VASOS comunicantes

Revista de ACE Traductores
Número 19 • 700 pesetas
Verano de 2001

Prólogo al Cantar de cantares de Salomón
Fray Luis de León

La mujer que se salió de sí misma
Chen Xuanyou
Traducción de Gabriel García-Noblejas

Muro de humo
Íñigo García Ureta

Reflexiones de un traductor
Jaime Rest

VASOS comunicantes

Directores: Carmen Francí Ventosa
Mario Merlino

Consejo de Redacción: Mariano Antolín Rato
Clara Janes Nadal
Miguel Martínez-Lage
Miguel Sáenz

En Barcelona:
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).

C/ **Sagasta, 28, 5°. 28004 Madrid**
Teléfono: 91 446 70 47 Fax: 91 446 29 61
Correo electrónico: 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, Gilí Sans y Caslon, todos de Adobe Systems Inc.

Imprime: Cromoimagen

I.S.S.N.: **I 135-7037**
Depósito Legal: **M. 3.472-1996**

s u m a

VERANO DE 2001

presentación 7

artículos 17

textos sobre traducción 57

la profesión 68

juegos de palabras 70

reseñas 76

a r i s o

Las plantas del traductor (o la virtud labradora de los bueyes)
MARIO MERLINO 7–11

Prólogo al Cantar de cantares de Salomón
FRAY LUIS DE LEÓN 12–15

La mujer que se salió de sí misma
CHEN XUANYOU (Traducción de Gabriel García-Noblejas) 17–18

La edición de Lu Xun del relato de Chen Xuanyou
GABRIEL GARCÍA-NOBLEJAS 19–21

Muro de humo. Algunas notas sobre la traducción de Puro humo
ÍÑIGO GARCÍA URETA 23–30

Siempre somos hijos, y no siempre padres
JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA 33–38

Falsificación y posesión: el poeta como traductor
STEPHEN KESSLER (Traducción de Dolors Udina) 41–45

Luis Cernuda, traductor de Troilo y Crésida, *de Shakespeare*
MARIBEL DÍAZ TOSTADO 47–55

Reflexiones de un traductor, de JAIME REST (Introducción de Marietta Gargatagli) 57–67

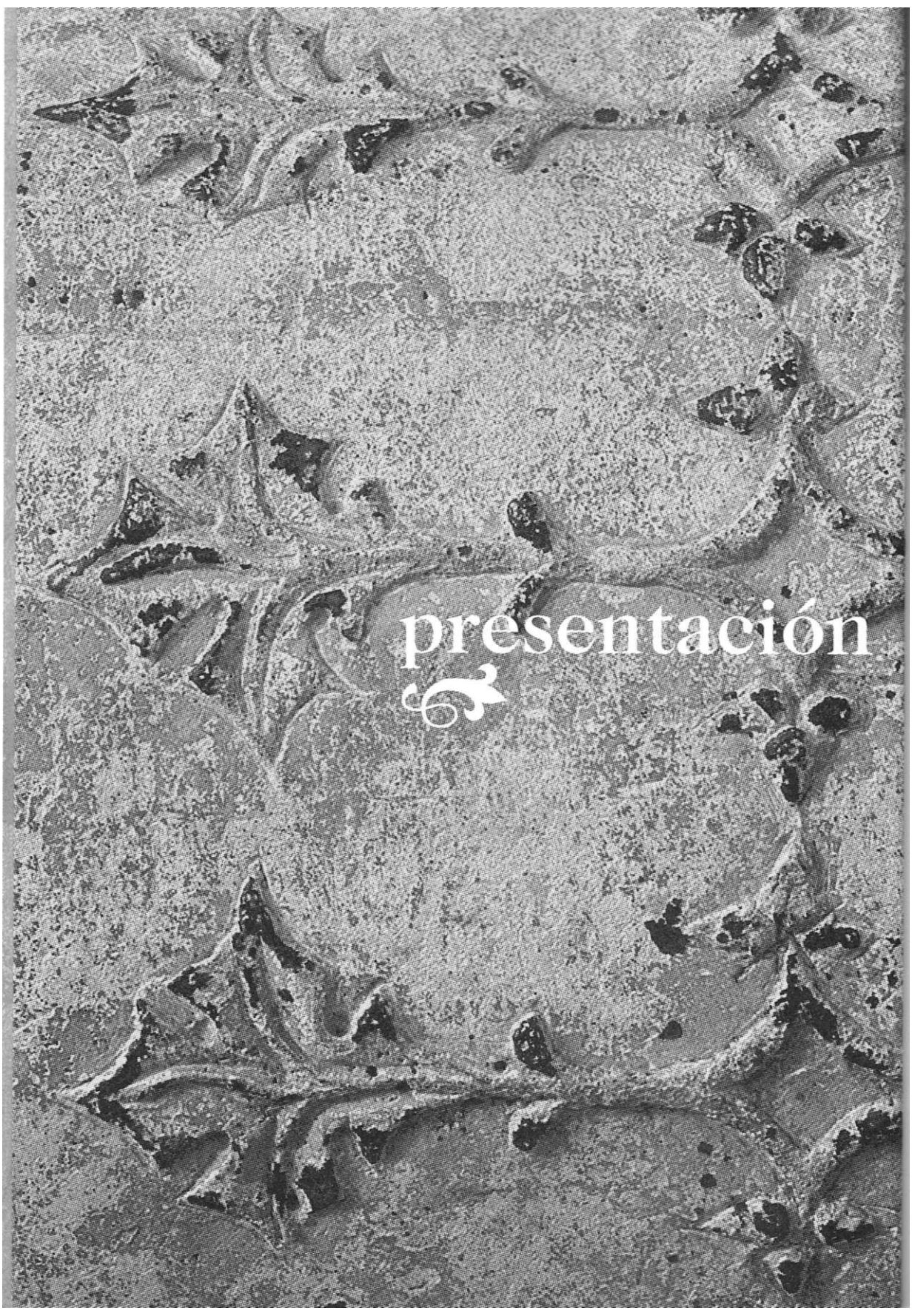
12 de mayo de 2001: oficio de traductora 68
Extraños cómputos y reducción de tarifas 69

Os Lusíadas, de Luis de Camões 70–74

Libros

La vigencia de un clásico
CARLOS FORTEA 76–77

Refranes en ocho lenguas
IRENE ROMERA PINTOR 78–79



presentación

Las plantas del traductor (o la virtud labradora de los bueyes)

Mario Merlino

"La traducción (...) parece destinada a ilustrar la discusión estética"
Jorge Luis Borges, "Las versiones homéricas"

En el Libro XVII (5,33) de las Etimologías, *"Acerca de la agricultura", San Isidoro, hablando de las vides, dice* "traducere, transducere" *y sus traductores, José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero:* "traducere *es trasplantar". Como varios ejemplos lo demuestran en la historia de la escritura, el acto de escribir está ligado al trabajo de la tierra:* versum, *el surco como tal que vuelve sobre sí mismo;* prorsum, *el camino en línea recta, la sucesión;* bustrófedon, *escribir de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, sistema alusivo al camino de ida y vuelta que hacen los bueyes con el arado.*

Trabajadores de la tierra, entonces. La escritura hace,surcos y, en ese largo proceso que es la construcción de un texto, andamos como bueyes preparando el terreno de la siembra y el cultivo. En Argentina (y supongo que también en otros países latinoamericanos), para indicar que en un encuentro se han tocado temas diversos y sin aparente conexión, se dice que los participantes se juntaron a hablar "de bueyes perdidos". No habría intención, siendo así, de construir un discurso coherente y articulado. Espero resistir a la tentación de perderme.

Los bueyes de la traducción son otros bueyes. O, si seguimos con la analogía, tal vez una de las tareas del traductor sea reunir a los bueyes que andan sueltos, ejercer el difícil arte de la lectura, para encontrar la coherencia que yace bajo la apariencia de la divagación. Reconstruir la sintaxis posible del texto. No porque al traductor le corresponda poner orden en el caos ya que, como dice Fray Luis de León al hablar de su traducción del *Cantar de canta-*

res de Salomón, no es lo mismo explicar que trasladar.

Pero es verdad que frente a un texto en otra lengua, el primer impacto es la maraña. Por más conocido que sea el idioma de partida, por más que sepamos el significado de las palabras que se hacen racimo en la obra, en una primera lectura el texto es inasible. Y ahí reside el desciframiento esencial que lleva implícito toda traducción: no es sólo entender una palabra (siempre habrá algún diccionario que nos saque de apuros o el propio autor, en caso de que viva, cuando no haya registro del término); el desafío es encontrar la respuesta a la pregunta: "qué quiere decir". ¿Por qué esa palabra y no otra? ¿Qué relación tiene con la misma o con otras palabras del mismo paradigma? Por otro lado, es harto sabido, nunca será el vocablo aislado, será el vocabulario, el conjunto de las voces que hacen del texto una red: en todo caso, una marca en el tejido de la obra.

De la agricultura al arte textil. La obra inserta en un mundo de correspondencias. De Baudelaire y la naturaleza como "bosque de símbolos" al descubrimiento de Aldous Huxley, después de haber ingerido mescalina (léase *Las puertas de la pereepeión),* de que "Todo está en todo". De cualquier manera, con droga o sin ella, está claro que las actividades humanas se rigen por el principio de la interrelación, que no somos bueyes perdidos buscando el propio surco separado de los demás. O, lo que acaba siendo lo mismo, cada uno perdido (encerrado) en su parcela de poder, en su jardín.

Y en un mundo como el nuestro, tan globalmente amenazado, da la impresión de que aún seguimos con la conciencia dividida, que las clases y los seres humanos se comportan como si sus señales y sus labores fueran intocables compartimientos estancos. Que aún no se entiende que la obra literaria (¿estamos hablando de traducción o de qué?) es el resultado de un proceso en el que intervienen múltiples sujetos y factores. Da la impresión (y ojalá me equivoque) de que seguimos encerrados en el mezquino mundo del culto de la personalidad, tan criticado en los periodos macrocefálicos de los regímenes comunistas, tan presente todavía en el chisme como medio de comunicación, de las estrellas más o menos aceptables a los advenedizos y a absurdos superlativos como Gran Hermano, extraña combinación de megalomanía, incesto y grotesco cristianismo ("todos somos hermanos", pues). Lo peor del caso es que el gigantismo dominante en la veneración social ni siquiera alcanza la nobleza (la sorpresa) de Gargantúa, la verosimilitud apabullante de Escila y Caribdis, el sagrado terror de los monstruos que creían ver los navegantes que llevaron la lengua castellana a las Américas.

Gérard Genette dedica parte de su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989) al tema de la traducción, entendida como "la forma de transposición más atractiva". Interesante el aporte de Genette, por otro lado, porque sitúa a la traducción en el mismo plano que otras formas de traslación o recreación literaria: la parodia, el travéstimiento, la versificación de un texto en prosa, la conversión en prosa de un texto poético, todo ello regido por el convenci-

miento de que la historia de la literatura puede entenderse como la historia de las sucesivas parodias de textos anteriores. Toda obra es palimpsesto y la traducción la primera de ellas. Cada texto recoge las huellas de los textos anteriores y el traductor, además de su función más conocida y evidente de difundir el conocimiento de la literatura (en sentido amplio, incluidos todos los géneros posibles), añade una versión más, un extraño espejo (un simple espejo) en el que remite al original sin serlo o, en otras palabras, crea un nuevo "original" que pone entre paréntesis (con respeto) la obra (¿original? ¿parodia?) que le ha tocado traducir. Entre paréntesis por lo menos para esa amplia gama de lectores que tal vez no conozcan la lengua de partida o, aun conociéndola, prefieren el disfrute de la lectura en la lengua que los trajo al mundo.

En este camino, no intrincado sino complejo,

1) el escritor, que se ha alimentado de lecturas en su propia lengua, en lenguas extranjeras y en traducciones de otras lenguas a su propia lengua, escribe un libro;

2) muchos lectores (no hago estadísticas) lo leen en su país y, si el talento y las redes bien tendidas lo acompañan, un editor lo lee, pide informes a lectores más o menos avispados (supongamos que todos dan informes positivos);

3) entonces el editor contrata a un lector con muchas antenas, colocadas en varias partes de su cuerpo, que se llama traductor —habitante de un país (en realidad un "traducado") llamado Traslandia— que hará posible, consciente de que Babel también existe y atento a los riesgos de la confusión de las lenguas,

En una primera lectura, *todo texto es inasible. Y ahí reside el desciframiento esencial que lleva implícito toda traducción: no es sólo entender una palabra; el desafío es encontrar la respuesta a la pregunta: "qué quiere decir". ¿Por qué esa palabra y no otra?*

4) que un lector, símbolo de todos los lectores de la lengua de llegada, se arrellane en su sillón favorito (como en *Continuidad de los parques,* de Julio Cortázar) y lea el libro y tal vez la crítica de ese libro que ha hecho otro lector especializado que se llama crítico y que, salvo contadas excepciones, habla del estilo del escritor (húngaro, inglés, portugués o bengalí) sin dominar el húngaro ni el inglés ni el portugués ni el bengalí, mientras

5) el traductor, usando algu-

ñas de sus antenas y sin creerse merecedor del reino de los Cielos, lee en un café (los traductores del traducado llamado Traslandia leen habitualmente en cafés o en cuartos de baño) la crítica o las críticas, dice: "¡Diantre, no existo!" y se pellizca para comprobar si no es más que el personaje de un sueño contado por un idiota (o *asyou like).*

Pongo eñ funcionamiento la movióla y vuelvo a Fray Luis de León citado al principio muy de paso. El texto de su "Prólogo", que reproducimos en este número de *Vasos Comunicantes,* constituye una magnífica fuente de consulta porque en él sienta las bases de una teoría de la traducción. Al enunciar las dificultades de su trabajo como traductor del *Cantar de cantares,* destaca por un lado las propias de la lengua hebrea; por otro, las oscuridades inseparables del lenguaje de la pasión, en el que "al parecer van las razones cortadas y desconcertadas". La lucidez de Fray Luis es sorprendente: si la pasión resulta de difícil lectura, cómo leer entonces su lenguaje. Después de varias preguntas, propone una explicación: "la causa de parecer asy cortadas es que enel animo enseñoreado de alguna vehemente afficion, no alcanca la lengua al coracon ny se puede dezir tanto como se siente, y aun eso que se puede no lo dize todo sino a partes y cortadamente, vna vez el principio déla razón y otras el fin sin el principio, que asy como el que ama siente mucho lo que dize asi le parece que en apuntándolo esta por los demás entendido". Más adelante, una analogía lo ayuda a definir mejor esta idea: el lenguaje de la pasión se parece en muchas ocasiones, por los desajustes entre el decir y el sentir, al estado de desconcierto de quien ve los "meneos y mouimientos de los que bailan" sin oír ni entender "el son a quien siguen". Traducir, en consecuencia, implica no sólo descubrir las palabras y fórmulas desde el punto de vista puramente léxico, sino también matizarlas y enriquecerlas para que revelen (sin duda, en el doble sentido que le atribuye Paul de Man, manifestando y volviendo a velar) la emoción que empapa el escrito

Al reflexionar sobre los adjetivos y fórmulas destinadas a ensalzar la belleza del ser amado, acota que responden a los usos propios de una lengua y no siempre coinciden con los propios de la lengua de llegada, lo que plantea el dilema frecuente en la tarea del traductor: solución literal o adaptación. Junto con este dilema, también surge el de situarse en la época en la que el texto ha sido escrito, lo que significa no sólo optar por una determinada adjetivación sino también por una sintaxis no necesariamente coincidente con la del momento histórico de quien traduce.

Si existen traducciones a otras lenguas, es importante realizar una labor de cotejo que sirva también para encontrar o, por lo menos, poner en cuestión, si la acepción atribuida a un término es la adecuada o se pretende reunir varias en un solo vocablo.

Si, en efecto es diferente "el officio del que traslada (...) del que las explica y declara", el traductor habrá de ceñirse al texto sin pretender explicarlo. Muy por el contrario, ha de buscar aquellos tcrminos que respondan no sólo al sentido original, "para que los que leyeren la traslación puedan en-

tender toda la variedad de sentidos a que da ocasión el original si se leyese y queden libres para escoger dellos el que mejor les pareciere". Es evidente que Fray Luis ha abarcado en su elaboración del *Cantar* las dos tareas (traducir y explicar), pero, con buen criterio, cumple en deslindarlas. Resulta apasionante (sí, apasionante) el momento en que el traductor se plantea la posibilidad (hermosamente utópica) de "contar las palabras" del original "para dar otras tantas y no más". Sin entrar en detalles, lo que sugiere es una atención cuidadosa del ritmo y la medida del texto: trasladar es no añadir y al mismo tiempo atenerse a la cadencia y a los efectos melodiosos: la pasión tiene razones musicales o, dicho de otra manera, la música del texto forma parte de su significado.

Según Mallarmé, la poesía compensa la imperfección de las lenguas. Y las lenguas son imperfectas porque son muchas. Pero si hubiese una única lengua la confundiríamos con la verdad, lo que no deja de ser un buen señuelo para quienes no conciben la coexistencia de varias verdades. El mundo de la traducción es otra de las vías para acercarnos a la diversidad de lo humano. Es acceder a la diferencia o, sin paradoja posible, sea la lengua que traducimos próxima o remota, descubrir las semejanzas que nos emparentan más allá de los usos lingüísticos, sociales o religiosos. La traducción repite un texto existente y, si la cosecha es buena (conviene recordar que quien lee, y el traductor es lector ante todo, etimológicamente selecciona, reúne, recoge), la obra habrá de leerse como si hubiese sido escrita por primera vez en la lengua de llegada. El texto traducido reúne lo mismo y lo otro. Los bueyes van y vienen cuando no están perdidos. Y en el complejo campo, que no intrincado, de la escritura y la lectura, no vale aquello de que "buey suelto bien se lame". El culto de la personalidad es perversión, la mire por donde se la mire ¿Se acabarán algún día los pontífices? ¿Se acabará algún día la adoración fetichista del Texto Único, monoteísmo literario al fin y al cabo?

Como dice Borges en "Las versiones homéricas", texto citado en el epígrafe, "presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H —ya que no puede haber sino borradores—. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio. La superstición de la inferioridad de las traducciones —amonedada en el consabido adagio italiano— procede de una distraída experiencia".

***Si hubiese** una única lengua la confundiríamos con la verdad... El mundo de la traducción es otra de las vías para acercarnos a la diversidad de lo humano.*

Prólogo al Cantar de cantares de Salomón

Fray Luis de León

Ninguna cosa es mas propria á dios que el amor: ny al amor ay cosa mas natural que boluer al que ama en las condiciones, y ingenio del que es amado. Délo vno y délo otro tenemos clara experiencia. Cierto es que Dios ama. y cada vno que no este muy ciego lo puede conocer en sy por los señalados beneficios que de su mano continuamente recibe, el ser; la vida: el gouierno della; y el amparo de su fauor, que en ningún tiempo ny lugar nos desampara. Que dios se precie mas desto que de otra cosa y que le sea proprio el amor entre todas sus virtudes: veese en sus obras, que todas se ordenan á solo este fin, que es hazer repartimiento y poner en posesión de sus grandes bienes alas criaturas, haziendo que su semejanca del resplandezca en todas: y midiéndose asy ala medida de cada vna dellas para ser gozado dellas: que como diximos es obra propria y natural del amor.

Señaladamente se descubre este beneficio y amor de dios enel hombre, al qual crio al principio a su imagen y semejanca como otro dios, y ala postre se hizo dios a la figura y vsanca suya boluiendose hombre vltimamente por naturaleza, y mucho antes por trato y conuersacion: como se vee claramente en todo discurso y processo délas Sagradas Letras, en las quales por esta causa es cosa marauillosa el cuydado que pone el Spiritu Santo y todo esto a fin de que no nos extrañemos del y que por agradecimiento por afficion o por vergüenza, hagamos lo que nos manda que es aquello en que consiste toda nuestra mayor felicidad y buena andanca. De semejantes argumentos y muestras están llenas las historias sagradas los sermones y oraciones propheticas y los versos y canciones del psalmista, y asi mismo los consejos de la sabiduría y finalmente toda la vida y doctrina de Jesuchristo luz y verdad y todo el bien y esperanca nuestra. Pues entre las otras obras y tratados divinos vno es la canción suavissima que Salomón, propheta y rey compuso en la qual debaxo de vna égloga pastoril mas que en ninguna otra escriptura, se muestra dios herido, de nuestros amores con todas aquellas pasiones y sentimientos que este affecto suele y puede hazer enlos corazones humanos mas blandos y mas tiernos, ruega y llora y pide celos: vase como desesperado y buelue luego: y variando entre esperanca y temor: alegría y tristeza ya canta de contento ya publica sus quexas, haziendo testigos alos montes y alos arboles dellos, alos animales y alas fuentes de la pena grande que padece, aquí se veen pintados al biuo los amorosos fuegos de los demás amantes los encendidos deseos, los perpetuos cuidados, las rezias

congoxas que el ausencia y el temor en ellos causan, juntamente con los celos / y sospechas que entre ellos se mueuen. aquí se oye el sonido de los ardientes sospiros mensajeros del coracon, y de las amorosas quexas y dulces razonamientos que vnas vezes van vestidos de esperanza otras de temor otras de tristeza o alegría y en breue todos aquellos sentimientos que los apasionados amantes prouar suelen aquí se veen tanto mas agudos y delicados, quanto mas biuo y acendrado es el di [vi] no amor que el mundano y dichos con el mayor primor de palabras, blandura de requiebros, estrañeza de bellas comparaciones que jamas se escriuio, ny oyó. A cuya causa la lecion deste libro es dificultosa a todos, y peligrosa alos mancebos y alos que aun no están muy adelantados y muy firmes en la virtud, porque en ninguna escritura se exprimió la pasión del amor con mas fuerca y sentido que enesta. y asy acerca délos hebreos, no tienen licencia para leer este libro y otros algunos déla ley los que fueren menores de quarenta años. Del peligro no ay que tratar la virtud y valor de V.m. nos haze bien seguros, la dificultad que es mucha trabajare yo de quitar quanto alcanzaren mis tuercas que son bien pequeñas.

Cosa sabida y confessada por todos es que enestos cantares, como en persona de Solomon y desu esposa la hija del rey de egipto: debaxo de amorosos requiebros, explica el Spiritu Sancto la encarnación de Christo: y el entrañable amor que siempre tuuo a su iglesia: con otros misterios de gran secreto y de gran peso. Eneste sentido que es spiritual no tengo que tocar, que del ay escrittos grandes libros por personas santissimas y muy doctas, que ricos del mesmo espíritu que hablo eneste libro, entendieron gran parte de su secreto, y como lo entendieron lo pusieron en sus escritturas que están llenas de spiritu, y de regalo, asy que en esta parte no ay que dezir. o por que esta ya dicho o por que es negocio prolixo y de grande espacio. Solamente trabajare en declarar la corteza de la letra asy llanamente como si eneste libro no vuiera otro mayor secreto del que muestran aquellas palabras desnudas y al parecer dichas y respondidas entre Solomon y su esposa, que sera solamente declarar el sonido dellas, y aquello en que esta la fuerca déla comparación y del requiebro, que aunque es trabajo de menos quilates que el primero no carece de grandes dificultades como luego diremos.

Porque se a de entender que este libro en su primera origen se ofreció en metro, y es todo el una égloga pastoril, adonde con palabras y lenguaje de pastores hablan Salomón / y su esposa, y algunas vezes sus compañeros como si todos fuesen gente del aldea. Haze dificultoso su entendimiento primeramente, lo que suele poner dificultad en todos los escrittos adonde se explican algunas grandes pasiones o affectos maiormente de amor, que al parecer van las razones cortadas y desconcertadas, aunque a la verdad entendido vna vez el hilo déla pasión que mueue, responden marauillosamente a los affectos que exprimen, los quales nacen vnos de otros por natural concierto, y la causa de parecer asy cortadas es que enel animo enseñoreado de alguna vehemente afficion, no alcanca la lengua al coracon ny se puede dezir tanto como se siente, y aun eso que se puede no lo dize todo sino a partes y cortadamente, vna vez el principio déla razón y otras el fin sin el principio, que asy como el que ama siente mucho lo que dize asi le parece que en apuntándolo esta por los demás entendido: y la passion con su fuerca y con increíble presteza le arrebata la lengua y coracon de vn affecto en otro, y de aqui son sus razones cortadas y llenas de obscuridad, parecen también desconcertadas entre sy por que responden al mouimiento que haze la pasión enel animo del que las dize, la qual quien no la siente o vee juzga mal dellas, como juzgaría por

cosa de desuario y de mal seso los meneos y mouimientos de los que bailan el que viéndolos de lexos, no oyese, ny entendiese el son a quien siguen: lo qual es mucho de aduertir en este libro y en todos los semejantes.

Lo segundo que pone obscuridad es ser la lengua hebrea enque se escriuio de su propriedad y condición lengua de pocas palabras, y de cortas razones y esas llenas de diuersidad de sentidos, y juntamente con esto por ser el estilo y juizio délas cosas en aquel tiempo y en aquella gente tam diferente délo que se platica agora, de do nace parecemos nueuas y estrañas y fuera de todo buen primor las comparaciones de que vsa este libro quando el esposo o la esposa quiere mas loar la belleza y gentileza de las faciones del otro, como quando compara el cuello / a vna torre, y los dientes a vn rebaño de ouejas y asy otras semejantes, como a la verdad cada lengua y cada gente tenga sus propriedades de hablar, adonde la costumbre vsada y recebida haze que sea primor y gentileza lo que en otra lengua y a otras gentes pareceria muy tosco, y asy es de creer que todo esto que agora por su nouedad y por ser ajeno de nuestro vso tanto nos ofende y desagrada, era todo el buen hablar y toda la cortesania de aquel tiempo entre aquella gente, que claro es que Solomon era no solamente muy sabio sino rei y hijo de rey y que quando no lo alcanzara por letras y por doctrina, por la crianca sola, y por el trato de su corte y casa supiera hablar su lengua mejor y mas cortesanamente que otro ninguno.

Lo que yo hago enesto son dos cosas, la vna es boluer en nuestra lengua palabra por palabra el texto deste libro, en la 2.ª, declaro con breuedad no cada palabra por sy, sino los pasos donde se ofrece alguna obscuridad en la letra afin que quede claro su sentido asy en la corteza y sobrehaz poniendo al principio el capitulo todo entero, y después del su declaración. Acerca délo primero procure conformarme quanto pude conel original hebreo: cotejando juntamente todas las traduciones griegas y latinas que del ay, que son muchas, y pretendi que respondiese esta interpretación conel original no solo en las sentencias y palabras, sino aun enel concierto y aire dellas imitando sus figuras y maneras de hablar quanto es posible á nuestra lengua que ala verdad responde con la hebrea en muchas cosas, de donde podra ser que algunos no se contenten tanto: y les parezca que en algunas partes la razón queda corta, y dicha muy ala vizcaina y muy a lo viejo, y que no haze correa el hilo del dezir pudiéndolo hazer fácilmente con mudar algunas palabras y añadir algunas otras, lo qual yo no hize por lo que e dicho, y porque entiendo ser diferente el officio del que traslada mayormente escrituras de tanto peso, del que las explica y declara, el que treslada / a de ser fiel y cabal, y si fuere posible contar las palabras para dar otras tantas y no mas, ny menos, déla misma qualidad y condición y variedad de significationes que son y tienen las originales: sin limitallas a su proprio sentido y parecer para que los que leyeren la traslación puedan entender toda la variedad de sentidos a que da ocasión el original si se leyese y queden libres para escoger dellos el que mejor les pareciere, que el estenderse diziendo: y el declarar copiosamente la razón que se entiende, y con guardar la sentencia que mas agrada jugar con las palabras añadiendo y quitando a nuestra voluntad: eso quédese para el que declara cuyo proprio officio es, y nosotros vsamos del después de puesto cada vn capitulo en la declaración que se sigue. Bien es verdad que trasladando el texto, no pudimos tam puntualmente yr con el original, y la qualidad de la sentencia y propriedad de nuestra lengua nos forco á que añadiésemos alguna palabrilla que sin ella quedara obscurissimo el sentido: pero estas son pocas, y las que son van encerradas entre dos rayas desta manera [ ].

V.m. recibirá en todo esto my voluntad, que lo demás a my no me satisfaze mucho: ny curo que satisfaga a otros, bástame auer cumplido con lo que se me mando, que es lo que en todas las cosas mas pretendo y deseo.

Edición de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, 1994

La mujer que se salió de sí misma

Chen Xuanyou (dinastía Tang)

Traducción de Gabriel García-Noblejas[1]

Corría el año 692 cuando se estableció en la provincia de Heng, por exigencias del cargo que ocupaba en la Administración Imperial, un hombre que venía de Qinghe llamado Zhang Yi, sencillo de trato, apartado de la pompa, amante de la soledad y muy elegido en amigos. No tenía ningún hijo varón, pero sí dos niñas; y si bien a la mayor le había llegado la muerte en hora muy temprana, la menor, de nombre Qing, era de una discreción, de una rectitud en el obrar y de una belleza extraordinarias. Bajo su techo vivía también un sobrino que se llamaba Zhou, cuya inteligencia —que ya desde niño era notable— y cuya buena presencia y comportamiento habían movido a Zhang Yi a tomarle en tanta estima que a menudo se le oía decir por casa: "Llegado el momento, no me extrañaría que lo acabara casando con mi Qing, no me extrañaría nada".

Transcurrieron los años, los pequeños se hicieron mayores y se fue desarrollando entre ellos, muy secretamente, una añoranza y un deseo tales que hasta en sueños los sentían. Mas como nadie más llegara a saber de estos mutuos sentimientos, cuando uno de los colegas de Zhang Yi que ocupaba un alto cargo en el Departamento de Personal le pidió la mano de Qing para su hijo, no vio aquél objeción ninguna al matrimonio y se la concedió tranquilamente.

La aflicción de Qing al enterarse fue infinita, y tanto el despecho que llenó el corazón de Zhou que, amparándose en la excusa de cierto destino en la ciudad de Jing, pidió venia a su tío para partir a tan lejana urbe. Sabiendo éste que iba a ser imposible disuadirle, no sólo le concedió el permiso pedido sino también le colmó de honra y regalo en una ceremonia de despedida en la que el joven hubo de ocultar el odio y el pesar que sentía. Y así, en tal estado de animo, se despidió, embarcó en su junco y zarpó, y al atardecer se hallaba ya a bastantes leguas de distancia en cierta parte rodeada de montes. Y ocurrió a continuación que, con la noche ya mediada y el sueño aún por conciliar, oyó Zhou de súbito unos ruidos: alguien, corriendo en la ribera a toda prisa, se llegaba hasta su embarcación.

—¿Quién va?— preguntó el joven.

Era Qing quien estaba en la orilla. Venía descalza, extenuada, con lo primero que le había dado tiempo a echarse por encima.

Con mayor gozo del que caber pudiera en su corazón, tan dichoso como asombrado, el joven le tendió la mano.

—Fue siempre tan fuerte este deseo que traigo en mí —le explicó ella con lágrimas en los ojos— que no he pasado un día sin soñar que me correspondías. Y hoy, en cuanto vi cómo me querían desposada con otro, y en cuanto me di cuenta de que aun así tú seguirías amándome, decidí salir de la vida para no ser de otro. Poco me importa que el mundo entero me condene por haber ido en contra de la voluntad de mis padres.

Aquello superaba con creces lo que el joven más podría haber querido para sí. Rebosante de felicidad, la acomodó en el interior del junco, a cubierto de los ojos de la gente, y abrieron; y, sin obstáculo ninguno, navegando también las noches más cerradas, arribaron al reino de Shu en cosa de meses.

Al cabo de cinco años allá, los hijos que tenían ya eran dos, pero seguían sin haber restablecido los lazos familiares.

—Zhou —le confesó Qing en cierta ocasión—, han pasado varios años desde que por ti cometí el crimen de desobedecer a mis padres, y la verdad es que no ha habido un solo día en que no me haya asaltado la idea de ser la peor hija que imaginarse pueda bajo el Cielo.

—Si tan preocupada estás por eso —respondió Zhou—, no veo a qué habríamos de esperar. Volvamos a verlos en seguida.

Y así fue que pusieron rumbo de regreso a Heng.

Zhou desembarcó en cuanto atracaron, y en solitario se adelantó hasta la antigua residencia de su esposa con la intención de pedir perdón al padre.

—¿Pero qué perdón me estás pidiendo —exclamó éste una vez hubo terminado de escucharle— si Qing se ha pasado los últimos cinco años enferma en cama?

—¿Cómo que enferma en cama —replicó Zhou—, si está ahora mismo sentada en mi junco?

Muy extrañado, el anciano no perdió un instante en mandar a unos sirvientes a que fueran a verificaran las palabras de su sobrino. Y lo que éstos vieron, en efecto, fue a una Qing sentada en el junco, con buen color de cara y aspecto saludable.

—¿Está bien mi padre? —les preguntó.

Estupefactos por lo visto y lo escuchado, los criados regresaron a toda carrera a informar a su señor. Qing, que oyó lo que decían desde su alcoba, se compuso de ropas contentísima, se maquilló debidamente y salió hasta el embarcadero con una amplia sonrisa y un cerrado silencio, y allí se dieron un abrazo de bienvenida que las fundió, quedando un solo cuerpo en un idéntico vestido. El suceso les pareció a todos anormal hasta el extremo, y lo mantuvieron en un secreto tan riguroso que solamente los familiares más cercanos llegaron a saberlo.

Qing y Zhou fallecieron unos cuarenta años después; las exequias se celebraron normalmente y sus dos hijos ocuparon cargos de cierta altura en la Administración, llegando a Magistrado el uno y a Inspector el otro.

Yo me enteré de esta historia siendo un joven aún. Varias son sus versiones y no falta quien la juzga cosa vana. Mi relato está basado en lo que narró el grave Zhang Gonggui, Gran Gobernador de la provincia de Laivvu y sobrino del mismísimo Zhang Yi, cuando tuve la ocasión de conocerle personalmente hacia el año 775; lo que ahora pongo por escrito ni resta ni agrega un punto a lo que él me relató.

1 Cuento traducido para ***Vasos Comunicantes.*** El traductor tiene previsto incluirlo en una antología de relatos extraordinarios de la dinastía Tang.

La edición de Lu Xun del relato de Chen Xuanyou

Gabriel Gareia-Noblejas

El autor es traductor de chino y profesor de traducción chino-castellano en la Escuela de Traductores de Granada. Su tesis doctoral versa sobre *La traducción de la literatura del chino medieval al castellano contemporáneo. Un cuento de Gan Bao.*

Este relato procede de Lu Xun (editor), *Tang Song chuanqi ji [Relatos reunidos de las dinastías Tang y Song],* del volumen quinto de *Lu Xun sanshinian ji,* 8 vols. *[Las obras de Lu Xun en treinta años,* 8 vols.], Hong-Kong, Ed. Xinyi, 1970\

En las letras chinas, la importancia de Lu Xun, que fue contemporáneo de Chesterton, de Kafka y de Unamuno, no se restringe a la de ser el nombre del hombre que un tercio del planeta Tierra pronuncia actualmente como respuesta a la pregunta de *¿quién crees TÚ que es el mejor escritor de todos los tiempos?* Además de agudísimo columnista diario salvajemente crítico y equilibradamente inteligente, además de introductor de gran cantidad de nuevas ideas en aquella sociedad china (como la de la emancipación de la mujer, que acaso fraguó junto a su conocido Georges Bernard Shaw), y además de buen prosista y no mal poeta, su labor abarcó la edición de textos clásicos cuasi perdidos u olvidados. Dentro de estos trabajos en los que la erudición filológico-literaria se salta la gran muralla del mundillo especializado alcanzando metas más generales y beneficiosas para el común de los mortales, está su edición de relatos selectos de las dinastías Tang y Song, que publicó con el título de *Tang Song chuanqi ji, Relatos reunidos de las dinastías Tang y Song.* De esta obra hemos tomado el cuento que aquí se traduce.

Lu Xun compuso esta recopilación a base de relatos entresacados de otra obra muy anterior, titulada *Taipingguangji,* que no es ninguna obra de creación sino una mera edición (o, mejor dicho, una reedición) de más de cuatrocientos libros publicados entre el año 206 a.C. y el 960 d.C., fechas que pueden traducirse en términos dinásticos diciendo que abarcan desde los albores de la Primera Dinastía Han hasta los *ídem* de la Song, y que está dividida en quinientos volúmenes. La hicieron diversos letrados imperiales, bajo mandato del emperador Tai Zong, siguiendo un criterio de inclusión y

exclusión de textos notablemente amplio, de suerte que es depósito de clásicos taoístas, de narraciones budistas y también de cuentos de la más pura literatura extraordinaria; no obstante, los fragmentos que pertenecen a este último tipo ganan por mayoría absoluta. El título, *Taiping guangji,* deriva de la fecha de su hechura: puesto que el emperador Tai Zong la ordenó en el año 977 y en el mismo año se le dio fin, y dado que era el 977 un año que caía dentro de la hégira llamada Taiping o "de la Paz Universal", se la bautizó con el nombre de *Recopilación general de los años de la Paz Universal.* La organización de sus textos desbarata la que traían en las obras de origen, de suerte que han quedado en ella mezclados por temas en lugar de ordenados por libros uno detrás del otro; y, a pesar de que los compiladores se esforzaron en indicar a qué libro pertenecía originariamente cada texto, los errores no son escasos. De todas maneras, esta *Recopilación general...* sigue siendo una obra indispensable y útilísima de consulta para todo aquél que quiera traducir literatura en prosa anterior a la dinastía Song, además de muy divertida lectura. Pues bien, su volumen 358 recoge una versión de nuestro cuento; es la versión que Lu Xun, tras haberla enmendado levemente, incluyó en *Relatos reunidos de las dinastías Tang y Song.*

Si nos preguntamos ahora de qué libro exactamente fue sacado nuestro cuento —para verse al poco mezclado con varios miles de relatos en la olla de la *Recopilación general. ..*— nos toparemos con una simpática diatriba crítica que acaba en callejón sin salida. Por un lado, a decir de K.S. Kao[2], nuestro cuento proviene exactamente de la obra *Recopilación de noticias extraordinarias (Ti wen ji),* cuya compilación/edición lo data hacia el año 840 y atribuye a un tal Ch'en Han. Por otro, Li Jianguo[3] la fecha bastantes siglos antes, en la Primera Dinastía Han, y da como autor a Chen Shi, un letrado de la Administración Imperial cuya vida está documentada en la *Historia dinástica de la Segunda Dinastía Han (Houhanshu),* capítulo 62, entre los años 104 y 187 d.C. ¿Nos las estamos viendo con un texto nacido en la Primera Dinastía Han? Ya que la mayor eclosión de literatura extraordinaria en China ocurrió precisamente entre finales de la dinastía Han e inicios de la Tang, bien podría ser así. Sin embargo, el estilo de nuestro original desmiente tal tempranía: es evidentemente posterior. En conclusión, lo que sabemos en firme es que el original de nuestra traducción figura en el volumen 358 de la *Recopilación general de los años de la Paz Universal.* El resto son conjeturas.

A pesar de que el cuento que aquí traducimos tenga su primera versión en dicha *Recopilación general...,* no conviene dejar de recordar que el asunto del *alter ego* o de la doble personalidad o de la bifurcación del ser o como diablos se lo quiera llamar, aparece ya en varios relatos extraordinarios de dinastías precedentes a la Tang. Por poner solamente algunos ejemplos legibles en castellano, cabe citar a Gan Bao (¿?-336 d.C.) y su *Soushenji (Indagaciones en el mundo de los espíritus y de lo extraordinario),* a Liu Yiqing (403-444) y su *Touminglu (Relatos del mundo en sombra y del mundo en luz)* o la obra *Soushenhouji (Ulteriores indagaciones en el mundo de los espíritus y de lo extraordinario)* atribuida a Tao Yuanming (365-427). En todas ellas se encuentran casos de personas tan vivas como muertas cuya bifurcación existencial exige y justifica una duplicación de la acción del relato, tal como sucede en nuestro cuento, amén de cierto vértigo en la mente del lector.

Esto en cuanto al "antes" del texto que hemos traducido. En cuanto a su "después", y dejando al margen reformulaciones varias de este tema en la literatura extraordi-

naria de un Duan Chengshi o de un Pu Songling, conviene anotar que fue reescrita para la escena por Zheng Guangzu en la dinastía Yuan (siglos **XII-XIV**) con el título *Qing nü li hun, Historia de cómo el espíritu de una muchacha llamada Qing se vio separado de su cuerpo.*

El autor

Todo lo que sabemos del autor de nuestro cuento es lo que figura en el volumen 358 de la *Recopilación general de los años de la Paz Universal:* "[Chen] Xuanyou vivió en la hégira Dali; aparte de esto, nada se sabe de él". La hégira Dali abarca los años 766 al "80 d.C, de modo que no es arriesgado suponer que Chen Xuanyou publicaba y era conocido por aquel entonces.

NOTAS

1 Una edición relativamente más fácil de encontrar, en caracteres simplificados y que está calcada de la de Lu Xun, es la de Zhang Youhe (Ed.) ***Tang Song chuanqi xuan [Antología de relatos de las dinastías Tang y Song],*** Pekín, Ed. Renmin wenxue, 1985.

2 Kao, K.S.Y., ed., ***Classical Chinese Tales of the Supernatural and the Fantastic,*** Indiana, Indiana UP, 1985, p. 384.

3 Li Jianguo, ***Tang qian zhiguai xiaoshuo shi [Historia de la literatura extraordinaria previa a la dinastía Tang],*** Tianjin, Universidad Nankai, 1984, pp. 148-151; en inglés, puede verse Campany, R. F., ***Strange Writing,*** Nueva York, State Universiy of New York Press, 1996, p. 43, pero piénsese que éste se limita a resumir, un tanto a la ligera, las tesis que Li Jianguo defiende con abundantes pruebas documentales.

R
R
R
R
R
R
PURO HUMO

Muro de humo

Algunas notas sobre la traducción de Puro humo

íñigo García Ureta

Un personaje en busca de un autor

Una traducción es también la historia de esa traducción. Por tanto, me gustaría comenzar este artículo ofreciendo algunos datos sobre cómo se llevó a cabo la traducción del libro que acabó publicándose en español con el título de *Puro humo.* Me gustaría, pero no puedo: tengo amnesia. Tan sólo recuerdo que conocí a Guillermo Cabrera Infante en un curso de verano en El Escorial y que, de vuelta a Washington D.C., donde viví durante varios años, me dio por comprar un ejemplar de *Holy Smoke* y dedicar unas vacaciones primaverales a ver si aquellas frases podían ser vertidas a la lengua de Cervantes: tenía más tiempo que dinero y hasta entonces sólo había "traducido" el título de un poema mío, "Achules Healed", como "El relón de Aquiles". También recuerdo que, durante esas vacaciones, traduje unas doce paginas de *Holy Smoke* y que, coincidiendo con el autor cubano en Cuenca un año más :arde, se las mostré. Me acuerdo de que Cabrera Infante anunció en una rueda de prensa que ya había encontrado traductor y que resultó que el interfecto —o sea: la víc-nma y el aludido— era yo. Me acuerdo de que me puso en contacto con mi paisana Amaya Elezcano, a la sazón directora editorial de Alfaguara. Ahí acaba todo. Le he preguntado a mi novia y mi novia me ha dicho lo siguiente: que recuerda que yo le envié a Cabrera el libro traducido en tres entregas de unas noventa páginas cada una. Que recuerda que yo le decía —a ella— que él parecía tener mal humor —hay que aclarar que el escritor estaba muy enfermo por aquel entonces—; que el escritor "me dejó tranquilo" durante más de un año y que luego se cabreó mucho conmigo. Y que, ya mejor de salud y en la presentación de *Puro humo* en Madrid, le preguntó a ella: "¿Aún sigues con este personaje?". Y que durante un montón de meses mientras traducía el libro no paré de hablar de puros y de hacer juegos de palabras —"Vivo en *Vil Vaho"* y chorradas así—, y ella de acariciar la idea de asesinarme. Que, por no haberme asesinado, le debo la vida. A ella, claro está, y no a Cabrera Infante.

Yo no me acuerdo de nada. Todo lo que puedo decir es que *Holy Smoke* es el primer libro que he traducido en mi vida, aunque no pretendo establecer ninguna coartada con ello: es sabido que "la ignorancia de la ley no exime de su cumplimiento". Tampoco

recuerdo que nadie me haya llamado nunca "personaje". Pero si ella lo dice, por algo será.

El lagar común

Tomemos un lugar común: se dice que hay libros intraducibies. Todos conocemos ejemplos que entrarían dentro de esta categoría y estamos al tanto de que, entre ellos y hasta hace muy poco, se encontraba *Holy Smoke,* publicado en Inglaterra en 1985 por la editorial Faber & Faber, y al parecer escrito por encargo con la intención de hacer una breve y divertida historia del tabaco y una apología de los puros. La leyenda —de haberla— cuenta que su mismo autor, Guillermo Cabrera Infante, se había dedicado a divulgar, durante más de una década, que el libro era intraducibie. Según Rosa Pereda *(Letra Internacional,* n° 69):

> [L]a experiencia de la autotraducción fue abandonada muy al principio, porque el esfuerzo de reescritura del libro, ese plus de fidelidad obligada, se le volvía al autor demasiado cuesta arriba.

Lo cierto es que, a pesar de los intentos de varios traductores, esta obra del autor cubano quedó a merced del lugar común: se dice que hay libros intraducibies y que *Holy Smoke* es uno de ellos. O lo era, vaya.

No deseo ponerme teórico (no soy Benjamín ni Steiner), pero quiero apuntar que no creo en los libros intraducibies. En rigor, la dificultad no implica necesariamente imposibilidad; a menudo, esa dificultad en menor o mayor medida se da en cualquier libro. (Por no hablar de las series de televisión: hace poco vi un episodio en el que un personaje —un gigoló— confundía *Our money* con Armani.) Y todo esto no deja ningún intento de traducción por imposible: acaso por impausible y, por tanto, por implausible. Así pues, pasemos del lugar común, fruto de tanta elucubración fermentada, y extraigamos el verdadero caldo del asunto en el lagar común: no hay libro intraducibie sino traducciones malas. Pero ésa es otra historia. Y otra histeria.

Muro de humo

Mi intención es ofrecer algunos ejemplos de dificultades que me encontré al traducir *Holy Smoke* y una idea ya apuntada más arriba: que la traducción de un libro como éste, a pesar de las apariencias, a pesar de las diversas cortinas de humo, no se diferencia en gran medida de cualquier otra traducción literaria.

Si creo que la traducción de *Holy Smoke* no es muy diferente de cualquier otra es por esto: el libro es un ensayo (en el sentido de que reflexiona sobre un tema determinado con un enfoque determinado y para ello se apoya en una serie de juicios ajenos) que trata un asunto —el tabaco en general y los puros en particular— mucho más cercano a cualquier traductor que, por ejemplo, la fe o la capa de ozono, que nadie, que se sepa, ha visto hasta la fecha. Y todos hemos visto puros alguna vez. Por otra parte, es obra de un autor que domina la lengua a la que traducimos su libro y que, por tanto, se siente (y debe sentirse) tentado a introducir correcciones, añadir lo que le venga en gana o modificar como guste el libro que lleva su firma. Esto, que a nivel personal puede resultar más que traumático (no quiero ni pensar lo que se padece cuando se traduce al escritor alemán YY. G. Se bald, que reside en Inglaterra desde hace décadas, a la lengua de Shakespeare *K* nene su contrapartida: una vez que el autor da el visto bueno, nadie puede abrir la boca. No deja de ser una victoria pírrica. pero a veces sucede que algo

bien puede ser menos que nada. Por último, y hablando de victorias pírricas: si el mismo autor se ha confesado incapaz de traducir su propio libro, ¿quién podría deprimirse al fallar en el intento? Como mucho, digo yo, le quedaría el consuelo de definirse como un traductor no peor que Cabrera Infante como traductor.

Por todas estas consideraciones, intuyo que la cuestión de la traducción de este libro estaba ya de antemano cercada por un muro de humo en apariencia impenetrable, pero endeble ante un buen soplido. No niego que esta traducción entraña dificultades (mil juegos de palabras, la cuestión del habla cubana y alguna otra cosa que trataré en un segundo), pero eso no la hace impracticable. Acaso tan sólo requiera más tiempo. (Pero eso nos llevaría a otra cuestión —¿vale la pena hacerlo cuando hay que comer?— en la que no pienso entrar por una sencilla razón: todo traductor sabe que el estipendio que recibe por su trabajo se parece mucho a ese anuncio de un fármaco para las hemorroides, pues no deja de ser "algo que se sufre en silencio".)

Tila y estilo

No se equivocan quienes afirman que escribir es cribar, pero lo mismo puede decirse de ese otro acto de escritura llamado traducción. Sin necesidad de recurrir a ningún teórico, cualquiera puede colegir que el acto de la traducción implica un acto de lectura que, asimismo, es otro acto más de criba; el traductor es quien escoge las palabras de su lengua basándose, en gran medida, en lo que él, y su oído, entienden por el estilo del autor: Por decirlo claro: el traductor sabe cuándo debe escribir "camastro zarrapastroso" y cuándo "cutre catre".

Esto es algo fundamental en un libro como *Holy Smoke,* y por una razón muy simple: el número de dificultades que uno se encuentra por página (en general en forma de retruécanos y aliteraciones) es avasallador. No era infrecuente que dos líneas me llevaran diez horas de trabajo y varias tazas de tila. Pero voy al grano. Un ejemplo:

> Jung argued that smoking cigars (he smoked a pipe) had caused Freud's cáncer of the jaw. Freud used to joke that he had not cáncer of the jaw, but cáncer of the Jew.

A mi parecer, la criba de ambas frases se basa en una *punch Une: jaw/Jew.* Pero, si deseamos conservar el retruécano ¿dónde encontramos algún sinónimo para "mandíbula"? La clave, otra vez, me la dio de forma indirecta (lo cierto es que rara vez hablé con él de la traducción, y no fue por mi culpa) el propio Cabrera Infante al proponer como título en castellano ese *Puro humo* que no se parece en nada (salvo en que es otro título genial) a *Holy Smoke.* O sea: que la lealtad a su estilo debía encontrarse en mantener el retruécano aunque tuviera que dar un pequeño rodeo semántico. De este modo, conseguí un método de trabajo que, sin menoscabo de la lealtad hacia el original, me permitía buscar un sendero por donde adentrarme en la traducción. Así, llegué a ofrecer la siguiente versión:

> Jung sostenía que fumar puros (él fumaba en pipa) era lo que le había causado a Freud su cáncer de mandíbula. Freud solía bromear diciendo que su cáncer no era una enfermedad psicosomática sino psicosemítica.

(Que queda igual en la versión editada por Alfaguara, salvo por un añadido: "...psicosemítica iconoclásica".)

Bosteza el era

Ni el Alaría Moliner de 1996 ni ningún otro diccionario que haya consultado recogen este vocablo que, según me explicara Justo Vasco (autor cubano conocido como el "Nini", pues se rumorea que ni es justo ni es vasco), significa "acto de bostezar movido por un hambre atroz". Yo nunca había oído hablar de la palabra "bostezadera" hasta que Cabrera Infante la pronunció en una conversación telefónica, y en la misma frase que la palabra "cena". Es más: aún no estoy seguro de que se diga así y no "bostecera" (pero sí sé que dijo "cena"). Si me he ido por las ramas es por un motivo simple: mucha gente me ha preguntado por qué traducía yo a un autor que, por lo general, escribe en lengua española y que incluso ha sido galardonado con el Cervantes. Hay que reconocer que la pregunta no era mala. Pero mejor aún era otra que me asaltaba al pensar en *Puro humo:* ¿a qué lengua estaba traduciendo yo ese libro? O aún mejor: ¿a qué lengua debía traducirse un libro de Guillermo Cabrera Infante: a la de quien bosteza movido por el hambre o a la de quien padece "bostezaderas"? Por otra parte, es cierto que Cabrera había ofrecido el título de *Puro humo* pero ¿qué pensar cuando uno lee en *Holy Smoke* la siguiente frase: "Puro *you and the waiter takefor exotic,for in Havana a ci-* ***¿far*** *is always* un tabaco?" ¿En qué quedamos: puro o tabaco? ¿Qué iba a hacer yo como traductor con todo esto? ("Todo esto" no era nada improcedente ni lo sigue siendo, habida cuenta de la extrañeza momentánea de muchos ante un título como *Antes que anochezca* y que —recuerdo— no está traducido del inglés, precisamente). Leí con atención páginas y páginas de otros libros del autor, pero parece que ninguno de los dos quedamos conformes.

Para saber por qué, oigamos otra vez la voz de Rosa Pereda:

> La insatisfacción estaba servida: ya Cabrera Infante había hecho del traductor el traidor, el malo de la película en ***Tres tristes tigres,*** que (...) es también una reflexión sobre el genio de la lengua. .. cubana. El cubano es el problema. El lenguaje, el habla cubana que tiene una isla en South Kensington.

Es decir: aunque *Holy Smoke* era tan intraducibie como, pongamos por caso, *Angela 's Ashes,* el gran problema de su traducción estribaba en el hecho de que ésta debía estar en cubano. Y así fue, pues yo le envié una versión al autor que éste corrigió, supongo, para traducirla a su vez a la lengua cubana. Personalmente, este punto nada baladi me interesa más que cualquier comentario sobre quién y por qué firma la traducción de *Puro humo,* cosa que no me concierne: me basta con saber que Guillermo Cabrera Infante es, como escritor, una gran persona.

Al pun, pun...

En otras ocasiones la dificultad se debía al hecho de existir nombres propios en juego, y no era cuestión de alterar patronímicos. Por ejemplo, aludiendo a una película cuyos protagonistas son Robert Mitchum y Dean Jagger, escribe Cabrera:

> You see, Jagger bears a grudge against Mitchum and his kind and though his ñame is Dean he behaves like a cad.

Habría que dar otro rodeo para conseguir traducirlo con tino. Mi propuesta, en este caso, fue:

> Mira, Jagger le guarda rencor a Mitchum y a los de su palo y en la partida, más que como

Dean —comodín—, se comporta hiriente como un as de picas.

Que en la versión publicada quedaría así:

Jagger le guarda rencor a Mitchum y a los de su calaña y en la partida, más que como Dean —comodín—, se comporta hiriente como un as de pique.

No obstante, no siempre fue tan fácil. Uno de los textos insertados en el libro es una especie de chiste que, aunque el autor sugiere que está escrito a la manera de Alphonse Aliáis, aparece como anónimo. Se trata de la historia de una cuadrilla de acróbatas de circo que una noche saltan en pedazos cuando uno de ellos prende sin querer la mecha del cañón de La Bala Humana con su puro. El chiste reside en que esta cuadrilla (en *Holy Smoke* se lee que son holandeses) se llama *The Flying De Vriesy* los acaran conociendo, tras el accidente, como *The FlyingDébris Act.* Le di muchas vueltas al asunto, y no se me ocurrió otra cosa que hacer trampa: convertí a los acróbatas en ingeses, les di el nombre de *The Flying Scum Bros,* y, tras el accidente, el de *The Flying Escombros.* Sigo pensando que el lector español prefiere esta trampa a una nota a pie ie página: nunca he visto a nadie que explique un chiste con gracia. En *Puro humo,* b versión quedó en *The Flying Scum Bros y Los Escombros volantes.* De igual manera, ofrecí una versión alternativa de un poema *cUrihew* de Bentley alterando el personaje ie *Homery* cambiándolo por "Nerón" (y que quedó en *Puro humo* como nota al pie): ie *Dear mel, exclaimed Homer, / What a delicious aroma!/ It smells as if a town/ was being burnt down* a "¡Pardiez!, exclamó Nerón en Roma / ¡Qué delicioso este aroma!/ Huele a que todas las casas/ Se han cuemado y son ya brasas", con la supresión por parte de Cabrera del "este" del segundo verso en la versión publicada. También sugerí al autor algún juego de palabras que el español brindaba. Ejemplo: al pasar revista a varias películas, Cabrera compara dos situaciones en las que dos actrices están a punto de asfixiarse con monóxido de carbono en sendos garajes: Audrey Hepburn en *Sabrina* (suicidio frustrado) y Teresa Wright (a manos de su malvado tío Joseph Cotten) en *Testigo de cargo.* Así, para la frase inglesa *Garages can be hazardous for women who smoke,* ofrecí al autor este añadido, que él adoptó: "Los garajes pueden ser perjudiciales para las mujeres —ya sean Sabrinas o sobrinas— que fuman". Me sonaba a su estilo.

Otro aspecto simpático es la cuestión de los títulos. En cuanto a los títulos de películas, al ser requerido sobre este punto el autor me aconsejó dejarlos en inglés y así lo hice: al final del libro se incluye un índice de películas. Más bien me refería a la cantidad inmensa de títulos que posee la segunda parte del libro, titulada a su vez *Ta Vague Littérature,* y que viene a ser una selección de textos sobre el tabaco recopilados por Cabrera Infante. La cuestión de qué hacer con los títulos en una traducción es inmensamente interesante por lo subjetiva que resulta. Por eso, ofrezco a continuación tres ejemplos que creo que pueden resultar curiosos (HS será *Holy Smoke;* MV será mi versión enviada al autor y PH será el texto publicado en *Puro humo):*

HS: [sobre *La roja insignia del valor] Crane Carne*

MV: Crane, cráneo privilegiado

PH: Crane, cráneos, crines

HS: [sobre *Memorias de África] Blixen^s Bliss*

MV: Cara Karen o la dicha de Dinesen

PH: Cara Karen o la dicha de Dinesen.

HS: [Escombros volantes] *Débris-d-Brac*

MV: Apuros *a la Aliáis*

PH: Puros y apuros *a la Aliáis*

Préstamos

Holy Smoke está lleno de fragmentos ajenos: desde los *Diarios* de Colón hasta las *Cartas desde la cárcel* de Castro, pasando por Colette, Connolly, Cocteau o artículos de prensa. Como es natural, cuando se trataba de originales en español los busqué, así como las traducciones si eran textos escritos en ruso, francés o alemán. Por lo general, las citas de autores ingleses o americanos las traduje, pues me pareció menos trabajoso que buscarlas en cualquier biblioteca bilbaína.

En cuanto a la traducción de poesía... Para la edición española traduje poemas (o fragmentos de poemas) de, entre otros, Kipling, Ben Jonson, Samuel Rowlands, George Wither, Charles Lamb o Amy Lowell. Me tomé la libertad de mantener la rima en aquellos casos que consideré oportuno, principalmente por dos cuestiones: una de oído (las traducciones sin rima acaso sean eficaces para un académico, pero al lector normal le saben a alcachofa hervida); la otra, porque me divierte hacerlo. Cabrera Infante corrigió mi traducción de aquellos versos ajenos cuando le pareció oportuno. Ofrezco dos ejemplos:

But he's a frugal man indeed,
That with a leaf can diñe,
And needs no napkin for his hands,
His fingers' ends to wipe,
But he keeps his kitchen in a box,
And roast-meat in a pipe.
(S. Rowlands)

Es un hombre tan frugal
Que, de cena, una hoja se receta
Y, limpiándose los dedos
Nunca necesita servilleta,
Y su cocina tiene en una caja,
Y su asado en una cazoleta.

(En *Puro humo*, el segundo verso quedaría así: "que, de cena, una hoja receta")

The Snuff-Taker

.. .before I budge an inch
I hail Aurora with a pinch;
After three cups of morning tea
A pinch most grateful is to me;
And if the by chance the post arrive,
My fingers still the deeper dive.
(The Rev. W. King-1778)

El tomador de rapé

.. .Cuando aún estoy en la cama
un pellizco me reclama;
y tras tres tazas de té
de otro pellizco doy fe;
y como llegue el correo
otro pellizco deseo.

(Único cambio en la versión publicada, el título: "El tomante de rapé".)

Diez ejemplos:

1

HS: *For me the plug was a plug-ugly...*

MV: El tabaco mascado me ha asqueado siempre...

PH: El tabaco mascado me ha asqueado siempre...

2

HS: *An in Avan, or so they told him, people were born with a tail Some, apparently, were born with a tale to tell.*

MV: Y en Aván, o asi parece que le habían relatado, la gente nacía con cola. Las historias de algunos, aparentemente, nacieron para requerir las dos ore*as. Y el rabo.

PH: Y en Aván. o asi parece que le habían relatado, la gente nacía con cola. Las his-

torias de algunos, aparentemente, eran buenas para pedir las dos orejas. Y el rabo.

HS: *It was at La Antigua Chiquita that I saw that one of my shoes had fallen into disrepair.*

MV: Fue en La Antigua Chiquita donde note que la suela de uno de mis zapatos paraba en lo irreparable.

PH: Fue en La Antigua Chiquita donde noté que la suela de uno de mis zapatos paraba en lo irreparable.

4

HS: *Everyday begins in Ireland in mourning since My les na gCop aleen died. (...) Everyday begins in Ireland, the land of Ire, in morning since Myles nagCopaleen died. (...) Myles away now I must tell the truth. He never, ever even deigned to speak ofHavanas...*

MV: En Irlanda, cada día comienza con salvas por la muerte de Myles na gCopaleen. (...) En Irlanda (*The land of Ire),* cada día comienza con albas por la muerte de Myles na gCopaleen. (...) Para colmo de males, Myles, jamás, jamás se dignó a hablar de los habanos...

PH: En Irlanda, cada día comienza con salvas por la muerte de Myles na gCopaleen. (...) En Irlanda, Tierra de Ira, cada día comienza con albas por la muerte de Myles na gCopaleen. (...) Para colmo de males, Myles, jamás, jamás se dignó a hablar de los habanos...

HS: *But a good cigar is like a passion: first it is set alight, then it burns red, then scarlet, scary, scarry - then it glows amber, grows ember and becomes ashes: a passion spent.*

MV: Pero un buen puro es como una pasión: primero se le prende, luego arde rojo, luego violeta, violento, virulento, luego crea albas y cría ascuas: una pasión consumida.

PH: Pero un puro es como una pasión: primero se le prende, luego arde rojo, violeta, violento, virulento, luego crea ascuas y cría cenizas: una pasión consumida.

6

HS: *Not even* Days of Wine and Roses, *a picture on whines and cyrrhoses, is about wine...*

MV: Ni siquiera *Days of Wine and Roses,* una película melancohólica sobre cuitas y cirrosis, se avino al vino...

PH: Ni siquiera *Días de vino y rosas (The Days of Wine and Roses),* una película melancólica sobre cuitas y cirrosis, se avino al vino...

7

HS [paréntesis hablando de la bailarina Petra a quien su prometido no deja fumar]: *(women who are dancers rarely get cancer).*

MV: (la bailarina está en forma, no enferma)

PH: (la bailarina no enferma y en forma aunque entrada en carnes rara vez muere de cáncer)

8

HS: *Cash, dash, ash —the way of all smoke. Dusk to dust, ashes to ashtrays.*

MV: Sumo, fumo, humo —la ruta de todo fumar. Arde en la tarde, crepita en el crepúsculo.

PH: Sumo, fumo, humo —la ruta de todo tabaco. Arde en la tarde, crepita en el crepúsculo.

9

HS: *Of all labourers I prefer cigar-rollers. Bricklayers are hardly ever on the level, car-*

penters are terribly superstitious- they keep knocking on wood; butchers insist of talking chop. (...) Bakers on the other hand cannot live by bread alone and brewers won't hold their bier when they die. As to grave diggers, I find them diggers tonight but grave tomorrow: very much like the rich drunkard in City Lights. Cobblers, it is true, stick to their last -but, for how long?

MV: De todos los trabajadores, yo me quedo con los cigarreros. Los albañiles rara vez tienen los pies en el suelo, los carpinteros son terriblemente supersticiosos (no dejan de tocar madera); los carniceros se rodean de chorizos. (...) Por otra parte, no sólo de pan viven los horneros y las lecheras nunca salen de cuentas. En cuanto a los camareros, me ayudan a matar el rato esta noche para darme matarratas mañana: justo así es como actuará el rico borrachín en *Luces de ciudad.* Los toreros, es cierto, se romperán los cuernos pero ¿te echarán un capote?

PH: De todos los obreros yo me quedo con los tabaqueros. Los albañiles rara vez tienen los pies en el suelo, los carpinteros son terriblemente supersticiosos (no dejan de tocar madera) y los carniceros se rodean de chorizos. (...) Por otra parte, no sólo de pan viven los horneros y las lecheras cubren sus ubres. En cuanto a los *barmen,* me ayudan a matar el rato para darme matarratas mañana: justo así es como actuará el rico borracho en *Luces de ciudad.* Los toreros, es cierto, se romperán los cuernos pero ¿te echarán un capote?

10

HS: *Vexed at having to make his own cigarette with a crumpled newspaper (old news not ft to roll), Bedoya borrows the burros from Bogart and the matching machete too.*

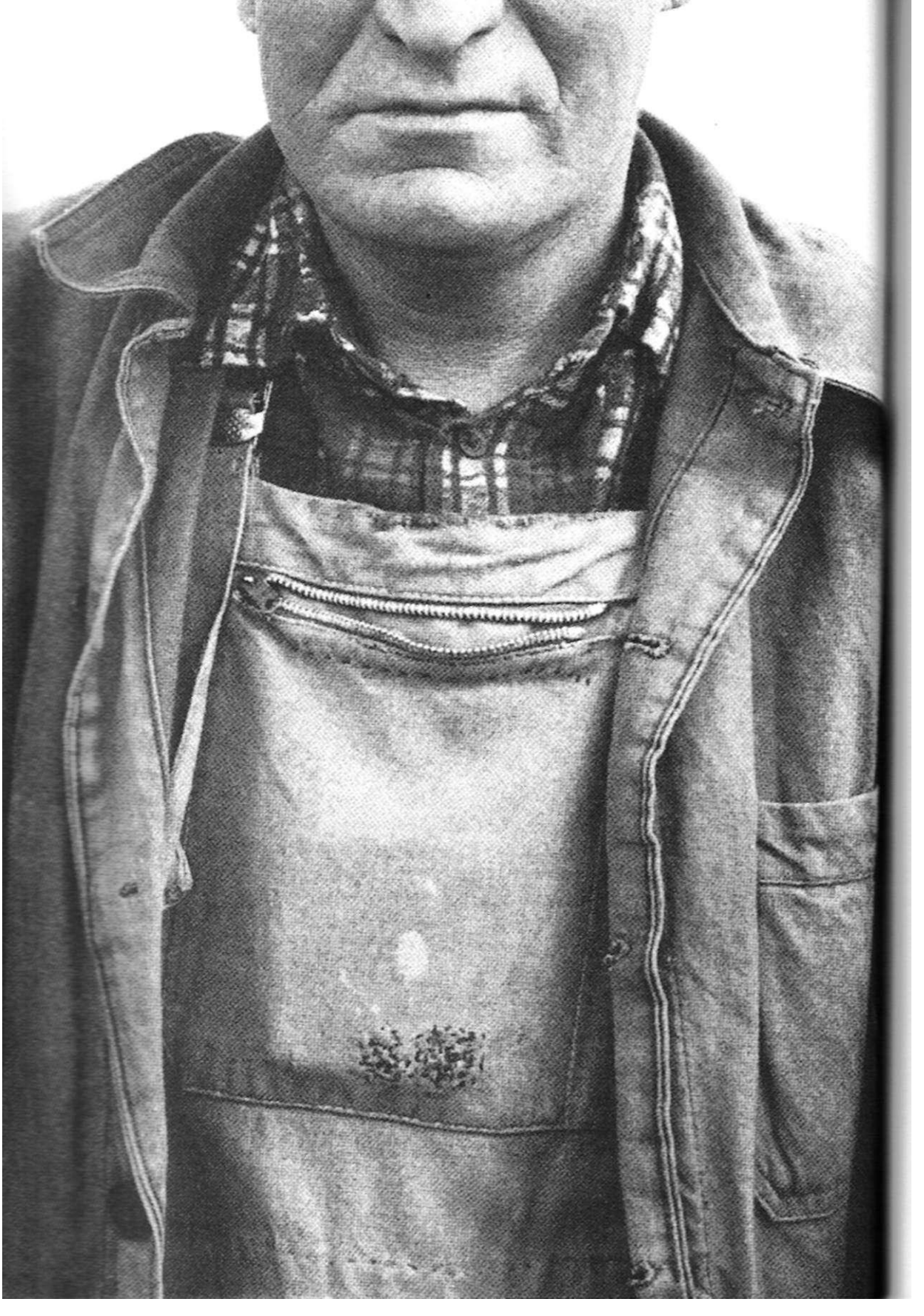
MV: Humillado por tener que enrollar su cigarrillo en un pedazo arrugado de papel (las noticias viejas ni se leen ni se lían), Bedoya le barre los burros a Bogart y, para remacharlo, también el machete.

PH: Humillado por tener que enrollar su cigarrillo en un pedazo arrugado de papel (las noticias viejas ni se leen ni se lían), Bedoya le birla los burros a Bogart y, para remacharlo, también le da un buen plan de machete.

Self-Steam

A modo de conclusión, puedo decir que mi versión me llevó año y medio (Cabrera afirma que la suya le llevó otro año y medio) y que, una vez publicado el libro, no deseo pensar mucho más en ello. No voy a negar que cometí algunos errores de principiante: por ejemplo, traduje *King James* como "el rey Jaime". En la distancia, no obstante, tanto los aciertos como los desatinos no tienen relevancia para mí. Por lo demás, el autor tuvo la última palabra que, acaso por alguna oscura razón psicosemiótica, parece convertirle a él en traductor y a mí en traidor. Ni me sorprende ni me interesa: él tiene su libro, yo tengo mi amnesia e intuyo que enfangarse en puros grumos no ayuda. Sospecho que habrá quien encuentre mejores versiones en español que las alternativas que he ofrecido para los ejemplos dados y que (con las alteraciones señaladas) acabaron conformando *Puro humo:* me parecerá natural y no ignoro que se podrían mejorar mucho más. Que se líe con ello quien así lo desee. Le deseo mucha suerte. Yo prefiero acabar estas notas aquí antes de entrar en combustión espontánea. Haciendo un chiste cabreriano, eso no le iría nada bien a mi *self-steam.* Mira tu qué cosas, muchacho.

ten?
once?



Siempre somos hijos, y no siempre padres

José Francisco Ruiz Casanova

Una versión oral, anterior a esta escrita y mucho más breve, sirvió al autor como presentación de su obra *Aproximación a una Historia de la Traducción en España* (Cátedra, Madrid, 2000) el día 31 de octubre de 2000 en el Círcol Maldá de Barcelona, invitado por ACE Traductores.

Quisiera aprovechar esta circunstancia que tan generosamente se me brinda para, pasados ya algunos meses desde la publicación de mi libro —que justo llegó a tiempo a las *Jornadas de Historia de la Traducción* celebradas el mes de mayo de 2000 en la Universidad de León—, plantear aquí tres cuestiones que creo explican a las claras la escritura de sus páginas: la circunstancia en la que me embarqué en dicha obra, algunos asuntos de carácter general referidos a la Historia de la Traducción y, por último, la estructura, organización y planteamiento de mi *Aproximación.*

Empecemos por el título. Un título largo que ocupa, enteras, dos líneas en la porrada: *Aproximación a una Historia de la Traducción en España.* Pretendía ser lo más *fiel* y exacto, que reflejara tanto una declaración de intenciones como la prudencia —y modestia— de este primer acercamiento cíe conjunto que, para la lengua española, se realizaba en el último año del pasado siglo. Pero una cosa es la intención del autor y otras —lo sabemos— las que se derivan de la lectura. De hecho, sólo estoy seguro de la palabra *Aproximación,* en cuanto tesorera o albacea de aquel deseo mío. Esto no deja de ser una paradoja lingüística: la palabra más *exacta* es la que lo es menos en cuanto a su carga semántica o a su traducción en la realidad. Las demás también tienen su qué: *una Historia* puede entenderse bajo la indeterminación del determinante, o tomando a éste por numeral o, si apuramos, como determinativo: *una (esta)* y no *otra Historia.* Por su parte, el término *Traducción* se abre al campo de las "teorías" y está determinado por qué consideremos "traducción", desde todo acto comunicativo —como cree Steiner— hasta, como es el caso que nos ocupa, una parcela de aquella actividad: la traducción literaria. Y por último, *en España.* Puede preguntarse si se trata de un criterio geográfico o lingüístico: si del primero, ciertas desestabilizaciones conceptuales nos llevarían a otros ámbitos que, para decirlo brevemente, me aburren; si de un criterio lingüístico, cabría preguntarse por el resto de las lenguas peninsulares o por qué modelo

de español es el que aquí se recoge, temas éstos que no son objeto de mi libro. Así las cosas, y en clave de autoparodia, la obra en cuestión, por mor de una exactitud nunca satisfecha, hubiera podido titularse algo así como *Aproximación al proceso histórico de la traducción literaria (principalmente de ficción, aunque también ensayística y bíblica) en España y en español (o en castellano);* por suerte, ni se estilan ya títulos de raigambre dieciochesca ni los editores —incluido el mío— permiten tales excesos, aunque no sea más que en aras de la claridad de la portada (sin tanto *luto* tipográfico) o de cierto minimalismo —bien entendido— que atañe al diseño del libro.

1 Circunstancia

Mi vinculación profesional al estudio de la Historia de la Traducción se debe a la invitación que la Facultat de Traducció i Interpretado de la Universität Pompeu Fabra me hizo en 1997. Debía impartir entonces —y sigo haciéndolo— unos cursos sobre dicha materia, motivo por el cual comencé a rescatar algunos de los materiales, notas y fichas de mis anteriores trabajos filológicos, que versaban principalmente sobre la literatura española medieval y del Siglo de Oro. Mi *área* de procedencia suponía, a la vez, una ventaja y un inconveniente: podía trabajar sobre la Historia de la Traducción desde mi perspectiva (la de la edición y estudio de autores clásicos españoles) y, por otra parte, era mucho el camino que tenía que cubrir antes de disponer de un *relato* diacrónico de una tradición (la de la traducción) larga, varia, compleja y no demasiado atendida hasta fechas recientes.

No hubo —ni hay— determinación de escuela *traductoloßica* alguna en mis planteamientos, ya que, puestos a elegir, he procurado no olvidar una de las enseñanzas del Humanismo, y que no es otra que entender la traducción como parte integrante y esencial de la conciencia lingüística y literaria de una cultura. Con todo esto en ningún momento quiero insinuar que partiera de una posición privilegiada ni mucho menos. Los lastres de mi época de estudiante de Filología Hispánica estaban ahí, enfrente: unos eliminados, otros atenuados y una pequeña porción de ellos dispuestos a contumaz batalla. Por poner algunos ejemplos: la bella idea del *ideal imitativo,* que recorre lo mejor de la estela poética áurea y que tantas veces resulta complejo determinar su entidad como traducción; la fuerte raigambre de una idea de discriminación de lo propio y lo ajeno, que se manifiesta en tantas Historias de la Literatura, encerradas sobre estrechos bardales de la lengua o del territorio; la pulsión reciente de una cientificismo ecdótico, término éste de origen galo que no recoge el *DRAE* aunque sí el nuevo —e irreconocible— *María Moliner;* y, por último, aquella laboriosa misión que debe sus premios —magros premios— al cotejo de manuscritos, crítica de fuentes literarias, etc.: lo que con más ingenio de gracioso lopesco que rigor bautizaría Pedro Salinas con el sintagma "crítica hidráulica". Y cómo no: una práctica cierta y no sé si ya abolida, muy frecuente en aquellas aulas de los ochenta, que consistía en tomar como frontón de no sé qué extraño deporte nacional, que usa practicarse desde la tarima, al bueno de Don Marcelino Menéndez Pelayo, y que tuvo —en los casos de mayor pereza o verificada ausencia de curiosidad intelectual— efectos más que nefastos sobre quienes años después —se supone— deberían transmitir (contar) la Historia de nuestra Literatura...

En la otra *orilla* de todo este pasado, individual y colectivo, me acerqué a comprender cuál era la posición en que la *Traductología* o los *Estudios sobre Traducción*

situaban a la *Historia de la Traducción.* Los modos de análisis y las escuelas eran —son— muchos (positivista, hermenéutica, neohermenéutica, estética de la recepción, estudios culturales, postcolonialismo, feminismo, teoría de los polisistemas, etc., etc.); los resultados de su labor, abundantes, dispares, dispersos, *atomizados y* cada cual con un grado de interés propio, relativo o absoluto.

Esta fue la circunstancia en la que, un buen día, decidí que podía soñar con escribir una breve *Historia de la Traducción en España,* según la pauta de algunas de las Historias de la Literatura que más admiro, respeto o aprecio.

2 Una Historia de la Traducción en España

La bibliografía primaria, por lo que hace a fuentes textuales, si bien seguirá creciendo y especializándose cada vez más en los próximos años, cuenta ya con no menos de media docena de volúmenes que se complementan y que son un buen punto de partida[1].

La cuestión, desde mi perspectiva, aquí y ahora —esto es, en los *comienzos*—, estaría en determinar si cuando se aborda el estudio de la Historia de la Traducción se hace bajo la idea de que ésta es una *disciplina* o una *materia...* No me parece cuestión baladi, aun cuando no haya que dar, por el momento, respuesta a tal disyuntiva entre aparentes sinónimos (siempre son éstos aparentes, o relativos); pero si el lector muestra la curiosidad o simplemente la paciencia precisas creo que él mismo llegará a una conclusión propia y, también, a cuál fue el itinerario que escogí para la escritura de mi libro.

Tomada, en primerísima instancia, por *materia,* dado el rigor que el propio desarrollo del curso académico exigía, contábamos para abordar el relato de esta *Historia* con distintos elementos de estudio o *items* de una bibliografía secundaria: los artículos (en revistas especializadas de traducción o en revistas filológicas), capítulos sueltos en algunos libros, actas de congresos, trabajos monográficos (por ejemplo, sobre la Escuela de Traductores de Toledo, Ausiás March, Boscán, fray Luis de León, Pedro Simón Abril, Quevedo, Antonio Ranz Romanillos, Antonio de Capmany. etc.), tesis doctorales y de licenciatura, otras Historia de la Traducción —antiguas, parciales, generales— como las de Van Hoof, Ballard, Mounin, etc., los pioneros y excelentes en su conjunto trabajos de Valentín García Yebra, la obra de algunos *teóricos* como George Steiner (indispensable, siempre) y en la historia de nuestras letras y nuestra Filología, dos obras: el *Ensayo de una Bibliotheca de Traductores Españoles* (1778) de Juan Antonio Pellicer y Saforcada (1738-1806), donde se reúnen datos acerca de treinta autores, y la *Biblioteca de Traductores Españoles* (editada entre 1952 y 1953, en cuatro volúmenes), de Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), labor en la que empleó casi un cuarto de siglo —entre 1873 y 1896— y que da noticia de unos trescientos autores, desde los más antiguos, del siglo XIV, hasta algunos contemporáneos del santanderino.

Todo este marco formal —y no sé si lo que viene más abajo es digresión inútil— incide y revierte en la definición del *investigador* en el ámbito de las Humanidades. Si bien en el campo de las ciencias positivas existe obviamente la regencia de la idea de *progreso* o *avance,* no está tan claro que ésta sea el motor —ni principal ni secundario— de quien estudia el pasado; pues, a fin de cuentas, toda reflexión filológica, se remonte al tiempo que se remonte, siempre es parte del relato que de nuestro pasado hacemos y del esfuerzo por entender quiénes

somos, cultural y antropológicamente hablando. Según George Steiner:

> La "teoría" tiene su significado exacto y criterios de adulterabilidad en el terreno de las ciencias. No es éste el caso de las humanidades, donde las demandas de lo "teórico" generan, como sabemos bien a nuestra costa, una jerga arrogante. En relación con la experiencia y con el juicio literario y estético, la "teoría" no es sino una intuición objetiva o una narración descriptiva que se ha vuelto impaciente[2].

Siempre he creído —perdóneseme la obviedad y, a ser posible, no se tome esto como discurso moral ni moralizante— que ya no tienen las Humanidades la responsabilidad de salvar ni de redimir al mundo, al menos no en la primera línea de un metafórico frente de batalla, lo cual no debería tomarse como una pérdida de *prestigio* sino más bien como un alivio: podemos dedicarnos a comprender el pasado (a leerlo), a formar a quienes nos siguen cronológicamente (algunos ocuparán, un día, nuestro *lugar)* y, sobre todo, no tanto a establecer cómo fue y debe comprenderse nuestra herencia cultural como a favorecer y alimentar la autonomía y libertad de juicio de nuestros discípulos. Al fin y al cabo, como reza el título de estas líneas, siempre somos hijos, y no siempre padres.

3 *El libro y su planteamiento*

De los trabajos y las figuras de estudiosos como Marcelino Menéndez Pelayo, Ramón Menéndez Pidal, Mario Schiff, Martín de Riquer, Margarita Morreale, Marcel Bataillon, Alfonso Reyes y tantos otros, uno desearía no sólo adquirir su rigor, método y dedicación sino, lo que es muy destacable, su talante y generosidad. Aun ocupados en asuntos concretos y en determinados autores, todos ellos se hallan en los antípodas de ese territorio también babélico que tanto incomoda a Steiner en el prólogo de su ensayo: "Los estudios académicos autorizados se han fragmentado de tal suerte que su especialización minúscula casi desafía el sentido común"[3].

De anteriores trabajos míos, y en especial de la gratificante tarea filológica y autobiográfica que me supuso la preparación de una extensa antología de poesía española[4], vine a confirmar una vez más cómo los modelos canónicos dictados o sugeridos por la Historia de la Literatura no sólo dejan en sus márgenes nombres propios, obras y, a veces, géneros enteros, sino también otras *escrituras* que, como es el caso de la traducción, forman parte sustancial del relato que debe hacerse de un proceso cultural. Dicha parte ha sido a menudo escatimada, o preterida, en favor de banderas nacionales o de obvios o forzados estudios en torno a las *influencias.* Pero no quiero apartarme más, aquí, del asunto, ni elevar un pliego de descargo sin destinatario conocido, pues todos hemos contribuido —más o menos— a la supervivencia y reinado de tal manera de entender el hecho literario.

Para escribir mi *Aproximación a una Historia de la Traducción en España* partí, como puede ya deducirse, de muy pocas convicciones inamovibles y del menor número de *hipotecas teóricas,* o al menos así lo creía entonces y lo creo ahora. Fundamentales, en los tres años largos que me dediqué prioritariamente a la escritura de este libro, fueron sólo dos premisas:

1) Debería tratarse de un *relato* de la Historia de la Traducción en España, que no sólo sirviese para la consulta puntual o como fuente de registros, sino que también pudiera *leerse* como texto, cosa ésta que aunque parezca sandia no siempre se tiene en cuenta en el ensayo filológico: en un sentí -

do de virtud, la histórica (no importa si *superada,* calificativo que debería desterrarse del lenguaje de la Filología) *Historia de la literatura española* (1948) de Ángel del Río[5] y el volumen dedicado a la Edad Media que firmara Alan D. Deyermond en 1971[6] podrían ser arquetipos de tal pretensión mía. Para ello, el libro debía apoyarse e integrarse desde diversos órdenes en los fundamentos de la Historia de la Lengua Española y de la Historia de la Literatura Española, ahora tomadas una y otra (lengua y literatura) como *de llegada.* Y, además, debía realizarse un esfuerzo en cuanto a la claridad de su estructura, la distribución del contenido en capítulos, la disposición del índice onomástico e incluso —como finalmente fue— algunas peculiaridades tipográficas como el uso de las negrillas.

2) No podía perderse de vista la concepción del libro como manual y, por lo tanto, *construirlo* a partir de estrictos criterios de selección, estrecha vigilancia en cuanto al volumen de páginas final y a la extensión de cada parte y capítulo y, también, el más exhaustivo trabajo bibliográfico que pudiera reunir, leído y cotejado, y citado de la forma más práctica posible de cara a las consultas. Evité, por completo, penetrar en los senderos que versan sobre el *problema* de la traducción, sobre la *evolución* del pensamiento traductor o los metalenguajes crípticos o traducidos de los que —desde luego— combatí su presencia en mis páginas desde la primera hasta la última línea, tenidos para esta obra por inadecuados, pseudocientíficos o autorreferentes, respectivamente. Steiner —una vez más, aquí— nos ha dejado escrito que "No hay 'teoría de la traducción'. Lo que sí tenemos son descripciones razonadas de los procesos"[7]; y Bosean, por su parte, en frase que me complace repetir: "Piense que en todas las artes los primeros hacen harto en empezar, y los otros, que después vienen, están obligados a mejorarse".

No se tomen ni una ni otra cita por desafío o por arrogancia de quien esta presentación ahora escribe. Seguiré trabajando, entre otras ocupaciones, sobre la Historia de la Traducción en España (¡hay tanto que hacer y que estudiar!), seguiré investigando —sin perder de vista u olvidar a mis alumnos— sobre este acto de generosidad cultural que es traducir, quizá la escritura que menos se basa en la proyección gratuita o en el protagonismo tan humano del yo. De hecho, al escribir mi libro, al escribir los que le precedieron y al afrontar los que quizá vengan, nunca he olvidado ni olvidaré aquel aforismo de mi maestro y amigo, del excelente traductor, Ángel Crespo. Una breve sentencia que no sólo es un ejemplo moral sino que debería ser lema o divisa de quienes nos llamamos filólogos: "Ser generoso: dedicar un día a nuestra obra y una semana a la de los demás, que no es obra ajena".

NOTAS

1 Son las siguientes: Julio César Santoyo, ***Teoría y crítica de la traducción. Antología,*** Bellaterra, EUTI de la Universität Autónoma de Barcelona, 1987; Miguel Ángel Vega, ***Textos clásicos de Teoría de la Traducción,*** Madrid, Cátedra, 1994; Francisco Lafarga, ***TI discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe,*** Edicions de la Universität de Barcelona, 1996; Dámaso López García, ***Teoría de la Traducción. Antología,*** Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996; Nora Catelli y Marietta Gargatagli, ***El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros,*** Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998; y Enric Gallen, Manuel Llanas, Marcel Ortín, Ramón Pinyol i Torrens y Pere Quer, ***Vart de traduir. Reflexions sobre la tradúcelo al llarg de la historia,*** Vic, Eumo, 2000.

2 George Steiner, "¿Qué es literatura comparada?", en ***Pasión intacta,*** trad, de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón, Madrid, Siruela, 1996, pp. 121-145 (la cita, en p. 132).

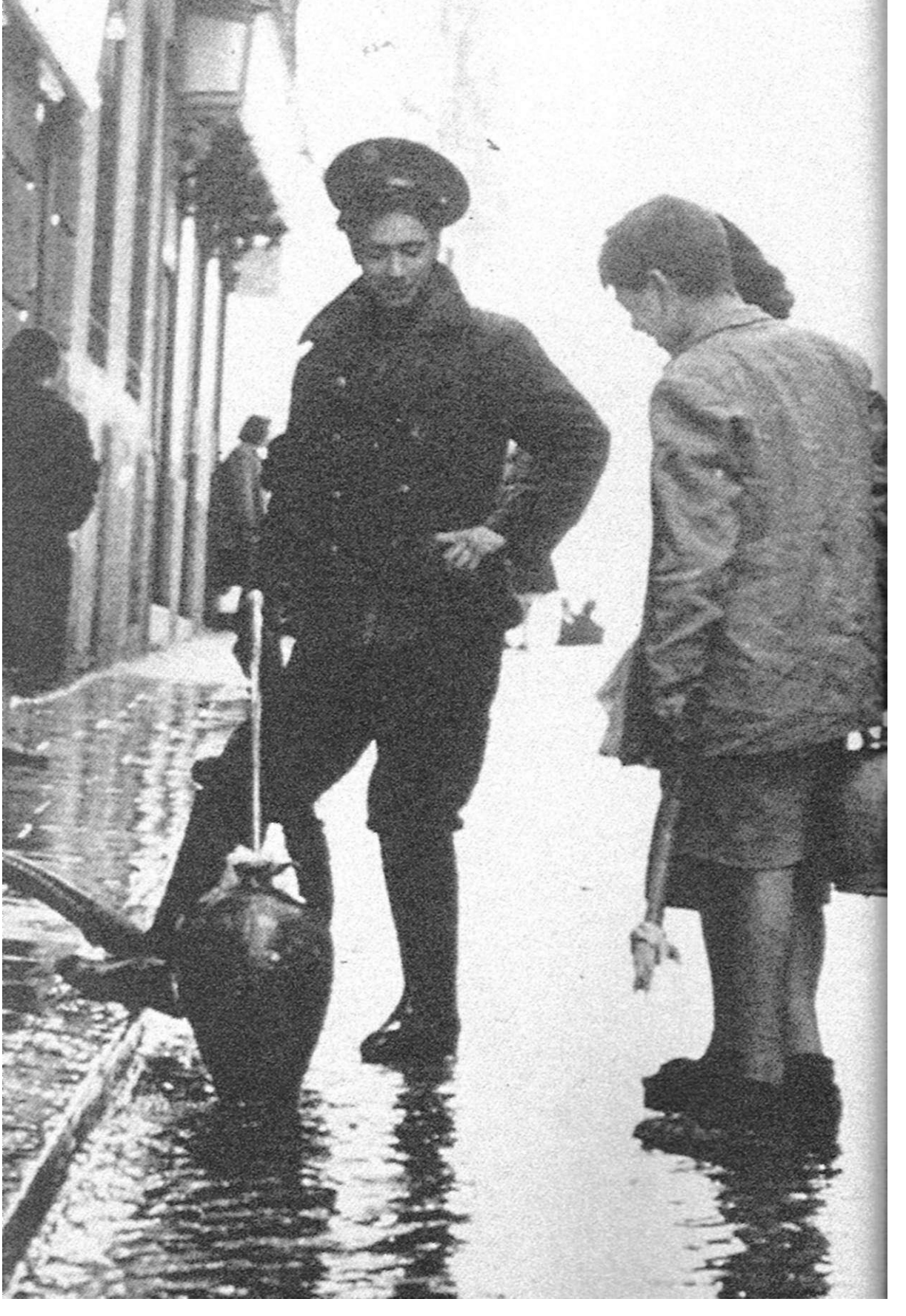
3 George Steiner, ***Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción,*** trad, de Adolfo Castañón y Aurelio Major, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 2ª ed.,p. 11.

4 ***Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas,*** Madrid, Cátedra, 1998.

5 Existe edición reciente: Ángel del Río, ***Historia de la Literatura Española,*** Barcelona, Ediciones B, 1996, 2 vols.

6 ***A Literary History of Spain. The Middle Ages,*** Londres, Ernest Benn Limited, 1971. Trad, española de Luis Alonso López: ***Historia de la literatura española, 1. La Edad Media,*** Barcelona, Ariel, 1973.

7 ***Op. cit.*** [1995], p.17.



Falsificación y posesión: el poeta como traductor

Stephen Kessler

Traducción de Dolors Udina

Stephen Kessler es poeta y traductor norteamericano. Su último libro de poemas *es After Modigliani* (Creative Art). Entre sus traducciones más recientes se encuentran *Save Twilight,* una selección de poemas de Julio Cortázar (City Lights), y una contribución sustancial a la selección de poemas de Jorge Luis Borges (Viking/Penguin), así como su nueva versión de *Alturas de Machu Picchu* de Pablo Neruda, *Aforismos* de César Vallejo, y *Ocnos,* de Luis Cernuda. Es editor de la *Redwood Coast Review.*

"Algunos creen que traducir poesía debe de ser difícil", señaló W.S. Mervin en un encuentro de ALTA (American Literary Translators Association) a principios de la década de 1980 en Nueva Orleans, "pero nosotros sabemos que eso no es verdad: es imposible". Sólo un poeta-traductor con el virtuosismo y el talento de Merwin podía tener suficiente autoridad y humildad para reconocer una verdad artística tan evidente sin dejar por ello de emprender la tarea, una y otra vez, con el fin de dar pruebas de lo contrario. Y esta es la paradoja que se halla en el centro de la práctica de cualquier traductor. Porque trasladar un poema de un idioma (una cultura, una visión individual) a otro equivale literalmente a escribir uno nuevo, y por eso nunca puede haber dos traducciones exactamente iguales del mismo poema. Para arrostrar esta empresa, imposible pero necesaria, hay que poner en juego toda una serie de cualidades y conceptos. Desde luego, ser bilingüe sirve de ayuda, aunque en absoluto es suficiente. Es vital tener también familiaridad con la cultura y la historia del idioma original y, hasta cierto punto, es útil e importante contar con **cier**to nivel de conocimientos sobre el contexto biográfico, lingüístico, las alusiones literarias y todo el ambiente histórico. Sin embargo, yo defiendo que, para pasar **coo** éxito el poema de una lengua a otra nueva, se necesitan cualidades de poeta, dotes **como** el del control técnico, imaginación viva, **oí**do musical, capacidad negativa (el principio poético de Keats de ser capaz de hablar desde la perspectiva de identidades distintas de la propia), valentía, humildad, una suerte de presuntuosidad, inteligencia aguda, aptitud para hacer asociaciones improbables, sensibilidad emocional, instinto lingüístico, **y** la empatia y el talento de personificación de un actor.

Cuando, siendo joven poeta, empecé a traducir a finales de la década de 1960 y principios de 1970, me lo tomaba al mismo

tiempo como un ejercicio de lectura y de escritura. La mayoría de las traducciones que conseguía encontrar en lengua española de poetas como Machado, García Lorca, Alberti y Neruda me parecían flojas —no necesariamente "imprecisas", aunque sí poco atinadas—, y quería oír cómo sonarían algunos de esos poemas si los escribía en mi propio inglés americano con la esperanza de que cao me ayudara a entenderlos. Es posible que mochos profesores universitarios esbocen ana sonrisa escéptica, pero la traducción de un texto en lengua extranjera a la lengua propia es una de las lecturas más profundas que pueden hacerse de él: en el proceso de ?er transformar físicamente el original en la nueva lengua, puede alcanzarse una comprensión mucho más profunda que la que propicia el análisis crítico más riguroso. Cuando uno acaba de traducir un poema, lo conoce como si lo hubiera escrito él mismo y es que, en realidad, lo ha escrito. (No es que el poeta sepa siempre mejor que nadie que ha puesto en un poema, pero ése es otro tema.)

Pronto descubrí, en el transcurso de la traducción de muchos poemas de Neruda, y después de traducir los textos más difíciles de Vicente Aleixandre, que la traducción era también un taller tremendamente útil de prosodia práctica: tuve que aprender a imitar los movimientos verbales de esos maestros y, al hacerlo, amplié el alcance de mi propio acervo lingüístico y poético. Imitar los largos versos de los poemas de Aleixandre con el fin de verterlos fielmente a un inglés más o menos parecido me costó tanto, dadas sus exigencias técnicas, como dominar d soneto en mis años de adolescente. Al ponerme al servicio del maestro, estaba adquiriendo hábitos que me serían de utilidad en mi escritura original.

Como, con los años, la traducción se ha ido convirtiendo cada vez más en parte integral de mi vida de escritor, he podido constatar —sobre todo en los periodos en que no tengo demasiado que decir en mi propia poesía— que traducir a otros no sólo mantiene a tono mi pericia técnica sino que me permite escribir sobre temas y habitar sensibilidades a las que de otro modo no tendría acceso. Y así, el acto más "desinteresado" o "impersonal" de traducir acaba enriqueciendo el esfuerzo más íntimo de expresarse con una voz personal distintiva. La dialéctica es vital para ambos lados del intercambio y, en el mejor de los casos, beneficia del mismo modo el trabajo del poeta y el del traductor.

Aquí es donde surge inevitablemente la cuestión de la influencia. Cuando uno se sumerge en la obra de otro poeta —también como lector pero, sobre todo, como traductor obligado a asumir la persona de otro poeta—, ¿cuánta parte de la voz y visión del poeta acaba contagiando su voz propia? Y, al contrario, ¿cómo colorea el estilo y la sintonía lingüística personal lo que se hace con los versos de ese otro poeta? Aunque el ideal sería que el estilo de un traductor fuera transparente para dejar lucir sin distorsiones el brillo del original, todo poeta que traduce rehace el original, en un grado u otro, a su propia imagen. Cuando la afinidad entre los dos poetas es natural, acaso este cambio de identidades sea exactamente lo que pide el poema. En otras ocasiones, el intercambio puede ser desastroso. Robert Bly es un buen ejemplo de traductor que hace que todos los poetas a los que traduce suenen como Robert Bly; a veces esto funciona, como en ciertas versiones de Neruda y Kabir y en algunas de los poetas nórdicos. En otros casos —claramente en Rilke y García Lorca—, la voz de Bly suena totalmente errónea. Hay infinidad de ejemplos de poetas/traductores cuya personalidad se interpone entre el poeta original y el lector de tal modo que el

original queda más oscurecido que iluminado. Este tipo de "influencia" del traductor sobre el poeta es poco edificante. El otro aspecto de la cuestión es aún más complicado. Creo que, cuanto más jóvenes somos como escritores, más nos influye lo que leemos (y traducimos) y, por lo tanto, no hay duda de que los poetas cuya obra abordamos en nuestros años de formación afectarán a la nuestra. Es peligroso, creo, dedicarse exclusivamente a la traducción de un solo poeta antes de haber establecido un estilo propio independiente. Con todo, según mi experiencia, la traducción y la lectura han ejercido una influencia similar: los escritores cuya obra me ha conmovido más, aquellos a los que he dedicado más tiempo, en los que me he introducido hasta los niveles más profundos de mi ser, espero que hayan dejado mayor huella en mí —no en la imitación de su estilo, sino en la manera de mirar el mundo, en las maneras de ver, escuchar y convertir esas percepciones a mi propia música. Sobre todo, el ejemplo de tantas voces individuales expresando cosas en sus poemas exactamente de la manera que las expresan, me ha dado valor para confiar en mis instintos más profundos y dejar que mi voz se oiga y se sienta fiel e íntima, sin pensar en cómo puede ser recibida por otros.

Desde luego, se impone decir algo sobre la imitación. Como en el caso de los pintores que he visto copiando meticulosamente las obras de sus maestros en los museos europeos, imitar grandes poemas —ya traduciéndolos, ya escribiendo una interpretación de ellos— puede ser un paso práctico en la búsqueda de un estilo propio. En cuanto uno domina una serie bastante amplia de técnicas poéticas, está equipado, en principio, para hacer prácticamente todo aquello que le exijan las musas. La traducción en sí es, en el mejor de los casos, una suerte de falsificación que impide al ojo u oído lego distinguir entre la copia y el modelo en que se basa. Las traducciones más engañosas y efectivas son aquellas que suenan con tal autenticidad y exactitud que, como todo gran poema, producen la ilusión de surgir del silencio y alcanzar a través de la necesidad la inevitabilidad.

Ha habido poetas importantes que han sido también grandes traductores —Merwin, Pound y Rexroth, por ejemplo—, y muchos poetas de talento menor han logrado traducciones ejemplares, clásicas incluso: las del chino de Arthur Waley, Pavese de William Arrowsmith, Homero de Robert Fitzgerald, Safo de Mary Barnard, Horacio de David Ferry y Borges de Alastair Reid, entre muchos otros. Eso sugiere que, aunque no estemos destinados a la inmortalidad, muchos de nosotros tenemos en la traducción de escritores superiores a nosotros una manera de canalizar nuestro potencial. El acto de traducir puede hacernos descubrir en nosotros poderes creativos que de otro modo ignoraríamos. Nos permite hacer una contribución a la literatura al tiempo que ampliamos nuestro talento artístico.

Es cierto, como observó un colega poeta-traductor, que esta oportunidad de aportar una contribución superior a la de uno mismo tiene su aspecto irónico: al poner nuestro talento al servicio de esas figuras literarias mayores, puede quedar a la sombra nuestra valía independiente. Es posible, especialmente en el ambiente editorial actual, que un escritor estadounidense al que se conozca principalmente como traductor de un poeta extranjero eminente, vea ignorada su obra o, al menos, reducida en comparación. Eso afecta a la llamada carrera personal, un tema en el que piensa todo aquel que escribe, si bien se considera impropio comentar en público. Yo, personalmente, nunca he tenido este conflicto de intereses; no llego a entender que mi trabajo

de traductor, especialmente si es bueno, pueda afectar a mi reputación como poeta. En todo caso, creo que la visibilidad que pueda alcanzar alguien como buen traductor tenderá a aumentar su credibilidad como escritor, aunque eso no se traduzca en ventas de libros o en la aclamación de la crítica. Los lectores respetan a quienes hacen las cosas bien y el hecho de alcanzar cierto nivel artístico como traductor (aunque eso signifique hacerse invisible) no puede menos que realzar la magnitud del poeta. Los poemas, en definitiva, vivirán o morirán por sí mismos.

Más que la cuestión de desarrollar una carrera profesional, me estimula el concepto de una comunidad internacional de poetas que amplían el alcance de sus obras trasladándolas constantemente a nuevas lenguas, encontrando nuevos lectores, dando nuevo valor a una labor solitaria que, tarde o temprano, puede llegar a almas gemelas de algún lugar del mundo. La poesía y la traducción, en este aspecto, se asemejan a una empresa evangélica cuya misión quizá no sea exactamente la de abrazar una ortodoxia particular o salvar almas sino la de asombrar a la gente o introducir pequeños explosivos verbales en sus conciencias para enriquecer la vida que les rodea mediante el infravalorado poder de la palabra. El acto de traducir puede compararse a la acción de una guerrilla muy urbana que socava, trasciende y generalmente subvierte las visiones convencionales de la realidad. ¿Quién no ha sentido, al leer a Safo o Tu Fu, a Rilke, Milosz o Borges en traducción, la incómoda sensación de tener que volver a planteárselo todo, cuestionarse ideas previas, prestar más atención a lo que uno tiene delante? Como traductor, uno tiene el privilegio de ser el instrumento para este tipo de revelación. El hecho de escribir en inglés las nuevas palabras del poema de otro condiciona vigorosamente lo que uno pueda escribir en su momento. Lo que se aprende en el proceso aparece tarde o temprano, de una forma u otra, en todo lo que se hace, sobre el papel o fuera de él. Al fin y al cabo, escribir poemas propios es un acto de traducción, de recibir el dictado inexpresado de alguna fuente misteriosa para dar un lenguaje apropiado a lo que parece que significa. Desde mi punto de vista, pues, la traducción siempre añade, nunca quita. Salvo quizá en lo relativo al tiempo. Al margen del trabajo y las exigencias familiares, algunos escritores llevan entre manos muchos proyectos simultáneos y pasan de uno a otro como el percusionista cambia de timbal y caja, de escobilla y maza, de plato y baqueta en el curso de una larga actuación, contribuyendo con cada sonido a la adecuación, el contrapunto o la armonía de los demás. Pero también los hay que se concentran en un solo trabajo con intensidad hasta que lo terminan. Para los que tienen conciencia de que el tiempo es finito, la cuestión de cómo dividirlo entre sus varias aficiones y obligaciones puede llevarlos a sacrificar parte de su pasión. Exceptuando algunas excepciones prolíficas, una persona, en un día, puede hacer sólo una serie determinada de cosas. Con todo, según mi experiencia, cuanto más trabajo en un área, más inspirado parezco estar en todas las demás, como si escribir y traducir, la poesía y la prosa, los ensayos y las correcciones no fueran mutuamente exclusivos, ni siquiera distintos, sino mutuamente reforzadores y todos parte del mismo ***continuum*** creativo.

Al descubrir diferentes voces en nosotros mismos a través de poetas en otras lenguas, contenemos multitudes que nos procuran una inspiración y perspectiva que hacen que el mundo valga la pena. La traducción puede ser una manera de encontrar una voz para nuestras propias obsesiones inexpresadas. Nos sumergimos en misterios que quizá no

sabíamos que nos acechaban. Como al escribir poemas propios, nos vemos obligados a afrontar aspectos de nosotros mismos que a lo mejor no queríamos reconocer. La traducción, tanto en el proceso como en la lectura del resultado, no deja de empujarnos más allá de los límites, es una expedición que nos lleva a cruzar la frontera y adentrarnos más al interior.

Tengo la impresión de que los traductores que no escriben poemas propios disfrutan también de esta sensación de exploración cuando trasladan los versos de un poeta extranjero a su propio idioma. Aunque es posible que no se consideren a sí mismos poetas, no veo cómo pueden eludir esta identidad durante el tiempo en que traducen los poemas. Porque el traductor concienzudo de poesía, por muy modestamente que proceda en su humilde tarea, por una extraña alquimia se convierte en poeta en el proceso. Está poseído por otro poeta y canaliza una voz que se origina bastante más allá de la página donde están impresas las palabras. Este sentido de posesión, del que hablan a veces los biógrafos, es uno de los aspectos más fantasmagóricos y emocionantes de la tarea del traductor, que tiene que mantenerse abierto para ser ocupado por fuerzas que no entiende. Estoy seguro de que eso les ocurre incluso a traductores que no osarían calificarse de poetas; de no ser así, es posible que se hayan equivocado de trabajo.

Un poeta que conozco, atormentado por la necesidad compulsiva de transcribir las voces de su cabeza, solía hablar de la poesía como enfermedad. Después de más de treinta años de vivir con ese trastorno, yo enmendaría su diagnóstico apuntando que también es un tratamiento, si no una cura, cuyos poderes balsámicos la ciencia todavía tiene que explicar. Si la traducción es un medio de transmisión —de la misma manera que se nos "pegan" algunas canciones que se oyen por la radio—, los que vivimos sumergidos en una conducta de tan alto riesgo asumimos una responsabilidad grave y embriagadora. La poesía es contagiosa y la labor del traductor es contraerla y extenderla.

VISITA G.
MANZANA
№. 117.

Luis Cernuda, traductor de Troilo y Grésida, *de Shakespeare*

Maribel Díaz Tostado

Nacida en Barcelona en 1976, Maribel Díaz Tostado es licenciada en Traducción e Interpretación por la Universidad Pompeu Fabra. Leyó este artículo, basado en su trabajo de final de carrera, en las *V Jornadas Internacionales de la Historia de la Traducción* (Universidad de León), en mayo de 1999.

> Se dice que quien corre allende los mares muda de cielo, pero no muda de corazón, y aunque la verdad de tal decir es evidente, no por eso deja de ser útil para muchos, en un momento difícil de la vida, poner tierra, o agua, entre el pasado y ellos mismos. Cambio y distancia, si no mudan al hombre, le hacen conocerse mejor, y no sólo conocerse mejor a sí mismo, sino también a todo aquello que le determina y le forma en su ser vivo individual, o sea, sus gentes y su tierra, su lengua y su historia[1].

Cuando Luis Cernuda (Sevilla, 1902-México, 1963) parte hacia tierras inglesas en 1938, lo hace con la idea de permanecer el menor tiempo posible fuera de España, si bien nunca más volverá a pisar suelo español. Cernuda permanece en tierras británicas durante nueve largos años (1938-1947), a los que se suman cinco más de su periodo estadounidense (1947-1952) y otros diez de su estancia en México (1953-1963), donde muere. Durante su exilio en Inglaterra, va adquiriendo paulatinamente un buen dominio del inglés, tanto en lectura como en escritura. Este creciente interés por la lengua y por la literatura inglesa no se manifiesta en sus relaciones personales que, por regla general, son escasas. Su estancia en Inglaterra se caracteriza por la más absoluta soledad, unas veces buscada y otras impuesta, pero en ambos casos motivada por la naturaleza de su carácter introvertido.

La influencia de la literatura inglesa es tan decisiva en su obra poética y traductológica que en 1958 escribe *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo **XIX,*** durante su exilio en México. Este ensayo es similar a un estudio sobre poesía española contemporánea que Luis Cernuda había realizado con anterioridad, donde aparece un artículo dedicado a Ramón de Campoamor, cuya teoría poética presenta un gran parecido con la de T. S. Eliot, si bien la posibilidad de que el poeta inglés conociera las ideas del teórico español es impensable[2].

Tanto Eliot como Campoamor comparten los conceptos de "originalidad", "monólogo dramático" y "objetivización". La originalidad en poesía se basa en la técnica

de préstamos poéticos. Esta técnica consiste en introducir en los poemas versos que se hagan eco de versos de otros autores, de manera que se concede mayor importancia a la forma utilizada para expresarse que a la aportación de nuevos temas. Mediante la objetivización, que T. S. Eliot denomina "correlato objetivo", las ideas y los sentimientos se convierten en imágenes poéticas[3]. En consecuencia, la poesía se convierte en un monólogo dramático que implica al lector en el poema. Este monólogo carece de rima y trata de acercarse en la medida de lo posible al "lenguaje hablado y al tono coloquial"[4]. De este modo, originalidad, monólogo dramático y objetivización influyen en la obra traductológica de Luis Cernuda.

La estancia en Inglaterra es poco productiva desde el punto de vista de la creación, pero fructífera en extremo en traducción y ensayo. Antes del exilio, Luis Cernuda traduce al poeta surrealista Paul Eluard, cuyo eco se encuentra recogido en *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931), así como al romántico Friedrich Hólderlin, que influye en *Invocaciones a las gracias del mundo* (1934-1935). Sin embargo, la traducción de los poetas ingleses le proporciona la madurez temática y estilística ausente en su poesía anterior[5]. Durante el exilio británico también traduce una obra teatral de William Shakespeare titulada *Troilo y Crésida* (1953). En esta empresa recibe ayuda de Edward Wilson, célebre hispanista y amigo del poeta sevillano.

La obra original fue compuesta en 1602 y está considerada como una obra menor del poeta isabelino. El marco histórico es la Guerra de Troya, donde se desarrolla la historia de amor entre el príncipe Troilo y la doncella Crésida. Troilo consigue conquistar a Crésida con la ayuda del alcahuete Pándaro. Sin embargo, la felicidad de los amantes se ve truncada cuando Crésida sucumbe a los encantos del jefe griego Diómedes. La traición amorosa se ha consumado. En respuesta, Troilo sale a luchar descargando toda su ira sobre los griegos, quienes al final consiguen la victoria. El tema central de la obra es la pérdida de los ideales humanos: cualquier idea preconcebida que los hombres puedan tener sobre el amor o la guerra se destruye al primer contacto con la realidad por falta de consistencia.

La traducción de esta obra teatral plantea varias preguntas: ¿por qué Shakespeare, cuyo estilo y renombre harían temblar al más avezado traductor? ¿Por qué *Troilo y Crésida* en concreto cuando está considerada una obra menor? ¿Por qué una de sus obras teatrales cuando hubiera podido escoger cualquiera de sus poemas? El motivo principal que empujó a Cernuda a traducir esta obra se encuentra en los elementos teóricos de "originalidad", "monólogo dramático" y "objetivización poética" expuestos con anterioridad.

Luis Cernuda admiraba a Shakespeare y, a partir de la lectura de T. S. Eliot, pone en práctica el concepto de originalidad, introduciendo en sus poemas ecos de versos del poeta isabelino[6]. Asimismo, los conceptos de monólogo dramático y objetivización poética justifican la elección de una obra teatral y no de un poema[7]. La influencia del romanticismo y la admiración de Cernuda por la Grecia clásica, en parte debido a su "mente romántica"[8], y en parte por propia satisfacción personal, podrían ser los motivos que justificaran la elección de esta obra en concreto[9]. Por si cabe aún alguna duda, baste citar unas palabras de Eliot al respecto: "El ambiente ideal para la poesía, a mi modo de ver, es el teatro"[10].

Troilo y Crésida se encuentra entre las traducciones más preciadas por el poeta sevillano. En frecuentes ocasiones habla de ella como tarea que emprende por satisfacción

personal en 1946[11]. La traducción está acabada y revisada por el profesor Wilson antes de que Cernuda parta hacia tierras americanas. No obstante, el poeta sevillano sigue revisando y puliendo su versión hasta el momento de enviarla a la imprenta. Este dato modifica en tres años la fecha de finalización de la traducción, que supuestamente era 1950 y la sitúa en 1947[12].

A pesar del interés de Luis Cernuda y de las revisiones del profesor Wilson, desde un enfoque traductológico, la traducción presenta numerosos errores que en ocasiones modifican el sentido del original. Partiendo de la idea de que el objetivo fundamental del texto dramático es la representación, Francisco José López Quintana realiza un estudio comparativo lingüístico y pragmático entre la traducción de Luis Cernuda y Luis Astrana Marín, primer traductor que vertió la obra de Shakespeare al castellano[13]. Sin embargo, Julio César Santoyo defiende un doble objetivo en la obra teatral, afirmando que el texto dramático posee condición literaria y escénica, de manera que puede ser traducido para desempeñar una función o bien exclusivamente textual o bien teatral. En caso de desempeñar una función teatral, el texto debe ser re-traducido de la página al escenario.

De esta doble condición del texto literario se derivan las dos estrategias utilizadas en la traducción dramática: la estrategia de lectura y la estrategia de escenario. Cuando la estrategia es de lectura, el texto dramático se denomina traducción, cuyo principal objetivo es la fidelidad y la adecuación literaria y en la que no se presta excesiva atención ni a las pautas rítmicas de entonación ni a las características metalingüísticas. Cuando la estrategia es de escenario, el texto dramático se denomina versión, consistente en traducir el texto escrito, así como en comunicarlo a un público a través de la oralidad y la expresión corporal de los personajes[14].

Por lo tanto, López Quintana comete un doble error: primero porque desecha la posibilidad de traducir el texto dramático con el simple objeto de ser leído y segundo, por motivos que detallo más adelante, porque argumenta su tesis partiendo de la traducción de Astrana Marín. Si se comparan los objetivos traductológicos que aparecen en los prólogos introductorios a la traducción, tanto Astrana Marín como Cernuda pretenden ser fieles al texto original en la medida en que la lengua de llegada lo permita[15]. Ambos conservan por tanto el estilo y el léxico propios de la época y con esto fuerzan al lector a moverse dentro del ámbito del autor[16].

Raquel Merino Alvarez establece una distinción entre ediciones escénicas y ediciones de lectura, tomando como punto de referencia el destinatario del texto dramático[1-]. Si atendemos a dicha clasificación, ambas traducciones son ediciones de lectura. En i a traducción de Astrana Marín aparece el titulo de la obra original, mientras que en la traducción de Luis Cernuda no hay referencia explícita al título en inglés, si bien se especifica que la obra es de Shakespeare y su traductor, Luis Cernuda. Sin embargo, la clasificación de Merino Alvarez no posee un carácter decisivo para considerar la lectura como el objetivo de ambas traducciones ¿Cuáles son pues las pautas que una traducción requiere para su puesta en escenar

La obra teatral que tenga por objeto la representación debe poseer unos rasgos distintivos, como los deícticos, las acotaciones escénicas, la concisión y la oralidad. La oralidad implica el ritmo, la sonoridad y la musicalidad del idioma. Asimismo, el teatro isabelino posee unas características particulares, como la alternancia de verso y prosa, la variedad de registros, la abundancia de recursos estilísticos y los aforismos.

La pieza dramática condensa una acción completa en un tiempo limitado, de manera que el texto se caracteriza por la concisión y en ocasiones por la elipsis. Los llamados juegos de réplica en los que se genera un diálogo basado en el binomio pregunta-respuesta son buena muestra de la característica mencionada. El traductor debe tener presente la brevedad de los parlamentos para que su traducción tenga la misma duración que la obra original y evitar con esto la pérdida de vivacidad e intensidad que caracterizan el texto dramático[18].

Dicha concisión va acompañada de la oralidad, entendida como "la capacidad de un texto para ser enunciado con soltura"[19]. Los elementos básicos que determinan la eficacia oral de una obra teatral son el ritmo, el grado de sonoridad y el grado de musicalidad. Desde el punto de vista traductológico, es necesario tener en cuenta el esquema rítmico y los recursos fónicos de la lengua original, así como su posterior adaptación a la lengua de llegada. Además del ritmo del idioma, también debe tenerse en cuenta el ritmo en poesía, entendido como la variación que sufre la métrica del poema en relación con el tono de voz adoptado en una lectura en voz alta.

Respecto a la oralidad y a los recursos fónicos del idioma inglés, cito la traducción de una canción[20]. Recuérdese que la obra transcurre durante la Guerra de Troya, desencadenada por el rapto por parte de Paris de Elena, la esposa de Menelao. La reina Elena pide a Pándaro que interprete una canción y, tras numerosos ruegos, éste acepta (III, i, 110 y ss.):

Love, love, nothing but love, still love, still more!
For O love's bow
Shoots buck and doe;
The shaít confounds
Not that it wounds,
But tickles still the sore.
These lovers cry O ho, they die!
Yet that which seems the wound to kill
Doth turn O ho, to Ha, ha, he!
So dying love lives still.
O ho, a while, but Ha, ha, ha!
O ho, groans out for Ha, ha, ha! - Heigh ho!

Luis Cernuda traduce lo siguiente (p. 99):

Amor, tan sólo amor, y ya más nada.
Pues de amor toca el arco
A ciervo y cierva de un flechazo,
Con punta que atosiga,
Y aunque no causa herida,
Aguza aún más la llaga.
Lloran los amantes: "Mirad, se mueren".
Mas la herida que matar debía,
Toma la muerte en risa,
Y el moribundo amor revive;
Muriendo un rato, luego ríe,
Con gemidos que son gritos alegres.

El esquema rítmico básico de la canción original se basa en los pies yámbicos, es decir, en la alternancia de sílabas suaves y fuertes: *The (—) shaft(/) con (—)founds(/),* si bien Shakespeare no sigue una pauta regular en el cómputo total de pies por verso. Respecto a la rima, opta por la rima consonante en posición final, de manera que la musicalidad del poema es muy elevada (*more /sore; confounds/wounds).* Dicha eufonía también se consigue mediante las rimas internas consonantes (O/*bow; cry/die),* asonantes *(love/more; shaft/that; seem/kill)* e incluso paronomásicas *(these/doth; love/live).*

Por su parte, Luis Cernuda regulariza el metro inglés y lo adapta a versos de siete y once sílabas de rima asonante *(nada/llaga; atosiga/herida; mueren/alegres).* Asimismo, reestructura las rimas internas, emplazándolas en nuevas posiciones *(herida/debía; lloran/torna; muriendo/luego;gemidos/gritos)* y, lo que es más sorprendente, jugando con aquellas palabras cuyos sonidos iniciales coinciden *(amor/arco: aunque/causa/aún).*

De este modo, el poeta sevillano adapta la musicalidad y la oralidad de la lengua inglesa, consciente de la dificultad en la traducción de los monosílabos, que sustituye por palabras llanas en la mayoría de los casos. Sólo desde el punto de vista de la representación podría calificarse de pérdida la supresión de las interjecciones, puesto que el elemento gestual y deíctico que éstas incorporan desaparece por completo. Por el contrario, Astrana Marín se limita a traducir literalmente el contenido semántico y las interjecciones (p.1034), sin tener en cuenta el complicado entramado fónico que se esconde bajo la sencilla apariencia de un poema. Su traducción, por tanto, carece de la sonoridad y la cadencia que posee la versión de Cernuda.

Frente al problema que plantea la alternancia de verso y prosa en el teatro isabelino, Astrana Marín opta por traducir toda la obra en prosa, argumentando que las traducciones en verso no son buenas por dos motivos: primero, porque la métrica y la rima impiden la total fidelidad al autor, y segundo, debido al exceso de sílabas del verso castellano en relación con el verso inglés. Por su parte, Cernuda opta por conservar esta alternancia, adaptando el verso inglés al endecasílabo y al alejandrino de la lengua castellana, por considerarlas formas que sustituyen a su manera el tono y el acento del verso inglés. El drama isabelino se asocia con el verso suelto, que se compone de cinco pies yámbicos. Atendiendo al metro, al ritmo y a la longitud, el pentámetro yámbico solía traducirse por el endecasílabo que tradicionalmente se utilizaba en las obras teatrales de la época[21]. El elemento novedoso que aporta Luis Cernuda es la introducción del alejandrino en aquellos versos en los que el endecasílabo no llega a abarcar por entero el ritmo del verso inglés.

Sobre la opción métrica cernudiana, el profesor Wilson afirma:

> Vio que el verso debe ser leído como tal, que un endecasñabo español puede sólo a veces abarcar el contenido de un verso libre inglés, por lo cual era imperativo usar un verso más largo (de 13 ó 14 sílabas) para que la traducción fuese fiel[22].

De este modo, Cernuda convierte los cinco acentos del pentámetro yámbico en los cuatro acentos del endecasílabo y del alejandrino. Esta adaptación posibilita que la prosodia inglesa se corresponda con la castellana, de manera que el tono en la traducción conserva la cadencia del original. Asimismo, la cadencia se mantiene en las expresiones aforísticas, que aparecen con frecuencia en forma de pareado y refuerzan su carácter sentencioso mediante los recursos fónicos y sintácticos. Por tanto, a pesar de los llamados errores de traducción, Luis Cernuda se aproxima en mayor medida al tono de la obra original respecto a la oralidad del texto. Con esto, se podría concluir erróneamente que en la traducción de Luis Cernuda predomina la forma y que en la de Astrana Marín predomina el contenido.

Sin embargo, las soluciones de Luis Cernuda vuelven a ser semánticamente más acertadas. Cuando Pándaro habla con Paris en presencia de Elena con el propósito de explicarle que Troilo y Crésida están enamorados, el trato que Pándaro dispensa a la reina es muy especial (III, i, 42):

> ***Fair*** to be you, my lord, and to all this ***fair*** company; ***fair*** desires in all ***fair*** measure ***fairly*** guide them especially to you, ***fair queen: fair*** thoughts be your ***fair*** pillow.

Durante el diálogo, se dirige a ella en términos de *fair queen, dear queen* y *sweet*

queen, expresiones que connotan la condescendencia de Pándaro frente a Elena, lo cual es sorprendente puesto que debiera ser al revés. Dicha idea se refuerza analizando el fragmento siguiente, en el que Pándaro parece regañarla, como si de una niña se tratase:

> PAND. Sweet, queen, sweet queen, that's a sweet queen, i'faith.
>
> HEL. And to make a sweet lady sad is sour offence.
>
> PAND. Nay, that shall not serve your turn; that shall it not, in truth, la. Nay, I care not for such words: no, no [...]
>
> HEL. My lord Pandarus.
>
> PAND. What says my sweet queen, my very very sweet queen?

Luis Cernuda traduce el parlamento inicial de Pándaro sustituyendo la derivación de *fair* por "ventura", de manera que se forman palabras como "venturosa" o "venturosamente" (p. 94). La aliteración del sonido "f que connota quietud y sosiego y por tanto se asemeja a la invocación al sueño de Pándaro, se pierde por completo en la traducción. Asimismo, *sweet queen* pasa a ser "amable reina" y *dear queen,* "cara reina". Con el fin de conservar el lenguaje infantil, hubiera sido mejor solución traducir por "dulce reina" y "querida reina", respectivamente, si bien podría argumentarse que Cernuda traduce "cara reina" para dotar a la expresión de cierto arcaísmo.

De igual manera, la condescencia de Pándaro no conserva el tono infantil que posee el original:

> PAND. Amable reina, amable reina; amable reina es ésta, a fe mía.
>
> ELE. Y entristecer a una amable dama es una ruda ofensa.
>
> PAND. NO, no ha de valeros eso; no ha de valeros, a fe, vaya. No, no me cuido de tales palabras; no, no [...]
>
> ELE. Mi señor Pándaro...
>
> PAND. ¿Qué dice mi amable reina, mi muy amabilísima reina?

Sin duda, la opción de *dulce* o *querida* resulta más acertada, así como posponer el primer adjetivo al nombre. La última frase podría mejorarse de la siguiente manera: "¿Qué dice mi reina querida, mi queridísima reina?", si bien la solución cernudiana transmite en esencia el mensaje del original. Por el contrario, Astrana Marín traduce sin criterio y califica a la reina de "bella", "querida", "encantadora", "amable" y "adorable" (p. 1.033). Nótese la diferencia cuantitativa de los tres calificativos del original frente a los cinco en la traducción de Astrana.

Analizadas las características principales de un texto dramático y los elementos necesarios para que sea representado con éxito, se deduce que la función desempeñada por la traducción de Astrana Marín es la lectura. El uso de la prosa permite explicar con mayor amplitud el significado de aquellas partes que no son del todo transparentes: Astrana parafrasea con detalle lo que Shakespeare deja apenas entrever. Resulta gracioso ver cómo ataca las versiones castellanas de la obra "que no resisten la lectura en alta voz" y que "de llevarlas a la escena, perecerían en boca de los actores", cuando Haro Tecglen afirma que el castellano de sus traducciones no es apto para la representación teatral[23]. La pérdida de concisión es inevitable, así como de la musicalidad, tanto del idioma como del verso, inexistente en dicha traducción. Sólo desde el punto de vista de la lectura Astrana Marín hubiera podido defender su traducción, a pesar de explicitar en su prólogo a la edición que el objetivo perseguido es la representación teatral.

Asimismo, la traducción de Luis Cernuda no conserva algunos de los elementos característicos de la representación teatral. De este modo, los deícticos no poseen el énfasis del original, suprime algunas acotaciones y algunas frases son demasiado largas respecto al texto de partida. A pesar de esto, Luis Cernuda no sólo adapta la oralidad y, por consiguiente, el ritmo, la sonoridad y la musicalidad del idioma, sino además la métrica. Su traducción conserva por tanto la prosodia y la cadencia necesarias para ser declamada, para resistir la lectura en voz alta. Cernuda así lo explícita en la nota introductoria a su traducción, en la que contempla como receptores al "lector o auditor"[24]. Así pues, algunos de los errores mencionados por López Quintana no son más que adaptaciones que Cernuda realizó, consciente de que su objetivo último no sería la representación de la obra.

Por regla general, Astrana Marín tiene buenas soluciones a nivel microtextual, es decir, si se analiza su traducción palabra por palabra. No obstante, cuando la palabra se convierte en un elemento que forma parte de la unidad textual, dichas soluciones dejan de ser acertadas. Por el contrario, al escoger respetar la alternancia de verso y prosa, Luis Cernuda sacrifica la palabra en beneficio del texto, en tanto que unidad macrotextual.

Llegados a este punto, cabe preguntarse si las modificaciones que introduce Luis Cernuda en su traducción son justificables. Si atendemos a la teoría poética de Carlos Bousoño, estas modificaciones son totalmente lícitas, siempre que el punto de vista sea filológico y no traductológico. El problema radica en determinar si los artificios retóricos pueden o no pueden ser traducidos[25]. La traducción de artificios que operan desde el significado no presenta grandes dificultades, de manera que el efecto producido en el lector del texto meta es prácticamente el mismo que el efecto en el lector del texto de partida. Sin embargo, los artificios que operan desde el significante, que son básicamente el ritmo y la rima, sólo pueden ser traducidos mediante una "nueva labor poética transformadora"[26].

Ocurre, sin embargo, que los artificios que operan a nivel semántico y los que operan a nivel formal se encuentran interrelacionados, con lo cual, en caso de que se consiga traducir sólo una parte de estos artificios, la versión lograda siempre traicionará el original. Por tanto, no hay posibilidad de una traducción lírica que sea al mismo tiempo directa y fiel, de manera que la traducción de Luis Cernuda es una buena traducción, tanto para ser leída como para ser declamada. Cabe señalar, no obstante, que su representación implicaría modificar algunos fragmentos.

Asimismo, la adaptación de la métrica inglesa al castellano requiere un gran dominio de estos artificios y sólo un "verdadero poeta" puede estar capacitado para llevar a cabo semejante labor. El traductor-poeta deberá, en muchos casos, recurrir a su inventiva para solucionar aquellos problemas que requieran algo más que una simple traducción directa. De esta manera, se introduce el concepto de originalidad, en el que el traductor transforma aquellos elementos que requieren una adaptación. En consecuencia, el traductor aporta elementos nuevos que intentan sustituir los elementos del texto de partida. Así lo entiende Luis Cernuda cuando introduce el verso alejandrino, que tradicionalmente no estaba considerado como forma poética teatral.

Puede que los conocimientos cernudianos de la lengua inglesa fueran insuficientes en el momento en que tradujo *Troiloy Crésidci,* pero en dicha obra sin duda se aprecia la emoción y el sentimiento de su impronta

personal: la traducción contiene algo suyo, algo que la hace *diferente.* El objetivo del texto dramático pasa a ser la lectura, de manera que el texto meta funciona de manera independiente al texto de partida.

Algunos de los problemas traductológicos que López Quintana supuestamente califica como errores morfosintácticos no son más que aportaciones que Luis Cernuda realizó al texto de partida. Como afirma Edward Wilson: "Sólo cuando comparamos el texto español con el original nos damos cuenta de lo que se pierde en la traducción"[27]. Sólo desde este punto de vista *Troilo y Crésida* puede considerarse una obra original con vida propia e independiente de su homónimo inglés. Como afirma Charles David Ley en su reseña a la primera y única edición de Troilo y Crésida de Luis Cernuda:

> **Las fronteras entre la creación y la traducción se pierden y nos quedamos con un libro de magnífica calidad poética entre las manos[28].**

Tras exponer los conceptos eliotianos de "monólogo dramático", "originalidad" y "objetivización" y su influencia en la obra poética y traductológica de Luis Cernuda, he centrado mi análisis en la traducción de la obra teatral *Troilo y Crésida.* La adaptación que Luis Cernuda realiza tanto de la lengua como de la métrica inglesa posibilita que su traducción sea apta para ser declamada. El original experimenta por tanto un cambio de objetivo en relación con el texto de llegada, objetivo que en un principio era la representación y pasa a ser la lectura. Desde un enfoque filológico, los errores de traducción devienen elementos nuevos que el traductor aporta al texto de partida, creando así un nuevo original que se manifiesta en el texto meta[28].

NOTAS

1 Luis Cernuda, "El milenario poético de Castilla. Mito poético de Castilla", en Rafael Martínez Nadal, *Españoles en la Gran Bretaña. Luis Cernuda, el hombre y sus temas,* Madrid, Hiperión, 1983, p. 319.

2 Para un apunte sobre dicha similitud de concepciones, Luis Cernuda, "Ramón de Campoamor", en *Prosa Completa,* Derek Harris y Luis Maristany [eds.], Barcelona, Barral, 1975. Para un desarrollo más amplio, Vicente Gaos, *La poética de Campoamor,* Madrid, Gredos, 1969.

3 T. S. Eliot, "Hamlet", *Selected Essays,* Londres, Faber & Faber, 1991, p. 145.

4 Luis Cernuda, "Historial de un libro", *Prosa Completa,* ed. cit., p. 927.

5 "Ephemera" y "Bizancio" de William B. Yeats; "El roble de Guernica" y "Cólera de un español altanero" de William Wordsworth; "oda de otoño" de John Keats; "El niño negro", "El pastor", "No es más dulce el gozo al alba", "El lirio", "A Thomas Butts", "Puesto que acaso sean las riquezas del mundo", "No intentes decir tu amor" y "Me ofrecieron una flor" de William Blake; "Una Toccata de Galupi" de Robert Browning; "La definición del amor" de Andrew Marvell. En Luis Cernuda. *Poesía Completa,* Derek Harris y Luis Maristany [ed]. Madrid, Siruela, 1994.

6 Edward M. Wilson. "Las deudas de Cernuda",

Entre las jarchas y Cernuda: Constantes y variables en la poesía española, Madrid, Ariel, 1977, pp. 313-331.

7 Para un estudio sobre las traducciones poéticas de Luis Cernuda: Bernd Dietz, "Luis Cernuda, traductor de poesía inglesa y alemana", en ***Cuadernos Hispanoamericanos***n° 350, 1979, pp. 283-299; Juan Ignacio Murcia, "Luis Cernuda, traductor", en ***Parallélles*** n° 4, 1981, pp. 17-26; Emilio Barón, "Luis Cernuda traductor (sus versiones de poemas franceses, alemanes e ingleses)", en ***Traducir poesía. Luis Cernuda traductor,*** Emilio Barón [ed], Almería, Universidad de Almería, 1998, pp. 103-105.

8 Rafael Argullol, "Cernuda romántico", en ***Quimera*** n° 15, 1982, pp. 29-32.

9 Otro de los motivos que por inconsistente no me atrevo a mencionar más que en forma de nota aparece en el prólogo introductorio a la edición de William Shakespeare, ***Troilus and Cressida,*** R. A. Foakes [ed], Middlesex, Penguin Books, 1986, p. 7. En dicho prólogo se afirma: "Troilus and Cressida has come into its own as a play for the twentieth century [...] It was revived succesfully in Cambridge and London in 1922 as an expression of disgust and weariness with the war, but seemed a 'museum piece' to reviewers of 1936 production. The threat of the Second World War, however, gave a modern dress production in 1938 an immediate relevance". Luis Cernuda llega a Inglaterra en 1938, de manera que es muy probable, aunque no seguro, que conociera la representación teatral de dicha obra.

10 En Vicente Gaos, op. cit., p. 117.

11 Luis Cernuda, "Historial de un libro", en ***Prosa Completa,*** ed. cit., p. 916.

12 Rafael Martínez Nadal, op. cit., p.170.

13 Francisco J. López Quintana, "Cernuda traductor de Shakespeare: la traducción de ***Troilus and Cressida",*** en ***Traducir poesía. Luis Cernuda traductor,*** ed. cit. 1998, pp. 131-147.

14 Julio César Santoyo, "Traducciones y adaptaciones teatrales: Ensayo de tipología", en ***Cuadernos de teatro clásico*** n° 4, 1989, pp. 95-112.

15 Luis Cernuda, nota introductoria a ***Troilo y Crésida,*** en ***Poesía Completa,*** Derek Harris y Luis Maristany [eds.], Barcelona, Barral, 1977, p. 927. Luis Astrana Marín, "Estudio preliminar", en ***Shakespeare. Obras completas,*** Madrid, Aguilar, 1941, XI-XVTIL

16 Se trata del desplazamiento hermenéutico defendido por Hölderlin y Schleiermacher. Recogido en George Steiner, ***Después de Babel,*** México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 339-476.

17 Raquel Merino Alvarez, ***Traducción, tradición y manipulación,*** León, Universidad de León, 1994, p. 28.

18 Ángel Luis Pujante, "Traducir el teatro isabelino, especialmente Shakespeare", ***Cuadernos de teatro clásico*** n° 4, 1989, p. 140.

19 Ángel Luis Pujante, ***Ibid.,*** p. 142.

20 A partir de ahora, los ejemplos ilustrativos irán acompañados de la referencia al acto, escena y número de verso (por ejemplo V,v,18) cuando se trate de William Shakespeare 1991, ***Troilus and Cressida,*** Kenneth Palmer [ed], Londres, ***The Arden Shakespeare.*** Respecto a las traducciones, citaré el número de página en ambos casos. De una parte, Luis Cernuda, ***Troilo y Crésida,*** Madrid, ínsula, 1953; de otra parte, Luis Astrana Marín, ***Shakespeare. Obras Completas,*** ed. cit.

21 Ángel Luis Pujante, art. cit., p. 144.

22 Edward M. Wilson, art. cit., p. 313.

23 En Gilda Calleja Medel, "Luis Astrana Marín, traductor de Shakespeare", en ***Fidus Interpres.*** Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción, Julio César Santoyo [ed.], León, Universidad de León, 1987, 1, pp. 333-339.

24 Luis Cernuda, nota introductoria a ***Troilo y Crésida,*** en ***Poesía Completa,*** ed. cit., p. 927.

25 Carlos Bousoño, "Sobre procedimientos poéticos", en ***Teoría de la expresión poética,*** Madrid, Gredos, 1985, II, p. 446.

26 ***Ibid.,p.*** 448.

27 Edward M. Wilson, art. cit., p. 316.

28 Charles David Ley, reseña de ***Troilo y Crésida,*** en ***ínsula*** n° 93, 1953, p. 7.

29 Para un análisis más detallado, consúltese mi trabajo de investigación "Luis Cernuda, traductor de Shakespeare (Análisis de la obra teatral ***Troilo y Crésiday***\ Facultad de Traducción e Interpretación, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 1999.

Reflexiones de un traductor

Jaime Rest

Jaime Rest fue un crítico, traductor y profesor universitario poco o nada conocido en España. Sus estudios pertenecen al espacio, hoy renovado, de la literatura comparada. Conocía, a la manera de los eruditos que fundaron esa disciplina: Auerbach, Curtius, Spitzer, diversas lenguas: inglés antiguo y moderno, alemán, francés, italiano, latín y griego. Entre los autores que tradujo figuran Richard Garnett, Sheridan Le Fanu, E.W. Hornung y Thomas de Quincey. Sus traducciones, en un castellano impecable y neutro, reflejaban una aspiración común a varios profesionales argentinos como José Bianco, Rodolfo Wilcock, Patricio Gannon, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y también Borges. Tenía ese tipo de formación literaria, que no pertenece a género conocido aunque sea esencial, que lo convertía en el interlocutor obligado de editores, profesores y estudiantes. Rest sabía *todo* sobre libros, autores, derechos, páginas, solapas, originales, traducciones, versiones existentes, buenas o malas. Vivió el gran auge de las editoriales argentinas, cuando empresas casi familiares empezaron a exportar y a producir para el mercado interno obras imaginadas como una singular biblioteca del pasado y del futuro. La editorial que dirigió: Centro Editor de América Latina, durante las décadas de 1960 y 1970, publicó libros —destinados al gran público— de todas las lenguas y períodos históricos. Las literaturas clásicas en sánscrito, chino, japonés, hebreo, árabe, latín, griego, llegaron a los lectores junto con el canon moderno del francés, inglés, alemán, portugués, italiano o yidish. Las traducciones tenían la cualidad de ser dignas y los ensayos críticos o históricos que acompañaban esos volúmenes revelaban la calidad de los estudios literarios argentinos de esos años. Jaime Rest fue profesor de la Universidad de Buenos Aires, adjunto de Jorge Luis Borges en la cátedra de Literatura Inglesa, y titular de Literatura Europea y Literatura Contemporánea en la Universidad del Sur (Bahía Blanca). Escribió, además de una cantidad extraordinaria de prólogos, algunos volúmenes que podemos juzgar memorables. Es autor de *El laberinto del universo* (1976), ensayo sobre Borges, y de diversas obras de literatura comparada: *Literatura y cultura de masas* (1966), *Novela, cuento y teatro* (1971), *Mundos de la imaginación* (1978) y *Conceptos fundamentales de la literatura moderna,* publicado en 1980, un año después de su muerte.

MARIETTA GARGATAGLI

1 La libertad y los límites de interpretación

El problema de la traducción entraña aspectos muy controvertidos que difícilmente logren jamás resolverse de común acuerdo. Se ha debatido hasta el cansancio la posibilidad de traducir, el valor del texto traducido en su relación con el original, la libertad que puede ejercer el traductor en su trato con la obra que está vertiendo. Esta disputa es valedera sin lugar a dudas en un plano teórico, pero el hecho práctico consiste en que la traducción resulta inevitable, en que su ausencia limitaría exageradamente nuestra posible inserción en el mundo de las ideas; y en nuestro tiempo este hecho se hace cada día más urgente. Cuando Livio Andrónico trasladaba la *Odisea* o cuando Catulo imitaba a Safo, todo parecía reducirse a un par de lenguas confrontadas: el griego, *del que* se traducía, y el latín, *al* que se traducía. Cuando el asunto volvió a plantearse, por gravitación del humanismo renacentista, el cuadro era bastante complejo; no sólo existían las dos lenguas clásicas de la cultura occidental, sino también el diversificado mapa lingüístico de la Europa moderna con aportes literarios que no podían desconocerse: Boscán traducía a Castiglione, en España; Florio vertía a Montaigne, en Inglaterra. Durante varios siglos esta situación se mantuvo sin mayores variantes: Galland introdujo el árabe, con su versión francesa de las *Mil y una noches;* el descubrimiento del sánscrito abrió un nuevo campo; desde el siglo **XVIII** existió un interés, a menudo impreciso y confuso, por el Extremo Oriente, con la incorporación de Japón y China. Por añadidura, de vez en cuando se exploraba la literatura de alguna región lingüística previamente omitida: Edward FitzGerald ponía de moda la poesía persa; los novelistas rusos del siglo xix irrumpían en Europa occidental. Por contraste, quien haya leído *The World of Translation,* el volumen en que el P.E.N. American Center reunió las ponencias presentadas en el congreso de traductores que se llevó a cabo en Nueva York en 1970, sabe que al presente esta situación se ha tornado infinitamente más intrincada, a causa de la precipitada emergencia de innúmeras culturas y lenguas anteriormente casi desconocidas.

El problema de la traducción, por consiguiente, se ha convertido en uno de los asuntos más importantes para la cultura de nuestro siglo. Basta ensayar una brevísima e incompleta nómina de quienes lo han encarado o estudiado para advertir la intensidad de la preocupación: George Steiner, Walter Benjamín, Georges Munin, Maurice Blanchot, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes; es decir, críticos, traductores, poetas, lingüistas, filósofos. Las opiniones, como es previsible, no coinciden. Hay, empero, ciertas ideas que parecen haber servido de fundamento común a tales reflexiones: la traducción es inevitable pero, ¿hasta qué punto posee validez un texto literario transpuesto de una lengua a otra? De algún modo ha surgido, como respuesta, una metáfora de procedencia musical: el texto original es siempre una partitura que atesora en su silencio la forma ideal de la composición; el traductor no en vano es un intérprete, un ejecutante de la partitura. Ello significa que inclusive en una mis-

ma lengua son admisibles diferentes traducciones de un mismo texto extranjero, porque la interpretación de una partitura acepta un razonable margen de variaciones en el que se manifiesta la personalidad artística de cada uno de los ejecutantes. Esta personalidad, en la traducción literaria tal vez mucho más que en la interpretación musical, está condicionada por una tradición: necesariamente, las formas de verter un texto se diferenciarán si el traductor es español, mexicano o argentino, cada uno con sus propios usos lingüísticos dentro del ámbito hispanohablante; y así como la lengua a que traduce o la nación a la que pertenece, en el intérprete también la época jugará un papel decisivo, con sus gustos literarios, sus influencias y corrientes estéticas, sus audacias o interdicciones sociales y morales. Esto último Borges lo ha señalado lúcidamente en el ensayo sobre los traductores de las *Mil y una noches* que incluyó en su *Historia de la eternidad.*

De cualquier modo, los perfiles del antagonismo en la disputa acerca de las fronteras de la traducción pueden trazarse a lo largo de dos posiciones extremas. De un lado se hallan los que consideran que la versión debe ser literal o servil y sólo tiene que proporcionarnos un andamiaje que permita recorrer las denotaciones de la obra, a la espera de que el lector obtenga un acceso pleno a las connotaciones en la hipotética circunstancia de que llegue a dominar la lengua original; es una posición que suelen asumir los filólogos y lingüistas, más interesados en la exacta indagación del texto original que en la vitalidad de la traducción. Del otro, encontramos a los hombres de letras —encabezados en nuestro siglo por Ezra Pound— que sostienen la necesidad de practicar una traducción literaria, capaz de subsistir por sí misma y de comunicar plenamente los recursos del original, aun a costa de sacrificar la escrupulosa literalidad. Cada una de estas posiciones se funda en motivos justificados y dignos de consideración: el primer enfoque, de índole erudita, es un llamado de atención a quienes deforman el texto original por mera ignorancia; el segundo, de carácter poético, nos advierte que una pieza que posee incomparable intensidad en su propia lengua no puede ser depreciada en la traducción por ausencia de las cualidades imaginativas que exhibió en su advenimiento inicial. La dificultad consiste en hallar el equilibrio justo que conviene en el tratamiento de cada composición. Borges ha sugerido que Néstor Ibarra, al traducir *Le cimetiere marin,* logró en un determinado verso convertirse en el autor original al sobrepujar *le changement des rives en rumeur,* de Valéry, por medio de una muy feliz recreación española: "la pérdida en rumor de la ribera".

Por lo demás, el terreno que pisa el traductor con frecuencia es un tembladeral. El esfuerzo por alcanzar una presunta exactitud ideal puede, inclusive, resultar contraproducente; en especial, cuando se trata de un texto que ha tenido significativa gravitación por espacio de generaciones y que ha dejado su impronta en una determinada cultura a través de anteriores traducciones. Al respecto, cabe recordar un episodio que suscitó un ardoroso debate en Inglaterra hacia 1960. Un conjunto de especialistas había sido encargado por las iglesias reformadas de

la Gran Bretaña de que preparara una nueva traducción oficial de la Biblia. Al completarse la versión del Nuevo Testamento, ésta fue publicada por separado y de inmediato se desató la controversia. En San Lucas, I, 27 la nueva versión decía: *For agirl betrothed to a man named Joseph, a descendant of David; thegirVs ñame wasMary.* En este pasaje, *¿firl* vertía la palabra griega *parthénos,* cuyo significado primordial es "virgen". Por afán de polémica teológica o por considerar que la palabra presuntamente utilizada en textos que precedieron a la definitiva redacción griega significaba "muchacha" y no "virgen", los traductores de la New English Bible provocaron un conflicto en el que inclusive participó T. S. Eliot, en defensa de la lectura tradicional. Sin entrar a indagar el asunto en sus vericuetos, el hecho evidente consiste en que, sea cual fuere el nivel de exactitud que se habían propuesto los nuevos traductores, su versión quebraba de manera inopinada una concepción que había arraigado hondamente en la cultura cristiana y que se hallaba convalidada por multitud de antecedentes. La Vulgata registra: *Ad virginem desposatam viro, qui nomen erat Ioseph, et nomen virginis Maria.* La versión española de Casiodoro de la Reina y Cipriano de Valera utiliza "virgen". La versión alemana de Martín Lutero escoge *Jungfrau* (el mismo término que, de paso, designa el signo zodiacal de Virgo). En inglés Wycliffe y Purvey, en la década de 1380, emplearon *maidyn* y *maidun,* en tanto que la King James Versión, de 1611, adopta sin vacilaciones *virgin.*

2 La traducción al español

Habitualmente se presta mayor atención a la lengua *de* la que se traduce que a la lengua *a* la que se traduce; la razón es bastante comprensible: se supone que el traductor vierte el texto a su lengua materna, adquirida espontáneamente, y que el idioma del que traduce lo ha aprendido por los procedimientos artificiales de un estudio sistemático. Sin desestimar lo que pueda tener de verdad esta suposición, conviene empero no descuidar el enfoque opuesto. Por ejemplo, Julio Cortázar señaló alguna vez que la mala calidad de la prosa exhibida por los narradores de habla castellana en los siglos xix y XX debe atribuirse a la influencia ejercida por el pésimo dominio de su propia lengua que caracterizó a quienes traducían al español las novelas europeas de la centuria pasada, lectura casi exclusiva en los juveniles años formativos de los escritores. España estuvo entre las naciones que más afianzaron en el Renacimiento la práctica de la traducción, con Fray Luis de León, con Quevedo y con otros autores notables; pero entre las vicisitudes históricas y artísticas que sufrió este país debe contarse la ulterior pérdida de la tradición literaria que hace de la traslación poética un acto creativo. Mientras en Inglaterra Dryden, Pope, Shelley, y los Browning y Dante Gabriel Rossetti traducían obras de distintos idiomas y épocas, en el área hispanohablante casi no hubo nombres significativos. A causa de ellos, no existen en castellano traducciones reconocidamente clásicas, a diferencia de lo que sucede en inglés, donde Benjamín Jowett es sinónimo de Platón, donde Constance Garnett y

Aylmer Maude son nombres asociados a Dostoievski, Chéjov o Tolstoi, donde C. K. Scott-Monerieff significa *A la recherche du temps perdu* y Arthur Waley es poco menos que el autor de la narrativa oriental, con *The Tale of Genji* y *Monkey.* Una consecuencia de esta situación se pone de manifiesto en el hecho de que el área de habla hispana simula un cosmopolitismo que sólo encubre tenuemente una actitud parroquial: mientras los más eminentes críticos ingleses o norteamericanos —como F. R. Leavis y Wayne C. Booth— no vacilan en citar las traducciones a su lengua, casi ningún crítico del ámbito hipanohablante que deba mencionar algún párrafo de una obra extranjera acudirá a una versión ya existente en su idioma, sino que apelará a la transcripción (o traducción propia) del texto original; esta práctica no deja de ser justa, si se toma en cuenta el galimatías en que el traductor convirtió, no hace mucho tiempo, ciertas partes de *El hombre sin cualidades ác* Robert Musil. Es curioso observar que en Inglaterra tanto Homero como los dramaturgos griegos son autores vivos; la explicación consiste en la calidad y en la abundancia de las traducciones concebidas con fuerza y actualidad literarias, incluida la *Odisea* de T. E. Lawrence (que a juicio de Maurice Bowra es el testimonio de un esfuerzo por hacer "claro y vivido" el relato homérico para el lector actual). En los países hispanohablantes estos eminentes poetas en el mejor de los casos son mirados con suspicacia, cuando no se los considera cadáveres conservados por la idolatría de anticuarios sin imaginación; la causa de ello tiene que buscarse, como bien lo saben quienes debieron soportarlas, en las puntillosas y discretas versiones que publicaba la Biblioteca Clásica de la casa editorial Hernando en las postrimerías del siglo xix (y sus ulteriores reediciones), las únicas pergeñadas por doctos y eruditos helenistas, quienes dominaban plenamente el griego y sabían disimular las impropiedades de Aristófanes con ayuda de pasajes en latín, si bien nunca supieron nada acerca del placer en que se sustentan la lectura y la experiencia literaria. Lo mismo ha sucedido con Shakespeare: Luis Astrana Marín prodigó su traducción con abundantes notas a menudo seudoeruditas, pero no supo qué hacer (y lo hizo mal) cuando enfrentó los equívocos —muy del período manierista— que se observan en el lenguaje de Launcelot Gobbo, criado de Shylock en *El mercader de Vene cid;* en un parlamento en que este personaje le confiesa a su padre que el empleador lo alimenta tan mal que *you may tell every finger I have with my ribs*—cómica inversión del dicho tan difundido de que uno está tan flaco que es posible "contar las costillas con los dedos"—, el traductor español opta por la ambigüedad y hasta la inexactitud de verter: "podéis contarme todos los dedos que tengo en las costillas".

Por cierto, desde hace algunos años, hay promisorios síntomas de que esta situación está cambiando, tanto en España cuanto en Hispanoamérica: casi todos los grandes poetas y muchos de los mejores prosistas han practicado la traducción, a menudo de calidad óptima, y hasta podemos disfrutar de una excelente versión de *Líricos griegos arcaicos* debida a Juan Ferraté. Importante ha sido la contribución de Alfonso Reyes, que ha traducido a Homero, a Mallarmé y a prosistas ingleses (Sterne, Stevenson, Chesterton). En la Argentina es posible mencionar trabajos de índole memorable: alguna versión que realizó Julio Cortázar; *Otra vuelta de tuer-*

ca en traslación de José Bianco, que sigue siendo la más prodigiosa trasposición castellana de Henry James; *El troquel* de T. E. Lawrence, reelaborado en nuestro idioma por Victoria Ocampo con notable minuciosidad y aptitud literaria. Cabe una referencia especial para la fugaz colección de Obras Maestras que publicó el Fondo Nacional de las Artes y en la que deben subrayarse los méritos notables de *Moby Dick* y de la *Divina Comedia,* respectivamente vertidos por Enrique Pezzoni y por Ángel J. Battistessa.

Una dificultad que se plantea al traductor es la fragmentación de la lengua española. Traducir al francés significa incontestablemente traducir a la lengua que se habla en Francia. Traducir al inglés es más problemático porque, como dirían los franceses, hay versiones en *anglaisy* versiones en *americain.* Pero nada es tan dificultoso como la traducción al castellano, lengua que tiene múltiples centros de irradiación tanto en España misma cuanto en América latina, cada uno de ellos con sus peculiaridades expresivas propias. El acuerdo tácito entre los traductores consiste en utilizar una suerte de *lingua communis,* cuyos rasgos mas notorios son el empleo del tuteo (aun en aquellos lugares donde prevalece el voseo) y de un vocabulario neutral. Por supuesto, no siempre esta solución puede aplicarse fácilmente: para un escritor rioplatense *saco*'y *pollera* son, respectivamente, términos más naturales que *chaquetay falda;* además, se compra cigarrillos en el *quiosco,* no en el *estanco.* Por otra parte, hay casos muy particulares: el teatro actual que se traduce suele estar escrito en una lengua coloquial en que las palabrotas tienen un valor expletivo, más bien que expresivo: pero si en un escenario de Buenos Aires se conserva este vocabulario acompañado de envarado tuteo el efecto es contraproducente y los términos que tienen por misión exclusiva dar énfasis y color reales recuperan su valor significativo y pueden disgustar injustamente a los espectadores. En tales circunstancias quizá convenga manejarse con dos versiones: una destinada a la representación, en lenguaje local, y otra en *lingua communis,* que esté destinada a ser impresa y pueda circular por toda el área hispanohablante inteligiblemente; no parece haber otra solución. Un tropiezo análogo suele presentarse en la novela de "serie negra", ese tipo de narración policial norteamericana en la que se destacó Raymond Chandler; el texto tiende a ser en su propia lengua intensamente coloquial y, por consiguiente, se lo suele verter a las formas conversacionales del lugar en que se publica originalmente la traducción; pero la mayoría de los lectores rioplatenses ha comprobado que en la versión circulante de *Adiós, muñeca* de Chandler sería necesaria una ulterior traducción, del caló español a la lengua que ellos son capaces de entender.

3 La traducción de poesía

Teóricamente, la poesía lírica es intraducibie. Al comienzo de la introducción a su antología titulada *The Tenguin Book ofModern Verse Translation,* George Steiner recuerda los argumentos esgrimidos al respecto:

> Que es intraducibie es una de las definiciones proporcionadas para la poesía. Lo que después del intento permanece intacto e incomunicado es el poema original. Así lo afirmaba Du Bellay, el poeta y retórico francés del siglo xvi temprano, y así lo declaró más recientemente Robert Frost. Un poema proporciona el lenguaje en su modo más intenso de integridad expresiva, sometido a tan poderosa comprensión de necesidad singular, de energía individualizadora, que ningún otro enunciado puede resultar equivalente, que ningún otro poema —aunque apenas difiera en una sola frase— puede cumplir la misma tarea.

Christian Morgenstern, el efectivamente casi intraducibie autor de los *Galgenlieder,* alguna vez suscribió la tesis de que es imposible verter poesía: "No existe cosa semejante a una buena o mejor traducción de poesía de otra lengua; sólo hay pobres y más pobres interpretaciones". Susanne K. Langer, en su *Nueva clave de la filosofía,* intentó una certera explicación de la insalvable dificultad que en principio supone esta especie de traslación; a su juicio,

> ... los símbolos artísticos son intraducibies; su sentido está sujeto a la forma particular que haya tomado. Ese sentido siempre es ***implícito y no*** puede explicarse mediante ninguna interpretación. Esto es válido aun para la poesía; pues aunque el ***material*** de la poesía es verbal, su significación no es el aserto literal formulado con las palabras sino ***la manera en que se formula dicho aserto,*** y esto implica el sonido, el ***tempo,*** el efluvio de asociaciones verbales, las breves o prolongadas secuencias de ideas, el caudal o pobreza de transitoria imaginería que las contiene, la repentina contención de la fantasía mediante realidad pura o de la realidad familiar mediante una súbita fantasía, la suspensión del significado literal mediante una sostenida ambigüedad que se resuelve en una palabra clave largamente esperada, el artificio unificado y plenamente comprensivo del ritmo.

No obstante, en la práctica es posible traducir poesía, si se tienen en cuenta —e inclusive si se aplican— las consideraciones que acabamos de transcribir como refutaciones del procedimiento. Cada poema es una estructura insustituible, unitaria e intrincada que se propone suscitar una impresión total. No basta con trasladar un cúmulo de palabras y giros sino que es indispensable y primordial conservar el efecto. En consecuencia, sólo es lícito traducir poesía por medio de una nueva composición que se sustente a sí misma: que la elaboración dependa del texto original en lo que respecta a la trama de recursos que se pretende reproducir, pero que una vez completada valga por sus propios méritos artísticos, por su íntima vitalidad. Cuando el lector enfrenta la traducción de un poema, ésta debe hacerle olvidar la existencia del original en virtud de sus propia intensidad; de tal modo llega a ser plenamente fiel al texto que ha sustituido. Ello es lo que en el Renacimiento hizo admirablemente Fray Luis de León al verter el *Beatus Ule* de Horacio: no dudó en aprovechar al máximo las rimas, los metros, las es-

trofas y todas las restantes posibilidades que le ofrecía el español, a diferencia del latín; así consiguió dar a sus compatriotas una experiencia viva de lo que había sido el original en su propia lengua, no una mera transcripción servil y burocrática. La traducción poética es, ante todo, un acto de creación. Tal criterio ha sido sustentado enérgicamente por Octavio Paz en su ensayo *Traducción: literatura y literalidad:*

> Traducción y creación son operaciones gemelas. Por una parte, según lo muestran los casos de Baudelaire y de Pound, la traducción es indistinguible muchas veces de la creación; por la otra, hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación. Los grandes períodos creadores de la poesía de Occidente, desde su origen en Provenza hasta nuestros días, han sido precedidos o acompañados por entrecruzamientos entre diferentes tradiciones poéticas. Estos entrecruzamientos a veces adoptan la forma de la imitación y otras las de la traducción. Desde este punto de vista, la historia de la poesía europea podría verse como la historia de las conjunciones de las diversas tradiciones que componen lo que se llama la literatura de Occidente, para no hablar de la presencia árabe en la lírica provenzal o la del haiku y la poesía china en la poesía moderna. Los críticos estudian las "influencias" pero ese término es equívoco; más cuerdo sería considerar la literatura de Occidente como un todo unitario en el que los personajes centrales no son las tradiciones nacionales —la poesía inglesa, la francesa, la portuguesa, la alemana— sino los estilos y las tendencias. Ningún estilo y ninguna tendencia han sido nacionales, ni siquiera el llamado "nacionalismo artístico\ Todos los estilos han sido translingüísticos: Donne está más cerca de Quevedo que de Wordsworth; entre Góngora y Marino hay una evidente afinidad en tanto que nada, salvo la lengua, une a Góngora con el Arcipreste de Hita que, a su vez, hace pensar por momentos en Chaucer. Los estilos son colectivos y pasan de una lengua a otra; las obras, todas arraigadas a su suelo verbal, son únicas... Únicas pero no aisladas: cada una de ellas nace y vive en relación con otras obras de lenguas distintas. Así, ni la pluralidad de las lenguas ni la singularidad de las obras significan heterogeneidad irreductible o confusión sino lo contrario: un mundo de relaciones hecho de contradicciones y correspondencias, uniones y separaciones.

Por lo demás, esta certidumbre de que la traducción poética sólo admite plasmarse como un acto creador es lo que ha convertido a Ezra Pound en un influjo a la vez tan polémico y tan fecundo en la materia. Desde la rigurosa perspectiva de la traslación servil, sus versiones han sido cuestionadas por la libertad con que eran tratados los textos originales, pero el propósito del poeta no era reproducir en otra lengua una mera sucesión de palabras que se combinaban en una serie de enunciados, sino penetrar una forma de pensamiento y sentimiento, asumir y comunicar plenamente una determinada experiencia, aunque ello significase alguna transgresión circunstancial de la exactitud. El valor de esta técnica ha sido destacado por Hugh Kenner en su introducción a *The Translations ofEzra Pound:*

> Si el traductor no se limita a verter palabras, permanece fiel a la secuencia de imágenes del poeta original, a sus ritmos o los efectos producidos por sus ritmos, a su tono. En la medida en que conserva esta fidelidad, rinde homenaje al conocimiento profesional de su predecesor, a la eficacia que exhibió de un extremo a otro en su dominio de las imágenes y gestos precisos requeridos para corporizar una visión que no es ni suya propia ni del traductor. La pedantería consiste en suponer que la relevancia de un instante de pensamiento o sentimiento radica en los términos que otra persona halló para registrarlo. El homenaje que intenta Pound consiste en tomar a un poeta del pasado como guía que nos conduzca a secretos lugares de la imaginación.

En última instancia, el movimiento se demuestra andando. La prueba irrefutable de que la traducción poética es posible en la práctica, como un nuevo acto creador, la proporcionan las versiones francesas de Edgar Allan Poe que realizó Charles Baudelaire y las traslaciones italianas de líricos griegos que ensayó Salvatore Quasimodo. Pero hay una traducción casi prodigiosa, digna de ser reproducida íntegramente; consiste en los tres cuartetos en que el juvenil William Butler Yeats reprodujo en inglés el memorable soneto de Ronsard, *Quand vous serez bien vieille, au soir, á la chandelle:*

When you are old and grey and full of sleep,
And nodding by the fire, take down this book,
And slowly read, and dream of the soft look
Your eyes had once, and of their shadows deep;

How many loved your moments of glad grace,
And loved your beauty with love false or true,
But one man loved the pilgrim soul in you,
And loved the sorrows of your changing face;

And bending down beside the glowing bars,
Murmur, a little sadly, how Love fled
And paced upon the mountains overhead
And hid his face amid a crowd of stars.

4 Traducción y erudición

La traducción literaria tiene que ser vital, no meramente erudita: debe sustentarse por sí misma. Pero una vez que este precepto ha quedado convenientemente afianzado, es oportuno recordar que también tiene que ser erudita. Si el traductor se aparta del original, debe hacerlo a

sabiendas, no por simple ignorancia. En el seminario de traducción que Frank MacShane organizó en la Universidad de Columbia, Richard Wilbur sostuvo muy sensatamente que el traductor de un poema está obligado a conocer en su totalidad la literatura de donde procede, con el objeto de captar las alusiones y referencias que se han incorporado al texto. Sería lícito agregar que para verter una composición debemos explorar exhaustivamente la totalidad del circuito de relaciones literarias en que se halla inserta, pertenezcan o no a la lengua del original. Esto resulta muy evidente cuando intentamos trasladar la poesía de T. S. Eliot, sobrecargada con toda especie de reverberaciones. Por ejemplo, en *The Waste Landcl* mismo autor ha proporcionado algunas notas aclaratorias (por cierto, bastante elusivas), que amplió John Hayward para la traducción francesa de Pierre Leyris y que se pueden completar por añadidura con el casi enciclopédico catálogo de Grover Smith, *T S. Tliotfs Poetry and Plays: a Study in Sources and Meaning.* Pero hay datos que acaso podrían resultar útiles al traductor, si bien por lo general no aparecen incluidos en los repertorios de fuentes; entre ellos cabe mencionar el hecho de que la leyenda de Tiresias, tal como la utilizó Eliot, procede de la *Biblioteca* de Apolodoro, donde se refiere que el mítico vidente obtuvo el don profético al adquirir —como Sigfrido— la aptitud de interpretar las voces de las aves, cuyos gorjeos se renuevan en *The Waste Land* **2.** través de incesantes onomatopeyas: Apolodoro dice que los oídos de Tiresias fueron "limpiados" *(Biblioteca,* III, vi, 7), en tanto que el poema de Eliot menciona los *dirty ears del* hombre común que no entiende el mensaje oculto en el canto de los pájaros (verso 103).

Esta composición de Eliot —como los principales textos de James Joyce— tal vez presente un caso extremo en cuanto a las dificultades que debe superar el traductor, pero por esa misma circunstancia resulta muy ilustrativa: los errores de interpretación cometidos son un severo llamado de atención. Para ejemplificar los tropiezos sufridos por los traductores tomaremos solamente dos breves pasajes y verificaremos cómo fueron resueltos en las dos primeras versiones españolas, aparecidas casi simultáneamente en 1930: la de Ángel Flores, publicada en España, y la de Enrique Munguía, que se incluyó en el número 26/27 de la revista mexicana *Contemporáneos.*

El primero de los pasajes mencionados procede de la parte I del poema "The Burial of the Dead", y corresponde al presagio de la "muerte por agua": *Ido notfind the Hanged Man. Pear death by water* (versos 54-55). Ángel Flores y Enrique Munguía traducen, respectivamente, "No encuentro al Ahorcado" y "No logro dar aun con el Ahorcado". En sus notas, el mismo Eliot indicó que ésta era una referencia a la correspondiente lámina del Tarot, la que tiene inscripto el número 12; si bien el autor declaraba en su explicación que no se hallaba suficientemente familiarizado con la exacta composición del mazo de láminas del Tarot, los significados esotéricos que se atribuyen a esta figura se muestran tan apropiados al significado del poema que resulta dudosa tal afirmación. Sea como fuere, no se trata de un "Ahorcado",

como dicen ambas versiones, pues es la imagen de un hombre que no ha sido ajusticiado colgándolo del cuello sino que pende cabeza abajo, atado por su pie derecho a la rama de un árbol. La interpretación exacta es, en consecuencia, *el Colgado.* En la traducción de Pierre Leyris no fue posible incurrir en este error, pues la palabra francesa *Pendu* —al igual que la denominación inglesa— admite ambos sentidos: *colgado* y *ahorcado.* En cambio, la interpretación inexacta vuelve a darse en la traducción italiana de *The Waste Land* que realizó Luigi Berti, quien utiliza el término *Impiccato* ("Ahorcado"), si bien en dicha lengua la respectiva lámina del Tarot se denomina inconfundiblemente *Appeso* ("Colgado").

El segundo de los pasajes indicados corresponde al final de la parte III, "The Fire Sermón":

> To Carthage then I carne
>
> Burning burning burning burning
> O Lord Thou pluckest me out
> O Lord Thou pluckest
>
> burning

Sin duda, O *Lord Thou pluckest me out* puede resultar, en una primera consideración, bastante ambiguo, en virtud de que el verbo compuesto admite variadas elucidaciones. El problema no resulta tan arduo si se toma en cuenta la precedente referencia a Cartago y se verifica la nota de Eliot que remite a las *Confesiones* de san Agustín: "Llegué a Cartago, y por todas partes crepitaba en torno de mí un hervidero de amores impuros". La clave de la alusión puede buscarse, en consecuencia, en el libro III de la obra que escribió el obispo de Hipona; en efecto, en las *Confesiones,* III, 19, leemos: *Et misisti manum ex alto et de hac profunda calígine eruisti animam meam.* Vale la pena comprobar que entre las versiones del verbo *eruo* que incluye el viejo diccionario latino-inglés de Sir William Smith (reimpresión de 1929), una de las primeras es *pluck out.* De cualquier modo, el texto de san Agustín no presenta mayores dificultades de interpretación: "Y enviaste tu mano desde lo alto y arrancaste mi alma de esta profunda tiniebla". Por lo tanto, el verso correspondiente de *The Waste Land* debe traducirse: "Oh, Señor, tú me arrancas". Sin embargo, ninguno de los dos traductores castellanos acertó la solución correcta. Enrique Munguía se refugió en una discreta imprecisión: "Oh Señor, tú que me deshojaste". Pero Ángel Flores logró, sin querer, un irresistible efecto cómico: "Oh, Señor, Tú me estás desplumando". Porque ciertamente *pluck out* significa además "desplumar", como puede comprobarse en cualquier diccionario inglés-español.

12 de mayo de 2001: oficio de traductora

Ha muerto Esther Beni tez

y nos queda su imagen de luchadora
(por la dignidad del traductor, que es al fin y al cabo también la lucha por otras dignidades:
no habrá pintores sino personas que pintan
no habrá escritores sino personas que escriben
—decía Carlitos, Carlitos Marx, el de siempre—
no habrá traductores sino personas que traducen)
y Esther tenía los cien ojos de Argos, no el Argos vigilante sino el curioso y atento a las formas diversas de la amistad y el combate por el triunfo de la palabra que reúne todas las demás palabras
tenía los cien ojos que no admiten la pasividad, ni el delegar en otros la responsabilidad profesional y de defensa de los propios derechos
tenía los cien ojos del amor contra viento y marea

"vendrá la muerte y tendrá, Esther, tus ojos"

Extraños cómputos y reducción de tarifas

Parece extenderse entre los editores un método de cuantificación del trabajo del traductor que, bajo la apariencia de mayor objetividad, en muchas ocasiones encubre una salvaje reducción de las tarifas.

Consiste en dividir el número total de matrices (espacios más caracteres) de la obra traducida por el número de matrices acordado por página (sea éste 2.100, 1.800, etc.). Desaparece así la "plantilla imaginaria" tradicional, el marco que se definía por un número de matrices por línea multiplicado por el número de líneas por página. Naturalmente, este marco no se "rellenaba" nunca de matrices reales debido a los sangrados, puntos y aparte y cambios de párrafo. No obstante, se consideraba que en el recuento final de todo un libro se alcanzaba un equilibrio adecuado. Si tenemos en cuenta que un traductor literario dedica un promedio de una hora por página de 2.100 matrices, no parece mucho pedir 1.600 pesetas brutas (la tarifa recomendada por ACE Traductores por folio traducido del inglés y lenguas romances).

El nuevo sistema de cálculo (tan nuevo como la informatización del sector, que, por cierto corre a cargo de los traductores sin que la reducción de costes de los editores les haya supuesto ningún tipo de incremento de tarifa) no es intrínsecamente malo, siempre que se especifique en el contrato y se establezca una tarifa adecuada, equivalente a lo que esa misma editorial pagaba antes por el sistema clásico: basta hacer una sencilla regla de tres a partir de una obra concreta traducida para ese editor.

De no hacerse así, este nuevo recuento no hace más que enmascarar una reducción de tarifas que oscila entre el 20 y el 30 por ciento.

Al parecer, no basta con que las tarifas para la traducción literaria actuales sean bajísimas —comparadas con las de otros países, con lo que cobra cualquier profesional de formación similar e, incluso, con lo que cobra una asistenta—; no basta tampoco con que lleven años estancadas: los tiburones quieren dar ahora otro bocado al pez más chico de todo el proceso editorial.

ACE Traductores envió hace más de un año una carta a los editores recomendando el sistema tradicional, pero todo parece indicar que el nuevo método se impone por la estupenda "reducción de costes" que supone.

Es probable que esta situación se complique todavía más con la llegada del euro, por lo que la prudencia recomienda negociar tarifas calculadora en mano y leer atentamente ese apartado de los contratos: no basta con acordar una tarifa digna, también es importante el modo en que se aplique. En caso de duda, los abogados de ACE Traductores pueden asesorar al interesado.

JUEGOS DE

COMO OCURRE con la mayoría de las obras clásicas, el poema épico portugués *Os Lusíadas,* de Luiz de Camóes, ha merecido varias traducciones al castellano y a otras lenguas del mundo. La historia de la lectura habrá de ser también la historia de las traducciones de un mismo texto en diferentes épocas. Dejando de lado interesantes experiencias aisladas en tal sentido, sería deseable que esta noción se aplicase más a menudo en la investigación y la enseñanza de la lengua y la literatura.

Concilio de dioses pora decidir de la saerto de ios lusitanos.

El estupendo volumen publicado por una editora que aún despierta añoranzas —la Nacional de Madrid— ofrece el texto original y la traducción de Aquilino Duque, quien, por otra parte, realiza una exposición sucinta y rigurosa de la importancia de la obra, señalando que ni siquiera la fecha de edición es arbitraria: 1980, cuarto centenario de la primera traducción del poema, en manos de Luis Gómez de Tapia, cuyo texto reproducimos del libro publicado (probablemente con retoques) en 1913.

De 1874 es la versión de Manuel Aranda y Sanjuán. En 1952, Ildefonso Manuel Gil, profesor de la Universidad de Nueva York, publica una nueva traducción que también se reproduce aquí.

Por completar la historia de las traducciones de *Os Lusíadas,* merece la pena comentar que en 1818 se publicó la versión, muy *libada* a la estética neoclásica, de Lamberto Gil, y en 1872, con ocasión del tricentenario de la aparición del poema, la del conde de Gheste, realizada por encargo de la Real Academia Española, y la del extremeño Garlos Soler y Argües, en una editorial de Badajoz, para quien "los lusíadas" son, entre paréntesis, "los portugueses". Existe una edición (Barcelona, Montaner y Simón, 1945), prologada por Martin de Riquer, que lleva por título *Poesías castellanas y fragmentos de Los Lusiadas según la versión de Enrique García (1591).*

PALABRAS

Os Lusiadas

CANTO I

1 As armas e os Baròes assinalados
Que, da Ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforzados,
Mais do que prometía a forca humana,
E entre gente remota edificaran!
Novo reino, que tanto sublimaram;

2 E também as memorias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Impèrio, e as térras viciosas
De África e de Asia andaram devastando,
E aqueles que por obras valerosas
Se vào da lei da Morte libertando:
Cantando espalharei por toda a parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

3 Cessem do sabio Grego e do Troiano
As navegares grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandre e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.

4 E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mim um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebrado
Foi de mim vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandiloquo e corrente,
por que de vossas aguas Febo ordene
Que nào tenham enveja às de Hipocrene.

Primera traducción

CANTO I

1 Las armas y varones señalados
que de la playa occidua lusitana
pasaron por caminos nunca usados
el no surcado mar de Taprobana,
en peligros y guerras levantados
sobre el valor de toda fuerza humana,
que entre gente remota edificaron
reino, con que su nombre eternizaron:

2 Las memorias de príncipes, gloriosas,
que la Fe santa y su poder mostrando,
fueron con sus empresas milagrosas
las tierras de Asia y Libia conquistando:
aquellos que con obras hazañosas
de la muerte se fueron libertando,
mi verso cantará por cualquier parte,
si a tanto me ayudare ingenio y arte.

3 Cesen del sabio griego y del troyano
las prolijas derrotas que siguieron;
cállese de Alejandro y de Trajano
la fama de victorias que tuvieron:
pues canto el pecho ilustre lusitano
a quien Neptuno y Marte obedecieron;
cese lo que la Musa antigua canta,
que otro valor más alto se levanta.

4 Vosotras, mis Tagides, que criado
habéis en mí un ingenio nuevo ardiente:
si siempre en verso humilde celebrado
fué de mí vuestro río alegremente,
dadme un son apolíneo sublimado,
un estilo grandílocuo y corriente:
así las nuestras aguas Febo ordene
no envidien las que corren de Hipocrene

Segunda traducción

CANTO I

ARGUMENTO.—Mientras navegan los portugueses por los mares orientales, los dioses se reúnen para determinar si han de permitir que lleguen á la India.—Baco se opone á esta empresa : Venus y Marte la favorecen.—Llegan á Mozambique, cuyo gobernador pretende acabar con ellos.—Encuentro y primera acción de los Lusos contra los Africanos.—Salen de Mozambique y, pasando por Quiloa, fondean en Mombaza.

Me propongo ensalzar en mis cantos, y extender su fama por el orbe entero, si el ingenio y el arte me prestan su ayuda en tan ardua empresa, las asombrosas proezas de los ínclitos varones que, desde la playa occidental de Lusitania y á través de mares nunca surcados (1) , llegaron hasta más allá de Taprobana (2) , desplegando en las guerras y peligros un valor superior á cuanto puede esperarse del esfuerzo humano, y fundando en remotos climas un nuevo reino que supieron engrandecer.

Cantaré también la memoria gloriosa de los príncipes (3) , que dilatando los dominios de la Fé á la vez que los suyos propios, sometieron á sus leyes á los impuros pueblos del África y del Asia, así como la de aquellos que con sus portentosos hechos de armas supieron alcanzar la inmortalidad.

Quédense á un lado las grandes navegaciones emprendidas por el sabio Griego (4) y por el Troyano (5): enmudezca la fama que Alejandro y Trajano consiguieron con sus victorias (6); pues yo canto el corazón ilustre lusitano, á quien obedecieron Neptuno y Marte : cese, en fin, todo cuanto ensalza la poesía antigua, y ceda el puesto á las heroicas hazañas que voy á celebrar.

Y vosotras, Tájides mías (7), que habéis creado en mí un nuevo y ardiente ingenio : ya que siempre celebré vuestro rio en humildes al par que alegres versos, prestadme ahora un lenguaje claro y elocuente, un estilo noble y elevado, para que Febo (8) ordene que las aguas de Hipocrene (9) no sean envidiadas por las vuestras.

(1) Créese que los antiguos fenicios navegaron por los mares que surcó Vasco de Gama. Hannon costeó toda el África, como se vé en una relación que él mismo escribió en lengua púnica, cuya traducción al griego se conserva ; pero habiéndose perdido enteramente la noticia del rumbo que siguieron los antiguos, los Portugueses alcanzaron tanto mérito en aquella navegación como si hubiesen sido los primeros en efectuarla.

(2) Antiguo nombre de la isla de Ceilan.

(3) Estos fueron D. Juan I, D. Alfonso V y D. Manuel el Afortunado, reyes de Portugal.

(4) Ulises.

(5) Eneas.

(6) Alejandro conquistó el Asia y llegó hasta la India : Trajano sojuzgó los pueblos que estaban á las dos orillas del Tigris y del Eufrates; pero ninguno de ambos guerreros consiguió llevar sus conquistas tan adelante como los portugueses.

(7) Da este nombre á las ninfas del Tajo.

(8) Uno de los nombres de Apolo, dios de la poesía.

(9) Fuente de Beocia consagrada á las Musas. Sus aguas tenian la virtud de dar la inspiración poética.

Tercera traducción

CANTO I

1 Las armas y varones señalados
que de poniente playa lusitana
por mares hasta entonces no surcados
llegaron más allá de Taprobana
—en peligros y guerras esforzados
más de lo que promete fuerza humana—
y entre gentes extrañas levantaron
Nuevo Reino que tanto sublimaron,

2 con ellos los ejemplos tan gloriosos
de los reyes que tanto dilataran
el Imperio y la fe, pues victoriosos
el África y el Asia devastaran,
y aquellos que por hechos valerosos
de la ley de la Muerte se libraran,
yo daré a conocer por toda parte
si ayudan a mi canto ingenio y arte.

3 Cesen del sabio griego y del troyano
cuantas hazañas en el mar hicieron;
cállese de Alejandro y de Trajano
la fama de los triunfos que obtuvieron:
Yo canto el noble pecho lusitano
al que Neptuno y Marte obedecieron.
¡Calle cuanto la Musa antigua canta,
que otro valor más alto se levanta!

4 ¡Ninfas mías del Tajo, que habéis dado
a mi pluma un ingenio nuevo, ardiente,
si siempre en verso humilde he celebrado
vuestra hermosa ribera alegremente,
dadme hoy un canto noble y elevado,
un estilo sublime y elocuente,
para que a vuestras aguas Febo ordene
que no envidien a aquellas de Hipocrene!

Cuarta traducción

CANTO I

1 Las armas, los varones señalados,
que de occidental playa lusitana
por mares antes nunca navegados,
pasaron más allá de Trapobana,
en peligros y guerras esforzados,
más de lo que promete fuerza humana,
y entre gente remota edificaron
nuevo reino, que tanto sublimaron;

2 Y también las memorias gloriosas
de los reyes que fueron dilatando
el imperio y la fe, y tierras viciosas
de África y Asia fueron devastando;
los que se van por obras valerosas
de la ley de la muerte libertando
cantando esparciré por cualquier parte
si a tanto me ayudare ingenio o arte.

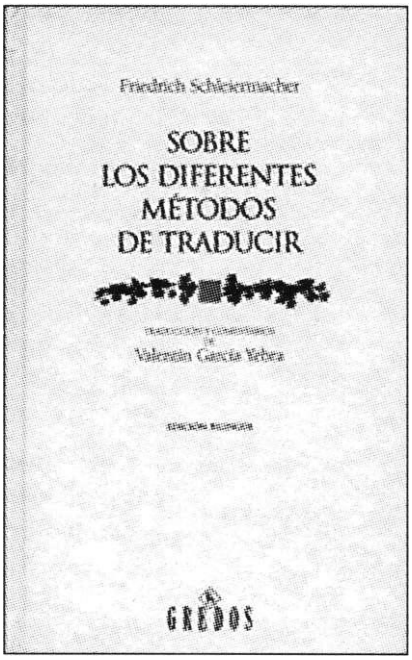
3 Cesen del sabio griego y del troyano
los viajes marítimos que hicieron;
cállese de Alejandro y de Trajano
la fama de los triunfos que tuvieron:
Yo canto el pecho ilustre lusitano
a quien Neptuno y Marte obedecieron
Cese lo que la musa antigua canta,
que otro valor más alto se levanta;

4 Y vos, Tájides mías, pues criado
en mí tenéis un nuevo ingenio ardiente,
si siempre en verso humilde celebrado
fue de mí vuestro río alegremente,
dadme ahora un son alto y sublimado,
un estilo grandílocuo y corriente,
porque de vuestras aguas Febo ordene
que no hayan de envidiar las de Hipocrene;

Libros

La vigencia de un clásico

Sobre los diferentes métodos de traducir. Friedrich Schleiermacher. Traducción y comentarios de Valentín García Yebra. Edición bilingüe. Madrid, Gredos, 2000. 141 páginas. 1.995 pesetas.



Es evidente que cualquier reseña de una edición del clásico de Schleiermacher destinada a una publicación especializada que no quiera ofender a sus lectores sólo puede ser una reseña de su traducción y, eventualmente, de su aparato crítico. Tanto más en este caso, en el que el profesor García Yebra acepta el siempre arriesgado reto de una edición bilingüe.

Para qué esperar más ni dar más rodeos: es un reto del que sale mucho más que airoso. No sólo por la exactitud de la traducción y la riqueza léxica aplicada a la resolución de los problemas, sino por la brillante elegancia de la versión castellana: ni una frase tensa, ni uno sólo de los largos períodos alemanes que resulte difícil de entender, a pesar de haber sido respetados en su exten-

sión originaria. Sorprende que haya traductores que sigan traduciendo textos por lengua interpuesta (me refiero con esto a la jugosa nota introductoria, que tantas inquietudes profesionales ilustra, y que no voy a desvelar aquí al lector), pero no sorprende que cualquier traductor de Schleiermacher se rinda ante la necesidad de tener muy presente el texto de García Yebra.

El comentario amplía en ocasiones con datos históricos la obra original, lo que se agradece, pero no deja en general la misma satisfacción que la traducción, dicho sea incluso en elogio del comentarista, porque a veces la insatisfacción la produce que algunos temas se toquen pero no se aborden, como el debate del verso y la prosa.

Para terminar, dos palabras acerca del propio texto: sorprende, pese a todo, observar su tremenda frescura, como si hubiera sido escrito ayer en vez de en 1813. Lo que entonces se planteaba como un debate entre cuestiones esenciales, un debate quizá simplificado, se ha convertido en precursor de muchos retornos a esas mismas cuestiones esenciales, en las que una reflexión teórica en gran medida desengañada tiene la tentación de desembocar. Da mucho qué pensar acerca del desarrollo de la teoría de la traducción...

Otra palabra, última, sobre la edición del libro: una edición bonita y cuidada no se ha convertido en una edición cara. Que tomen nota muchos editores que se lamentan de los muchos costes que tienen que repercutir.

Carlos Fortea

Refranes en ocho lenguas

1001 refranes españoles con su correspondencia en alemán, árabe, francés, inglés, italiano, polaco, provenzal y ruso. Julia Sevilla y Jesús Cantera (eds.). Madrid, Eiunsa, 2001. 438 páginas, 3.200 pesetas.

Desde hace varios decenios, Jesús Cantera y Julia Sevilla centran gran parte de sus publicaciones en el estudio de las paremias o enunciados sentenciosos en comparación con otros idiomas, en especial las lenguas romances.

Conscientes del problema que implica la "traducción" de una paremia popular (principalmente un refrán o una frase proverbial) y ante el vacío editorial existente en la actualidad sobre repertorios paremiológicos plurilingües con el español como lengua de partida, estos dos especialistas se propusieron emprender su elaboración.

Bajo su dirección, un equipo de fraseólogos, paremiológos, pedagogos y traductores están buscando la equivalencia de refranes y frases proverbiales en cüstintas lenguas. De forma paulatina, van incrementando tanto el número de paremias estudiadas como las lenguas de trabajo y los coautores. Poco a poco van publicando los resultados de sus investigaciones en artículos y libros.

En 1998, apareció el libro *877 refranes españoles con su correspondencia catalana, gallega, vasca, francesa e inglesa* (Madrid, Eiunsa), del que ya existe una segunda edición realizada en el año 2000. Cinco fueron los autores: Julia Sevilla, Jesús Cantera, Mercedes Burrel, Javier Calzacorta y Germán Conde.

En el año 2001 ha salido a la luz una obra basada en la anterior y titulada *1001 refranes españoles con su correspondencia en alemán, árabe, francés, inglés, italiano, polaco, provenzal y ruso.* Los autores han sido catorce: Julia Sevilla, Jesús Cantera, Mª I. Teresa Zurdo, Rosa Mª Piñel, Shirley L. Arora, Mª Teresa Barbadillo, Francisco Ruiz, Mohamed-Baba Ahmed-Salem Ould, Alvaro Arroyo, Mercedes Burrel, Fernando Presa, Agnieska Matyjaszczyk, Mª Pilar Blanco, Guenrikh Turover. La mayoría de ellos son docentes en la Universidad Complutense de Madrid y han colaborado con especialistas de universidades extranjeras: uno está vinculado a una universidad estadounidense (UCLA, Los Angeles) y

otro, a una universidad francesa (CLUNY-ISEIT, Universidad Católica de París).

Es la primera vez que se publican en España selecciones de refranes y frases españolas glosadas con su correspondencia en estas lenguas. Del vasto campo de las paremias, se ha optado por elegir las paremias todavía en uso o las más conocidas por los hablantes, como "De tal palo, tal astilla" o "A caballo regalado, no le mires el diente". Este criterio pragmático no impide que estas paremias convivan con algunas formas ya en desuso, pero frecuentes en los textos literarios.

Dada la pérdida que se está produciendo de la competencia paremiológica, resulta de gran interés la breve explicación del significado de cada enunciado sentencioso, así como la indicación de los sinónimos y los contrarios, junto con las posibles variantes en el español de América.

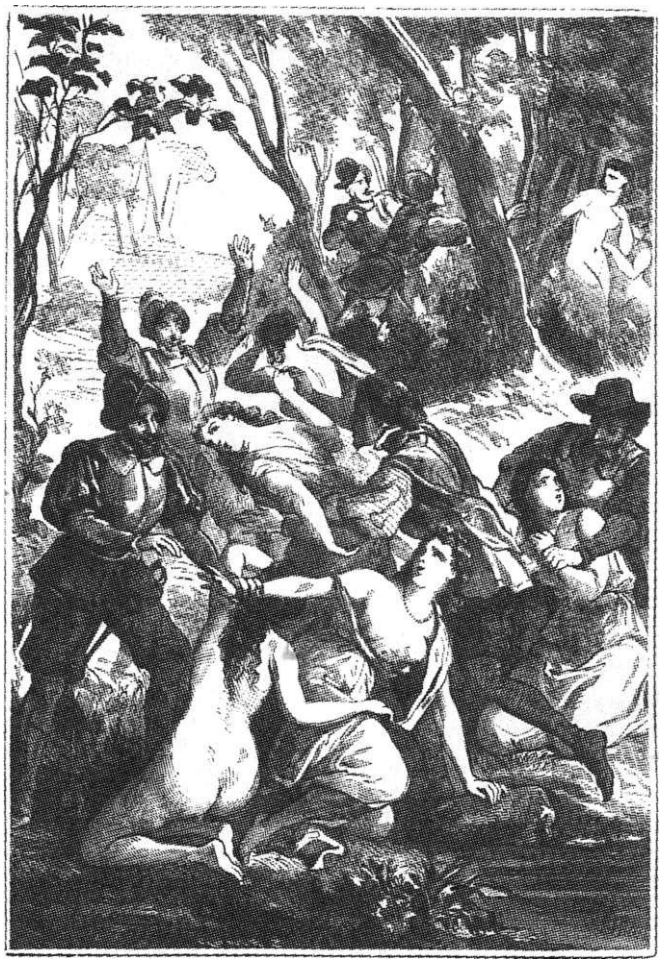
Resulta meritoria también la búsqueda de la equivalencia paremiológica y el tratar de evitar la vía cómoda de la traducción literal; actitud que lleva a preferir dejar algún grupo incompleto antes que recurrir a la traducción palabra por palabra.

Las paremias no españolas aparecen en su forma original. La dificultad que supone la diferente grafía entre el árabe y las restantes lenguas de trabajo se ha resuelto incluyendo la transcripción en alfabeto latino y relacionándolas con su grafía en el índice correspondiente. Tampoco ha sido posible seguir siempre el criterio pragmático al que se intenta dar prioridad tanto en la selección del corpus español como en la búsqueda de equivalencias, por el desfase cronológico en el uso de las paremias de las distintas lenguas.

Con la intención de facilitar la localización de las paremias, complementan el libro varios índices: uno temático, otro de palabras clave para los refranes españoles e índices alfabéticos de las correspondencias pertenecientes a las distintas lenguas.

Con estas publicaciones, los autores persiguen varios objetivos: ayudar a la comprensión de los enunciados sentenciosos; contribuir a la enseñanza y aprendizaje del español como lengua materna y como lengua extranjera; fomentar la investigación sobre las manifestaciones de la sabiduría popular; proporcionar una obra de consulta para traductores e intérpretes. En efecto, se trata de una valiosa herramienta tanto para la didáctica de la lengua española como para el conocimiento de la propia lengua materna; es un instrumento de gran utilidad para profesionales de distintos ámbitos: traductores, intérpretes, docentes, estudiantes, lingüistas... y, en general, para todo aquel que esté interesado en su lengua y en la cultura popular.

Irene Romera Pintor



Los portugueses en la isla del Amor.
(Canto IX.)

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 de *Os Lusíadas* de Camóes:

Primera: Traducción de Luis Gómez de Tapia, 1580.
Segunda: Traducción de Manuel Aranda Sanjuán, 1874.
Tercera: Traducción de Ildefonso Manuel Gil, 1952.
Cuarta: Traducción de Aquilino Duque, 1980.

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, 5° 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 .....

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.

CEDRO
Centro Español de Derechos Reprográficos
Entidad de Autores y Editores

Liber

LIBER 2001

MADRID CAPITAL MUNDIAL DEL LIBRO 2001

MADRID WORLD BOOK CAPITAL 2001

Feria Internacional del Libro
International Book Fair

3 - 6 Octubre
October

País invitado: CHILE

Promueve:

FEDERACIÓN DE GREMIOS DE EDITORES DE ESPAÑA

Patrocinan:

Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Dirección Gral. del Libro, Archivos y Bibliotecas

Instituto Español de Comercio Exterior, ICEX

Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura

Ayuntamiento de Madrid

Centro Español de Derechos Reprográficos CEDRO

Gremio de Editores de Madrid

Feria de Madrid

Parque Ferial Juan Carlos I
28042 Madrid
Apdo. de correos 67067
28080 Madrid
Tel: (34) 91 722 53 59
Fax: (34) 91 722 58 04
e-mail: liber@ifema.es
www.liber.ifema.es
España/Spain

IBERIA
Transportista Oficial
Official Transporter