a la dispersión.

No obstante, considero que un sencillo deseo late en la niebla de paranoia que envuelve al escritor traducido. A todo el mundo le gustaría escribir ese libro imposible: el libro que atrae a los lectores hasta su mundo y su lengua, del mismo modo que Roma atrae a los peregrinos hasta sus iglesias. Se trata, es evidente, de una fantasía cursi y sentimental, pero su corolario es aún peor. En tanto que escritor traducido, puede uno convencerse de que ha escrito ese libro, pero que veintitantos traductores ya han metido

mano en él. De no haberlo hecho —prosigue el razonamiento—, en ese momento sería muchísimo menos leído o (la tentadora alternativa) reconocido universalmente como el mayor escritor del planeta.

La cuestión de si la extrema inverosimilitud de este guión es indicio de un alto grado de paranoia escritora ante el hecho de ser traducido o viceversa no parece resoluble, y quizá no sea demasiado importante porque las posibilidades de acierto de cualquiera de las dos alternativas son más o menos las mismas que las de que la virgen María emerja viva, sana e intacta (salvo por un corte de pelo un poco irregular) de la semiesfera hueca de cristal que antaño colgó del cuello del emperador Carlomagno.

La única salida auténtica a este molesto enigma es traducir uno mismo sus libros. Sin embargo, dejando de lado el inconcebible esfuerzo exigido, semejante solución implica una posición lingüística peculiarmente in-

cómoda. Considero interesantes las palabras de Hilaire Belloc en una conferencia dictada en 1931:

Hay cierto grado de familiaridad con el alemán que convierte a un inglés, sobre todo en el terreno teológico, en incomprendible. Hay cierto grado de familiaridad con el francés que convierte la frase inglesa que pretende traducir una francesa en poco natural y un tanto ridícula.

Si la cita parece opaca he aquí una paráfrasis (si bien involuntaria) proporcionada por el sargento de guardia de *Hill Street Blues* unos cincuenta años más tarde:

"Y recordad, chicos, tened cuidado ahí afuera".

Por desgracia, el escritor traducido puede estar "ahí afuera" o "tener cuidado", pero no las dos cosas.



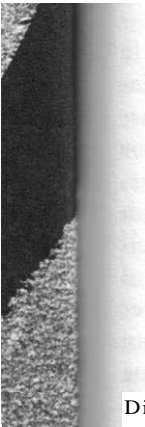


# Traducción es creación

JORDI LLOVET

La siguiente conferencia fue dictada como clausura de los talleres de traducción organizados por ACE Traductores en Barcelona los días 13, 14 y 15 de diciembre de 1999.

Jordi Llovet es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Barcelona. Entre sus traducciones al catalán se cuentan *La transformado* de Franz Kafka (Aymá, 1978), *Les tribulacions del colegial Torless* de Robert Musil (Aymá, 1980), *Monsieur Teste* de Paul Valéry (Columna, 1990), *Bouvard i Pécuchet* (Enciclopedia Catalana, 1990), *Les temptacions de Sant Antoni* (Proa 1990) y *Salammbó* (Proa, 1995) de Gustave Flaubert, *Hiperió* (Columna, 1993) y *La mort d'Empédocles* (Quaderns Crema, 1993) de Friedrich Hölderlin, *Cándid* de Voltaire (Proa, 1996) y *Caín* de lord Byron (Quaderns Crema, 1997). Ha dirigido la edición de las *Obras completas* de Franz Kafka (Galaxia Gutenberg).



Dirigirse a un grupo de traductores no es en ningún caso lo mismo que dirigirse a un grupo de intérpretes, por lo menos en el sentido que tienen las palabras *Übersetzer* ("traductor") y *Dolmetscher* ("intérprete") en lengua alemana, que es la lengua que establece una más neta diferencia entre estas dos ocupaciones. Un *Dolmetscher*, o intérprete, no es más, aunque tampoco sea menos, que la persona capaz de verter inmediatamente un mensaje verbal que acaba de ser emitido. El intérprete es, en este sentido, alguien que no puede ni debe tomarse el tiempo necesario para ningún tipo de elaboración discursiva de lo que acaba de oír en una lengua, y que debe verter a una lengua distinta. Ciertamente es que ninguna máquina, por compleja que sea, llegará nunca a substituir a las personas que se dedican a este arte circun-

loquial, rápido, enérgico, que no puede permitirse los titubeos ni las dudas. El intérprete pasa por encima —mejor se diría "por la superficie"— de un mensaje lingüístico y, sin apenas tiempo de acomodarse al cuerpo de la materia verbal que acaba de oír, se ve obligado a reproducirlo en otra lengua, en el intento —aquí más vano todavía que los intentos de todo traductor— de subsumir en una nueva materia verbal todo lo que se halla, especialmente en el registro semántico, en el mensaje de llegada.

El acto simultáneo del interpretar se encuentra, en este sentido, en el extremo opuesto de la interpretación en el sentido fuerte, hermenéutico del término: no hay exégesis ni operación hermenéutica en el acto de la traducción simultánea, porque esta simultaneidad, este "estar pegado" inevi-

table del primer mensaje, el saliente, al segundo mensaje, el entrante, no permite el más pequeño detenimiento, ni la mínima reflexión o evaluación. El intérprete es un *bricoleur* de actuación inmediata, como un *bricoleur* propio de una época en la que apenas se necesitan conocimientos de carpintería, o del arte que sea, para ensamblar dos piezas, y luego otras dos, y así sucesivamente, hasta haber montado, con cierto aire de verosimilitud, algo parecido a un mueble —y así monta el intérprete, decidido, intrépido y valiente, un edificio lingüístico más o menos análogo al edificio verbal de referencia—.

El caso del traductor (en alemán, *Übersetzer*) es muy distinto. El traductor sí es una especie de ebanista, de aquellos que, por razón de su antiguo oficio, quizás también por una cuestión de honor, no pueden permitirse realizar ni la más pequeña de sus operaciones de montaje, ensamblaje y pulido del mobiliario sin recurrir a una ars, a una técnica si se quiere recordar el equivalente griego para nuestra palabra "arte". Todo, en la operación de traducir, refiere a una actividad mucho más lenta que la del traductor simultáneo. Todo, en esta segunda y más antigua actividad, remite a una compleja red de operaciones, a una suma de múltiples acciones sobre la materia verbal de origen, que se halla en el extremo opuesto de la simultaneidad. En el caso de los traductores —y muy en especial en el caso de los traductores de literatura o filosofía, es decir, discursos que son, ya ellos mismo, mediatos— no prima la urgencia de la síntesis, sino el trabajo del análisis—; no prima la yuxtaposición de mensajes, sino más bien una rara especie de subordinación: pues, en este caso, el mensaje saliente se construye en una segunda lengua cuyas categorías se diseccionan con calma y, en cierto modo, se someten a una prueba de hipotética, acaso siempre utópica ley de coordinación o de semejanza

con todas las categorías de la lengua primera. En su laboriosa actividad, el traductor actúa, pues, y lo hace de un modo inevitable, como un verdadero hermeneuta, como un intérprete en el sentido fuerte de la palabra: debe evaluar el contenido y la materia del mensaje entrante, y aun de la suma de todos los mensajes en cuestión —lo que vulgarmente llamamos "estilo"— para entenderlos en toda su complejidad; y una vez entendidos, debe encontrar, en las leyes de la lengua de salida, las fórmulas, el tono y el estilo global que mejor se adecúe con la lengua de llegada.

Quizás habría que decir, en defensa de los intérpretes simultáneos, que su labor tiene mucho de genial, pero muy poco de artesano; mientras que la tarea del traductor lo tiene todo, al menos para empezar, de artesanía. El genio del traductor de literatura consistiría, en este sentido, en algo parecido a ese toque final, ese acabado gracias al cual todo amante minucioso de la ebanistería distingue un mueble prefabricado de un Biedermeier o un Segundo Imperio. Lo que es calco para el intérprete, es copia manuscrita, en caracteres nuevos y distintos, para el traductor. Lo que es inmediatez en la labor del intérprete simultáneo es, en el paciente traductor, mediación, reflexión y hallazgo o acierto en el mejor de los casos. Si el intérprete parte por fuerza de un acto de confianza ciega en la correspondencia entre lenguajes, si el intérprete parte forzosamente de una fe incuestionable en la especularidad de las diversas lenguas (o dos de ellas por lo menos), el traductor, por el contrario, parte de una sospecha radical acerca de esta misma especularidad: éste vive en la desconfianza, por no decir en el fatal convencimiento de que dos lenguas no podrán superponerse jamás, que dos lenguas nunca serán capaces de decir lo mismo teniendo en cuenta que se forjan con materiales fímicionalmente

te muy distintos. La traducción, como bien saben los que practican este oficio, es una labor diferida, jamás directa: la operación de formular el mensaje de salida se difiere y se aplaza siempre con cierto dolor, hasta los límites de la imposibilidad teórica que funda la propia labor del traductor. En último extremo, la traducción se demuestra imposible por el mero hecho de que siempre puede desplazarse hasta una nueva formulación más rígorosa o más exacta de acuerdo con el original. En última instancia, el traductor perfecto —quizás como el escritor perfecto— sería el que nunca está del todo satisfecho con su labor, el que siempre añadiría o quitaría algo a las fórmulas halladas, el que se entretendría eternamente, si pudiera, con este juego de espejos aproximativos, hasta el punto de no poder ofrecer jamás, a los lectores, el fruto de su trabajo. Esta inviabilidad radical del oficio del traductor se parece mucho, en el fondo, a la inviabilidad de la perfección en el acto de la redacción de cualquier original. Y ello por la sencilla razón de que los titubeos, las pruebas y los tanteos que presiden la actividad del llamado "escritor original", presiden igualmente, con la misma virulencia y la misma coacción, los intentos y los ensayos del traductor, el cual, por este motivo, siempre debería ser considerado como un escritor tan original, y no menos esforzado, que el escritor de fundamento o de partida. Del mismo modo que Paul Valéry pudo escribir: "Un poème ne commence ni ne finit jamais, tout au plus fait il semblable", es decir, "Un poema no empieza ni acaba nunca, a lo sumo lo parece", así puede decirse del traductor que su labor quizá sí empieza (en el punto exacto en que el "autor" entregó su obra a la publicidad), pero tampoco tiene fin, aunque lo parezca.

Pero hay algo más en este juego de simetrías y disimetrías a que nos estamos re-

firiendo. El "autor" —no diremos "escritor", porque escritores lo son ambos, "autor" y "traductor"— ha tenido que traducir, en realidad, sus pensamientos o sus intuiciones hasta darles la forma objetiva de la obra escrita. El traductor, por su lado, tiene que descifrar esa forma objetiva que llega a sus manos, a su inteligencia y a su sensibilidad, para acercarse, en la medida de lo posible, al pensamiento o a la intuición original que se encuentra en la génesis de la obra. La "creación" del "autor" pasa del pensamiento a lo que llamaremos una "dicción original" (o escritura fenoménica); la "creación" del traductor —que en este sentido no es en modo alguno una recreación, sino otro tipo de creación— pasa, por un acto de retrotracción, de esa "dicción original" al pensamiento o a la intuición que se hallan en su génesis. Por esto puede decirse que toda traducción es, ante todo, una *transdicción*, porque atraviesa la dicción llamada original (lo que hay que traducir) hasta llegar a sus más ocultos fundamentos.

Desarrollaré a continuación cuatro aspectos del arte de traducir *strictu sensu* que me parecen esenciales: a) el carácter de no-simetría entre las lenguas, por muy estrecho que sea el parentesco entre ellas, b) la desconstrucción sintáctica a que obliga siempre el arte de la traducción, c) los registros del lenguaje, y su importancia en el arte de la traducción, y d) el ritmo del lenguaje, como última garantía de aproximación al texto original.

#### **a) El carácter de no-simetría entre las lenguas**

He aquí una cuestión que es de sentido común, y que todos los traductores conocen de sobra: las lenguas pueden parecerse de un modo aproximado, y una traducción pue-

de llegar a semejarse —o a decir lo mismo, en forma y sobre todo en fondo— al original; pero jamás una traducción literal se acercará a esta utópica semejanza o especularidad entre las lenguas. Para conseguir este efecto, hay que partir de la base directamente opuesta, es decir, hay que partir del hecho que las lenguas no son nunca simétricas, sino asimétricas, y que es precisamente en el respeto de esta asimetría en lo que se funda la eficacia de toda traducción.

El ejemplo más evidente de esta cuestión se halla en frases hechas de todo lenguaje —¿pero acaso no están todas las frases de una lengua hechas de acuerdo con las leyes particulares que rigen sus diversas construcciones?—; así los siguientes casos, ejemplares todos y aun cómicos, tomados sobre todo de la asimetría entre las lenguas española y francesa.

"Ver las estrellas" no se dice, en francés, "voir les étoiles" (que solo significaría verlas en el sentido puro y lato de la expresión), sino "voir trente-six chandelles". Y al revés: esta expresión francesa, en el sentido que posee la frase acuñada y metafórica en la lengua francesa, nunca se traducirá por "ver treinta y seis candelas", sino como "ver las estrellas". "Matar dos pájaros de un tiro" nunca será "tuer deux oiseaux d'un coup de feu", sino "faire d'une pierre deux coups", que, como en el caso anterior, siendo algo completamente distinto en su forma gramatical y en su estricto contenido léxico, quiere decir exactamente lo mismo que nuestra expresión. Ningún francés "paye le canard" como nosotros "pagamos el pato", sino que "lleva el sombrero", "porte le chapeau"; como a nadie en Francia se le ha ocurrido jamás "commencer la maison par le toit" (es decir, "empezar las casa por el tejado"), sino "mettre la charrue avant les boeufs". Sobra decir que lo de menos, en estas expresiones, es que haya bueyes, o ca-

sa o tejado: lo importante es entender que la traducción genuina de la expresión española —que supone la presencia de una "casa" y un "tejado"— obliga a recurrir a lemas completamente distintos, hasta dar con una frase en la que aparecen "bueyes" y "carretas".

Es curioso que la expresión española "hacer castillos en el aire" no se corresponda, en francés, con "bâtir des châteaux en Pair", sino con "construire des châteaux en Espagne" —como en lengua alemana, en la que nuestra expresión se dice también, "ein Schloss in Spanien zu haben"—. Lo que para nosotros "no tiene ni pies ni cabeza", para los franceses no tiene "ni cola ni cabeza", es decir, "ni queue ni tête"; y la sonante expresión española "arrimar el ascua a su sardina" jamás sería entendida en francés si se hablara de "approcher la braise de sa sardine", sino de algo muy distinto: "tirer la couverture à soi" —algo, por lo demás, que tiene sus implicaciones en el terreno de la vida conyugal, implicaciones que no se dan en nuestra expresión de barbacoa—. La rarísima expresión española "buscarle tres pies al gato" —rara porque es muy fácil hallarle tres pies al gato, teniendo como tiene cuatro; y aquí hay que recordar que el origen de nuestra expresión quizás deba buscarse en los "pies" en el sentido métrico, en cuyo caso "gato" tendría siempre dos, "ga" y "to"—, esta expresión, decíamos, se convierte en francés —y viceversa, quede claro— en "chercher midi à 14 heures"; como nuestro "estirar la pata" —que acerca al género humano al más vasto reino de los animales— es, en francés algo que parece incumbir sólo a ciertos fumadores: "casser sa pipe"—.

Que esta norma tan clara en el caso de las frases hechas penetra muchas veces en el campo de lo ideológico, lo demuestran ejemplos como estos dos: "Encender una vela a Dios y otra al diablo" no se dirá nun-



**wL** aunque podría decirse, "brûler un cierge à Dieu et un autre au diable", sino algo :an profano como "ménager la chèvre et le chou". Asimismo, la expresión catalana "picar les campanes i anar a la processó" no halla equivalencia en su estricta simetría francesa: "sonner les cloches et aller à la procession", sino en la asimétrica "être au four et au moulin", fórmula también pagana que remite a las ocupaciones de un campesino.

Ningún traductor ignora que los textos, en la lengua que sea, se hallan llenos de frases y giros preconstruidos, que no pueden ser traducidos por la vía literal. Al respecto, pondré sólo un ejemplo, sacado de la primera frase de *The Dead*, *Los muertos*, de la serie de cuentos *Dubliners*, de James Joyce. La frase original dice: "Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet". Pues bien: Cabrera Infante traduce, equivocadamente, "Lily, la hija del encargado, tenía los pies literalmente muertos". "Tener los pies muertos", y más aún "literalmente", significa tenerlos gangrenados, con una necrosis absoluta e irreversible. La traducción de Cabrera Infante es, pues, lastimosa. Ignacio Abelló, en su traducción de 1942, puso "Lily, la hija de conserje, estaba que no sabía dónde tenía los pies", algo ciertamente extraño, pues un hispanohablante puede no saber "dónde tiene la cabeza", pero muy raramente dice no saber "dónde tiene los pies", que es frase inventada por el traductor, en este caso por simetría polar con la genuina "no saber donde tiene uno la cabeza". De modo que, en castellano por lo menos, nadie hasta hoy ha traducido correctamente la primera frase de este cuento de Joyce. En catalán, Joaquim Mallafré cae en el mismo error que Cabrera Infante al traducir "Lily, la filia del porter, tenia els peus literalment desfets"; pero no así Helena Rotes, que parece ser la primera traductora peninsular que acierta en su versión: "Lily, la filia del por-

ter, no podia literalment amb la seva ànima", frase en la que el adverbio "literalment" lleva la metáfora de "no poder amb la seva ànima" hasta un lugar semántico tan potente y expresivo como el original inglés.

No es necesario darle más vueltas al asunto. El traductor, simplemente, debe empezar su labor convencido de que es en la *asimetría*, y no en la *simetría*, donde se halla la verdadera adecuación entre dos lenguas y entre las lenguas en general. Esto significa, en cierto modo, ser capaz de desplazarse, como postulaba Walter Benjamín, a una especie de lugar "tercero" —ni la lengua original, ni la lengua de traducción—, en la que las dos expresiones, aun siendo asimétricas entre sí, poseerían un idéntico sentido.

#### **b) La desconstrucción sintáctica**

Esto no es más que una derivación de la ley anterior, que hemos analizado desde un punto de vista semántico: es inútil pretender que el orden sintáctico de una lengua señala alguna especie de ley inamovible en relación con la reconstrucción del todo significativo de una frase, un periodo o un párrafo. Es evidente que las lenguas catalana, castellana y francesa, por ejemplo, poseen unas normas de articulación sintáctica que son, en los tres casos, muy parecidas: las tres son hijas del latín, y las tres —esto es lo importante— reconstruyeron de manera análoga el conocido galimatías que preside la sintaxis de la lengua latina. Pues bien: del mismo modo que estas lenguas ejercieron una desconstrucción de las categorías sintácticas del latín hasta conseguir sus respectivos modelos, relativamente homologables, así toda traducción, de la lengua que sea y a la lengua que sea, está obligada a reordenar los elementos sintácticos de una frase hasta ofrecerlos, en la lengua de salida, según la naturalidad propia de esta lengua.

Que ios traductores no siempre se dan cuenta de esta cuestión es algo que se ve con asombrosa claridad en toda traducción de un texto en lengua alemana a un texto en lengua románica. Pues el alemán, al ser una lengua flexiva como el latín, puede permitirse unos circunloquios extraordinarios — llamémoslos hipérbatos, pues esta es la figura retórica más general en este tipo de casos—; pero estos giros resultarán siempre artificiales en cualquier lengua románica. La construcción de las frases en lengua alemana está presidida por un orden sintáctico muy riguroso, pero traducir al pie de la letra ese orden en lengua española, significará siempre caer en el uso de extravagantes hipérbatos, alejados de la sintaxis natural del español.

Sin embargo, en el caso del lenguaje poético, en el que la extorsión de la sintaxis no es sólo consecuencia de las estructuras de la lengua original sino un procedimiento voluntario, querido o inevitable según las leyes de la métrica, del ritmo y de la rima, las cosas pueden y deben plantearse de otro modo. El pasaje 1409-1428 de *Der Tod von Empedokles* (tercera versión), de Hölderlin, dice textualmente:

Wenn dann der Geist sich an des Himmels Licht  
Entzündet, süßer Lebensothen euch  
Den Busen, wie zum erstenmale tränkt,  
Und goldner Früchte voll die Wälder rauschen  
Und Quellen aus dem Fels, wenn euch das Leben  
Der Welt ergreift, ihr Friedensgeist, und euch  
Wie heiger Wiegensang die Seele stillet,  
Dann aus der Wonne schöner Dämmerung  
Der Erde Grün von neuem euch erglänzt  
Und Berg und Meer und Wolken und Gestirn,  
Die edeln Kräfte, Heldenbrüdern gleich,  
Vor euer Auge kommen, daß die Brust  
Wie Waffenträgern euch nach Thaten klopft,  
Und eigner schöner Welt, dann reicht die Hand'  
Euch wieder, gebt das Wort und theilt das Gut  
O dann ihr Lieben — theilet That und Ruhm

Wie treue Dioskuren, jeder sei,  
Wie alle, wie aufschlanken Säulen, ruh  
Aufricht'gen Ordnungen das neue Leben  
Und euer Bund bevest'ge das Gesez.

Esta tirada de versos podría haberse simplificado en lengua catalana o castellana, y así lo habría hecho cualquier traductor que hubiera creído que una traducción debe acercar un texto a sus lectores más acá de la distancia a que se encuentra de sus lectores en lengua original. Y no se trata de esto. Se trata, a mi juicio, de desconstruir la sintaxis alemana, de por sí enrevesada, pero sin pretender que la traducción sea de una claridad meridiana, toda vez que no lo es tampoco en el original, con independencia de las leyes sintácticas del alemán. En este caso, las partículas "Wenn dann" (verso 1409) y "dann" (verso 1422) son una marca visible y semánticamente eficaz de dos cláusulas comparativas; marcadas, eso sí, por partículas que distan 14 versos la una de la otra, pero cláusulas cuya "distancia" no puede acortarse sin que se elimine el efecto suspensivo —además de constituir un homenaje a la lengua griega de la *Odisea*, para acabar de aclarar la génesis de la construcción de Hölderlin— que posee la versión alemana original. De modo que quizás pueda ser tomada en consideración una traducción catalana que dijera algo así como:

Llavors, amb l'anima arborada en Palta  
llum, i el pit, com a Pinici, sadollat  
d'un dolc alé de vida; quan carregats  
de fruits daurats murmuraran eis boscos  
i les rocosos fonts, quan el braó del món  
i el seu pacífic esperit us prengui,  
i us gronxi l'anima com un himne sagrat,  
i amb nou esclat la verda terra brilli  
del goig de les albaes imponents,  
i munts i mar i núvols i estelada,  
com forces nobles, germanes deis herois,  
ais vostres ulls siguin presents, i el pit  
us bulli, com als soldats buscant la gesta

i un món pié de bellesa; llavors, les mans  
doneu-vos, i la parla, i compartiu els béns;  
la gesta i Pesplendor, estimats, llavors,  
com Dioscurs fidels amitjaneu-los;  
sigueu iguals: reposi aquesta nova vida  
en norma justa com en columnes ágils.  
I que la llei afermi aquesta unió.

En ella, la única traición que ha cometido el traductor es la de destacar el inicio de la segunda cláusula con un punto y coma también los signos de puntuación pueden Traducirse, es decir, modificarse); además, claro está, de presentar los dos elementos morfológicos que permiten reconstruir la compleja arquitectura de todo el pasaje: "Així com" ... "així".

### c) Los registros del lenguaje

Casi nunca un texto literario —especialmente en el terreno de la novela— posee un único registro verbal, es decir, un único "subestilo". Lo más habitual es que, en todo texto que se precie, un estilo homogéneo presida los enunciados "de autor", pero que los personajes hablen cada uno con su propia voz, ^ sea, con su registro. Ahí es donde aparecen las más arduas dificultades para un traductor; pues, bajo el manto del "estilo dominante" de un texto, deben emerger como sea posible esas aristas —heterogéneas en el conjunto, y heterogéneas entre sí— que son las voces peculiares o los fragmentos que se desmarcan del tono general de un texto. Si un original que posea estos cambios de registro, bruscos a menudo, no se traslada atendiendo a esta variación, el texto resultante alcanzará a lo mejor la famosa "corrección literal", que es como el grado cero de la traducción —algo que quizás un día consigan hacer las máquinas—, pero jamás alcanzará la riqueza de variaciones estilísticas, de tonos y de "voces" —como las "arias" en una opera del periodo clásico— que presenta el

texto de partida.

Así, por ejemplo, parece claro que, en *La transformación* —siempre mal traducida como *La metamorfosis*, como si en alemán no hubiera existido a disposición de Kafka la palabra *Metamorphose*—, Kafka distingue con un estilo particular tanto a Gregor Samsa —en el primer capítulo, cuando todavía tiene voz— como a los tres huéspedes —en el capítulo tercero—, y que lo hace cargado de intención. En la organización del discurso (de las "frases") de Gregor Samsa en el lugar citado, se aprecia la inminente incapacidad del protagonista de organizar un discurso suelto y fluido:

"Pero, senyor gerent", va dir Gregor fora de si, oblidant-se de qualsevol altra cosa amb Pexcitació, "ara mateix obriré la porta, immediatament. Una lleugera indisposició, un esvaiment m'han impedit de llevar-me fins ara. Encara sóc al Hit. Pero ja em trobo bé. Ara mateix em llevo. Només un moment de paciència! Encara no em trobo tan bé com em pensava. Pero estic millor. Com pot aixafar una persona, una cosa així! Ahir al vespre em trobava la mar de bé, els meus pares ja ho saben. O, mes ben dit, ahir al vespre ja vaig teñir un petit pressentiment. Segur que se'm notava. No entenc per qué no vaig dir res a Poficina! I és que un sempre pensa que una malaltia es podrà suportar sense necessitat de quedar-se a casa. Senyor gerent, no faci patir els meus pares! Els retrets que m'adreca no teñen cap fonament; ningú no me n'havia dit res, tampoc. ¿Que potser no ha llegit les darreres comandes que vaig trametre? De totes maneres, encara agafaré el tren de les vuit; aqüestes dues hores de descans m'han revifat; de seguida seré a Poficina; i tingui la bondat d'explicar-li tot aixó al director, i demanar-li excuses de part meva!"

Asimismo, en el lenguaje evidentemente pomposo, casi burocrático-judicial, de los tres huéspedes, en el capítulo tercero, hay que ver la intención kafkiana de definir a estos tres individuos como representantes del orden jurídico y social exterior a la casa y a

la circunstancia de los Kafka, una huella de la enorme distancia que separa la soberanía del "exterior" oficial, del abatimiento y la perplejidad que reinan en el "interior" malhadado de la casa de los Samsa:

"Amb això vull proclamar", va dir aleant la mà i buscant amb la mirada la mare i la germana, "que d'acord amb les repulsives condicions d'aquesta casa i de la família que Phabita" —aquí, amb una decisió sobtada, va escopir a terra— "abandono la meua habitació immediatament. Per descomptat que no pagaré ni un céntim pels dies que he viscut en aquesta casa, sino que, al contrari, consideraré fins i tot la possibilitat de demandar-los per danys i perjudicis, basant-me en al·legacions—creguin-me— molt fàcils de comprovar." Va callar i va mirar al davant, com si esperes alguna cosa.

#### d) *El ritmo del lenguaje*

Por fin, el traductor deberá tener siempre en cuenta que un texto es un organismo vivo, un ser que "respira". La famosa frase de Buffon, "le style c'est Phomme", ha sido siempre mal citada por extraída de su contexto, pero ha acabado denotando una de las características esenciales de todo estilo: detrás de cada texto —quizás de cada escritor— se esconde un ser de carne y hueso, alguien que ha trasvasado al ritmo del lenguaje no solo lo más peculiar de un intelecto o un entramado ideológico, sino, y especialmente, lo más propio de su ser. Todo texto es, en este sentido, individual: lo genérico de la literatura es algo que ha sido inventado por los teóricos de la literatura; en puridad es algo que no existe. Ese aliento, ese *pneuma* —como decían los antiguos hermeneutas— esa respiración que posee cada texto, es algo que un traductor debe trasladar inexcusablemente de la lengua original a la lengua de trasvase: en esta operación reside, posiblemente, lo más apreciable de una buena

traducción, pues sólo gracias a ella será posible restituir en la traducción lo más secreto, íntimo e irreplicable de un texto original. Una traducción no traduce solamente una serie de frases, ni siquiera el sentido global de esta serie de frases enlazadas; una traducción debe traducir también a un sujeto, al individuo que se halla, con su cuerpo y con su alma, detrás de los recovecos sonoros, detrás de las más sutiles inflexiones de voz que ha depositado (posiblemente con la mayor naturalidad) en el texto que ha ofrecido a sus primeros lectores.

Pondré ahora un ejemplo sacado de la novela *Hiperión*, de Friedrich Hölderlin, que es, como es sabido, tal vez una novela frustrada del autor romántico alemán, pero también, sin duda alguna, el texto en el que resuena de manera más ejemplar el individuo Hölderlin, habitado ya, en esta novela de juventud, por las pulsiones nostálgicas que presidirían buena parte de su obra de madurez. El original alemán dice:

Und wenn ich oft des Morgens, wie die Kranken zum Heilquell, auf den Gipfel des Gebirgs stieg, durch die schlafenden Blumen, aber vom süßen Schlummer gesättiget, neben mir die lieben Vögel aus dem Busche flogen, im Zwielicht taumelnd und begierig nach dem Tag, und die regere Luft nun schon die Gebete der Täler, die Stimmen der Herde und die Töne der Morgenlocken herauftrug, und jetzt das hohe Licht, das göttliche den gewohnten Pfad daherkam, die Erde bezaubernd mit unsterblichem Leben, daß ihr Herz erwärmt' und all ihre Kinder wieder sich fühlten — o wie der Mond, der noch am Himmel blieb, die Lust des Tags zu teilen, so stand ich Einsamer dann auch über den Ebenen und weinte Liebestränen zu den Ufern hinab und den glänzenden Gewässern und konnte lange das Auge nicht wenden.

Una traducción respetuosa con los movimientos casi corporales de este pasaje podría decir:

I, tot sovint, quan pujava de bon matí dalt la muntanya com els malalts van a la recerca de la font salvadora, entre les flors encara adormides, quan els ocells al meu voltant s'envolaven entre els matolls, satisfets de la bella dormida, vacil·lants en la llum de l'albada i amb frisanca del dia, i quan Paire, mes viu, cel amunt s'emportava Poració de les valls, Pavalot deis ramats i el so de les campanes matineres, i després, quan Palta llum, amb la seva divina serenitat feia el camí de cada dia tot encantant la terra amb la vida immortal que tempera el seu cor i li revifa la immensa filiada... llavors, com la lluna s'atura en el cel per compartir Palegria del dia, m'estava jo també tot sol al damunt de la plana, i vessava llàgrimes d'amor en els marges i en les aigües fulgents, i passava una bella estona sense poder apartar els ulls de tot el que veia.

## Conclusiones

Nadie debería dudar —los traductores hacen bien en no dudarlos jamás— de que el arte de la traducción es un arte (*ars, tekné, técnica*) que nada tiene que envidiar al arte de la llamada "creación literaria". Suponer **Be** la creación literaria es más laboriosa o más "importante" que la traducción es un malentendido que ya podemos llamar secular, puesto que tiene sus raíces en la eclosión del romanticismo y en la teoría del lenguaje literario que acarrió esta escuela, en cuya •tela nos hallamos posiblemente todavía. El romanticismo, a la sombra de algunos postulados de la estética ilustrada del siglo XVIII, concibió la literatura como un acto de inspiración y de genialidad, menospreciando el enorme contingente de actuación retórica, estilística y "escritural" que se halla, :: rao oficio y como artesanía, en la propia obra literaria. Si el asunto se mira por este bco, nadie dudará de que hay tanta artesanía si no más, en el acto de la traducción fe en el de la supuesta "escritura original", el fondo, la originalidad es algo que sólo reside, como lejano punto de partida, la

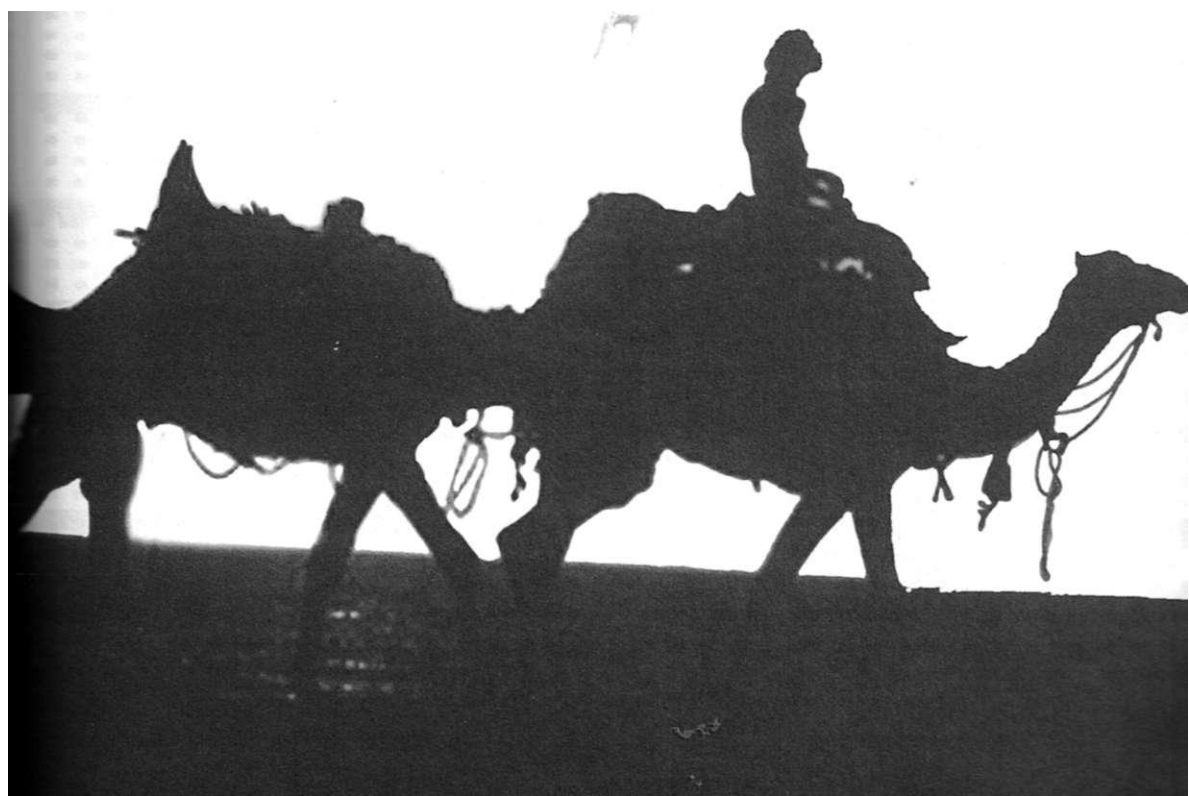
elaboración artesanal de versos, rrafos, capítulos y obras enteras ginalidad" tan apreciada por la es:: mántica no es más que una *petitíc* de la propia obra literaria: de hecho, se elabora siempre con una lógica más mediatizada de lo que cualquier ida la genialidad pueda dar a entender.

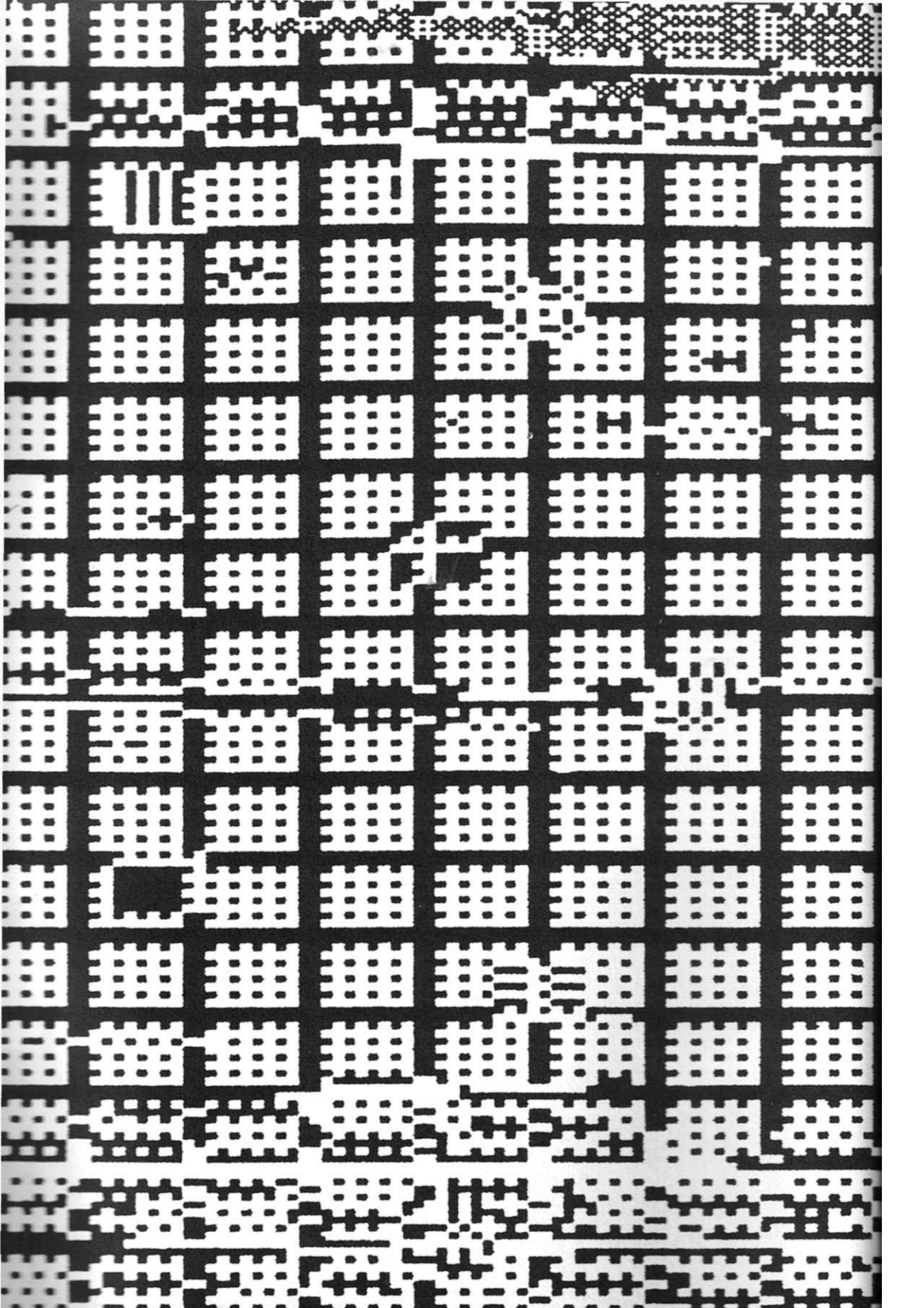
Pues bien: esta labor de escritura ale por fuerza se someten ya los escritores, **no** hace más que "reconstruirse" en el acto de la traducción. La traducción sería, entonces, una especie de repetición del gesto por el cual las ideas se trasvasan al campo de la escritura. Es algo análogo al arte de escribir. Así, la traducción debería ser entendida, sin más, como un arte de (re-)escribir. Si el redactor original tiene como supuesto apriorístico de su texto la imaginación, la inspiración o el genio, el traductor tiene que ser capaz —ésta es la conocida teoría de Benjamín— de atisbar ese horizonte preexistente a la obra misma y, así, ofrecer en su traducción una especie de versión idéntica a la del escritor, pero en otra lengua, de este "lenguaje" anterior a toda forma, incluida la "original".

En este sentido la traducción es, como cualquier escritura original, una vocación y un oficio. El oficio quizás difiera un ápice del oficio del escritor; pero la vocación no puede sino ser idéntica a la de los llamados "escritores" en todos sus extremos, actitudes y procesos. Como en el caso de éstos, el traductor se mueve por una secreta e íntima llamada: la llamada —la voz— del lenguaje. Es el lenguaje mismo el que llama a las puertas del oficio de traducir. Solemos creer que los escritores, para decirlo en términos de Heidegger, habitan en el seno del lenguaje con mayor acomodo o con mayor entrega que los traductores. Pero esto es una falacia. Muchos escritores pueden permitirse escribir de corrido, algo que un traductor no podrá per-

mitirse jamás. Si los escritores habitan en el seno del lenguaje, esto es doblemente válido para los traductores, pues éstos habitan en el interior ya no de un sólo lenguaje, sino de dos: el de entrada y el de salida. Y esto es como decir que los traductores, en la medida que habitan en el seno de múltiples lenguajes, viven en el corazón del *lenguaje mismo*, en términos más abstractos y más generales que los propios escritores.









# *La lucha contra el reverso del tapiz (de la no imposibilidad de la traducción de poesía)*

M<sup>a</sup> ÁNGELES CABRÉ

M<sup>a</sup> Ángeles Cabré es poeta y narradora nacida en Barcelona en 1968. Tras cursar estudios de filología española y de literatura comparada, en la actualidad realiza una tesis doctoral sobre la autobiografía femenina.

Desde hace varios años, se dedica profesionalmente a la traducción literaria —mayormente de narrativa italiana— y ejerce como crítica en diversas publicaciones, como *La Vanguardia* y *Quimera*. Ha traducido, entre otros, al poeta italiano Eugenio Montale, así como la poesía completa del irlandés Osear Wilde.

## **1. Introducción**

Se ha dicho que la traducción es como el reverso de un tapiz; o lo que es lo mismo, un trabajo donde reina la torpeza y en el que apenas se atisban las características del original. Del mismo modo, persiste en nuestra sociedad la negativa idea de que la traducción poética está condenada al fracaso (opinión que dejó entrever Borges, con palabras más certeras, en esa alegoría del traductor que es su *Pierre Menard*). Nada más lejos de mi concepción de la traducción y, especialmente, de la traducción de poesía.

Por otro lado, nada más alejado de mi "teoría" —que aquí planteo en trazos discontinuos en lo que sólo pretende ser una primera aproximación— que la manida dicotomía de optar por acercar el autor al lector o viceversa, el lector al autor; al fin y al ca-

bo, la tarea del traductor es, ni más ni menos, hablar por boca del autor, y en sus manos está hacer que el lector le entienda. De todos es sabido que no siempre existe la correspondencia exacta de una lengua a otra, por lo que la del traductor es, ante todo, la tarea de subsanar esa falta de correspondencia. Y siendo san Jerónimo algo así como el padre de la teoría de la traducción, corresponde aquí recordarlo asemejando la traducción al intento de atrapar con las manos una anguila: la traducción de poesía es una tarea resbaladiza, pero no por ello imposible de aprehender.

No cabe duda que el título de este artículo es lo suficientemente explícito: comienza negando la difundida idea de que la traducción de poesía es tarea imposible, como pensaba el prosista árabe al-Yahiz al escribir:

La poesía no puede traducirse, ni es posible la traducción. Cuando se traduce, la forma poética se rompe, y el metro se elimina; su belleza desaparece y se pierde lo relacionado con la emoción. Con la prosa no ocurre eso.

O el mismísimo Schopenhauer cuando, generalizando, asemejaba la traducción al sucedáneo llamando al original café y a ésta, achicoria ("Una biblioteca de traducciones se asemeja a una galería de pinturas llena de copias", decía). Yo, por mi parte, que estoy con Octavio Paz en aquello de que el original es ya en esencia una traducción por lo que tiene de traducción del mundo, prefiero entender la traducción como un proceso semejante al que se lleva a cabo al interpretar una pieza musical, siendo los resultados siempre distintos y siendo, la poesía, por su complejidad, el género en que más dificultades de "interpretación" se presentan.

Mas lo cierto es que de lo factible de traducir poesía son prueba fehaciente los muchos ejemplos en los que hábiles traductores han salido airoso del empeño, aunque haya llegado a decirse que traducir un poema es más difícil que escribirlo (Borges consideraba la traducción como una tarea más avanzada que la del escritor), por lo que más que de traducción poética deberíamos acostumbrarnos a hablar de poesía traducida, sufriendo así un peldaño en el escalafón.

La traducción poética es en todo caso un trabajo arduo, lleno de escollos (algo así como una carrera de obstáculos), el resultado de la fructífera combinación de sabiduría y tenacidad, además de uno de los trabajos más necesarios en el seno de cualquier literatura nacional, por lo que me propongo aquí defender su valor intrínseco, la absoluta autonomía de que hablaba Croce, aunque teorías traductológicas hay muchas y seguirá habiéndolas y, como dijo Paz, ja-

más habrá una ciencia de la traducción.

La traducción de poesía es fruto del oficio y, en muchas ocasiones, del ingenio. Existe en ella una elevada dosis de constancia y algún que otro golpe de genio, así como una enorme capacidad resolutive, pues ya se sabe que lo que más le cuesta al ser humano es tomar decisiones (elegir), y en traducción buena parte del trabajo consiste precisamente en eso, en saber decidir y elegir.

Parto pues de eso, de que nadie duda que la traducción de poesía es una tarea difícil, en tanto precisamente que no se trata de un ejercicio de transustanciación. Y a ese respecto me interesa especialmente sacar a colación una afirmación de Goethe: "Al traducir tenemos que llegar casi a lo intraducible. Sólo entonces tomaremos conciencia de la nación extraña y del idioma extranjero". Idea que yo entiendo de este modo: en los límites de la traducción está el verdadero valor de la traducción, allí donde conviven lo posible con lo imposible. Y enlazamos así con Walter Benjamín cuando se preguntaba si, en consecuencia, considerándose intangible, secreto, "poético", lo que encierra una obra literaria —y con más razón una obra poética—, ¿no debería el traductor, en su tarea de transmisión, verse en la necesidad de hacer a su vez literatura? El traductor, pues, como literato; la traducción como un arte a la par con la literatura (Fedorov); y, tal vez, como algo que no pertenece al género de lo traducido (Ortega y Gasset), por lo que posee reglas propias.

No resulta extraño, entonces, que algunos piensen que el gran traductor es aquel que, pudiendo ser autor, considera que las obras ajenas serán de mayor provecho y se vuelca en ellas, pues algo similar le he oído decir al insigne traductor Jordi Llovet, sin duda sobradamente capacitado para ganar un montón de millonarios premios literarios.

## 2. La traducción de poesía en España hoy

Si hay una premisa irrefutable es que dentro de nuestras fronteras la traductología se asienta primordialmente en los sesudos trabajos de García Yebra, quien, como es lógico, se ha ocupado también de la traducción poética; pero a decir verdad nadie ha sentido aún las bases de una posible teoría de la traducción poética, que se nos presenta de forma fragmentaria gracias a trabajos puntuales de enorme interés que, sin duda, nos llevan a poder afirmar que dicho ámbito de estudio se halla, cuanto menos, en estado embrionario, lo que ya es algo.

Comencemos rindiéndonos a la evidencia: las traducciones poéticas —y por extensión las literarias— son aportaciones de primer orden y conviven con las producciones autóctonas en igualdad de condiciones. Así pues, elevan al traductor a categoría de autor. Rotunda es la claridad con que Mme. De Staél lo expresó: "Transportar de una lengua a otra las obras maestras del espíritu humano es el más eminente servicio que se pueda prestar a la literatura". Lo dicho, ya que las grandes obras son escasas, merece la pena concentrarse en ellas y, una vez realizadas las pertinentes traducciones, no debería extrañar que se convirtieran en un apetitoso campo de estudio, cosa que ha empezado a suceder, aunque tímidamente, con el aterrizaje, casi forzoso y siempre tardío, de la literatura comparada en nuestro invertebrado país.

De hecho, muchas han sido las traducciones que se han convertido para los lectores en lengua castellana en parte de nuestros clásicos (siguiendo la opinión de Herder). Y si entendemos la traducción como una manera de ejercer la crítica literaria, y yo la entiendo así, tal como la planteaban Ezra Pound, Larbaud o el mismísimo Steiner, la

labor del traductor es y ha sido enjundiosa y digna de elogio, pues de las traducciones depende buena parte —en realidad gran parte— de nuestro canon literario. De Mántale, por ejemplo, el autor con quien me estrené en la traducción de poesía, dejaron una huella importante las traducciones del argentino Horacio Armani, que datan de los años setenta y llegaron procedentes de Hispanoamérica, quien ya en fecha más reciente, nos legó una valiosa antología de la poesía italiana aparecida en *Litoral*.

Estamos en uno de los países comunitarios, precedido al parecer por Alemania y Francia, que más espacio editorial dedica anualmente a las traducciones, aunque las cifras dicen que son nuestros vecinos del norte los que se llevan la palma en lo que a traducciones de poesía se refiere. De lo que se deduce una pregunta clave: ¿es ése el resultado de una inquietud cultural o de un complejo de inferioridad? ¿Se traduce en España por gusto o por necesidad? Para no entrar en diálogos de sordos, prefiero suponer que se trata de una suma de ambas cosas.

Sea como sea, lejos de erigirnos en una cultura ensimismada, abrimos nuestras puertas a los autores de fuera. La nuestra, aquí y ahora, no es una gran fiesta de la cultura, lo admito, pero en ocasiones dejamos que se cuele en ella algún gran autor, aunque en muchas ocasiones no viene de la mano de un gran grupo editorial y mucho menos de la iniciativa oficial, pues en materia de cultura, tal iniciativa, siendo como son los apoyos a la creación literaria y a la traducción, sencillamente no existe.

Ha sido el caso de Mántale, el Premio Nobel italiano que he traducido en dos ocasiones y que me temo que tal vez sin mi concurso y el de una esforzada editorial barcelonesa (Ediciones de la Rosa Cúbica), habría sido borrado definitivamente del panorama editorial. Es cierto que una reputada gran

editorial quiso en su día hacer una edición nueva y quiso sopesar mis traducciones, pero el proyecto se quedó en agua de borrajas. No quiero echarme flores; simplemente, utilizo el caso como ejemplo por conocerlo de cerca. Pero la realidad es que hasta la fecha, ese primer volumen que resucitaba a Mónica ha dado lugar a otros dos (en Igitur e Icaria respectivamente), corriendo esta última también a mi cargo, y se anuncia ya una cuarta traducción: como puede verse, todo un efecto dominó.

En España, en el ámbito que nos ocupa, las cosas funcionan con un desorden brutal. Como no existen las grandes colecciones de obras completas, como la de La Pléiade o la de Mondadori, las iniciativas particulares son las que guían el carro. Y cuando digo particulares me refiero a personas concretas, con nombres y apellidos, no a grupos editoriales ni a consejos asesores. Fulano o zutana deciden traducir un libro y se lo ofrecen a un editor, a quien a ser posible conozcan personalmente, o viceversa; cuando no sucede que el libro ya está traducido y busca ansioso un editor que lo alumbre. Y de ahí que los proyectos arriesgados sean relegados al olvido antes de haberse corporeizado y que, proyectos de envidia, sean rechazados antes de ser formulados. Que yo pudiera sacar a la luz una poesía completa, la de Oscar Wilde, es algo inusual que debo sin duda al arrojo de un editor que, no nos engañemos, contempló la posibilidad de sacarle rendimiento en el año del centenario de su muerte, de lo que yo me congratulo.

Como vemos, el altruismo literario escasea, pero yo tampoco lo echo en falta, pues disfrazados de altruistas y amantes de las letras he visto de cerca a muchos editores que, en su extraña imposibilidad por pagar a traductores y demás piezas imprescindibles del engranaje, debiéramos llamar mejor ladrones. La iniciativa de los particulares debe-

ría pues, cuanto menos, contar con un entramado editorial seno capaz de absorber propuestas y llevar a buen término proyectos sin los cuales tal vez culturalmente no nos reconoceríamos.

De no ser por esas iniciativas, y pongo la mano en el fuego, el 80% de las traducciones de poesía de que disponemos no existiría; lo que significa que muchos lectores habrían dejado de leer a muchos autores. Y lo que resulta a todas luces intolerable es que sobre las espaldas de un puñado de arriesgadas pequeñas editoriales, por lo general con una pésima distribución y sin ningún alcance publicitario, descansa el peso de nuestro presente cultural. Por ello, a estas alturas no entiendo cómo, desde los organismos pertinentes, no se tiene en cuenta esta labor y se intenta, a imagen y semejanza de los países civilizados, dar soporte económico —mediante becas, estancias en países extranjeros, bolsas de viaje...— a estos verdaderos promotores de la cultura, al tiempo que no estaría de más que alguien prestigiar socialmente su tarea.

En los albores del xxi, siendo tan precaria nuestra cultura (ausencias injustificables, ediciones agotadas, dificultades en la importación de libros, escasísimo intercambio cultural...) y siendo nuestra literatura a todas luces débil y acomodancia, quienes mandan podrían apelar a la lógica y entender de una vez que —y seguimos aquí los pasos de Mme. De Staél—, la traducción de poetas extranjeros quizás fuera cara de preservar nuestra poesía el apobrezamiento de la poesía.

### **3. Las secuelas del autodidactismo**

Hasta hace muy poco las escuelas dedicadas a la formación de traductores no existían; de hecho, datan apenas de los años 70, siendo en la actualidad unas quince. Hoy, eleva-

das a rango universitario (FTI, EUTI...), tratan la traducción como una ciencia y forman traductores que están destinados a sustituir, si no de un modo inmediato sí a medio y largo plazo, a los traductores autodidactos que hasta la fecha han sido responsables de buena parte de los libros que hemos leído, que han sentado las bases de este "oficio abierto" que es la traducción y a los que deberíamos estar eternamente agradecidos pues, ya lo hemos dicho, en gran medida les debemos nuestra cultura literaria.

Cuando hablamos de autodidactismo nos referimos al *learning by doing*, es decir, aprender traduciendo. Hablamos de lo que Mounin denomina "los practicones" de la traducción, de esos "aficionados" —en tanto que sienten "afecto" por la literatura— a los que se refirió Miguel Sáenz en el n° 13 de esta revista negando su condición de "intrusos". Para colmo, algunos de los que teorizan hoy sobre la traducción lo hacen, como Goethe, desde su experiencia traductora y no desde un podio teórico, siendo éste, por ejemplo, mi propio caso, por lo que algunos tal vez deberíamos considerarnos doblemente "aficionados". Mas a decir verdad, en lo que a la práctica traductora se refiere, desconocer la existencia de la traductología puede llevar a ignorar un amplio panorama de "vasos comunicantes" donde unas cuestiones se apoyan en otras y unos problemas se solventan con otros, por lo que no está de más que seamos los propios traductores quienes reflexionemos sobre nuestro oficio desde la mesa de operaciones. Y que conste que no le niego el pan al investigador, sino que propongo ampliar las inquietudes del traductor al uso.

Volviendo a la cuestión del autodidactismo, sus peligros son obvios —en ocasiones, poco rigor en el conocimiento de la lengua de partida; en otras, escaso conocimiento de la propia...—; aunque menos obvias son sus

virtudes, como es el caso de ese aprendizaje permanente del que el buen traductor es consciente y del que ha hablado, por ejemplo, Esther Benítez.

En poesía, todos albergamos en nuestras bibliotecas el alma de un puñado de traductores bárbaros que nos legaron más de una barbaridad; pero también es cierto que entre la amalgama de textos gestados a la luz de candiles insuficientes a todos los efectos, reluce el metal de algunas joyas valiosas. En una próxima ocasión, prometo servirme de los ejemplos.

El autodidactismo ha sido y sigue siendo la mayor fuente de grandes traductores y, quienes desconfiamos de la Universidad y sus alledaños como carretera principal (habiendo pasado por ella) y abogamos por los caminos secundarios, sabemos bien que más sabe el diablo por viejo que por diablo. Quiero creer que en nuestro campo la formación universitaria dará también grandes frutos, aunque sé que las objeciones a dicha formación son muchas y que más de un editor atisba ya entre las hordas de licenciados una incapacidad consustancial para, por ejemplo, traducir ficción, tarea que precisa anchos pulmones, un amplio bagaje de lecturas y ciertas dosis de vida vivida. Qué no decir pues de la traducción de poesía; me temo que durante décadas su espíritu permanecerá encerrado en sórdidos despachos, en las trastiendas de las librerías (si quedan) o en buhardillas mal equipadas.

Con grandes esfuerzos, el practicón de la traducción ha ganado su terreno luchando contra remuneraciones míseras, devoradores plazos de entrega, editores obtusos y la perenne inestabilidad laboral. ¿Acaso alguien osa poner en duda su valía? Por suerte, el autodidacto sigue siendo el rey de la traducción y durante mucho tiempo los profesores de las escuelas de traducción seguirán siendo lo que son hoy, autodidactos.

#### 4. *Acerca de la visibilidad del traductor*

El traductor es ese ser invisible que se halla detrás de todo texto extranjero trasladado a nuestra lengua, apenas un nombre y, en ocasiones, apenas una ausencia. Y aunque se va extendiendo la costumbre de incluirlo junto al título y al autor, la inexistencia de una crítica capaz de juzgar su trabajo con la vara de medir que merece hace imposible, hasta esta fecha, que se le dispense el adecuado tratamiento. Por lo general, a los traductores, considerados seres intelectualmente inferiores, no les es concedido el privilegio de prologar sus propios trabajos, cosa que confieso haber podido hacer hasta la fecha, tal vez por haber publicado mis trabajos en editoriales pequeñas. Y es una lástima. El traductor, en los más de los casos, es el más preparado para introducir el texto en el que ha trabajado, se supone, ardua e intensamente. Es, sin duda, quien lo ha leído mejor (existe la teoría de que traducir es la mejor manera de leer) y, para colmo, cuanto menos es una obligación moral prestarle la oportunidad de explicar su propia traducción de existir algún aspecto que, como suele suceder, deba ser aclarado de antemano, si no es en forma de prólogo, sí bajo la apariencia de nota del traductor.

Pero no suele acontecer así y el traductor se ve relegado por nombres más célebres que el suyo o, lo que es lo mismo, por pequeñas jugadas editoriales que buscan aumentar el prestigio de algún que otro pope. Pocos son, de hecho, los casos en que la presencia de un prólogo firmado por otro se justifique literariamente; pocos son, en definitiva, los buenos prólogos (en poesía destaco algunos de Sánchez Robayna).

Editoriales pequeñas o desidiosas, traductores insistentes y alguna que otra circunstancia oscura llevan en ocasiones al traductor a poder hablar de su trabajo. Y

cuando se le permite explicarse, el traductor suele pedir indulgencia ante los posibles errores si los hubiera y legitimar al tiempo los caminos que le han llevado a realizar la traducción de una manera y no de otra (léase justificar la métrica o la ausencia de la misma, etc.). Nada, pues, excesivamente interesante, si excluimos algún que otro desliz que, casi involuntariamente, nos permite acercarnos a alguna cuestión fundamental que nos descubre que se trata de una traducción justificada y no azarosa.

Pero, ¿jes culpable el traductor de su invisibilidad o utiliza mal los espacios que se le ofrecen, fomentándola? Nuevamente la historia de la gallina y el huevo.

Lo que sí resulta evidente es que el nombre del traductor debería aparecer en las portadas de los libros, siendo éste tan importante como el nombre del autor para entender la procedencia del mismo, la cocina donde se ha cocido (así lo demuestra el trabajo comparativo entre traducciones); del mismo modo que el traductor debería "siempre" cobrar derechos de autor, pues ése es también "su" libro y sin él no existiría. Igualmente, las solapas que albergan la escueta bio-bibliografía del autor deberían incluir la del traductor, como sucede con la colección de poesía de la barcelonesa Editorial Icaria, pionera en defender esa sana costumbre. Y por supuesto, es altamente recomendable que toda traducción vaya acompañada de algún tipo de exégesis que acerque al lector al proceso de gestación del texto.

#### 5. *Los peligros del prestigio del traductor*

La traducción es un trabajo poco valorado por el gran público (no por mala fe, sino por ignorancia) y por la prensa (quiero creer que también por ignorancia), pero ciertamente prestigioso en los cenáculos literarios, o eso parece. Y a las pruebas me remito: de cada

dos poetas, uno traduce poesía o aspira a traducirla. Pero, ¿es el deseo de cubrir una carencia el que le impulsa a traducir o se trata de un deseo gratuito, más cercano al egoísmo que al afán de divulgación? De nuevo el pez que se muerde la cola. Claro que la historia de la literatura —en lo que tiene de tradición ese afán del poeta trujamán— ofrece a esta cuestión más respuestas que yo.

Hoy en día, por extraño que parezca, pues las prebendas que otorga la traducción poética son nimias, persiste el anhelo traductor de poetas que, aún desconociendo casi por completo un idioma, y sirviéndose de algún autóctono con una magra economía y cierta vocación literaria, publican traducciones cuyo original serían incapaces de leer en solitario. A esos falsos trujamanes habría que decirles: ¡basta, dejad ese trabajo a los profesionales!

Asimismo, jóvenes y no tan jóvenes poetas se han apuntado al supuesto prestigio del traductor y tratan, en vano o no tan en vano, de zambullirse en este género —difícil y poco agradecido— en un ansia por figurar, solapándose engañosamente a los jóvenes y no tan jóvenes poetas que consideran esa tarea como una rama más de su ejercicio de poetas. A esos falsos traductores habría que decirles:

1) Para publicar una buena primera traducción poética hay que contar con cierta práctica traductora.

2) Se trata de un trabajo donde la continuidad es esencial, pues las herramientas deben estar muy bien engrasadas. O lo que es lo mismo, como se dice en catalán, *una flor no fa estiu*.

3) La traducción, más allá de un divertimento, es un oficio.

4) La buena traducción es un acto de humilde servidumbre.

5) Una mala traducción constituye un esfuerzo innecesario.

6) Con la buena intención no basta.

Claro que tal vez fuera mejor dar voz a Clarín:

¡Traducir! Empresa que de puro fácil es despreciable, como Cervantes decía, cuando se trata de los que entienden que para tal empeño les basta conocer ambos idiomas. ¡Traducir bien! Empresa muy ardua y que exige, a más de facultades rarísimas, virtudes no menos raras, como la modestia, la resignación y la fe: que se necesita fe especial para consagrar grandes esfuerzos a un propósito cuyo resultado nunca puede pasar de mediano.

En consecuencia, si eres un poeta sincero y sientes la "llamada" de la traducción —a través de un determinado autor, de una determinada tradición— no la deseches como un modo de complementar tu obra (Ortega y Gasset), contéplala como una vertiente más de tu creación, como es por ejemplo mi caso, y haz que tu obra no se entienda sin tus traducciones, como le sucede a Hölderlin. Y si resulta que eres mejor traductor que poeta, bienvenido seas; necesitamos renovar el prestigio de esta tarea y convertirla en un trabajo intelectual de primer orden (de nuevo Ortega). De todos modos, me consuela pensar que este afán traductor tal vez sea una buena señal... de algo.

## 6. El poeta trujamán

"Para traducir literatura hay que ser literato", dijo Clarín; y decía Victor Hugo en el prólogo a las traducciones de Shakespeare que hizo su hijo que para realizar esa tarea había que ser poeta. Mas, ¿todos los poetas son traductores? La respuesta es sencilla, si los traductores no tienen por qué ser poetas, ¿por qué debe suceder a la inversa?

De un lado, la opinión común de los profesionales reza que las traducciones de poe-

tas hechas por poetas no suelen ser las mejores, aunque Paz opinara lo contrario. De otro, la historia nos dice que poetas de prestigio han realizado traducciones ejemplares o cuanto menos de notable interés. Viene sucediendo desde el Renacimiento: todo poeta que se precie siente la llamada interior de la traducción y se apresura a dejar constancia de su talento en algún texto que merezca su interés (de Fray Luis de León con su traducción de *El Cantar de los Cantares* allá por el 1561, que tantos pesares le costó, a las traducciones del italiano, verbigracia, de Antonio Colinas).

Al adquirir pues la traducción categoría de género literario, se convierte en un lugar de paso difícilmente evitable. Sucedió en Alemania allá por el siglo XVIII, cuando todo poeta célebre quiso dejar constancia de su arte en la obra de otro. Asimismo, Leopardi y Foseólo tradujeron poesía, Baudelaire y Mallarmé tradujeron a Poe, lord Byron fue traductor de poetas e incluso de algún romance español, y también tradujo Shelley, y Nerval entre otros a Heine, Rosetti a los poetas italianos tempranos, Celan a Cocteau y Rimbaud. Nuestro Jorge Guillen a Valéry, a quien tradujo asimismo Rilke. Y a Hölderlin el catalán Caries Riba. Es sólo un pequeño muestrario.

Y no sólo eso, el valor otorgado por los poetas a sus traducciones ha sido en ocasiones tal que, por poner dos ejemplos, tanto Gerardo Diego como el citado Móntale se empeñaron en incluir sus traducciones poéticas en la edición de su propia obra. El primero lo hizo incluyendo en su *Segunda antología de sus versos (1941-1967)*, bajo el epígrafe de "Tántalo", sus traducciones de Valéry, Rilke y Carner; y del segundo se incluyen en *Tutte le poesie*, bajo el nombre de "Quaderni di traduzioni", sus traducciones, entre otros, de Shakespeare, Maragall, Yeats, Eliot v Guillen. Así pues, no consideraron

precisamente secundaria su tarea de trujamanes. Para tratar este aspecto de la cuestión, la de los poetas que traducen a poetas, partiré de un caso concreto que me afecta.

Gabriel Ferrater es sin duda el poeta catalán de la segunda mitad de siglo que más interés suscita, interés que comparto; pero al mismo tiempo se trata de un interés algo virtual, pues carecemos en castellano de la traducción de su poesía completa, cosa impensable en otros lares, siendo la más completa que nos ofrece el mercado editorial la que realizaron, sin especificar que se trataba de una antología (trampa editorial como hay muchas), ni más ni menos que José María Valverde, José Agustín Goytisolo y Pere Gimferrer para Seix Barral, y que apareció en 1979.

Queriendo subsanar esa ausencia, un día me puse manos a la obra con la intención de deshacer dicho entuerto, y así pasaron los meses hasta que tuve sobre mi mesa la traducción de todos y cada uno de los poemas que el autor publicó bajo el título de *Les dones i els dies* (que reúne los tres libros que configuran su producción), trabajo que en la actualidad se encuentra encallado en los vericuetos que derivan de los problemas de derechos de autor.

Y como la mejor manera de sopesar la calidad de una traducción ajena es ponerse manos a la obra con el texto traducido en busca de una nueva versión, hasta que no acabé mi traducción no pude advertir las dimensiones de los errores y aciertos de la antología de que disponemos. Desconozco qué criterios siguieron sus autores para repartirse el trabajo, como desconozco qué poemas acabó traduciendo cada uno de ellos, aunque no me costaría demasiado tratar de adivinarlo. La fidelidad al original y la intuición poética de Goytisolo son fáciles de advertir en esa lección de cómo se debe y cómo no se debe ü'aducir poesía que es este volumen.



Los poemas que se suponen traducidos por Gimferrer son, en líneas generales, un ejemplo de bastante buen hacer, aunque cabría reprocharle algunos versos en los que parece haber primado en poeta sobre el traductor, uno de los defectos más extendidos entre los poetas trujamanes (pongo, por ejemplo, el caso de ciertas traducciones de José María Álvarez). Y en cuanto a José María Valverde, a quien siempre he admirado, hay que decir que como traductor comete infamias tales que hacen que Ferrater en castellano se parezca tan poco a Ferrater en catalán como la Torre de Pisa al Campanile de Giotto. No entraré en detalles, pero sirva este libro para demostrar la amplitud del abanico.

Añadiré también que se puede ser un excelente traductor de prosa y ser negado como traductor de poesía y viceversa, del mismo modo que hay pésimos poetas que son grandes traductores de poesía y viceversa. En definitiva, hay poetas trujamanes y trujamanes poetas.

### **7. *Elogio de la traducción mixta***

Fidelidad o libertad; metáfrasis o paráfrasis. La dicotomía viene de Heráclito y ha hecho sudar chorros de tinta. Mas los extremos nunca son buenos.

Fue J. L. Vives quien introdujo la idea de traducción mixta (junto a la literal y la libre), como aquella capaz de mantener el equilibrio entre la palabra y su sustancia; aunque él prefiriera la libre —para mí libérrima—, de la que yo desconfío por parecerse más a un ejercicio de creación propiamente dicha que de traducción, y que para colmo puede llevar sin demasiado esfuerzo, pasando por la paráfrasis, a una "traducción libertaria" I que viene a ser algo así como versionar a un autor, hacerlo inteligible hasta la saciedad; es decir, trasladarlo con todas las consecuencias a la lengua de llegada). Y la traducción,

mal que nos pese, tiene más de tiranía que de democracia.

En el ámbito de esa traducción mixta me nuevo, pues, cuando hablo de traducción de poesía recién inaugurado el nuevo siglo. Abogo por una traducción que, respetando el original sin ahorrar esfuerzos en la medida en que sea posible, adecúe el texto resultante a la lengua de llegada de modo que el efecto que produzca en el lector el poema traducido sea lo más parecido al que produciría el original (Arnold). Queda arrumbada, por servil, la traducción literal, que se presenta hoy en día como un absurdo que no vale la pena ni intentar: viene a ser como alumbrar un robot en lugar de a un ser humano, un acto de ignorancia. Queda dicho pues que ni seguir al pie de la letra ni alzar el vuelo hacia paraísos lejanos lleva de ningún modo a dar en el clavo en la traducción de un poema, que no es una sino múltiples variantes que caben en un espacio sumamente reducido.

Traducir es equilibrar la balanza, como proponía Valéry Larbaud, estando a un lado las palabras del autor y al otro las palabras de nuestra lengua que son susceptibles de ser utilizadas; exige precisión, sí, pero no roza el milagro ni por azar. Como tampoco es cierto ese dicho que compara las traducciones con las mujeres, que cuando son bellas no son fieles y cuando son fieles no son bellas. Yo prefiero seguir la sentencia alemana: "Tan fiel como sea posible, tan libre como sea necesario". La belleza y la fidelidad no están reñidas, como no lo están la honradez y el sentido del humor. ¿Tarea imposible? No, la traducción poética es simplemente un trabajo de precisión, como el del orfebre. Aunque siempre habrá quienes estén con Carlos Bousoño al pensar que la gigantesca dificultad de la traducción de poesía sólo puede vencerse "oblicuamente".

## 8. De la existencia de la música

Ya dijo Vives, allá por el año 1532, que la poesía debía ser interpretada con mucha más libertad que la prosa por "la coacción del ritmo": "Permítese en ella añadir, y quitar y cambiar, y esto sin restricción, mientras quede salva la integridad del pensamiento poético". La primera aseveración es del todo cierta, mas en cuanto a la segunda debiéramos matizarla, pues ese "sin restricción" es tan ancho como el cauce del Amazonas.

Se trata pues de conservar la cadencia, de buscar una equivalencia cuanto menos rítmica, al tiempo que de conservar "la idiosincrasia y la fuerza de las palabras" (Cicerón).

Hay traducciones que, siendo bienintencionadas, constituyen casi falsificaciones, en cuanto obligadas generalizaciones del original, sólo porque no han podido traducir su tempo audaz y divertido, tempo que pasa por encima de todos los peligros para asentarse en las cosas y las palabras. (Nietzsche).

Aunque hay quienes piensan que un poeta traducido en verso pierde una parte fundamental de su esencia más preciada (ya lo dijo Dacier en su prefacio a la traducción de *La litada*). Mas, ¿acaso no se nos antoja hoy impensable la traducción en prosa de un texto poético aunque Goethe la defendiera como buena práctica traductora para principiantes? Si ya Menéndez y Pelayo fue un gran defensor de la traducción en verso y además realizada por poetas: "No se traduce el sonido de las sílabas, pero se traduce su vibración en el alma, que es lo que importa. Lo demás, fácilmente lo adivinará quienquiera que tenga sentido poético", ¿cómo no vamos a serlo nosotros?

Hoy en día se considera alta traición obviar la música del poema, sin duda uno de los elementos preponderantes que debemos tener en cuenta a la hora de enfrentarnos a su traducción. Ya lo dijo D'Alembert: "La

razón es un juez severo que es necesario cuidar, el oído un juez orgulloso que es necesario halagar". Por ello, el traductor deberá desconfiar si advierte en sus traducciones que una misma música se adueña de ellas, pues aunque en la traducción del verso libre existe cierta tendencia a rimar con el mismo soniquete, cada autor debe conservar su propia musicalidad; en caso contrario, sería como estar leyendo siempre el mismo poema. Reproducir la prosodia de un poema en otra lengua tal vez sea tarea de titanes, pero acercarse a ella no parece una mala solución.

En cuanto a la poesía que se sirve de una determinada métrica, hay que partir de que la forma es inseparable del contenido, por lo que lo deseable sería respetarla (buscar una equivalencia métrica), aunque hacerlo sea un suplicio (Savory), si bien lo cierto es que en la actualidad se trata de algo muy poco factible. Por un lado, pocos traductores están dispuestos a sacrificar años de su vida en un proyecto de tal calado y, por otro, los editores no quieren traducciones excesivamente "sonoras", aduciendo para ello la falta de costumbre del lector actual; y hablo por experiencia. Mientras antaño sucedía al contrario: sobre el fondo primaba la forma y el traductor se esforzaba en reproducir las particularidades estilísticas. La preferencia por el versolibrismo lleva pues a una conquista absoluta de dicho medio poético expresivo, pasando a engrosarlo las traducciones (se sirvan o no originariamente de él).

Impere o no el verso blanco, siguen teniendo cabida, entre otras cosas, las rimas internas, o lo que es lo mismo, ciertos mecanismos para interpretar la música del original. Aunque para decirlo con mayor claridad, quizás sea necesario recurrir al lúcido Walter Benjamin, pues aunque él se refiriera a la prosa, sus palabras pueden aplicarse a la poesía a la perfección: "Trabajar una bue-

na prosa tiene tres etapas: una etapa musical en la que se compone; una arquitectónica en que se construye, y una textual en que se teje". De lo que se deduce que el trabajo primordial consiste en dotar a la traducción aún en ciernes de un tono lírico determinado al que en los procesos posteriores deberemos ir ciñendo el material del que, mediante el sistema de exclusión e inclusión, decidimos servirnos en nuestra traducción final. A lo que deberemos sumar un barniz musical final que acabe de "ligar", como sucede en el arte culinario con los elementos que integran una salsa, las piezas engarzadas. Quizás sea el único modo de producir en el lector un efecto análogo al que produjo en el lector del original (Valéry).

Y se me antoja ahora acertada una posible imagen para entender la traducción y que además se circunscribe a un ámbito muy afín y ya mencionado, el de la orfebrería. Traducir podría consistir, con piezas distintas, en tratar de componer un collar a imagen y semejanza de otro original.

### **9. *Cómo enfrentarse a la traducción de un poema***

- Entender los idiomas como inventarios de palabras e idiomatismos perfectamente intercambiables (Breitinger).

- A ser posible, creer en la palabra como instrumento del pensamiento (verbalizar es pensar).

- Por supuesto, estar familiarizado con los referentes culturales de la lengua de que se traduce.

- Haber profundizado suficientemente en la obra del autor como para no caer en errores garrafales y, a ser posible, gozar de cierta empatía con el autor.

- Amar más el proceso del viaje que la llegada al lugar de destino.

- Poseer capacidad desconstructora y

constructora (según Nida, la traducción es un trabajo de descodificación y recodificación).

- Tener la capacidad de la flexibilidad: convertir la lengua en una materia "maleable", elástica.

- Plegarse incondicionalmente a la intención del autor.

- Iniciar el trabajo con unas premisas claras ante las que no debe cederse un ápice.

- Dejarse llevar más por la oración que por la palabra (Benjamin).

- Verter la letra y el espíritu en igualdad de proporciones.

- Impedir que te arrastre la lengua extranjera; es decir, emplear en la lengua de llegada expresiones que le sean propias para que no se produzca una sensación de "extrañeza" (Humboldt).

- Tratar, en la medida de lo posible, de respetar el orden gramatical (el orden de los factores sí puede alterar el producto) y las categorías gramaticales de las palabras, sin que sea necesario reproducir el entramado de unidades secuenciales; pero no dudar si es preciso en alterarlo, sin modificar su significado, en beneficio del resultado final.

- Desconfiar de las traducciones a las que se llega con demasiada facilidad.

- Dejar descansar el poema rebelde para regresar a él con renovadas fuerzas (y acaso con nuevos conocimientos).

- Confiar en la intuición lingüística (Broch) allí donde no alcanzan los diccionarios.

- Huir, en la medida de lo posible, de la metonimia.

- Entender la traducción como un modo de enriquecer el propio idioma (Delille), no de empobrecerlo (es decir, no temer expresiones poco usadas o cultismos si son los que proceden).

- Suprimir tan sólo lo prescindible para no debilitar el resultado; pero ser conscien-

tes de que en los sacrificios puede hallarse el éxito de la traducción.

- En la medida de lo posible, no restar ni añadir grado a los elementos de la frase.

- Si es posible, recuperar más adelante lo que se ha perdido por el camino (como es el caso de una rima o una figura retórica), pues el mérito de una traducción está en su conjunto.

- Escribir lo que el poeta hubiese dicho de expresarse en castellano y ofrecérselo al lector con la misma pulcritud que éste hubiera dado a su estilo.

- Hacer de ese autor de una nación extranjera de algún modo un autor nuestro, mas sin trasponerlo a la nuestra cultura (Goethe).

- Y para terminar, como dijo Kranicki, el traductor debería evitar tanto la humildad como el orgullo.

#### **10. *Cuándo debemos decir no***

- NO escoger para traducir algo a cuya altura no se esté (Gottsched). Ya lo dijo Horacio: "Considerad con detenimiento el peso que pueden soportar vuestros hombros y el que no pueden".

- NO beber en exceso de las traducciones anteriores de un texto, ni de las traducciones a otras lenguas, siendo tal vez más adecuado servirse de ellas cuando el trabajo ya esté encarrilado.

- NO a la fea costumbre de suprimir lo que cuesta traducir.

- NO dejar "caer" jamás, en la medida de lo posible, un verso completo.

- NO a los añadidos de cosecha propia,

léase morcillas o "añadidos miopes" (Humboldt).

- NO tratar de ser didáctico, haciendo fácil lo difícil.

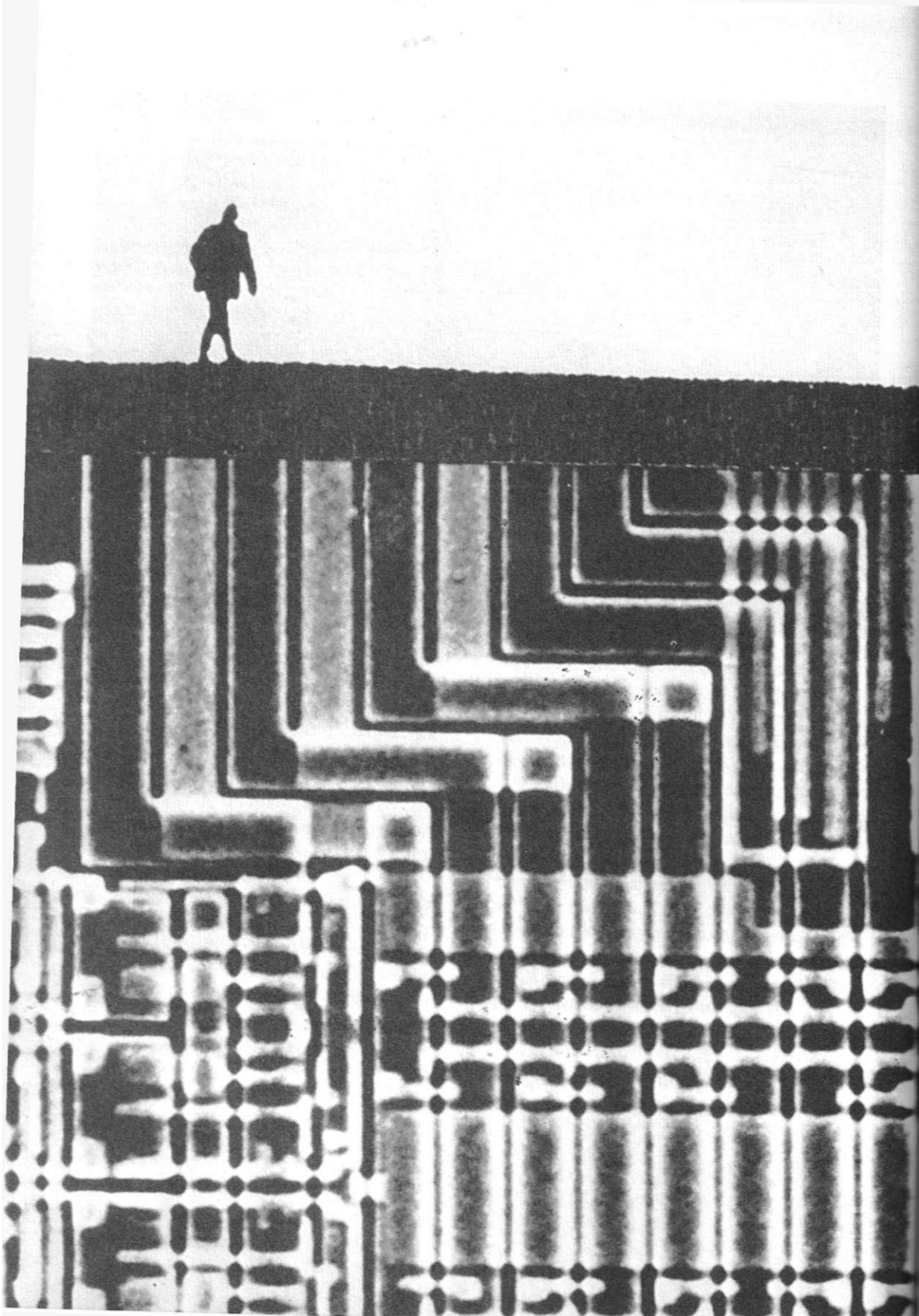
- NO embellecer la traducción; es decir, hacer difícil lo fácil.

- NO negar nunca la posible valía de otra traducción del mismo texto: la traducción es en esencia un trabajo inacabado, un *work in progress*, y además, el fruto de un momento histórico concreto, de ahí que las traducciones envejezcan. "Las traducciones se completan unas a otras, descubren facetas del original y, en fin, sirven de material para una futura síntesis" (Fedorov).

- Y por último, NO traduzcas poesía si vas a seguir diciendo que, en rigor, es tarea imposible.

N. de la T.: Esta no es más que una primera aproximación a la multiplicidad de aspectos que confluyen en una consideración general de la traducción poética. No aspira a ser más que el comienzo, desde la reflexión, de un acercamiento al trabajo que desempeño y no tiene mayor pretensión que aclarar cuestiones cuyo discernimiento puede ayudarnos, a mí y a otros, a acercarnos a la traducción de poesía con menor temor y mayor rigor. Tal vez, por qué no, en lo más hondo ambicione restar terreno a un "amateurismo" mal entendido y propiciar la instauración de un sistema normativo capaz de elevar la traducción poética al nivel que merece. No en vano, lo repito de nuevo, las traducciones de poesía constituyen una parte fundamental de nuestro bagaje literario, que para muchos es nuestro bagaje vital.





## Entrevista a José Luis López Muñoz

Es un traductor veterano donde los haya. Tiene un curriculum de los que quitan el hipo y un prestigio sobradamente merecido. Recibió el Premio Fray Luis de León (hoy Premio Nacional de Traducción) en 1980. Su formación es a un tiempo vasta y profunda, y su nómina de autores traducidos un verdadero lujo para cualquier traductor de inglés. Henry James, Jane Austen, E. M. Forster, William Faulkner, Scott Fitzgerald o Rudyard Kipling son algunos de los pesos pesados vertidos a un exquisito castellano por José Luis López Muñoz. Pero lo más asombroso es el recato y la elegancia con que lleva tan extraordinario bagaje. **Catalina Martínez Muñoz** tiene el placer de conversar con él al calor de agosto.

VASOS COMUNICANTES: Cuarenta años de ejercicio profesional son palabras mayores. Supongo que a lo largo de este periodo has sido testigo de algunos cambios en la profesión y, como en todo proceso de cambio, quizá percibas ganancias y pérdidas. ¿Qué avances te parecen más importantes? ¿Hay algo de lo que sientas nostalgia?

—Me pones en un aprieto. Testigo, lo que se dice testigo, he sido testigo de pocas cosas. Si hubiera trabajado 40 años en la misma fábrica, probablemente sería inevitable que me hubiera fijado en cierto número de cambios, desde los jefes, supongo, a las instalaciones mismas. Quizá he sido siempre un traductor *sui géneris*. Lo digo porque a lo largo de mi vida he trabajado con un número bastante reducido de editoriales. Las ganancias me parece que son casi todas de tipo técnico. Mi primera traducción la empecé a mano. He usado bastantes años una máquina de escribir que no era ni eléctrica ni electrónica y había que darle fuerte a las

teclas. Las correcciones se hacían tachando, sencillamente, o bien con ayuda de *Tipp-ex*. El último frasquito que guardaba se me quedó solidificado por falta de uso hace ya varios años. En los últimos tiempos los avances son espectaculares. Diccionarios en pantalla, enviar y recibir trabajos por Internet, infinitas posibilidades de documentación, demasiadas, quizá.

Pero, pensándolo bien, quizá el cambio más notable sea que hay mucha más gente que aprende idiomas y mucha más gente a quien se le ocurre la traducción como salida profesional. Siempre recuerdo que en el siglo xix las traducciones del inglés se hacían desde el francés, porque había muy poca gente que supiera inglés. Y es sin duda una cosa excelente que muchos traductores actuales hayan tenido profesores de traducción.

El posible inconveniente es que no estoy seguro de que se sepa muy bien castellano. Leo todos los días demasiadas cosas en los

periódicos que me desesperan. O las oigo por la radio o la televisión. Y, al parecer, no se trata de malas traducciones, sino de cómo piensan, o cómo se expresan las personas.

V.C.: ¿Crees que desde que empezaste a ejercer la traducción ha cambiado en algún sentido la misión del traductor en la sociedad?

—No sé muy bien qué contestarte. Nunca me han pedido que tradujera algo que fuese contra mis convicciones o mi sentido de la moral. Y quizá con los años me he ido volviendo casa vez más laxo. *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*. Lo dijo Terencio. No sé si es verdad en mi caso, supongo que no, pero me gusta creérmelo.

V.C.: Siguiendo un poco en la línea anterior, y con la idea de ir construyendo una breve historia de lo que ha sido la traducción en nuestro país durante las últimas décadas, me gustaría que hablásemos un poco de la incidencia que han tenido los procesos sociales y económicos en la industria editorial. ¿Qué cambios destacarías, tanto en la producción de libros como en la actitud de los editores?

—Al final, lo que me asombra siempre, cada vez que entro en una librería, es la enorme cantidad de libros que se publican. Y también me asusta pensar que, cada vez más, los libros son flor de un día. Que inevitablemente, si algo se publica hoy, mañana será ya una antigualla, porque se habrá publicado otro nuevo libro y habrá que hacerle sitio en el limitado espacio que hay para mostrárselo a los posibles compradores.

En cierta medida, aunque oigamos todos los días voces agoreras que anuncian la desaparición del libro, al menos del libro tradicional, cuesta trabajo creérselo.

Supongo que es verdad que la globalización, por llamarla de alguna manera, afecta

al mundo del libro. Del mismo modo que en la industria cinematográfica hace ya treinta o cuarenta años que empezaron a desaparecer los antiguos productores que habían echado los dientes en el cine para ser sustituidos por gestores sin otro mérito que las cuentas de beneficios, quizá conseguidas en otras industrias que nada tenían que ver con el cine, algo semejante ha pasado y está pasando con el mundo del libro. Las grandes empresas, las multinacionales de la edición funcionan pensando más en el dinero que en otra cosa. Supongo que todo eso es cierto, pero a alguien le debe gustar todavía publicar libros, por los libros mismos; de lo contrario imagino que se dedicarían ya a otra cosa que diera menos quebraderos de cabeza y que no fuera tan imprevisible.

Me entristeció recientemente, tengo que confesarlo, que una editorial que ha tenido siempre una idea de la edición como actividad a largo plazo, que ha sido siempre una editorial cuya mayor fuerza es su "fondo editorial" se viera obligada a destruir una serie de libros porque no se venden un mínimo número de ejemplares al año. Es triste, pero tampoco se acaba el mundo.

V.C.: ¿Cómo fueron tus comienzos como traductor? ¿Cómo llegaste a ser traductor?

—Sin duda, llegué a la traducción de rebote. Mi primera idea, cuando terminé el bachillerato, fue la medicina. De hecho terminé la carrera en 1956, pero ya antes había empezado a tener dudas sobre lo que estaba haciendo y en 1953 ingresé en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que más adelante se convertiría en la Escuela de Cine. Carlos Saura era todavía alumno, Luis G. Berlanga profesor de guión y Manolo Summers, que en paz descanse, pertenecía a una promoción uno o dos años posterior a la mía. Luego me mar-



ché a Roma, porque me había hecho miembro de una organización religiosa, y eso me desconectó de la medicina y del cine.

En Roma, sin embargo, mantuve hasta cierto punto mi interés por el cine leyendo con cierta asiduidad *Cahiers du Cinéma*, por entonces la revista de cine más prestigiosa de Europa. Entre los críticos que colaboraban asiduamente figuraban Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer y Jacques Rivette, todos ellos, como es bien sabido, directores que después marcarían el rumbo del cine francés. Excepto Truffaut, todos siguen en activo.

Puede decirse que la *nouvelle vague*, la nueva ola francesa, aún estaba por inventarse. El éxito de Truffaut en Cannes no llegaría hasta 1959. Los *400golpes*, la película que, junto con *A bout de souffle* (*El final de la escapada* en castellano), fue algo así como el manifiesto fundacional de la nueva ola, tenía una dedicatoria, algo que suelen tener pocas películas, aunque sea frecuente en los libros. La película estaba dedicada a André Bazin, muerto un año antes, en 1958, a la edad de cuarenta años, después de una larga enfermedad. André Bazin había sido el fundador de *La Revue du Cinéma*, que en 1951 se convirtió en *Cahiers du Cinéma*. André Bazin fue el mentor de François Truffaut, que tuvo una infancia tan conflictiva como la del héroe de *Los 400golpes*.

Poco después de la muerte de André Bazin, algunos de sus artículos se recogieron en una obra en cuatro tomos —no muy voluminosos—, con el título general de *¿Est-ce que le cinéma?* De la coherencia del pensamiento de su autor quizá dé idea el hecho de que una serie de artículos, publicados a lo largo de bastantes años y motivados casi siempre por la actualidad cinematográfica, es decir, sobre todo por estrenos de películas, se pudieran organizar hasta producir con ellos una obra unitaria. La primera par-

te, por ejemplo, titulada "Ontología y lenguaje", ofrece una teoría de la imagen y del lenguaje cinematográficos sin la que no es posible concebir la evolución posterior del estudio del cine como forma artística.

*¿Qué es el cine?* fue el primer libro que traduje. Y lo hice sobre todo por el deseo de dar a conocer a Bazin. De manera que ni siquiera fue mi afición a la literatura, sino al cine, lo que me llevó a la traducción. Conocía a la gente que llevaba la colección Libros de Cine, de Rialp, que por aquellos años publicaba cosas interesantes, y ya no recuerdo si me lo propusieron ellos o se lo propuse yo, pero así fue como empecé. Después me pasé a la literatura, y traduje, para Novelas y Cuentos, *Los europeos*, de Henry James, *Emma*, de Jane Austen, y *El nadador*, de John Cheever, autor por el que siento especial cariño. En el año 68 también publicó Novelas y Cuentos una antología por mí preparada —con más entusiasmo que discernimiento— para dar a conocer a novelistas estadounidenses por medio de narraciones breves. La lista no estaba mal: Bellow, Capote, Cheever, Malamud, McCullers, O'Connor, Purdy, Roth (Philip) y Updike. Pero la idea era un poco descabellada y falta de rigor...

V.C.: El traductor, como todo hijo de vecino, tiene sus filias y sus fobias. ¿Cuáles son las tuyas? ¿Hay algún libro o autor por el que sientas un cariño especial? ¿Algún que detestes? ¿Algún que te haya puesto las cosas más difíciles?

—Empiezo por las fobias. Detesto los doblajes. Y cuanto más viejo me hago, más los detesto. Me parecen, en cambio, muy bien los subtítulos, incluso en TV, aunque ya sé que el público televisivo cambia automáticamente de canal cuando le ponen una película subtitulada, según cuentan los que se dedican a las estadísticas de ese género.

Bien. Qué se le va a hacer. Pero pocas cosas me parecen tan ridículas como un japonés o un chino hablando en español. Cuanto más exótico el idioma y más distintos de los nuestros los gestos y la entonación que lo acompañan, más necesario me parece respetar el sonido original, aunque no sé entienda. Una manía, sin duda.

Y detesto a Erich Segal, un señor del que traduje una novela después del éxito que tuvo con *Love Story*. Un señor tan cursi que aseguraba haber llorado mientras escribía la tal novela. Imagino que lloraba de risa pensando en el dinero que se iba a embolsar.

¿Libros y autores por los que siento un cariño especial? Bastantes. Ya he citado a Cheever. Hay otros a los que me hubiera gustado traducir. Un autor de novelas de ciencia-ficción, a las que soy muy aficionado, aunque leo pocas últimamente. Californiano, un tipo bastante curioso, pero que escribié al menos diez de las mejores novelas de ciencia ficción de todos los tiempos: Philip K. Dick. También me gustaría traducir a Robertson Davies, un escritor canadiense, novelista, autor teatral, crítico y ensayista, muerto no hace mucho, ya octogenario, autor de tres trilogías que son otras tantas delicias, pero que es muy poco conocido en España. La primera novela suya que leí, *What's Bred in the Bone*, me causó una impresión imborrable. También me he quedado con las ganas de traducir a Rohinton Mistry, otro canadiense, aunque naciera en la India. Alianza me ofreció *A Fine Balance*, que aquí se ha traducido por *Un perfecto equilibrio*, pero al final la editorial se echó atrás; cuando se me ocurrió proponérselo a Alfaguara (siempre he sido un poco lento de reflejos) me dijeron que ya la había contratado otra editorial.

V.C.: Cuando traduces a un autor vivo, ¿sueles tener contacto con él? ¿Recurres al autor para consultarle tus dudas?

—La verdad es que no he traducido a demasiados autores vivos. Siempre hay colegas que dicen preferir a los muertos porque no dan la lata. De todo hay en la viña del Señor. A mí, al menos, todavía no me han obsequiado con pesadillas, aunque quizá más de uno se haya removido en la tumba. Pero sí; tengo dos experiencias bastante recientes de trato con autores vivos que han sido útiles y gratificantes. Peculiar la de Alberto Mangel, argentino de origen judío, nacionalizado canadiense en 1985, que escribe habitualmente en inglés. Alianza me encargó la traducción de su *A History of Reading* (*Una historia de la lectura*), un libro muy culto y muy ameno, cuya lectura recomiendo vivamente, y tuve ocasión de consultarle dudas y de hacerle algunas sugerencias. Aunque habla el español como cualquiera de nosotros, opina que "no vive en el idioma" y prefirió que la traducción la hiciera otro. Luego lo conocí en persona cuando se hizo la presentación del libro en Madrid.

La otra experiencia ha sido posible gracias a Internet y al correo electrónico. Andrew Crumey es un escocés que vive desde hace años en Newcastle-upon-Tyne, ciudad en cuya universidad fui lector de español durante un curso académico en los años sesenta. Siruela me propuso traducir *Pfitz*, la segunda novela de Crumey. Su lectura me sedujo y acepté encantado. *Pfitz* me parece una delicia. Crumey no ha cumplido aún los cuarenta y se mueve por Internet como Pedro por su casa. Su editor, Eric Lañe, a quien conocí en Valencia la primavera pasada, me mandó su dirección electrónica. Le escribí y creo que me contestó el mismo día. Algunas de sus respuestas a mis preguntas fueron de verdad iluminadoras. En un futuro próximo voy a traducir otra de sus novelas, *DAlemberts Principie*, y espero que eso dé ocasión para que reanudemos correspondencia.

V.C.: Dando por bueno el axioma de que el traductor es antes que nada y sobre todo un amante de la literatura, ¿qué lecturas crees que te marcaron más durante la juventud? ¿En qué momento te contagiaste del virus de la literatura?

— Cuando yo tenía quince o dieciséis años leíamos unas cosas más bien raras, bien mirado. Leíamos *Algo flota sobre el agua* y *Las cárceles del alma* de Lajos Zilahy, leíamos *Los que vivimos* y *El manantial*, de Aynd Rand, leíamos *Cuerpos y almas*, de Maxence van Der Merch; leíamos a Vicki Baum, una autora de *best sellen* internacionales que murió en Hollywood en 1960. Leíamos a Jacob Wassermann, *El hombrecillo de los gansos*. Leíamos algunas cosas de Thomas Mann, *La montaña mágica*, como es lógico. No sé si la reaparición de la tuberculosis como una de las plagas del siglo xxi hará que se vuelva a leer esa novela. Luis Carandell, en sus memorias recientemente publicadas, aludía a los "ganglios". Todos los niños de la postguerra tuvimos "ganglios" y nuestras madres nos llevaban al especialista para ver si habíamos superado con éxito la primoinfección tuberculosa. También Cela escribió su novela sobre la tuberculosis *Pabellón de Reposo*. Somerset Maugham escribió *Sanatorium*. Leíamos, fíjate, a Cecil Roberts, *Estación Victoria a las 4,30*, que debe de ser un *best seller avant la lettre* donde los haya. Leíamos a J. B. Priestley, un escritor interesante, sin duda, y autor de algunas obras de teatro muy eficaces: *Llama un inspector*, *La herida del tiempo*, etc. Lo que yo leí entonces fue *El callejón del ángel*, una extensa novela que me cautivó. El colmo de la sofisticación para mí fue leer *Contrapunto* (1928), de Aldous Huxley. Por entonces la vanguardia de la edición en español estaba en Argentina. Mi ejemplar de *Contrapunto*, octava edición de la novela (1950), traducción de Lino Novas Calvo, es de la Editorial Sud-

americana. En español se publicó por primera vez en 1933. Creo que antes o, por entonces, leí también *Un mundo feliz* (Brave New World, 1932) .

Leíamos *La cindadela*, de A. J. Cronin. Las novelas de Daphne du Maurier, *Rebeca*, *La posada Jamaica*; *Vinieron las lluvias*, de Louis Bromfield. Muy amigo de Humphrey Bogart, por cierto. Boggie se casó con Bacall en su casa, en Ohio. Leíamos a Stefan Zweig. Novelas, que, en general, tenían muy poco que ver con lo que realmente pasaba en el mundo por aquel entonces. De manera que no podría ponerle una fecha muy precisa a mi interés por la literatura; leía lo que me llegaba a las manos. Sacaba libros en préstamo de algunas bibliotecas. Recuerdo una sala de lectura que había en la misma Biblioteca Nacional, en los bajos, a la derecha, según se entra. Allí también leía novelas. Debía de tener trece o catorce años. Supongo que era en vacaciones.

Ya en la universidad, recuerdo haber leído con un poco más de discernimiento a Unamuno y a Kafka, por ejemplo.

Pero tal vez lo que más recuerdo de mis dieciséis años es el ansia infinita de leer. No había entendido aún que una de las ilusiones más vanas de los seres humanos es la de "estar al día". Aunque entonces no era preocupación por "estar al día" sino pura y simple curiosidad, acompañada de falta de información.

Tengo bastante claro que tardé en enterarme de que las traducciones eran traducciones. Habría que decir más bien que tardé en enterarme de la existencia de los traductores. Pienso en libros fundamentales de mi primera adolescencia, en las novelas de Mark Twain, como *Las aventuras de Tom Sawyer* y *Las aventuras de Huckleberry Finn* y en un libro que me regalaron mis padres, que contenía, además, *Tom Sawyer detective* y *Tom Sawyer en el extranjero*, la historia de un cu-

rioso viaje en globo. Una de esas historias que hacen soñar a un adolescente.

El primer libro que compré con dinero mío (mío porque, si no recuerdo mal, me lo encontré por la calle, probablemente un billete de 25 pts.) fue *Grandes esperanzas de Pip*, la novela de Dickens, en la colección Crisol, de Aguilar. Y estoy seguro de que no me planteaba que aquello no era lo que Dickens había escrito.

V.C.: Creo haberte oído decir en alguna ocasión que, frente a las nuevas generaciones de traductores, con una formación más "científica" (según tus propias palabras), más específicamente lingüística o "traductológica", tú eres un traductor intuitivo. ¿Por qué estableces esta diferencia y dónde estaría la línea divisoria entre unos y otros?

—La diferencia no estoy seguro de establecerla yo. Es un hecho que se me ha impuesto con el paso de los años y el trato con otros traductores que tienen una actitud más reflexiva acerca del proceso de la traducción. Estáis, por un lado, los que habéis recibido una formación académica para dedicaros a la traducción, y estamos, por otro, los que no. Y aún, entre estos últimos, están los se han interesado más por la teoría de la traducción.

Lo de intuitivo debe de ser, sencillamente, que, cuando se me presenta un problema, lo resuelvo como Dios me da a entender. Quizá lo de la intuición sea en el fondo algo así como una cuestión de oído para el idioma. Voy a citar, porque estoy de acuerdo con él, unas frases de un amigo mío traductor, aunque no literario. "A mí hay cosas que me suenan horriblemente mal. Muchos pensarán que eso no es un criterio válido, pero para mí lo es y creo que es bueno aplicar dicho criterio al escribir. Y es bueno saber si a otros 'les suena mal' esto o aquello... Entre otras cosas, determinar si algo 'suena mal' exige

reflexionar sobre lo escrito y a menudo nos 'suenan mal' cosas que conscientemente no sabríamos criticar. Muchas veces, después de un tiempo descubrimos por qué tal o cual cosa 'suena mal'; otras veces no, pero siempre queda la sospecha (que es una buena sospecha, a mi juicio) de que detrás de lo que 'suena' mal, hay algo que también 'está mal'. Aunque no sea un criterio absoluto."

V.C.: ¿Sigues algún método concreto a la hora de abordar tu trabajo? ¿Cómo te enfrentas al texto?

—Ya te imaginas que te voy a decir que no tengo un método. Suelo leer el libro que voy a traducir para ver qué problemas me presenta de comprensión del texto. Los problemas de traducción, en general, sólo los adviertes cuando te sientas ante el ordenador y tratas de poner cada frase del original en castellano. Hay libros que me han parecido relativamente fáciles de traducir al leerlos y luego he visto que eran lobos con piel de cordero, por decirlo metafóricamente.

Creo, sinceramente, que hay que revisar mucho las traducciones; que es necesario, después de haber hecho con seriedad una primera traducción, distanciarse del original. Es una de las cosas que creo que se aprenden con los años de práctica: a distanciarse más de la literalidad ya en la primera traducción.

En cuanto a enfrentarme al texto, siempre lo hago con trepidación, como me enfrentaba con los alumnos cuando era profesor. Y hay días en que las cosas funcionan muy bien y la vida te sonrío y otros —eso también pasa con las clases— en los que no das pie con bola.

V.C.: Cuando traduces a autores clásicos, ¿consultas las versiones castellanas ya existentes o recurre también a versiones en otras lenguas?

—Las versiones castellanas sólo las consulto después, cuando lo hago. Sí suelo consultar las versiones en otras lenguas, fundamentalmente francés, cuando llevo un rato intentando resolver un problema y no me gusta lo que se me ocurre. Pero la verdad es que, con mucha frecuencia, las castañas te las tienen que sacar del fuego tú solo (si es que al final las sacas). Es útil tener más de una versión en otro idioma, porque eso siempre proporciona más perspectiva. Quizá sea esa una de las cosas más importantes de la traducción: adquirir perspectiva para alejarte de la literalidad sin perder el sentido.

V.C.: Olvidemos por un momento el mito de la "intraducibilidad" y seamos un poco arrogantes. ¿Crees que la traducción puede acercarse a la perfección? ¿Podrías citar algún ejemplo de traducción a tu juicio cuasi-perfecta?

—"Nobody is perfect", como le dice Joe Brown a Jack Lemmon al final de *Some Like it Hot* (Con faldas y a lo loco). Pero me parece admirable la traducción de Ángel Luis Pujante de "To his Coy Mistress", de Andrew Marvell, que VASOS COMUNICANTES acaba de publicar en su número 16. Recientemente, porque yo la he leído hace poco, me impresionó la traducción de *Memorial del Convento* (Saramago), hecha por Basilio Losada.

V.C.: El momento de dar por finalizada una traducción es siempre difícil y doloroso. Es frecuente que a uno le asalten todo tipo de dudas, que el resultado le parezca en conjunto mejorable. No obstante es preciso concluir antes o después con mayor o menor fortuna. ¿Cómo vives tú ese momento? ¿Hay algún trabajo del que te sientas especialmente satisfecho?

—Depende. A veces terminar un trabajo puede ser una verdadera liberación. Lo que

hago cuando acabo un libro es pensar en el siguiente. El problema, para mí, se presenta cuando reviso traducciones mías de hace años y descubro muchas cosas que no me gustan. Es muy bueno para que se le bajen a uno los humos, si no los tenía ya suficientemente bajos. No se me olvidará nunca que, en uno de los relatos de Cheever, traduje *alumno magazine* por "el periódico de sus alumnas" cuando se trataba en realidad de "la revista de las antiguas alumnas de su universidad". Supongo que eso quiere decir que se aprenden algunas cosas con el paso de los años. No demasiadas, desde luego.

Pero, cambiando de tercio, no hace mucho revisé la traducción de *El diablo de la botella y otros cuentos*, de Stevenson, publicada en 1979, una obra que lleva una docena de ediciones en el libro de bolsillo de Alianza y, aunque cambié cosas, me pareció que no estaba mal.

V.C.: ¿Cómo ves el futuro de la profesión, a partir de tu experiencia y de tu conocimiento de la misma?

H —Desde el punto de vista de eso que habitualmente llamamos el "reconocimiento social" creo que las cosas seguirán más o menos como hasta ahora. Estoy muy hecho a la idea de que el traductor es más bien un ser invisible, excepto para las gentes de la profesión y algunos lectores a los que habría que calificar como los *happyfew* que se enteran de que existimos.

Un problema de la profesión del que no se habla es el de la soledad. No sé si la soledad del corredor de fondo, pero algo parecido. Ignoro si todos esos jóvenes que en los últimos tiempos eligen dedicarse a esta profesión saben bien lo que les espera. A mi personalmente es algo que nunca me ha preocupado, pero me hizo pensar en ello una amiga que, hace ya años me dijo, ¿trabajar sola en casa? No sería capaz de hacerlo. Ne-

cesito relacionarme con otras personas todos los días. Ahora pienso que, si bien nunca lo he sentido como una carencia dolorosa, sí me parece que, con los años, la profesión me ha hecho más retraído, menos sociable, más bicho raro. No me extraña el éxito que tienen las listas de Internet para hablar con colegas y que son una auténtica ventana al mundo. Un poco limitada, pero ventana al fin y al cabo.

V.C.: ¿Te preocupan los cambios que puedan producirse con las nuevas tecnologías? ¿Crees que los traductores podrían beneficiarse de ellos en algún sentido?

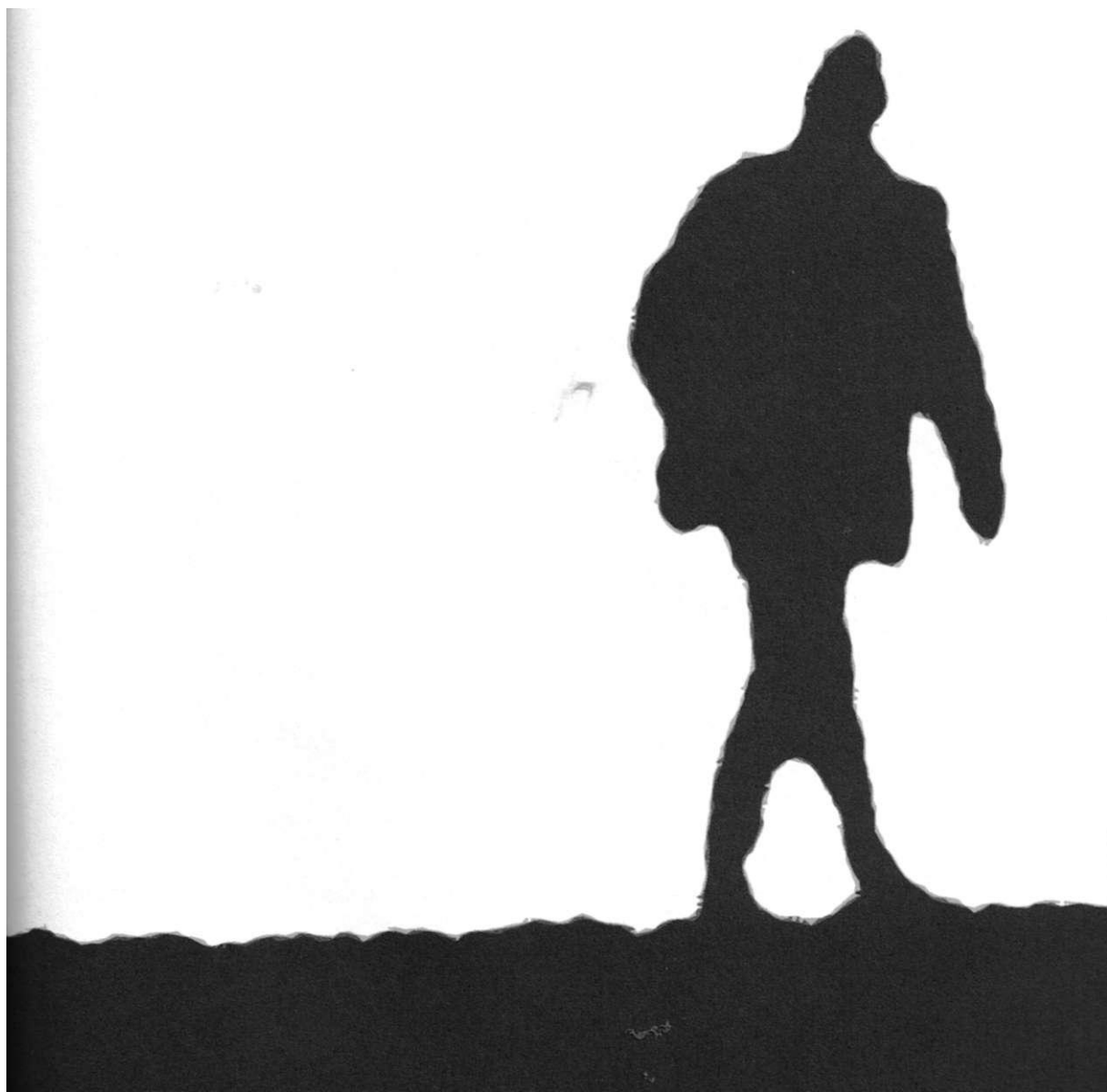
—No me preocupan demasiado, la verdad. Creo que seguirán haciendo falta traductores, incluso aunque dentro de unos años sólo se publiquen libros en Internet, cosa que no creo que suceda. El beneficio para los traductores será, creo yo, sobre todo, la libertad cada vez mayor para hacer su trabajo donde quieran, sin depender de más horarios que los que se impongan ellos.

Aunque ésa ha sido siempre la principal ventaja del traductor. Pero la informática está suponiendo un cambio para mejor, no cabe duda.

V.C.: Formula tres deseos a san Jerónimo o al hada buena de los traductores.

—Por lo que a mí se refiere, creo que he llegado ya a la ataraxia. Quería que pusieran cerca de casa un cine donde dieran películas en versión original y ya lo han hecho. En cuanto a la traducción, ya no me quedan deseos. Espero que unas cuantas editoriales me propongan títulos que me gusten lo suficiente como para ponerme al tajo con ilusión.

A los que dedicáis buena parte de vuestro tiempo a esta tarea tan ingrata que es intentar dar un poco de lustre a nuestra profesión os deseo que el futuro os depare alguna satisfacción y no sólo decepciones. Confieso que no soy optimista, excepto en el sentido de que yo disfruto con lo que hago y sé de mucha gente que no puede decir lo mismo.







# *Breve teoría de la traducción*

FRANCISCO AYALA

EXTRACTOS

**E**L IDEAL de la traducción resulta, pues, inalcanzable, no por la común incapacidad de los humanos para lograr lo perfecto, sino porque persigue algo que en sí mismo implica una pura imposibilidad; porque consiste en una tarea desesperada: cada obra, cada concreción del espíritu, cada producto cultural, cada cultura, en fin, es en esencia intransferible y única. ¿Cómo, entonces, reconstruirla con otros elementos? En definitiva, los dos criterios —señalados antes— con que esa tarea puede intentarse atacan de modos contrapuestos una y la misma insuperable dificultad: ambos quieren saltar en el vacío que separa a los diversos orbes culturales; uno de ellos, la traducción literal, reduciendo las diferencias técnicas entre los respectivos idiomas —diferencias que, en los rasgos formales del sistema idiomático, reflejan las peculiaridades del círculo cultural al que sirve de instrumento—; el otro, tomando en globo los correspondientes círculos culturales para reproducir la concreción literaria a que se desea dar traslado, en la plenitud de sus relaciones.

Con esto se advierte ya que nos encontramos frente a un problema de amplitud insospechada, cuyo verdadero emplazamiento pertenece al campo de la filosofía de la cultura: es el problema de la creación literaria y, aun más allá, el problema general del espíritu y sus objetivaciones. Ceder a la invitación que él nos hace para que lo sigamos hasta sus raíces implicaría desviarnos del designio inicial, ceñido a emitir una pequeña teoría de la traducción, y en último término, quizá, renunciar a cumplirlo. A modo de referencia topográfica, que dejamos establecida para señalar el enlace de nuestro tema con el dicho problema, indicaré tan sólo que, en un sentido muy sutil, la operación que en manos del traductor aparece como tosca e insatisfactoria artesanía, tenemos que realizarla todos de continuo, aun dentro de un mismo círculo de cultura y de un área idiomática, para la captación de cualquier producto del espíritu, de cualquier obra literaria, de cualquier expresión provista de sentido; al percibir éste, hemos de evocar el mundo todo de realidades objetivas con el cual está relacionado, lo que es decir: el universo entero. Y ello, desde nuestro momento subjetivo. Dicho en otros términos, tenemos que vivir el espíritu.

Mas esa labor artesana, tan desasistida de cualesquiera expectativas —incluso la expectativa de su propia perfección—, y sobre la que tantas desdichas concurren, desempeña, sin embargo, funciones indispensables en la articulación dinámica de la cultura. No bien superadas, en efecto, las fases primarias de ésta, en las que sus contenidos se conservan y transmiten por tradición oral, evolucionando con el lenguaje mismo, se hace necesario aproximar a la comprensión actual sus viejos monumentos, a fin de que operen sobre las nuevas generaciones, que deben integrarse al conjunto histórico viviente donde aquélla perdura. Pues el lenguaje se está renovando sin cesar, y sus textos arcaicos se hacen cada vez de más difícil inteligencia, conforme las palabras y giros salen del dominio común para caer en desuso. Así, algunos vocablos y ciertas expresiones del *Quijote* —por no mencionar ahora las alusiones circunstanciales ahí contenidas— resultan ya extraños al lenguaje castellano que se habla y se escribe; en mayor medida, acontece lo mismo con los poemas medievales, el *Libro de buen amor*, el *Cantar de Mió Cid*... Modernizaciones como la que Pedro Salinas hizo de este último pudieran ser tenidas ya por verdaderas traducciones, dentro del mismo idioma, de una a otra época. Mediante ellas, siguen actuando en vías de la cultura escrita los viejos motivos que se transmiten también en las vías tradicionales de otro modo: mediante relatos orales, refundiciones, adaptaciones y diversas maneras de vulgarización que las acomodan a la actividad cultural no erudita. Y si tal ocurre dentro de la unidad de un mismo sistema idiomático, ¿qué no ocurrirá al tratarse de obras pertenecientes a nuestros fundamentos culturales, pero escritas en una lengua ya muerta; obras latinas o griegas! Una cultura de tipo superior, donde prevalece la comunicación escrita, no puede satisfacerse con los resultados de la evolución popular experimentada por los textos originales, evolución que casi siempre implica decadencia de los valores que realizaban. Y cuando, a más de ser una cultura compleja y avanzada, se halla compartida —como ocurre con la nuestra occidental— por varias naciones, cada una de las cuales posee su idioma propio y en él produce sus creaciones literarias, interesantes y —por causa de la solidaridad de la cultura— en cierto modo vitales para todas las demás, pero inaccesibles a ellas en razón del lenguaje, es la traducción quien ha de comunicar sus contenidos, conservando aquella solidaridad y garantizando así la unidad y universalidad de la cultura.

Indispensable, pues, la función que el traductor desempeña, por más que sea penosa y desagradecida, busquemos ahora, entre los dos criterios opuestos que limitan sus posibilidades, cuál sea el punto de su más atinado cumplimiento.

¿Deberá adaptarse la obra traducida a las condiciones del ambiente a que la traducción se destina? ¿O, por el contrario, deberá conducirse al lector, mediante la versión, hacia el ambiente de la obra original? Ya hemos visto que, defendibles con buenos argumentos ambos métodos, ninguno de ellos resulta practicable en rigor extremo: uno u otro conducen al absintio, y no cabe una solución tajante. Dado que, por esencia —por la esencia de la creación de cultura, en cuyo campo se mueve la tarea del traductor—, ésta carece de una meta fija y,

por lo tanto, de una orientación que consienta establecer un orden regular, deberá confiarse a su tacto, a su sensibilidad, a su intuición el posible y relativo acierto. El traductor ha de obtener ante todo una comprensión plenaria del escrito sobre que debe realizar su trabajo, aprehendiendo su sentido dentro del ámbito cultural a que pertenece, para calcular en seguida las perspectivas de su traslado al propio, y estudiando el sesgo adecuado para conseguir que—den establecidas las más abundantes y significativas correspondencias. Y es claro que la guía decisiva será suministrada por el sentido cardinal de la obra en cuestión. Pues la incalculable variedad de los textos en que se concreta una cultura escrita ha de requerir una aplicación alternativa y siempre cambiante de las soluciones diversas al problema que su traducción plantea en cada caso: no pueden traducirse de igual manera un tratado matemático, un discurso político, una comedia, un poema lírico. La versión literal de un sainete le quitará toda gracia; la versión libre de un sistema filosófico le quitará toda precisión.

[...] En la obra literaria de imaginación es donde el problema de la traducción se plantea con toda su plenitud y con todas sus dificultades. Un escrito estéticamente orientado suscitará, en principio, a quien se proponga traducirlo, perplejidades incomparablemente mayores que un escrito de significado práctico o técnico, o una obra de especulación intelectual: la intención artística se cumple sobre materiales de experiencia que, en cuanto a riqueza y variedad, dejan muy atrás a los que sirven de base para operar racionalizaciones técnicas o filosóficas. Estas racionalizaciones —de razón funcional la una, de razón substancial la otra— dan al correspondiente texto una armadura lógica que permite restablecer su contenido en los términos de un nuevo sistema idiomático. Tal posibilidad falta en la creación literaria, cuyos elementos lógicos están subordinados al designio estético, que los agrupa con elementos heterogéneos —sentimentales, emocionales y sensuales— dentro de una forma verbal donde reside, en definitiva, el valor de la creación artística, inserta —ya lo dijimos antes— en el cuerpo de una determinada cultura a la que pertenece, y no por cierto de manera accidental, sino por su esencia última. La significación cardinal de la obra reside, pues, en ese complejo verbal.

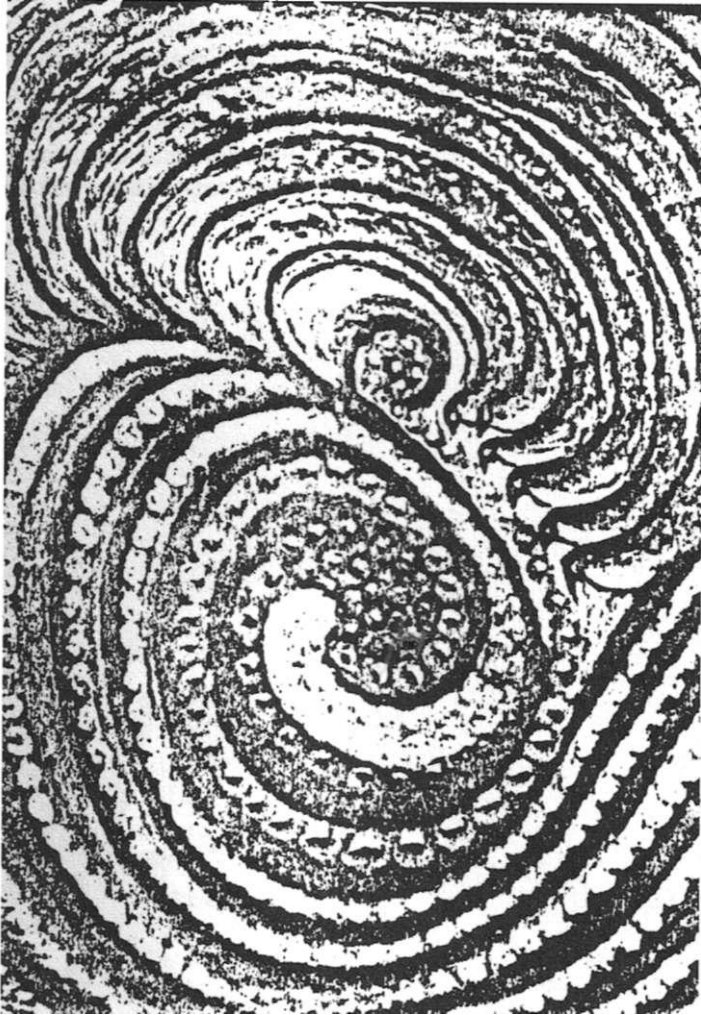
Así, dichos contenidos racionales, aunque nunca puedan lograrla, aspiran a una validez abstracta, desprendida de toda historicidad; y de acuerdo con esa aspiración, cabe transportarlos de una forma histórica a otra, de uno a otro idioma. Pero las creaciones del arte —y, dentro de ellas, las del arte literario— aspiran a eternidad y universal validez dentro de la forma concreta y del ámbito histórico que le son propios; tanto, que es a través suyo como alcanza verdadera trascendencia espiritual el cuerpo de cultura a que pertenecen. ¿De qué manera practicar entonces la traducción de una obra literaria a un idioma distinto de aquel en el que fue concebida y realizada, sin que su esencia se disipe por completo: Acaso la única manera con-

sisra en desintegrar todos sus elementos, buscarles en el idioma de la traducción los equivalentes más aproximados, y volver luego a armarla según modelo de la estructura original.

[...] Ahora bien: el problema planteado por un lenguaje tan circunscrito en el tiempo y en el espacio como es la jerga, no hace sino presentar en forma extrema el problema general de los elementos históricos contenidos en cualquier obra literaria de intención estética. Puesto que la traducción se destina a toda el área del idioma, no ya a los lectores de esta o aquella de sus provincias, el traductor deberá propender al empleo de los términos y modos verbales de más general alcance y amplia difusión; pero con ello correrá el riesgo de confeccionar una prosa insípida, incolora, impersonal, desprovista de gracia y de estilo, abstracta, esterilizada, y así carente de valor estético; esto es, una prosa que, siendo quizá la más apta para expresar el contenido de las obras de pensamiento, resultará inadecuada como instrumento de intenciones estéticas, que en ella habrían de quedar desvaídas. Entre aquella fundada propensión a las formas de uso más difundido y este peligro de desabrimiento, el traductor procurará elegir para cada caso, dentro de las posibilidades casi incalculables ofrecidas por el arsenal del idioma, los giros o palabras que mejor se acomoden a la intención artística del autor traducido.

Pero una tal elección sólo el verdadero escritor —que sabe a fondo su idioma, tiene destreza para manejarlo y posee un tino innato para expresarse en él— es capaz de hacerla con acierto. Volvemos, pues, al punto de partida, la única condición de fondo —aparte las condiciones instrumentales relativas al conocimiento de las correspondientes gramáticas y de la materia contenida y expresada en el texto— para traducir bien es que quien lo realice sea un hombre de letras y no un improvisador audaz o inconsciente. De otro modo, no podrán obtenerse resultados medianamente aceptables en el ejercicio de una labor que, por definición, se nos presenta como desesperada.

Fragmentos extraídos de "Breve teoría de la traducción", artículo publicado por primera vez en México en 1946 e incluido en *La estructura narrativa*, Barcelona, Crítica, 1984.



**E**n este número de VASOS COMUNICANTES presentamos el fragmento con que se inicia el *Fausto* de Goethe, acompañado de cinco traducciones al castellano y una al catalán.

Goethe compuso su obra maestra en dos partes: la primera fue publicada en 1808, mientras que la segunda no vio la luz hasta el año



# Juegos de palabras

ROBERTO FALCO



1832, uno después de la muerte del autor (cabe hacer resaltar que la primera traducción al español de que se tiene constancia data de 1864, realizada por Francisco Pelayo Briz). Se trata de una obra que conjuga neoclasicismo y romanticismo, y que formalmente se caracteriza por

el uso de una rima y métrica variables. Así pues, en las seis versiones seleccionadas que ofrecemos a continuación, podemos observar cómo cada traductor ha lidiado de manera distinta con este problema y ha optado por una solución diferente, es- peremos que a gusto de todos.

## PRIMERA PARTE

### Escena primera

FAUSTO:

Habe nun, ach! Philosophie,  
Juristerei und Medizin,  
Und leider auch Theologie  
Durchaus studiert, mit heissem Bemuehn.  
Da steh ich nun, ich armer Tor!  
Und bin so klug als wie zuvor;  
Heisse Magister, heisse Doktor gar  
Und ziehe schon an die zehen Jahr  
Herauf, herab und quer und krumm  
Meine Schueler an der Nase herum-  
Und sehe, dass wir nichts wissen koennen!  
Das will mir schier das Herz verbrennen.  
Zwar bin ich gescheiter als all die Laffen,  
Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;  
Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,  
Fuerchte mich weder vor Hoelle noch Teufel-  
Dafuer ist mir auch alle Freud entrissen,  
Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen,  
Bilde mir nicht ein, ich koennte was lehren,  
Die Menschen zu bessern und zu bekehren.  
Auch hab ich weder Gut noch Geld,

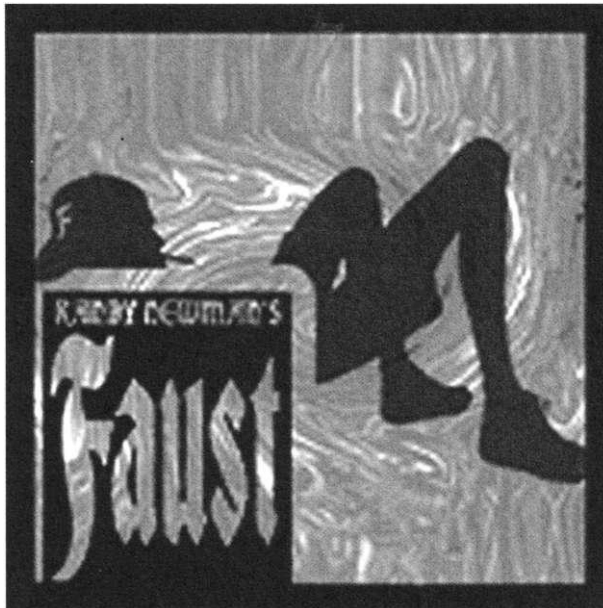
Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt;  
Es moechte kein Hund so laenger leben!  
Drum hab ich mich der Magie ergeben,  
Ob mir durch Geistes Kraft und Mund  
Nicht manch Geheimnis wuerde kund;  
Dass ich nicht mehr mit saurem Schweiss  
Zu sagen brauche, was ich nicht weiss;  
Dass ich erkenne, was die Welt  
Im Innersten zusammenhaelt,  
Schau alle Wirkenskraft und Samen,  
Und tu nicht mehr in Worten kramen.





*Primera traducción*

¡Ah! Filosofía, jurisprudencia, medicina y hasta teología todo lo he profundizado con entusiasmo creciente; y ¡heme aquí, pobre loco, tan sabio como antes! Es verdad que me titulo maestro, doctor, y que aquí, allá y en todas partes, cuento con innumerables discípulos que puedo dirigir a mi capricho; pero no lo es menos que nada logramos saber. Esto es lo que me hiere el alma. Sin embargo, sé más que todos cuantos necios, doctores, maestros, clérigos y religiosos se conocen: ningún escrúpulo ni duda me atormentan; nada temo de todo aquello que causa a los demás espanto; pero merced a esto mismo, no hay para mí esperanza ni placer alguno. Siento no saber nada bueno, ni poder enseñar a los hombres cosa alguna que logre convertirlos o hacerlos mejores. No tengo bienes, dinero, honra ni crédito en el mundo: ni un perro podría soportar la vida bajo tales condiciones: por esto no he tenido otro recurso que consagrarme a la magia. ¡Ah! ¡Si por la fuerza del espíritu y de la palabra me fuesen revelados algunos misterios! ¡Si no me viese por más tiempo obligado a sudar sangre y agua para decir lo que ignoro! ¡Si me fuese dado saber lo que contiene el mundo en sus entrañas y presenciar el misterio de la fecundidad, no me vería, como hasta ahora, obligado a hacer un comercio de palabras huecas!



## Segunda traducción

¡Ay de mí! Con laborioso ardor he estudiado la filosofía, la jurisprudencia, la medicina y también la teología, e, ¡insensato de mí!, al presente soy tan ignorante como si nada hubiese aprendido. Bien es verdad que me titulo maestro, doctor, y que hace unos diez años enseñé a mis discípulos muy distintas materias. ¡Convencido estoy de que nada podemos saber...! ¡Esto consume mi corazón! En realidad, sé un poco más que los necios, los doctores, los maestros, los clérigos y los monjes; ni escrúpulo ni duda de clase alguna me mortifica; ni el diablo ni el infierno me amedrentan: pero gracias a esto, tampoco disfruto de placer alguno; conozco que nada sé de bueno; comprendo que mis doctrinas no son bastante sólidas para hacer mejores y para convertir a los hombres; carezco de bienes, de dinero, de dicha y de crédito en el mundo; un perro, de fiyo, que a este precio no quisiera la vida. ¿Para venir a parar a este desenlace triste, me habré entregado por completo a la magia? ¡Ojalá pudiese lograr con la fuerza del talento y de la palabra que me fuesen revelados ciertos misterios! ¡Ojalá no me viese obligado a sudar sangre y agua para confesar, en último resultado, mi ignorancia! ¡Ojalá me fuese posible saber lo que contiene el mundo en sus entrañas, asistir y presenciar el desarrollo de toda clase de fuerzas activas, poseer el secreto de la fecundación y abandonar para siempre este tráfico de palabras misteriosas que nos obliga a usar nuestra ignorancia!



*Tercera traducción*

Con ardiente afán ¡ay! estudié a fondo la filosofía, jurisprudencia, medicina y también, por mi mal, la teología; y heme aquí ahora, pobre loco, que no sé más que antes. Me titulan maestro, me titulan hasta doctor y cerca de diez años ha llevo de nariz a mis discípulos, de acá para allá, a diestro y siniestro... y veo que nada podemos saber. Esto llega casi a consumirme el corazón. Verdad es que soy más entendido que todos esos estultos, doctores, maestros, escritoruelos y clérigos de misa y olla; no me atormentan escrúpulos ni dudas, no temo al infierno ni al diablo... pero, a trueque de eso, me ha sido arrebatada toda clase de goces. No me figuro saber cosa alguna razonable, ni tampoco imagino poder enseñar algo capaz de mejorar y convertir a los hombres. Por otra parte, carezco de bienes y caudal, lo mismo que de honores y grandezas mundanas, de suerte que ni un perro quisiera por más tiempo soportar semejante vida. Por esta razón me di a la magia, para ver si mediante la fuerza y la boca del Espíritu, me sería revelado mas de un arcano, merced a lo cual no tenga en lo sucesivo necesidad alguna de explicar con fatigas y sudores lo que ignoro yo mismo, y pueda con ello conocer lo que en lo más íntimo mantiene unido al universo, contemplar toda fuerza activa y todo germen, no viéndome así precisado a hacer más tráfico de huecas palabras.



*Cuarta traducción*

¡Ay!, he estudiado ya filosofía,  
jurisprudencia, medicina, y luego  
teología también, por mi desgracia,  
con caluroso esfuerzo, hasta el extremo.  
Y aquí me veo ahora, pobre loco,  
y sigo sin saber más que al principio.  
Me título Magister y Doctor,  
y pronto hará diez años que, agarrados  
por la nariz, arrastro a mis discípulos  
de abajo a arriba, de un lado hacia otro...  
viendo que no podemos saber nada.  
Esto casi me quema el corazón.  
Claro que soy más sabio que esos necios, teólogos,  
[doctores y escritores;  
no me afligen escrúpulos ni dudas,  
ni me dan miedo infierno ni demonio...  
Pero he perdido toda la alegría;  
no creo saber nada con sentido,  
ni supongo poder enseñar nada,  
ni a nadie mejorar ni convertir.  
Tampoco tengo bienes ni dinero,  
ni honor ni distinciones ante el mundo;  
¡No querría seguir tal vida un perro!  
Me he dedicado, entonces, a la magia,  
a ver si por palabra y poderío  
del espíritu, entiendo algún misterio;  
a ver si ya no tengo que decir, con amargo sudor,  
[lo que no sé;  
a ver si saber llevo lo que el mundo  
contiene reunido en sus entrañas,  
veo toda potencia germinal  
y no revuelvo más con las palabras.

*Quinta traducción*

Conec el Dret, la Medicina,  
sóc filòsof; teóleg, per mes mal,  
i aquí m'estic, pobre mortal,  
tan negat com abans. Jo no sé quina  
falla em feia el "Magíster" i el "Doctor"  
—deu anys menant per placa i carrero  
els meus alumnes. Em recrema  
veure que Thome no sap res de res.  
Ben cert que no em cal temer  
el Hue de tant magíster, pedant, clergue o doctor,  
que el mes enllá no em fa cap por  
ni de dubte o escrúpol no m'afeixuga el pes;  
pero tampoc no he tingut goig, ni em cree saber de res,  
no he corregit cap home, ni sóc ric ni senyor.  
Cap bé ni honor del món no m'és abastador.  
Un gos rebutjaria ma senectut oiosa.  
Per aquesta rao la magia m'ha guanyat  
i els secrets, que son tants, he demanat  
a PEspirit mateix, per a sortir  
de les suors que costa haver de dir  
el que del món ignoro. Prou paraules!



Ahora ya, ¡jay!, he estudiado a fondo la filosofía, leyes, medicina y por desgracia también, teología, con ardoroso esfuerzo. Y ahora me encuentro, ¡pobre de mí!, tan sabio como antes. Me llaman maestro y hasta doctor, y diez años llevo ya zamarreando a mis discípulos, cogidos de la nariz, arriba, abajo, a este lado y al otro..., y veo que no podemos saber nada. Lo cual me achicharra la sangre. Ciertamente soy más discreto que todos esos jactanciosos doctores, maestros, escribanos, y clérigos; no me quitan el sueño escrúpulos ni dudas y no le tengo miedo ni al infierno ni al diablo...; pero, en cambio, también ha huido de mí toda alegría, no me imagino saber nada a derechas, no me hago la ilusión de poder enseñar nada, ni de mejorar ni convertir a los hombres. Tampoco tengo bienes, ni dinero, ni honor y lustre mundanos; un perro no habría podido aguantar tanto esta vida. Por eso me he consagrado a la magia, a ver si por la fuerza y el verbo del espíritu se me puede revelar más de un misterio, a fin de no tener más necesidad de decir, sudando la gota gorda, aquello que no sé; de reconocer lo que el mundo encierra en su más íntimo meollo, contemplar toda la fuerza operante y las simientes y no seguir atascado en palabras.





# Libros

## Manual de estilo de la lengua española

José Martínez de Sousa. Gijón, Asturias, Ediciones Trea, 2000. 637 páginas, 6.500 pesetas

Y me gustaba mucho trabajar con los obreros, en el taller, con los linotipistas. Y aprendí a leer los linotipos, como un espejo. Y aprendí a armar una página, también. Yo podía armar una página, entonces. Ahora no sé si podría hacerlo.

Jorge Luis Borges

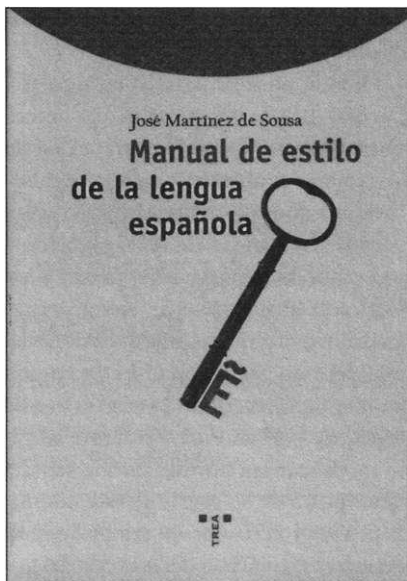
### *La muerte de los tipógrafos*

Según algunos, la popularidad casi folletinesca de la lengua castellana —diccionarios, gramáticas y libros de estilo se venden como antaño las novelas por entregas— se explica rápidamente: los hablantes, cada vez más numerosos, parecen haber alcanzado la categoría de analfabetos. No saben escribir, menos

aún hablar aquella maravillosa lengua que Carlos V utilizaba para comunicarse con Dios.

Tales razonamientos, que van de lo comedido a lo tremebundo, parecen nacer, como muchas ficciones históricas, de una mirada piadosa sobre el pasado. Basta repasar las informaciones sobre *alfabetismo* de décadas anteriores para comprender que los hombres (y sobre todo las mujeres) que accedían a la lectura eran bastante pocos. Más raros aún eran los que, una vez alfabetizados, leían *libros*. Y más escasos todavía los que los escribían. Podemos atribuir a esa minoría culta y escritora saberes ilimitados. Pero estas cualidades también son fruto tenaz de nuestra imaginación. Entre los manuscritos y la edición impresa mediaban manos privilegiadas que garantizaban la sucesiva eliminación de errores: los linotipistas o teclistas, los cajistas o tipógrafos y sus diferentes clases: ajustadores, compaginadores, correctores, limeros y remendistas. En conjunto: los tipógrafos, gremio legendario y desaparecido,





que eran los primeros y mejores lectores de todos los textos. Dominaban el arte de escribir y sabían de memoria las reglas del idioma, las novedades y los arcaísmos. Eran expertos en entrecorridos, sangrías y calderones. Y en filetes, líneas y cuadratinas.

La materialidad de la escritura ya no tiene estos protagonistas. Las formas actuales de impresión forman un circuito más reducido, y los autores (traductores, escritores o periodistas) están obligados a hacer lo que antes era un trabajo de expertos. Cuando todavía se escribía a máquina (sólo hace unos diez años) las co-

mas, las mayúsculas y las cursivas tenían un devenir azaroso. Estaban de algún modo, pero podían no ser definitivas. Era frecuente, para no pasar en limpio toda la página, corregir manualmente o añadir tiras de papel mal cortadas que se pegaban con optimismo sobre las antiguas versiones. Aquellos originales pintorescos y difíciles de leer reflejaban lo que la sociedad esperaba de las personas cultas. Los escritores, traductores y periodistas hacían un trabajo *intelectual* y nada tenían que ver con las complejas artesanías del oficio. La abolición de las diferencias entre trabajadores manuales e intelectuales puede parecer una revolución. Nada más engañoso. Que los tipógrafos hayan casi desaparecido y que los autores hagan gratuitamente parte de su trabajo es una mera y prosaica reducción de costos. Si los nuevos protagonistas de la industria cultural tienen que saber lo que antes no era necesario, es lógico que se multipliquen los manuales de estilo y que una amplia masa de escribientes los compren y consulten. Y no sólo periodistas, profesores, políticos, traductores, investigadores necesitan conocer los misterios de la edición y la autoedición, también un amplio público quiere escribir mejor. Esto es extensión y especialización de la cultura, no su carencia o disminución.

Como también es signo de esplendor

cultural que esos diccionarios, gramáticas y materiales diversos sobre la lengua castellana —sobre todo algunos— sean de extraordinaria calidad y satisfactorias fuentes de consulta para sus numerosos y exigentes lectores.

Entre estas obras meritorias se encuentran las del lexicógrafo José Martínez de Sousa, que tuvo sus orígenes —es un honor decirlo—en aquel mundo desaparecido.

El libro que nos ocupa, *Manual de estilo de la lengua española*, es la continuidad de una obra que abarca hoy diversos tratados de ortografía, lexicografía, redacción, estilo y dudas sobre cuestiones gramaticales.

Este nuevo manual está dividido en tres partes. La introducción informa al lector sobre los criterios generales de edición e incluye observaciones sobre normas de la lengua y una bibliografía extremadamente completa sobre la cuestión. En este apartado se incluyen diccionarios recomendables de otros idiomas (bilingües y monolingües), diccionarios especializados sobre casi todos los campos del saber, libros y manuales de estilo, gramáticas y obras de consulta sobre la lengua española.

La primera parte de la obra describe todos los pasos del trabajo intelectual, desde la documentación a la escritura. Con minuciosa claridad se enseña a citar, a respetar los derechos de autor, a poner referencias bibliográficas, a redactar de modo correcto, a eliminar vicios frecuentes, a componer una obra larga, a dividirla en partes, etc. La segunda parte, dividida por materias, contiene alfabéticamente todos los escollos con los que se tropieza más a menudo: transliteración de voces extranjeras, símbolos monetarios de uso

corriente, abreviaturas de cortesía, nombres de las partes del día o acentuación de los apellidos extranjeros.

La prolijidad de estas informaciones postula un lector ideal que va más allá de periodistas y traductores. No sólo ellos construyen la lengua pública; los funcionarios, las empresas, los partidos políticos o las instituciones, que también fijan normas de escritura, están incluidos como posibles y deseables usuarios de esta obra monumental.

Elegir un destinatario es algo frecuente, darle la información que necesita es más raro. Y de eso se trata cuando se exponen problemas que no tienen solución o que tienen una solución equivocada. La claridad de las explicaciones y el sentido común que las preside convierten la lectura de cualquier apartado en diálogo placentero. Martínez de Sousa establece un pacto con el lector basado en una experiencia en común: el uso de la lengua. No la norma o la autoridad para modificar esa norma, sino la sensata descripción de las reglas de este idioma. Paul Valéry decía que un crítico literario debe leer por encima del hombro del lector. La misma actitud preside las obras de Martínez de Sousa. No nos adoctrina, no nos regaña, simplemente nos enseña a pensar y a escribir mejor.

Martínez de Sousa fue presidente de honor del Comité Español de la Asociación Internacional de Bibliología (con sede en París), de la Asociación Española de Bibliología y de la Asociación Internacional de Bibliología. También es autor de las siguientes obras que han tenido varias ediciones, y correcciones y ampliaciones:

- *Diccionario internacional de siglas*  
(↑↑↑↑)

- *Diccionario de ortografía técnica* (1987)
- *Reforma de la ortografía española : estudio y pautas* (1991)
- *Diccionario de información, comunicación y periodismo* (1992)
- *Diccionario de bibliología y ciencias afines* (1993)
- *Manual de edición y autoedición* (1994)
- *Diccionario de lexicografía práctica*

(1995)

- *Diccionario de tipografía y del libro* (1995)
- *Diccionario de ortografía de la lengua española* (1996)
- *Diccionario de redacción y estilo* (1996)
- *Diccionario de usos y dudas del español actual* (1996)

MARIETTA GARGATAGLI

## De cómo se configuran las miradas

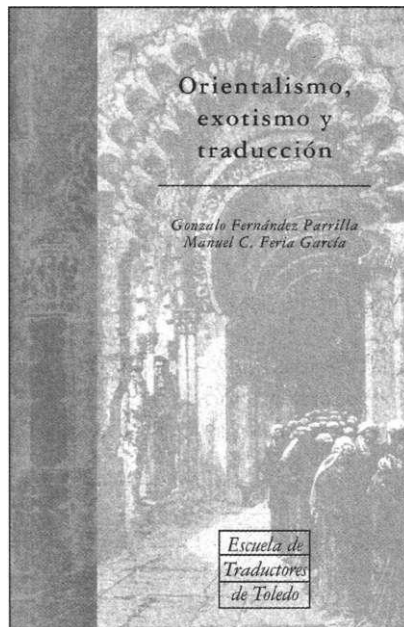
*Orientalismo, exotismo y traducción*, Gonzalo Fernández Parrilla y Manuel C Fera García coordinadores. Escuela de Traductores de Toledo. Cuenca, 2000. 247 páginas.

El fruto de las diversas actividades que organiza la Escuela de Traductores de Toledo viene siendo recogido en la serie de monografías que el mismo organismo edita (en colaboración con la Universidad de Castilla-La Mancha), y aunque en no pocas ocasiones se trata de asuntos y textos fuertemente especializados, y por tanto con un reducido grupo de destinatarios, en ocasiones como la presente, por la trascendencia del tema abordado y por su tratamiento, merece la pena dar cuenta de la publicación.

Se trata aquí del ciclo de conferencias e intervenciones (a las que se suman en la publicación algunos textos adicionales incorporados con posterioridad) que bajo el mismo título se celebró en noviembre

de 1997, con la participación de diversos especialistas de países europeos y Marruecos.

La sola alusión al orientalismo evidencia ya que no estamos ante una "mera" cuestión de traducción. Como en no pocos casos, la consideración de los pro-



blemas implícitos en el traslado de textos de unas lenguas a otras remite a diferentes dimensiones de las relaciones entre las gentes que las hablan y las escriben. Naturalmente que el concepto de orientalismo, como el de exotismo, varía de unas geografías a otras y, en el interior de cada una de ellas, de unos momentos históricos a otros. En el caso de España, como queda de manifiesto, orientalismo remite a africanismo y a arabismo (todo lo vagamente que se quiera, claro), y es en este territorio donde indagan los textos de esta monografía, estructurados en torno a tres campos o momentos del problema: "Alandalús", "El africanismo español" y, a modo de tratamiento global y más ajustado a las misiones de los traductores, "Orientalismos, exotismo y traducción".

Como se ve (y es ya práctica frecuente de la Escuela de Toledo), nos hallamos frente a un enfoque interdisciplinar, que presta especial atención a la historia y el contenido de las relaciones (sin olvidar la guerra y la ocupación, en el caso que tratamos) entre los mundos que la traducción pone en contacto. Es de señalar que los 19 artículos que se recogen poseen una manifiesta

voluntad de desmitificación de los conceptos que de dichos mundos y sus interacciones han venido forjándose a uno y otro lado.

En cuanto a los problemas directamente vinculados con la traducción, baste mencionar (pues no podemos ocuparnos en comentar extensamente los diferentes textos) que abordan nuestra recepción de textos canónicos tales como el Corán y *Las muy una noches*, en un esfuerzo por indagar en las deformaciones vertidas por efecto de la peculiar mirada cultural con que fueron considerados. La cuestión del exotismo se convierte así en clave a la hora de establecer el punto de partida de la traducción (y del traductor). A propósito de ello se expresan y se argumentan diferentes actitudes y posicionamientos. Destaquemos, por tratarse de la reflexión de una traductora veterana y brillante, además bien capaz de extraer conclusiones de su propia experiencia, la intervención de Malika Embarek López, cuyo título mismo, "¿Para quién se escribe, para quién se traduce? El caso de la literatura marroquí", sugiere ya el territorio y los ingredientes de su exploración.

R.S.L.



## *La solución a los Juegos de palabras*

Estos son los nombres de los traductores y las ediciones a las que pertenecen las versiones del fragmento seleccionado del *Fausto* de Goethe:

**Primera:** Prólogo (¿y traducción?) A. Valbuena, Barcelona, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, S.A.

**Segunda:** Francisco Pelayo Briz, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, 9ª edición (la primera es de 1864).

**Tercera:** José Roviralta, Madrid, Ediciones Cátedra, 1991, 2ª edición (la primera podría ser de finales del siglo pasado).

**Cuarta:** José María Valverde, Barcelona, Ed. Planeta, Colección Clásicos Universales, 1990.

**Quinta:** Josep Lleonart, Barcelona, Ed. Proa, 1995, 2ª edición (la primera es de 1938).

**Sexta:** Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1988 (la primera edición es de 1945).

FE DE ERRATAS: La reseña *L'a-rt de traduir* incluida en el número anterior de esta revista debió aparecer firmada solamente por **Maribel Andreu**.

## 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 tres números de la revista.

Apellidos y nombre .....

Dirección .....

Ciudad ..... Distrito Postal .....

País .....

Teléfono ..... Fax .....

Actividad profesional .....

# La cultura pasa por aquí



AV Monografías  
 Ábaco  
 Academia  
 ADE-Teatro  
 Afers Internacionals  
 África América Latina  
 Ajoblanco  
 Álbum  
 Archigula  
 Archipiélago  
 Archivos de la  
 Filmoteca  
 Arquitectura Viva  
 Arte y parte  
 Astrágalo  
 Atlántica Internacional  
 L'Avenç  
 La Balsa de la Medusa  
 Bitzoc  
 La Caña

CD Compact  
 El Ciervo  
 Cinevideo 20  
 Clarín  
 Claves de Razón Práctica  
 CLIJ  
 Con eñe  
 El Croquis  
 Cuadernos de la  
 Academia  
 Cuadernos de Alzate  
 Cuadernos  
 Hispanoamericanos  
 Cuadernos de Jazz  
 Debats  
 Delibros  
 Dirigido  
 Ecología Política  
 El Ecologista  
 Er, Revista de Filosofía

Éxodo  
 Experimenta  
 El Extramundi y los  
 Papeles de Iria Flavia  
 FotoVideo  
 Goldberg  
 Grial  
 Guadalimar  
 Guaraguao  
 Hélice,  
 revista de poesía  
 Historia, Antropología y  
 Fuentes Orales  
 Historia Social  
 Ínsula  
 Intramuros  
 Jakin  
 Lápiz  
 Lateral  
 Leer, el magazine  
 literario

Leer en primavera,  
 verano, otoño, invierno  
 Letra Internacional  
 Leviatán  
 Litoral  
 Matador  
 Melómano  
 Nickel Odeon  
 Nueva Revista  
 Ópera Actual  
 La Página  
 Papeles de la FIM  
 Política Exterior  
 Por la Danza  
 Primer Acto  
 Quaderns  
 d'Arquitectura  
 Quimera  
 Raíces  
 Reales Sitios

Reseña  
 Revista HispanoCubana  
 Revista de Libros  
 Revista de Occidente  
 RevistAtlántica de Poesía  
 Ritmo  
 Scherzo  
 El Siglo que viene  
 Síntesis  
 Sistema  
 Temas para el Debate  
 A Trabe de Ouro  
 Turia  
 Utopías/Nuestra  
 Bandera  
 Veintiuno  
 El Viejo Topo  
 Visual  
 Zona Abierta



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  
 http://www.arce.es  
 e-mail: arce@informet.es





*Centro Español de Derechos Reprográficos*

**Entidad de Autores y Editores**