VASOS comunicantes

Revista de ACE Traductores
Número 20 • 700 pesetas
Otoño de 2001

Fuegos de palabras sin NdT
Màrius Serra

De la traducción
Alfonso Reyes

Hojas de hierba: Borges como traductor de **Song of Myself**
Gregary J. Racz

Homenaje a Esther Benítez

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
Dolors Udina

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

O Sagasta, 28, 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

OTOÑO de 2001

presentación 7

artículos 13

homenaje a Esther Benítez 45

centón 74

la profesión 76

juegos de palabras 86

reseñas 76

a r i s o

Todos somos trabajadoras del amor (elogio de la promiscuidad traslúcida)
MARIO MERLINO 7–10

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

Fuegos de palabras sin NdT
MÀRIUS SERRA 13–15

Las mil y una noches
J. VERNET 17–23

Hojas de hierba *de Whitman: Borges como traductor de* Song of Myself
GREGARY J. RACZ (Traducción de Dolors Udina) 25–31

De la traducción
ALFONSO REYES 33–41

Biografía
CARLOS ALONSO 45–47

Homenaje en Barcelona
DOLORS UDINA 48

María Teresa Gallego 50

Mario Muchnik 51

Catalina Martínez Muñoz 52

Andrés Sorel 53

Berna Wang 54–55

Ángel Sánchez-Gijón 55–57

Miguel Sáenz: La herencia de Esther 57

Miguel Martínez Lage: E.B., in memoriam 58–61

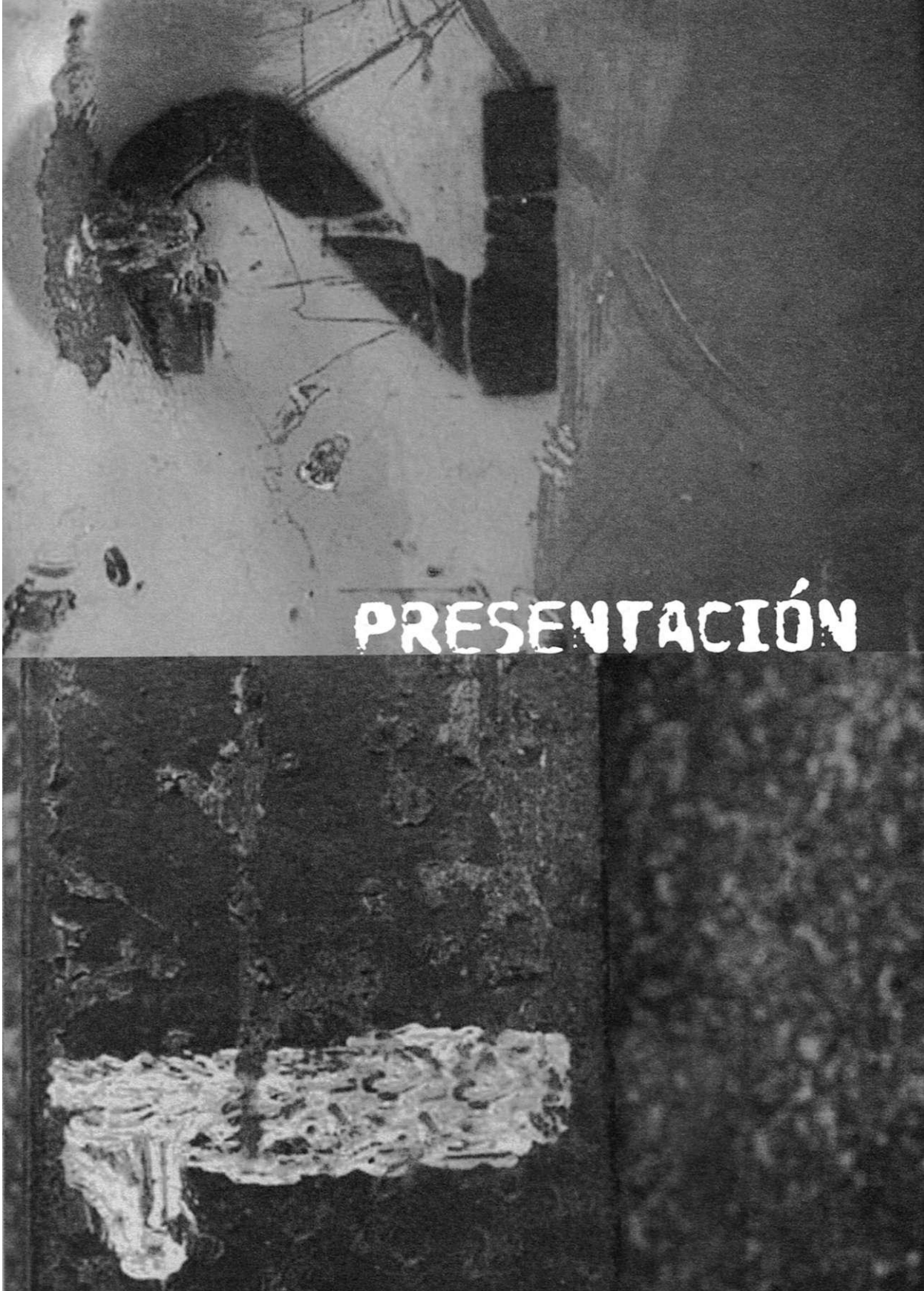
El traductor literario
ESTHER BENÍTEZ (publicado en *Letra Internacional*) 62–73

Milan Kundera y Jorge Amado 74–75

Liber 2001, IX Jornadas en torno a la traducción literaria y otros 76–85

Sonnets pour Hélène, de Ronsard 86–91

Libros
Maestro siciliano de nombre impronunciable
RAMÓN BUENAVENTURA 92–93



PRESENTACIÓN

Todos somos trabajadoras del amor (elogio de la promiscuidad traslúcida)

Mario Merlino

Como las putas (o los putos, que seguirán siendo, según la etimología, muchachas o muchachos en flor), tenemos la graciosa virtud de ser intermediarias. Una buena cama con el autor o la autora que toca traducir y hala, cumpliendo con aquello de Barthes de que en el amor, como en el lenguaje, hay que buscar siempre nuevas inflexiones para mantenerlo húmedo y despierto.

Traduzco el texto con amor porque lo respeto en su diferencia. Abandono la tentación exhibicionista de escribirlo mejor, supuestamente, en mi lengua. Servicio completo. Ser-vi-cio completo. Trabajo con la palabra. Practico con ella el coito *(co-ire,* irse con).

Cada texto es un cuerpo. Aun el más anodino es un cuerpo. Me arrastro entre las palabras dejando que cada una de ellas se agarre a mí y me desangre. Hay letra y me desangro. Hoy no sé qué decir. Tal vez debería dejarme llevar por la corriente de las palabras sin pensar ni un momento en lo que digo. Y que a fin de cuentas alguien lea el galimatías y luego luego sepa traducir lo que subyace (¿habrá algo debajo?) en la aparente inconexión de lo que digo. Había una vez un ser humano que quiso hablar al mismo tiempo en todas las lenguas. No pudo: la gran frustración, la condena atroz de acabar hablando en una sola lengua.

Si hemos de creer a los dogones, hay palabra seca y palabra húmeda. Esta ahora está seca. Pero quiere decir. Lo saben Samuel Beckett y sus traductores, desde Ana María Moix a Jenaro Talens, Félix de Azúa y Miguel Martínez-Lage. Vaya si lo saben. Un traductor, cuando traduce, se desdice, dice a través de otro. Parodia el texto, decíamos en el número anterior. Parodia: contracanto, canto en falsete. El traductor se traviste. Hace repetidas veces el amor con los autores, los acosa, los acecha, los abandona, los vuelve a encontrar. Traducir es acto promiscuo. Leer también. Cuantos más autores leemos, cuantos más autores traducimos, más placer se siente. Los curas y los administradores de la rectitud moral (ambos atentos a los deslices de la salud

pública) creen que el sexo es cuerpo a cuerpo. O que el único cuerpo es el de carne y hueso. Dejan de lado las palabras o las persiguen, haciendo moral de los términos buenos y malos. A eso se reduce, en eso se termina su investigación. Son exclusivamente buenos y atacan el afecto. Ellos sí que condenan al mundo a la palabra seca. Enjugan la humedad. No derraman líquidos. Son avaros: controlan todos los esfínteres. Son maestros de lo políticamente correcto. Compórtate: habla sólo lo suficiente. No digas inconveniencias.

Un traductor que se precie se moja, se humedece, entra en la corriente de la lengua otra que lo provoca para que encuentre la suya, la materna, la más tierna. Pasión y lucidez al mismo tiempo. Me apasiono, me dejo llevar por el vértigo de la lectura y después recorro línea a línea, con la yema de los dedos, el libro ya leído. Casi levito. Me vuelvo místico en erección, veo a dios entre las páginas que recorro corriéndome entre ellas. Línea a línea construyo y me construyo.

Según el poeta brasileño Haroldo de Campos, traducir es también transcrear. Hablando de Dante (traducir/translucir), dice que el traductor "tiene que transcrear, excediendo los lindes de su lengua, extrañando su léxico, recompensando la pérdida en un punto con una intromisión inventiva en otro, la infratraducción forzada con la hipertraducción venturosa, hasta que lo desatine y saque de quicio aquella última *hybris* (<culpa luciferina, transgresión semiológica?), que es transformar el original en la traducción de su traducción". O, dicho en otras palabras (no pretendiendo explicar sino extendiendo el texto, explayando), encontrar esa juntura (el *kaiws*, punto vital del cuerpo, momento que es eternidad) donde el hallazgo del escritor representa un golpe alto (y bajo) para el traductor que quiere que también en la lengua de llegada el hallazgo sea eclosión, que la palabra resuene y forme una nueva galaxia de sentido.

Pulir y acariciar el texto, vencer sus resistencias, buscar el punto débil que lo fortalece, husmear en sus menudos, guerra amorosa intestina que alumbra en corro las palabras. Y no cejar en el intento. Volver, volver atrás para dar el paso adelante de la forma o, como decía el chileno Pablo de Rokha, encontrar "la trepidación de la gramática, aquella cosa inmensa y mecánica, dinámica, difícil, que es, ¡por Dios!, el lenguaje colocándose".

No hay lengua que se resista a la caricia. Ni lengua que pueda preciarse de única. La lengua no debería participar de la batalla de las banderitas. Quemo una bandera porque sólo vale la de mi comunidad, la de mi paisito, mi patria (las patrias siempre han tenido poca monta). La traducción significa, además de encontrar las respuestas léxicas y sintácticas en un idioma concreto, admitir desde el comienzo la riqueza de las diferencias aun compartiendo étimos o raíces comunes. No implica esto caer, desde luego, en la trampa de los falsos amigos, sino saber que nos vamos apartando y distinguiendo sin perder la conciencia de haber pertenecido a la misma familia. La distancia ayuda a reconocer la proximidad. Me hago apatrida para reconocer la patria común.

No digo que haya que fundar una asociación de traductores radicales. No digo tampoco que venceremos a los neoliberales y otros obispos desde nuestra humilde tarea de trabajadoras del amor entre lenguas. Sí me parece saludable romper lanzas contra el corto alcance de los fervores limítrofes, hipertrofia del desamparo. Escribir y traducir sabiendo que los amantes de guetos y otras parcialidades más o menos masturbatorias (barrio, nación, parroquia, banderita) no aprenderán nunca a salirse de quicio. Ni siquiera dejarán lugar para un resquicio. Tendrán cada vez menos cosas que traducir. La pobreza de mente no viene sola. Se acompaña de Tópicos, Pensamientos Únicos o Unicelulares, Lenguas Perfectas, Vocabulario Hasta Aquí.

Además de traducir, de traslucir, de transcrear, el traductor ante todo se traslada. Sale del pequeño rincóny atraviesa una frontera. Y otra. Y otra más. Pero me equivoco. Siento que estoy sentando cátedra. Eso pasa por tener ansiedad teórica. Tengo ansiedad teórica. Quiero hacer el dogma de la negación del dogma. A menos que la utopía crezca gracias al deseo de teorizar. Ser trabajadores de la traducción, trabajadoras del amor sacando a las palabras de sus casillas para trasladarlas a otras casillas, las de la lengua de llegada. Que también supone atravesar las fronteras del silencio. Hacer idiomas del silencio, reconocer el lugar dejas pausas, el lugar donde las palabras vibran, el fantasma musical de la nota que sigue sonando.

Vibmto. Había una vez una traductora que se topó con una lengua desconocida. No había academias ni profesores que la enseñasen. Sólo había personas que la hablaban a su modo. La traductora aprendió poco a poco. Se adueñó (que es como decir "se hizo cargo") de todos los modos posibles. De cada modo brotaron palabras a raudales. Fundaron familia y nuevas relaciones sintácticas/La traductora, a pesar de tantos modos acumulados, con el correr del tiempo se dio cuenta de que la lengua no se quedaba quieta y se consagraba a cultivarla entrevistando a otras personas, leyendo los nuevos libros editados, proponiendo a la academia que se reformase. Un día, al salir de casa, vio la calle inundada de carteles. El mundo entero pedía ser traducido al mundo en general. Y tuvo que reproducirse para

> ***Pulir y acariciar el texto,*** *vencer sus resistencias, buscar el punto débil que lo fortalece, husmear en sus menudos, guerra amorosa intestina que alumbra en corro las palabras. Y no cejar en el intento.*

atender la demanda. Circuló por bancos de semen varias veces a la semana, probó el método de las probetas, se atrevió a la experimentación y varios clones la continuaron. Y, sobre todo, siguió practicando el sagrado arte de la promiscuidad.

Atravesó la exuberante selva del lenguaje. E hizo, *trumó entre las hojas,* el amor incesante lengua a lengua. No faltó quien maldijese estirpe tan dispersa

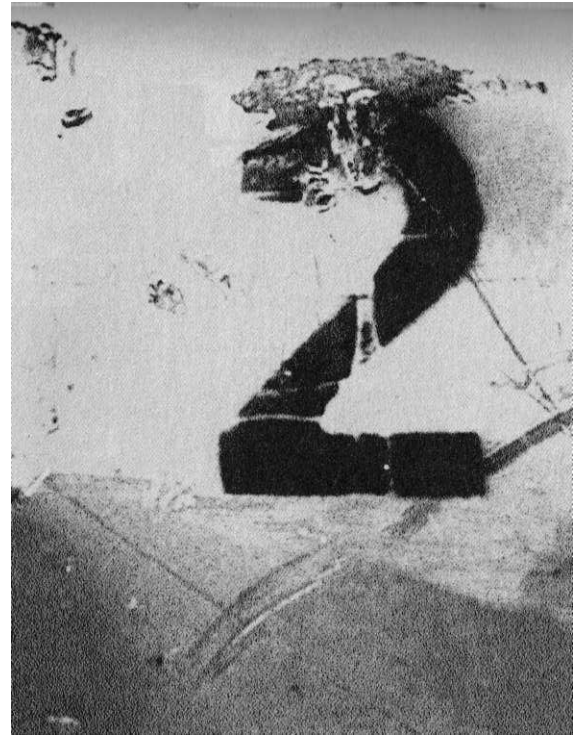
Vasos Comunicantes mediante, propuso una sección llamada "Centón" ("hágase a partir del número 20", coincidieron directores, consejeros, colaboradores y amigos de la revista). Allí se mezclarían citas de diferentes autores que hablasen de asuntos relacionados con la traducción, desde novelas a entrevistas y recortes de periódicos. Centonar se convirtió en una nueva actividad que la revista plasmaría: unir retales de diferentes telas para confeccionar una colcha o manta, hacer *patch-work* (a la inglesa), *centón* (a la francesa), *centone* (a la italiana), *centao* (a la portuguesa). Una nueva forma de practicar (promiscuamente) el mestizaje. Los traductores se habían vuelto radicales, por aquello de hurgar en las raíces de su oficio.

—De tal palo...

—...tal astilla— respondió la cita o fragmento correspondiente.

Ser trabajadores de la traducción,
trabajadoras del amor
sacando a las palabras
de sus casillas para
trasladarlas a otras
casillas, las de la lengua
de llegada. Que también
supone atravesar las
fronteras del silencio.

”



BEDFORD
PRA7334
پشاور اے
۷۳۳۴

Fuegos de palabras sin NdT

Mar tus Serra

Ésta es una síntesis sucinta traducida al castellano de la transcripción de una cinta de K7 milagrosamente grabada que reproduce una accidentada conferencia sobre la traducción de juegos de palabras impartida mayoritariamente en catalán en el Gírcol Maldá de Barcelona la tormentosa noche del 14 de marzo de 2001, en el transcurso de la cual conferenciante y público vivimos una noche de vino y risas mientras percibíamos intermitentemente la cortísima distancia que separa la luz de la penumbra así como el verdadero sentido de la iluminación. Todas las referencias bibliográficas reproducidas aquí figuran en mi *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario* **(Barcelona, Ediciones Península, 2000).**

Un juego de palabras es un choque verbal fortuito (como *de sastre* con *desastre)* que provoca una pérdida momentánea de sentidos. Tras el choque, los accidentados siempre recuperan el sentido, pero a menudo no vuelven a ser los mismos (tras el pequeño *desastre* el *sastre* accidentado tendrá un cajón ineluctablemente *desastroso).* Por tanto, se podría decir que estos encontronazos generan impulsos tan irracionales como los que entre los humanos provoca el enamoramiento. Para que el choque se transforme en juego es preciso que las palabras implicadas en él no salgan ilesas. Sólo así podemos hablar de juego de palabras entendido como descubrimiento, producto o no de una búsqueda, de una asociación imprevista entre dos paradigmas distintos (o incluso entre dos sintagmas) que no se basa en ninguna de las leyes "serias" que rigen las lenguas humanas. Este choque fortuito está muy cerca del "extrañamiento" que suele asociarse a la génesis creativa. Como todos los juegos, el juego de palabras proviene de lo irracional, provoca cierto placer, genera una realidad al margen y desarrolla sus propias reglas. A menudo el choque de palabras se puede reducir a la oposición de dos elementos mínimos, pero el margen de variación es elevado.

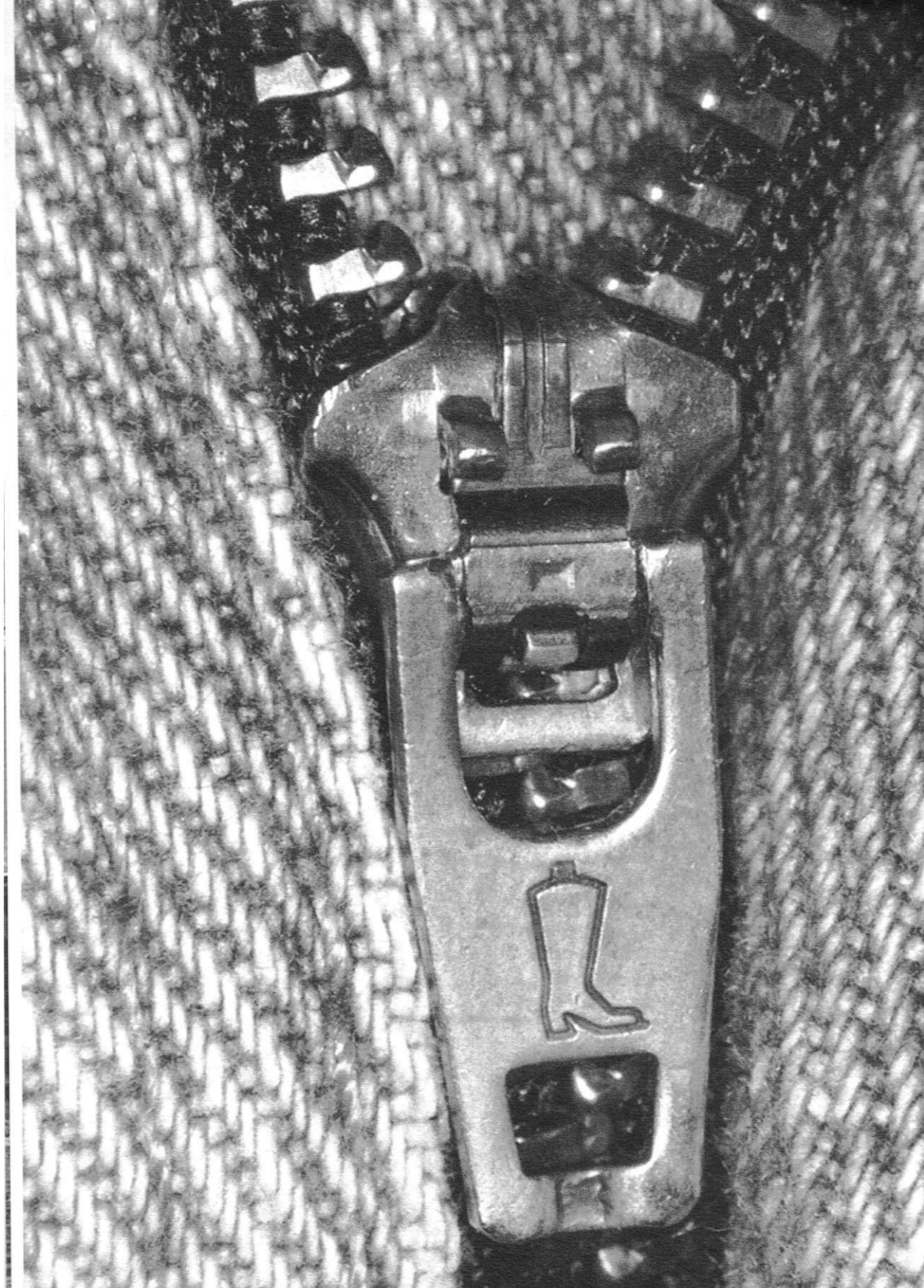
Nos presentan al embajador de Guatemala en Colombia —que en 1979 era un señor llamado Aquiles Pinto Flores— y, de manera inmediata, se impone una segunda lectura de su nombre: "Aquí les pinto flores". A partir de este hallazgo que nos ha cautivado podemos tomar diversas decisiones: desde olvidarlo porque no nos parece interesante hasta aprovecharlo para construir un jeroglífico o una adivinanza, pasando por

iniciar una colección de nombres y apellidos con doble sentido que nos llevará a leer ávidamente los listines telefónicos a la búsqueda de apellidos chocantes (y reales) como Conesa Cara o Laca Gamos. Pero la génesis del juego de palabras se ha producido en el mismo momento en que hemos descompuesto "Aquiles" en "aquí les", seguramente empujados por la adecuada forma verbal que puede ser "pinto" y las adecuadísimas "flores" que le siguen. El resto es construcción. Elaboración cultural del sorprendente descubrimiento.

Para traducir un juego de palabras, por tanto, primero hemos de comprender el mecanismo que lo genera. Y una buena manera de hacerlo es acogiéndonos al espíritu de la llamada "literatura potencial" que defienden desde 1960 los autores del Oulipo (Taller de Literatura Potencial), entre cayos miembros más conocidos figuraban Raymond Queneau, Georges Perec e ítalo Calvino. Entre otros conceptos igualmente poderosos, los oulipistas han desarrollado la llamada "constricción": una regla previa, tan absurda como pueda parecer, que se impone el escritor antes de iniciar el proceso de escritura. Por ejemplo usar sólo monosílabos. O vetarse la E, que es la letra más frecuente. O bien reservar la admisión a las palabras monovocálicas en A, como hizo el "plagista por anticipación de Oulipo" Rubén Darío en su cuento monovocálico "Amar hasta fracasar (trazada para la A)". Traducir juegos de palabras implica reproducir el mecanismo que los genera para intentar llegar a la misma enfermería que en el choque original. Eso explica que un diario argentino publicara, dos décadas después del cuento de Darío, una "traducción" de su cuento al monovocalismo en E que se tituló "Querer es perecer".

De mi experiencia personal como traductor de una veintena de diálogos radiofónicos de los hermanos Marx al catalán extraigo un ejemplo emblemático para ilustrar mínimamente esta idea, no sin antes señalar que los refulgentes retruécanos de Groucho y sus hermanos son un ejemplo claro de texto que prescinde de lo que los generativistas denominarían "estructura profunda". Dos frases marxianas como "¡y dos huevos duros!" o "¡más madera, que es la guerra!" circulan entre nosotros como verdaderos proverbios castellanos por influencia de los doblajes cinematográficos. Pero tal vez el ***gag*** marxiano más emblemático que ha perdurado en el ámbito anglófono sea el proyecto de construir un "viaducto" en la Hacienda "Los Cocos" que el Sr. Hammer (Groucho) intenta explicar a Chico sin que éste lo acabe de entender. La absurda homofonía que hace las delicias de los angloparlantes se da entre "viaduct" y "why a duck" ("¿por qué un pato?"), la réplica que Chico repite durante la larga escena, para derivarla luego hacia los pollos con "why-no-a-chicken?". El viaducto del pato en ***The Cocoanuts*** (1929) no sólo es una perla cómica, sino también una piedra en los zapatos de los traductores. En algunas traducciones castellanas la repetición se pierde porque el ***gag*** homofónico disocia el "viaducto" en "Vi a Ducto", provocando réplicas del tipo "¿vio a quién?", "¿vio a Ducto?", "¿por qué a Ducto?", "¿por qué no a Pepe?". En la traducción catalana de los guiones radiofónicos, que es donde nace el ***gag*** del pato, intenté trasladar el efecto transformando el viaducto en un puente para poner en boca de Groucho la frase "Farem un pare amb pont i tot" que permitiese la homofonía "en poni tot" y, así, transformase la reiterada pregunta "why a duck?" en "per qué en poni tot?" ("amb pont i tot, sí"), con derivadas equinas del tipo "per qué no a cavall?" que posteriormente daban pie a un "pas de zebra".

Los devastadores efectos de la homofonía, la homonimia y la polisemia sobre el sentido de las palabras ponen en graves aprietos a los traductores. Un mayor conocimiento del catálogo interminable de artificios verbales creados por seres verbívoros de toda lengua, raza, credo, sexo y condición nos permitirán abordarlos sin caer en el pozo negro de la *NdT*. Especialmente aquellas "Notas del Traductor" que empiezan con una intolerable declaración de impotencia: "Juego de palabras intraducibie que..." Cualquier juego verbal debe ser una invitación a reinventar el fuego para un traductor verbívoro.



Las mil y una noches

J. ***Ve met***

La historia del éxito de *Las mil y una noches* **es la historia de sus traducciones. Sin la traducción al francés de A. Galland, a principios del siglo** XYIII**, ¿se habría convertido en un clásico de la literatura universal? ¿Se habría editado en árabe? Por eso, siempre que se habla de esta ingente colección árabe de cuentos, se empieza hablando de sus traducciones a las lenguas europeas. Las páginas que siguen son la primera parte de la introducción del profesor J. Vernet a su traducción de** *Las mil y una noches* **al español, publicada por la Editorial Planeta en 1964. Era la primera traducción española con criterios científicos, es decir, fiel y completa, ya que especificaba con precisión qué edición árabe y qué textos árabes complementarios había utilizado. Por eso era también necesario pasar revista a las traducciones europeas que habían hecho época. En ediciones posteriores, esta introducción falta o se ha reducido de forma considerable. En esta reimpresión, se han suprimido las notas, generalmente de información bibliográfica, y las referencias a la numeración de las noches en que aparecen los cuentos.**

Teresa Garulo

El conocimiento de *Las mil y una noches en* Occidente se debe al orientalista y viajero francés Jean Antoine Galland (1646-1715), quien entró en contacto con la cultura oriental durante sus múltiples viajes a Turquía y Próximo Oriente. Colaborador de Bartholomé d'Herbelot (1625-1695), profesor de árabe en el Collège de France a partir de 1709, Galland había publicado ya en París (1694) una obra que le acreditaba como buen orientalista: *Les paroles remarquables, les bons mots et les maximes des orientaux. Traduction de leurs ouvrages en arabe, en persan et en turc: avec des remarques.* A esta obra siguió, a partir de 1704, una serie de doce volúmenes que habían de inmortalizarlo: *Les mille et uñe nuits, contes arabes, traduits en français.* El último volumen apareció en 1717, es decir, dos años después de la muerte de su autor. La obra fue tan bien acogida por los lectores que hubo que reeditar los primeros tomos antes de que aparecieran los últimos. Sin embargo, a pesar de su extensión, *Las mil y una noches* dadas a conocer por Galland no contenían ni mucho menos toda la materia que los manuscritos agrupan bajo ese título; las *noches* de Galland cubren una extensión de unas trescientas cincuenta noches, equivalentes a la cuarta parte del texto que hoy conocemos (de las cuales sólo se

numeran las doscientas treinta y cuatro primeras, puesto que a partir del tomo VII se suprime esta división). Los textos que daba a conocer contenían una serie de historias, más o menos graciosas, extraídas de un manuscrito árabe, de origen sirio, a las que en ciertos lugares completaba con relatos, orales o escritos, que le facilitaba un maronita alepí, un tal Hanna, bien oralmente bien por escrito. Esto permitió a Galland incluir las historias de *Aladino y la lámpara maravillosa. Las aventuras nocturnas del Califa, Alí Baba, Alt Jwadcha, El caballo de ébano, El príncipe Ahmed y la perí Banu* y *Las hermanas envidiosas.*

La traducción de Galland, hecha según los cánones en boga en la literatura francesa del siglo XVIII, tuvo tal éxito que me imitada en cuanto vieron la luz los primeros volúmenes. Así Pétis de la Croix tradujo al francés, con ayuda de Lessage —quien actuó como corrector de estilo—, unos cuentos orientales con el título de *Les mille et un jour. Contespersans* (París 1710-1712, 5 vols.). El prólogo de la obra explica su génesis: "Estos cuentos proceden del célebre derviche Mocles, uno de los magnates de Persia, jefe que fue de los sufíes de Ispahán. Tenía doce discípulos que vestían largos trajes de lana y todo el mundo le veneraba porque era descendiente de Mahoma y le temían porque era un sabio cabalista... Durante la juventud se había dedicado a traducir al persa las comedias indias, de las cuales se puede encontrar una traducción turca en la Biblioteca del Rey, con el título de *Al-farach bad al-sidda (La alegría tras la aflicción).* El traductor persa, para dar originalidad a la obra, transformó las comedias en cuentos, les dio el título de *Hezaryek-Ruz,* es decir, *Los mil y un días,* y dejó el manuscrito en señal de amistad al señor Pétis de la Croix, quien en 1675 se encontraba en Ispahán, y consintió en que éste lo copiara. Parece que *Los mil y un días* sea una imitación de *Las mil y una noches...* y puede creerse que una de ellas ha sido la causa de la aparición de la otra; pero como en la cuentística árabe no existe el tiempo no podría decirse cuál de las dos ha sido la primera".

Toda esta historia tiene el aspecto de ser una fábula, por más que no excluye el hecho de que los cuentos contenidos en *Los mil y un días* sean de origen oriental, pero, en todo caso, no guardan relación con *Al-farach bad al-sidda* árabe y tal vez ni tan siquiera con el pretendido libro turco de ese nombre.

De peor gusto para Galland fue lo ocurrido con el volumen VIII (Boutique de Claude Barbin, 1709), en que, contra su voluntad y la de Pétis de la Croix, se introdujeron dos cuentos traducidos del turco por el segundo: *Judadady Zayn al-asnam,* junto con el *Ganim,* traducido por el primero. Otras imitaciones, como *Las ciento y una noches,* más tardías, no tuvieron la resonancia de *Los mil y un días.*

La versión de Galland predominó en la Europa de todo el setecientos y buena parte del ochocientos, siendo el punto de partida de muchas, por no decir todas, las traducciones realizadas a otras lenguas. Todo ello sin contar las ediciones completas o parciales, también en todos los idiomas, destinadas a los niños; entre ellas la de Grimm.

La situación hegemónica de la traducción de Galland empezó a cuartearse en cuanto se publicaron las primeras ediciones del texto árabe de nuestra obra. He aquí las principales.

1. La primera de Calcuta (también conocida por el nombre de su editor, Sheerwanee i; consta de dos volúmenes publicados en 1814 y 1818 (reedición litográfica en Calcuta, 1829). Obra rara, debido a que casi toda la tirada del primer volumen se perdió en un naufragio y a que los pocos ejem-

piares que han llegado hasta nuestros días van desapareciendo con el transcurso del tiempo (**Y**. g., el de Bonn fue destruido por un incendio al fin de la última guerra). Contiene sólo las doscientas primeras noches.

2. La de Breslau, en doce volúmenes. Los ocho primeros fueron editados por M. Habicht (1825-1838) y los cuatro últimos por H. Fleischer (1842-1843). Según sus editores, el texto estaba basado en un manuscrito tunecino. La autenticidad dudosa de éste, conforme señalan los críticos, plantea numerosos problemas.

3. La de Bulaq (1251/1835), llamada también edición de El Cairo. De este texto derivan casi todas las restantes impresiones egipcias —y son muchas— hasta nuestros días. Entre ellas cabe citar las de las casas Sarafiyya (4 vols., I^{a} ed., 1305-1306/1888-1889); 5^{a} ed., 1323/1926) y Dar al-kutub al-arabiyya al-kubrá (4 vols., I^{a} ed., 1279/1862). La edición príncipe de Bulaq, de admitirse la hipótesis de Zotenberg, derivaría de un manuscrito de la segunda mitad del siglo xviii, ya que un viajero europeo que pasó por Egipto en 1807 atribuye a un jeque, muerto unos treinta años antes, la sistematización definitiva de la obra.

4. La segunda de Calcuta, o de Calcuta a secas (también conocida por el nombre de su editor, W. H. Macnaghten), consta de cuatro volúmenes (1832-1842). Fue reeditada, litográficamente, en Bombay (1297/1879). Esta edición deriva de un manuscrito egipcio completado con adiciones de Calcuta I y Breslau. Ofrece algunas discrepancias —en especial en las doscientas primeras noches— con la de Bulaq, y en algunos pasajes da un texto algo más ampliado que ésta. Pero ambas ediciones coinciden sustancialmente y reciben el nombre de Recensión Egipcia de Zotenberg (abreviado ZER, ZAR, en inglés —Zotenberg's Egyptian Recensión— o alemán).

5. La de los jesuitas de Beirut, preparada por el P. Salhani, y publicada, inicialmente, en cinco volúmenes (la última edición, la 4^{a}, en 1956). La división de noches coincide, en general, con la de ZER, pero en ciertos pasajes el texto parece derivar de una fuente independiente. Los pasajes escabrosos han sido omitidos.

Estas cinco ediciones tienen una característica común: en todas faltan los cuentos de *Aladino y la lámpara maravillosa* y de *Alt Baba y los cuarenta ladrones,* que figuran en la traducción de Galland. ¿Hay que creer que éste, desbordado por su fantasía, añadió cuentos de su propio peculio o que Hanna le engañó? Idénticamente, ¿qué pensar de cuentos como *El caballo de ébano,* que figura en unas ediciones y falta en otras? Prescindiendo por ahora del análisis de estos problemas, adelantaremos sin embargo y en lo que respecta a Galland, que ni fue falsario ni burlado, sino que las discrepancias que aparecen entre su versión y los textos de que hoy disponemos radican en que el manuscrito por él utilizado representa una recensión más arcaica que la de los manuscritos que sirvieron de base a las ediciones mencionadas. Es más: Macdonald encontró en Oxford, y editó, el texto árabe de *Alí Baba,* y Zotenberg el de *Aladino.*

La aparición de los textos árabes de *Las mil y una noches* que hemos enumerado dio origen a nuevas traducciones realizadas directamente del original árabe y que se ceñían bien a un texto determinado, o bien, queriendo dar una visión lo más amplia posible de la materia prima, procedían a adiciones e intercalaciones arbitrarias para completar, con el auxilio de unas ediciones, los cuentos que faltaban en otras. Las principales traducciones realizadas con criterio científico son:

A Inglesas. Además de la de J. Scott (Londres 1811, 6 vols.), más o menos dependiente de Galland, hay que citar las de:

1. Henry Torrens (Londres, 1838; 1 vol.). Toma como base la edición de Calcuta II. Incompleta (sólo contiene las primeras cincuenta noches), cuida con especial interés del aspecto literario.

2. Edward William Lañe (Londres, Iª ed., 1839-1841; edición mejor: la 3ª, en 1859). Basada en la edición de Bulaq y completada con las de Breslau y Calcuta II. Intentó reunir en ella cuanto de bueno tenían los textos base utilizados, expurgándolos severamente y anotándolos con profusión, hasta el punto de que en 1883 Stanley Lañe Poole pudo utilizarlas para publicar un estudio sobre la sociedad árabe en la Edad Media a través de *Las mil y una noches.* En la traducción intentó mantener las características estilísticas del texto árabe. Omitió algunos cuentos, como los de *Umar al-Numdn* y *La doncella Teodor;* de otros, sólo da un breve resumen y suprime buena parte de los versos.

3. John Payne (Londres, 1882-1884; 9 vols., a los que en 1884-1889 se añadieron cuatro volúmenes suplementarios). Basada en las ediciones de Calcuta II con adiciones de Bulaq, Breslau y Calcuta I. Traduce fielmente el texto, conserva metros y rimas y emplea una lengua de argot en los pasajes que lo requieren.

4. Richard F. Burton (Benarés-Londres, 1885-1888; 16 vols.). Basada en la edición de Calcuta II, con adiciones de Bulaqu, Breslau y Calcuta I. Con pretexto de comentar los cuentos científicamente, el traductor los anota con gran desenfado, sobre todo cuando se trata de pasajes escabrosos. El estilo es muy literario, en especial cuando traduce versos. Esta edición sin expurgar contiene numerosos cuentos "huérfanos" o desplazados, materiales espúreos y depende, en parte, de la de Payne.

B Alemanas

1. Joseph von Hammer realizó una traducción francesa, hoy perdida, a partir de un manuscrito del grupo ZER. Este texto francés fue, a su vez, vertido al alemán por A. E. Zinserling (Stuttgart, 1823-1824; 3 vols.), del cual proceden las traducciones francesa de Trébutien (París, 1828; 3 vols.) y la inglesa de Lamb (Londres, 1826; 3 vols.). La versión de Hammer omite las anécdotas y abrevia o parafrasea el original árabe según le conviene.

2. Max Habicht, F. H. von der Hagen y Karl Schall (Breslau, 1825; 5 vols. [15 partes].) Basada en la edición de Breslau.

3. Gustav Weil (Stuttgart, 1837-1841; 4 vols. Mejor edición, según el autor, la 3ª, de 1866). Basada en las ediciones de Bulaqu y Breslau.

4. Max Henning (Leipzig, 1895-1899; 24 vols.). Basada en la edición de Bulaq con adiciones tomadas de las *Supplemental nights* de Burton. Traducción completa, expurgada y bien anotada.

5. E. Littmann (Leipzig, 1921-1928; 6 vols. Tiene múltiples reediciones: la 2ª en 1953, la 3ª en 1954, la 4ª en 1960...). Basada en Calcuta II con adiciones de Calcuta I, Bulaq y Breslau, indicadas claramente en el texto; las historias desplazadas se insertan a partir de los manuscritos de París y Oxford, y cuando las circunstancias lo exigen, las traduce de Burton. Versión fiel, sin

fantasías, ceñida al texto con criterio filológico y conservando la prosa rimada y el verso en aquellos pasajes en que el original utiliza estos artificios. El estilo calca, con gracia, el típico de la lengua árabe. Todas estas circunstancias hacen de este trabajo una obra maestra de la literatura alemana y, como tal, y a pesar de la sencillez del lenguaje, difícilmente traducible a otras lenguas.

C Rusas

1. M. A. Salve (editada por I. Krackovsky, Moscú, 1929-1936; 8 vols.). Basada en el texto de Calcuta II profusamente anotado. Esta versión ha sido, a su vez, vertida al italiano (Milán, 1946)

D Danesas

1. J. L. Rasmussen (Copenhague, 1824; 4 vols.). Basada en Calcuta I; por consiguiente, incompleta. Constituye el primer intento serio de ser fiel al texto árabe.

2. Oestrup (Copenhague, 1927-1928; 6 vols.). Basada en una edición cairo ta de ZER (1890). Traducida, a su vez, al sueco por T. Wernstron. Es una versión —y visión— personalísima y libre de *Las mil y una noches* destinada a llegar al gran público; altera la disposición de los cuentos y suprime algunos como el de *Umar al-Numdn.* Oestrup justifica su actitud en el prólogo afirmando que ha traducido como si el último compilador de la obra hubiera escrito la recensión en danés.

E Italianas

1. La de Francesco Gabrieli, con la colaboración de A. Casaro, C. Pansera, U. Rizzitano y V. Vacca (Milán, Iª ed. 1948; 5ª ed. 1958). Basada en una edición de ZER (imprenta Sarafiyya, El Cairo, 1305/1888). Completa, sin expurgar, suficientemente anotada y conteniendo una sola historia desplazada: la de *Aladino y la lampara maravillosa.*

F Francesas

En Francia, ceñida durante dos siglos a la versión de Galland, aparece a principios de éste la traducción (París, Iª ed., 1899-1904, 16 vols.) del médico cairota Mardrus (1868-1949), que consiguió rápidamente una amplia difusión debido a que su autor, casado con la poetisa Lucie Delarue, se movía dentro del mundo literario de principios de siglo y dedicó toda la obra a Mallarmé y los volúmenes sueltos a los principales hombres de letras de la época, como Valéry, France, Gide, etc. El éxito inicial, sólo comparable al que en el siglo xvill obtuvo la versión de Galland, hizo que esta obra fuera traducida a casi todas las lenguas cultas, el italiano (Milán, 1921) y el castellano (traducción de Vicente Blasco Ibáñez, Editorial Prometeo, s/d., 23 vols.) entre otras, puesto que los lectores creyeron encontrarse en presencia del texto genuino y desnudo de *Las mil y una noches* dado el subtítulo de la portada, "traduction littérale et complete", y las palabras del prólogo en que Mardrus afirma haberse basado en "todas las ediciones árabes conocidas que he compulsado primero unas con otras y luego con los manuscritos (juzgo inútil citarlos aquí). He empleado, sobre todo, un manuscrito árabe de fines del siglo XVII. Es el más completo y mejor conservado que conozco y es el mismo que varios orientalistas consideran perdido y que tengo la suerte y la alegría de poseer personalmente. La famosa edición árabe impresa en Bulaq y difundida por todo el mundo oriental se basa en este manuscrito". ¿Hasta qué punto son exactas las afirmacio-

nes de Mardrus? Si comparamos la cita anterior con los datos que se encuentran en el artículo titulado "Deux Poétesses, Mme. Delarue-Mardrus et Mme, la Comtesse de Noailles" —se afirma que Mardrus copió en su juventud el texto árabe de *Las mil y una noches*—, entra en seguida la duda de saber si el manuscrito en cuestión es una mera ficción literaria. Si se tiene en cuenta, además, el texto de la dedicatoria de uno de los volúmenes, dirigida al gran arabista Hartwig Derenbourg (m. 1908), puede creerse que Mardrus intentó dar una traducción personalísima de *Las mil y una noches.* Analizando el texto mardrusiano se ve que sigue fundamentalmente a ZER, pero introduce modificaciones en el orden de las noches —y por tanto variaciones en la concatenación de los cuentos— conforme él mismo advierte al iniciar las *Historias de Sindbad el marino* (Mardrus 290-316; ZER 537-566), que le permitían incrustar determinados cuentos desplazados como los de *Aladino y la lámpara maravillosa.* La colocación de éste es típica; va de la noche 731 a la 774, cuando, en realidad, de seguir el texto editado por H. Zotenberg tendría que estar entre las noches 514 y 591. Lo mismo podría decirse de la historia de *Alt Baba y los cuarenta ladrones,* que en el texto árabe conocido no conserva ningún ordinal de noche. Pero no sólo se limitó a reintroducir cuentos desplazados de los textos de ZER, sino que también excluyó algunos que figuran en todas las ediciones corrientes, y acortó notablemente otros. La versión mardrusiana admite además en su seno relatos que jamás han pertenecido a *Las mil y una noches.* En resumen puede decirse que consta de:

1.1. Un núcleo fundamental basado en ZER. En este texto base se han realizado supresiones de poca importancia.

2.1. Cuentos tomados de la versión de Galland o, cuando menos, de originales árabes desconocidos. Tales son, v. g., *Historia de la princesa Nuron-nahar y de la bellagenia y Lanzada, la de sonrisa de rosa.*

3.1. Cuentos tomados de la edición-traducción de Habicht, como *El cadí padre del cuesco* que, tardío se encuentra en un manuscrito de Oxford (1177/1763), el cual debió de ser conocido ya en la Edad Media, pues ha influido en *El parto de Calandrino* del *Decamerón.*

4.1. Cuentos tomados de colecciones árabes que nada tienen que ver con *Las mil y una noches* (tal es el caso de la mayoría de historietas que ocupan las noches 971-994).

5.1. Historias procedentes de fuentes no árabes (verbigracia, noches 998-1001, de origen industaní).

Otras anomalías de la versión mardrusiana consisten en el cambio o traducción de los nombres de cuentos y personajes o en la omisión de determinado número de noches. Así, por ejemplo, faltan las noches 617, 619, 621, 623, 626, 628, 635, 638, 641, 646, 654, 657... Estas supresiones pueden atribuirse bien a que no están en el texto manejado por Mardrus, bien a un descuido. Lo más probable en este caso es que proceda de la intercalación de la *Historia del dormido despierto* (622-653), relato inexistente en ZER y que le obligaría a un reajuste personal de todas las noches, cometiendo así las omisiones. El reajuste fue siendo más intenso conforme se acercaba al fin de la obra. Esto se ve claramente: *La historia del pastel hilado con miel de abejas* y de *La esposa calamitosa del zapatero remendón* comprende en ZER las noches 990-1001 y en Mardrus las 959-971. En esta última versión siguen tres historias más para conseguir así alcanzar el número de 1001.

La traducción de Mardrus no sólo fue fiel a la letra —sus traducciones de determinados pasajes en prosa y de la mayoría de los en verso se apartan del original árabe tal y

como lo han entendido los mejores arabistas—, sino que tampoco se mantuvo dentro de los cánones establecidos por la propia obra que traducía, de la que se alejaba en cuanto le convenía y procedía a amplificaciones caprichosas, sobre todo en los pasajes escabrosos. Unos cuantos ejemplos se encuentran, por caso, en las pocas historias del *Sendebar* que figuran en la refundición mardrusiana. Mientras en las ediciones corrientes el *Libro de los engannos e los assaycimientos de las mujeres*—como lo llama la versión castellana medieval— cubre un número respetable de noches, en los cuales se ensartan varias narraciones, Mardrus sólo aprovecha cuatro: *Los tres deseos, El mozalbete y el masajista del hammam, Hay líquidos y líquidos* y *La malicia de las esposas.* Véase como ejemplo de amplificación el texto mardrusiano de *El mozalbete y el masajista del hammam* y compárese con nuestra traducción (noche 584) o con la del *Sendebar.* Mardrus parece que quiso justificar sus ampliaciones con las siguientes palabras que estampa en el prólogo: "La literatura árabe ignora completamente ese producto odioso de la vejez espiritual: la intención pornográfica. Los árabes ven todas las cosas bajo el aspecto hilarante. Su sentido erótico sólo conduce a la alegría. Y ríen de todo corazón. Como niños. Allí donde un puritano gemiría de escándalo". Estas afirmaciones —exactas por lo demás— no justifican, en modo alguno, las libertades del célebre traductor.

A pesar de todo, a pesar de las muchas críticas hechas a la versión mardrusiana, ésta representa para el siglo XX un papel parecido al de la de Galland para el XVIII. Dado el ambiente literario en que se incubó marca un hito en el modo de concebir, interpretar y entender Occidente *Las mil y una noches,* pero no representa, en modo alguno, el espíritu original que la dio a luz.

G Castellanas

Prescindiendo de la versión de Blasco Ibáñez, derivada de la de Mardrus, cabe citar la de Cansinos (México, 1954-1955; 3 vols.). Basada, según su autor, en textos árabes y no franceses (I, 405), expresión ésta que no ha de tomarse al pie de la letra, puesto que algunas notas (cf. vol III, pág. 1303, 439, etc.) aluden claramente a textos dados por Mardrus y que faltan en las demás versiones; otras historias proceden de textos occidentales o de vario origen que rara vez se precisan (cf. III, 923, una referencia al texto del Atlidi), v. g., la *Historia de lo que pasó entre Taqub ben Tusufy el rey Adfonsch* (III, 849) o *Las señales del amor* (III, 1259), en donde se ensartan una serie de síntomas tomados de *El collar de la paloma* (no se indica) de Ibn Hazm o versos procedentes de distintos autores. Nos encontramos, pues, en presencia de una obra compuesta por el ensamblamiento de materiales de diverso origen y muchos de ellos ajenos a *Las mil y una noches.* Consecuencia lógica de esta integración es el desfasamiento de las noches, que ya desde la número 30 se separan del orden tradicionalmente admitido en ZER. La traducción, de sabor arcaizante, no puede decirse que sea muy fiel, en especial en los versos.

Hojas de hierba *de Whitman: Borges como traductor de* Song of Myself

Gregary J. Racz

Traducción de Dolors Udina

Gregary J. Racz es profesor de traducción español-inglés en Long Island University, Brooklyn, y en Rutgers University. Ha traducido, entre otros, fábulas de Félix M. Samaniego y obras de Benito Pérez Galdós. Actualmente está traduciendo la poesía de José Lezama Lima y colabora en una antología de poesía latinoamericana. Ha traducido al inglés al peruano Eduardo Ghirinos, galardonado este año con el primer Premio Gasa de América de Poesía Americana Innovadora.

Por razones obvias, en los tres volúmenes de traducciones al inglés, nuevas o revisadas, de las obras de ficción, poesía y prosa de Jorge Luis Borges, que ha publicado Viking Penguin, no se incluyen las traducciones que hizo Borges al castellano de obras tan diversas como *Un Barbare en Asie* de Henri Michaux, *The Wild Palms* de William Faulkner, *On Héroes and Hero Worship* de Thomas Carlyle, *Representative Men* de Ralph Waldo Emerson, *Persephone* de André Gide, *Bartleby the Scrivener* de Hermán Melville y *Orlando* de Virgina Woolf. A pesar de la importancia literaria de todos ellos, ninguno de los escritores citados ocupó la imaginación literaria de Borges a lo largo de los años con la tenacidad de Walt Whitman, cuya monumental obra poética, *Leaves ofGrass,* tradujo de modo incompleto como *Hojas de hierba* en distintas fases desde mediados de 1960 a 1972. El propio Borges expresó su fascinación por esta eminente figura de las letras americanas en un discurso que ofreció sin apuntes en la Universidad de Chicago en 1986, después de sufrir sesenta años o más de "ansiedad de influencia". Tras haber descubierto a Whitman precisamente en una traducción alemana, cuenta Borges:

> Recuerdo que, cuando leí a Walt Whitman por primera vez, yo era un joven neurótico en Ginebra. Me sentía muy infeliz. Leía novelas rusas. Hacía cuanto podía para presentarme a mí mismo como un personaje de novela rusa que contaba sus miserias al mundo. Cuando, después de toda esta afectación, de esta inmersión en la infelicidad, me encontré con Walt Whitman, me dejó cegado, asombrado y anonadado. Y entonces me dije: "Bueno, realmente es una lástima: yo no soy Walt Whitman". Aunque le daba las gracias a Walt Whitman, porque agradecía la suerte de haberlo encontrado, me sentía en cierto modo indigno de ser lector de Walt Whitman. Y acaso es esa la razón por la que después de tantos años en América, aquí, en la ciudad de Sandburg, intento consolarme pensando que Walt Whitman tampoco era Walt Whitman, que Walt Whitman era el hombre que

a uno le gustaría ser. Y si el fantasma de Walt Whitman estuviera por aquí y, en realidad, no me extrañaría que así fuera, me gustaría decirle: "Puedes olvidarte de los hombres de mala voluntad, de las miserias que has padecido, de tu soledad, tu enfermedad, de todos los males que te cayeron encima. Todo eso quedó atrás. Ahora eres Walt Whitman, el Walt Whitman de *Hojas de hierba.* Ahora eres un muerto incorpóreo, triunfante".

Arthur Heiserman, coeditor del *Critical Inquiry,* que publicó la transcripción de este discurso, añade en una nota:

"La importancia perdurable del tema [para Borges] quedó reflejada cuando, justo al terminar el discurso, se levantó, elevó los brazos, posó sus ojos ciegos en el techo y se dirigió a la sombra de Whitman con reverencia enfática, casi airada. En este gesto me pareció ver una invocación al misterio de la tradición literaria, un intercambio entre bardos".

Al margen de este comentario subjetivo, en la presentación de Borges destaca la identificación, tanto poética como personal, que sentía con su precursor americano, sobre el que más tarde escribiría en "Un ensayo autobiográfico": "No imitarlo era una prueba de ignorancia". Acaso la tendencia característica de Borges a fragmentar la personalidad, tan evidente aquí como en todas partes (por ejemplo, en "El otro tigre" y "Borges y yo"), puede explicarse por su necesidad manifiesta, ya desde la década de 1920, de dominar el gigantismo épico del yo de Whitman. En su ensayo "Nota sobre Walt Whitman", Borges describe a los dos Whitman en juego: el primero, el "hombre de letras, casto, reservado y más bien taciturno"; el segundo, el "héroe semi-divino de *Le aves ofGrass"*\ "efusivo y orgiástico". En su "Prólogo" a *Hojas de hierba* (1969), Borges subdivide un poco más a Whitman, a quien declara héroe de su propia epopeya de la democracia americana al presentar de él una tercera manifestación: "El lector cambiante y sucesivo".

Este proceso de reducción del exceso whitmanesco que ocupó a Borges toda la vida se inició tras intentar, sin éxito, imitar a su modelo. En su ensayo "Whitman as Inscribed in Borges", María Luisa Bastos apunta con acierto que Borges, en algunos de sus primeros poemas, especialmente en "Himnos al mar", intenta utilizar la visión universal englobadora de Whitman como estándar poético sin conseguirlo. Por ejemplo, mientras el poema 22 de "Song of Myself' empieza así:

You sea! I resign myself to you also— I guess
[what you mean
I behold from the beach your crooked
[inviting fingers,
I believe you refuse to go back without
[feeling of me,
We must have a turn together, I undress,
hurry me out of sight of the land,
Cushion me soft, rock me in billowy drowse.
Dash me with amorous wet, I can repay you.

¿Mar!, a ti me abandono también, adivino lo
[que quieres decirme,
Miro desde la playa tus encorvados dedos que
[me invitan,
Creo que no quieres volver sin haberme
[tocado,
Salgamos juntos de paseo, me desnudo,
perdamos de vista la tierra,
Acúname con suavidad, méceme en tu sueño
[ondulante,
Salpícame de amorosa humedad, yo puedo
[retribuirte.

Borges, en un poema de 1919, empieza, más débilmente: "Yo he ansiado un himno al mar con ritmos amplios como las olas que gritan..."

Alexander Coleman, en su ensayo sobre

"El fantasma de Whitman en Neruda y Borges", describe con concisión la actitud que tendría Borges en el futuro hacia sus primeros intentos de imitación poética: "A menudo es cruel e indiferente con respecto a su yo poético anterior y a sus primeras lealtades literarias", una tendencia que Bastos corrobora cuando señala que el Borges poéticamente más maduro diría más tarde que, en esos versos, no imitaba a Whitman sino al poeta *post-modernista* peruano José Santos Chocano. Coleman concluye con acierto que, en comparación con Whitman, en el verso de Borges, el sentimiento es menos cósmico y más humilde", una valoración poética que coincide con la de Bastos cuando afirma que, para el escritor argentino, "La totalidad de la vida, paradójicamente, ha sido proyectada en dimensiones ínfimas: el universo se observa con un enfoque muy limitado". Como una prueba más de esta reducción de la grandeza whitmanesca, Bastos presenta los versos de "Casi Juicio Final" en los que Borges proscribe sus propias preocupaciones cósmicas dentro de los confines de las calles de Buenos Aires:

> He atestiguado el mundo; he confesado la
> [rareza del mundo.
> He cantado lo eterno: la clara luna volvedora
> [y las mejillas que apetece el amor.
> He conmemorado con versos la ciudad que
> [me ciñe y los arrabales que se desgarran.

Este largo proceso en el que "los 'mundos y volúmenes de mundos' de Whitman han sido reemplazados por las calles humildes que serían la única topografía de Borges" se manifiesta también claramente en muchos cuentos representativos de Borges, en los que una y otra vez la emoción por la posibilidad de una totalidad o universo que lo contiene y engloba todo se encuentra con el contrapeso antiwhitmanesco de la percepción de una carencia o vacío intrínseco. A fin de cuentas, el exceso de información de la Biblioteca de Babel la hace prácticamente ininteligible y el principal personaje de "Funes el memorioso" goza y al mismo tiempo sufre de una memoria sin fallos que le permite recordarlo todo, pero sin procesar ni entender nada. Incluso "El Aleph", cuya entidad titular permite al narrador de la historia observar todo el pasado, el presente y el porvenir —"el inconcebible universo"— empieza con una frase tan localista como ésta:

> La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y^ vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita.

Sylvia Molloy también sitúa a Borges en la larga serie de *poetes fldneurs* —es decir, poetas "callejeros"— que celebraban en primer lugar la vida local de las calles de su ciudad nativa y sólo después el universo.

Así pues, no sorprende en exceso que este afán de reducir los excesos egotísticos y cósmicos de Whitman encuentre también expresión en la excelente traducción parcial de Borges de *Leaves ofGmss,* un proyecto que se anunció originalmente en un periódico literario de 1929 pero que no fue "completado" hasta 1972. Harold W. Blodgett y Sculley Bradley, estudiosos de Whitman, establecen el número de poemas de este volumen en trescientos ochenta y nueve, con unos doscientos poemas, pasajes o fragmentos adicionales que completan toda la obra de Whitman. Aun admitiendo que traducir la totalidad de la obra de Whitman sería una tarea ingente bajo cualquier circunstancia, este reconocimiento no sirve de

gran ayuda para explicar el lapso de casi cuarenta años que tardó Borges en traducir *Leaves ofGrass,* ni su vacilación en el proceso de selección, que hizo en distintas fases, de las que la primera comprende sólo veinticuatro poemas. Si Bastos está en lo cierto cuando dice que Borges, en sus trabajos sobre Whitman, "insiste en los defectos de una concepción definitivamente inalcanzable de un poema que englobe todo el universo", la prolongada ejecución de la traducción por parte de Borges de *Leaves ofGrnss*sería desde luego una secuela lógica de estas reservas filosóficas.

Más todavía, los ensayos de Borges sobre la traducción revelan el antagonismo oculto que cree que sienten los traductores no sólo hacia los autores cuya obra traducen, sino hacia otros traductores de las obras en si. En su ensayo "Las versiones homéricas", de 1932, Borges escribe: "No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces", y a continuación menciona *Don Quijote* como obra cuya reformulación en otro idioma le parece inconcebible. Acaso eso sugiera que, cuando emprendía una traducción, Borges necesitaba una reconceptualización del texto. Ciertamente, en el mismo ensayo, Borges afirma que una traducción no siempre es necesariamente inferior al texto original. El hecho de basar su trabajo en las versiones en inglés de la *Odisea* de Homero se debe, según dice, a su ignorancia del griego; con este razonamiento, *Leaves of Grass* de Whitman entra en la categoría de textos "mejorables" perfectamente traducibles a un idioma distinto del inglés.

Esta tensión antagónica que entrevera la visión de Borges de la traducción se percibe con mayor claridad en "Los traductores de las 1001 Noches", un ensayo de 1935 que traza la historia de las traducciones occidentales del árabe clásico. Aquí, la visión de la ansiedad de influencia de Borges queda descrita sucintamente como sigue: "Lañe tradujo contra Galland, Burton contra Lañe; para entender a Burton hay que entender esta dinastía enemiga". Ciertamente, los comentarios de Borges en el prólogo a *Hojas de hierba* no parecen muy alejados de esta posición anterior, pues admite: "No me atreveré a declarar que mi traducción aventaje a las otras. No las he descuidado, por lo demás; he consultado con provecho la de Francisco Alexander (Quito, 1956), que sigue pareciéndome la mejor, aunque suele incurrir en excesos de literalidad, que podemos atribuir a la reverencia o tal vez a un abuso del diccionario inglés-español". Literato consumado, probablemente Borges pone todas sus cartas al descubierto cuando reconoce la posibilidad de que tanto la traducción fiel como la libre sean excelentes por derecho propio. Tras citar el gran debate Victoriano sobre la traducción entre el cardenal Newman y Matthew Arnold, Borges concluye: "Traducir el espíritu es una intención tan enorme y tan fantasmal que bien puede quedar como inofensiva; traducir la letra, una precisión tan extravagante que no hay riesgo de que la ensayen".

Borges caracteriza su versión de Whitman como una que "oscila entre la interpretación personal y el riesgo resignado". Si el resumen que hace Bastos del tratamiento ensayístico de Whitman es correcto, esta tendencia a contener, limitar y reducir el exceso whitmanesco domina la selección de poemas que incluyó en *Hojas de hierba.* Están los cincuenta y cinco poemas que integran "Song of MyselP, así como secciones sustanciales de "Son of Adam" y "Calamus", y completan el volumen sendos poemas de "Starting Out From Paumonok", "Autumn Rivulets" y "Songs of Parting". En resumen, en el tratamiento generalmente excelente y

altamente poético que hace Borges de Whitman destacan tres tendencias.

Primero, Borges acorta con frecuencia los versos largos hipotácticos que se han convertido en la marca oficial de los gestos de Whitman en favor de la inclusión democrática. A menudo, esas extirpaciones implican poco más que la exclusión de un adjetivo o algún elemento de una lista. En el poema 14, por ejemplo, el narrador menciona que ha visto "The sharp-hoof'd moose of the north, the cat on the house-sill, the chickadee, the prairie-dog", un verso del que Borges elimina "the chickadee" y traduce como: "El ciervo salvaje del norte, de agudos cascos, el gato al borde de la ventana, el perro de la pradera". De manera similar, el "jour printer with gray head" del poema 15 se convierte simplemente en el "canoso tipógrafo", mientras "the winter-grain" aparece sin modificador como "la semilla". En muchos casos, esas reducciones son tan necesarias como vitales en castellano para evitar versos enrevesados con una carga silábica excesiva para ser leídos como poesía.

La antigua desafección de Borges por este aspecto efusivo de la creación poética de Whitman puede encontrarse ya en "El otro Whitman", en el que reprocha a los críticos franceses las alabanzas que dedican a los catálogos y *"licence majestueuse"*. "[S]u mérito esencial no es la longitud", explica Borges; Whitman, concluye asombrosamente, "fue poeta de un laconismo trémulo y suficiente". Lo más sorprendente para el lector es la eliminación continua en la traducción de rasgos característicos del estilo de Whitman. "The atmosphere is not a perfume, it has no taste of the distillation, it is odorless", se convierte simplemente en "El aire no es aroma, no huele a nada". "I and nobody else am the greatest traitor", se convierte en "soy el que traiciona", mientras que "Others will punctually come for ever and ever" queda en "Otras llegarán puntualmente".

Esta reducción de elementos en un catálogo tan característico de *Hojas de hierba* tal vez sea menos preocupante que una segunda tendencia de la traducción de Borges, que es reprimir el gigantismo ontológico y esencialístico de Whitman. Whitman es el poeta que está "absorbiendo todo para mí y para este canto", que declara que su persona poética es "un cosmos, hijo de Manhattan", y que dice de la experiencia colectiva: "All this I swallow, it tastes good, I like it well, it becomes mine,/ I am the man, I suffer'd, I was there" ("Todas estas cosas absorbo, me saben bien, me gustan y son mías./ Yo soy el hombre, yo sufrí, yo estaba allí"). Sin embargo, cuando Borges se encuentra este verso en el poema 47 de "Song of Myself: "On the night ere the pending battle many seek me, and I do not fail them", traduce con menos elocuencia: "En la noche anterior a la batalla, muchos me buscan y me encuentran".

En dos ocasiones, Borges traduce con timidez el inglés "mean" en el sentido de "decir", en lugar de optar por la posibilidad más cósmica de "significar". El poema 22 empieza con la línea citada antes. "You sea! I resign myself to you also—I guess what you mean", cuya parte final Borges traduce como "adivino lo que quieres decirme". La penúltima estrofa de "Song of Myself también revela la persona poética de Whitman declarando a un lector eterno: "You would hardly know who I am or what I mean", y nuevamente Borges traduce las tres últimas palabras de un modo decepcionante y revelador a un tiempo: "qué quiero decir". Desde luego, es difícil no reconocer repetidos intentos de restricción a lo largo de *Hojas de hierba,* una reducción del ego del autor que debilita un verso como "The orbic flex of his mouth is pouring and filling me full", en "Me exalta el caudal de su voz".

Seguramente ningún verso capta mejor esta fijación sostenida que el tercero del poema 37, después del cual la desmesurada voz poética de Whitman declara: "I embody all presences outlaw'd or suffering" (Encarno a todos los acosados y a todos los que sufren.). Aquí, Borges convierte el entusiasta "I am possess'd" de Whitman en un "¡Estoy loco!" en cierto modo denigrante.

Finalmente, la tercera tendencia de Borges como traductor de "Song of Myself" es quitar hierro y silenciar la imaginería y referencias homoeróticas obvias. La modesta disposición personal de Borges hacia las relaciones sexuales se hace evidente en los comentarios trascendentales que ofreció sobre Whitman durante su charla en la Universidad de Chicago. Dijo: "No creo que pueda encontrarse en el mundo poesía más directa que esos poemas eróticos de Whitman". Y, después de recitar de memoria los versos finales de "Pent-up Arching Rivers", siguió: "Y hay otros versos anteriores a ellos que no me atrevo a recitar, y en esas líneas encontramos que, quizá por primera vez en la historia de la poesía, un hombre habla sobre el acto del amor. No lo hace con timidez ni descaro. Habla con una especie de inocencia divina, con una especie de castidad divina, podría decirse. Es como si Whitman no estuviera hablando de sí mismo sino de los amores de los dioses, como hizo Blake en algunos de sus versos". La amortiguación de los sentimientos homosexuales íntimos es manifiesta a lo largo de *Hojas de hierba.* Por ejemplo, el "loving bed-fellow" que duerme junto al narrador en el poema 3 se convierte en "la compañera amorosa", mientras que el objeto de deseo del narrador en el poema siguiente, "some man or woman I love", queda genéricamente traducido como "alguien que quiero". Aquí, en el poema 4, el narrador también declara en cierto momento: "what I am... is erect", y Borges lo transmuta en "me yergo". De manera similar, aunque es plausible traducir "We must have a turn together, I undress...", que está dirigida al mar en el tan citado poema 22, por "Salgamos juntos de paseo", también esta elección tiene visos de cálculo.

El poema 45 de Whitman se ve particularmente afectado por la desviación de Borges. Empieza con los versos: "O span of youth! ever-push'd elasticity./ O manhood, balanced, florid and full", pero Borges transforma "ever-pushe'd" en "incansable" y "manhood" en una "madurez" de género neutral. Más chocante todavía es el cambio deliberado al cerrar el poema: la versión de Borges termina con una nota celestial en este corto pareado: "Mi cita ha sido prefijada, segura;/ Dios estará ahí esperándome". Sin embargo, el poema 45 termina en realidad con una clara nota homoerótica, comparando a Dios con un socio masculino del mismo sexo: "My rendezvous is appointed, it is certain,/ The Lord will be there and wait till I come on perfect terms,/ The Great Camerado, the lover true for whom I pine will be there".

El poema final de "Song of Myself empieza con el narrador de Whitman proclamando con la grandilocuencia que lo caracteriza: "The spotted hawk swoops by and accuses me, he complains of my gab and my loitering./ I too am not a bit tamed, I too am unstranslatable" ("El manchado halcón pasa al vuelo, me reprocha mi charla y mi demora./ A mí tampoco me han domado, yo también soy intraducibie"). Esos versos bien hubieran podido servir a Borges de advertencia en buena lid.

BIBLIOGRAFIA

BASTOS, MABJA LUISA, "Whitman as Inscribed in Borges", trad, con Daniel Balderston, *Borges the Poet,* ed. Carlos Cortinez, Fayetteville, Universidad de Arkansas, 1986.

BORGES, JORGE LUIS, Obras completas, Vol. I, Buenos Aires, Emece Editores, 1989.

— , "Walt Whitman: Man and Myth", *Critical Inquiry* 1, 1975,707-718.

— , traductor de *Hojas de hierba* de Walt Whitman. Barcelona, Lumen, 1972.

COLEMAN, ALEXANDER, "The Ghost of Whitman in Neruda and Borges", *Walt Whitman ofMickle Street,* Ed. Geoffrey M. Sill. Knoxville, Universidad de Tennessee, 1994.

MOLLOY, SYLVIA, *Las letras de Borges,* Buenos Ares, Sudamericana, 1979.

WHITMAN, WALT, *Leaves of Grass,* Ed. Scullcy Bradley and Harold W. Blodgett, New York, W. W. Norton & Co., 1973.

De la traducción

Alfonso Reyes

I

En sus *Confesiones de un joven,* George Moore habla de la traducción: "Ciertos sustantivos, por difíciles que sean, deben conservarse exactamente como en el original; no hay que transformar las verstas en kilómetros, ni los rublos en chelines o en francos. Yo no sé lo que es una versta ni lo que es un rublo, pero cuando leo estas palabras me siento en Rusia. Todo proverbio debe dejarse en su forma literal, aun cuando pierda algo de su sentido; si lo pierde del todo, entonces habrá que explicarlo en una nota. Por ejemplo, en alemán hay este proverbio: *Cuando el caballo está ensillado, hay que montarlo.* En francés: *Cuando se ha servido el vino, hay que beber lo.* Y quien tradujese: *Cuando el caballo* por *Cuando el vino,* sería un asno. En la traducción debe emplearse una lengua perfectamente clásica; no hay que usar palabras de argot, y ni siquiera de origen muy moderno. El objeto del traductor debe ser el no quitar a la obra su sabor extranjero. Si yo tradujese *L'assommoir,* me esforzaría en emplear una lengua fuerte, pero sin color; la lengua —¿cómo diré?—, la lengua de un Addison moderno".

En punto a traducción es arriesgado hacer afirmaciones generales. Todo está en el balancín del gusto. Y si este elemento de creación, incomunicable y difícil de legislar, no entrara en juego, la traducción no hubiera tentado nunca a los grandes escritores. Sería sólo oficio manual, como el trasiego del vino en vasijas. Los casos citados por Moore están escogidos con malicia. Poco costaría encontrar otros que demuestran las limitaciones de su doctrina. Concedemos que la fidelidad a "ciertos sustantivos" es de buen arte. Pero Moore debió haber explicado que los sustantivos en cuestión se refieren a los usos privativos de un pueblo. Pues el transformar los usos no es traducir sino adaptar; como cuando, por obvias necesidades escénicas *L 'orgueil d Ar cachón* se convierte en *El orgullo de Albacete.* Y cuando se trata de nombres propios precisamente, la adaptación es más repugnante; y si de seudónimos, peor aún. Si es intolerable "Ernesto Renán", más lo es "Anatolio France", que, de ser legítimo, mejor pudo ser "Anatolio Francia". Ya pasaron los tiempos en que la fuerza de atracción lingüística y hasta la relativa incomunicación de las culturas consentían a Quevedo hablar de "Miguel de Montaña", a Gracián decirle a John Barclay "el Bar clavo" o permitían llamarle al Louvre "la Lobera". Y acaso esta gambeta se perpetuaba

todavía como herencia de los siglos en que el común denominador del latín la había facilitado: así fue como Vincent de Beauvais se llamó Vicente Belovalense.

Pero ya el que todo proverbio o frase coloquial deba respetarse textualmente parece menos aceptable, y más bien la traducción literal podría relegarse a la nota y no al discurso principal. Aquí caemos en el reinado exclusivo de los modismos, por naturaleza intransferibles, y corremos el riesgo de aprobar como bueno el que la Condesa de Pardo Bazán haya traducido del francés que una muía "sudaba por la cola", en vez de "sudar a chorros", como hace la muía ortodoxa en castellano. A poco apurar, tendría razón el chusco que tradujo "Rendez-vous chez les Anciens" por "Ríndase usted en casa de los antiguos".

Pero la idea de la lengua neutra en las traducciones, sin demasiados alardes castizos que adulteren el sabor del original, parece muy recomendable en principio.

Hace años, cuando Pedro Henríquez Ureña trabajaba en la traducción de los *Estudios griegos* de Pater, solíamos discutir estos puntos. El, por su cuenta, pues no conocíamos el libro de Moore, sostenía una doctrina muy semejante. Yo apenas comenzaba a hacer mi herramienta: me cohibía el purismo, y era partidario de cierta discreta castellanización. El paladar, no hecho, todavía se negaba a tomar el gusto a ciertos desvíos que parecen devolver a las lenguas viejas algo de su acre verdor. Yo no hubiera comprendido entonces que Raymond Poincaré encontrara encanto en el saborci-11o extranjero de la prosa francesa de Francisco García Calderón (Prólogo a *Les démocraties latines de VAmérique)*\ el encanto que yo mismo he encontrado más tarde en algún regusto catalán de Eugenio d'Ors o en los lusismos que aconsejaba Estébanez Calderón: el encanto de la Biblia que Cipriano de Valera puso en "castellano ginebrino", o el de *La lozana andaluza* que Francisco Delgado escribió en español de Roma: bebidas fermentadas que hoy paladeo con agrado indecible.

Nos divertíamos entonces con aquella polémica entre Matthew Arnold y Francis W. Newman sobre la traducción de Homero; tratábamos del estilo noble y el familiar de la épica griega, con referencia al inevitable Longino; considerábamos hasta qué punto sería lícito el interpretar los nombres de los caballos de Aquiles, llamando el Castaño al Janto y el Tordillo al Balio, o el poner a la arpía Podarga el apodo de la Vivaracha. Y releíamos el diálogo de las *Siracusanas* de Teócrito entre Gorgo y Praxínoa, que Arnold inserta en su ensayo sobre *El sentimiento religioso pagano y cristiano,* vertiéndolo de propósito en un estilo familiar y casero:

> Gogo: —¿Está en casa Praxínoa?
> Praxínoa: —¡Dichosos los ojos, querida
> Gorgo! Aquí me tienes. ¡Euné, hija: pronto!
> Acércale una silla y ponle un cojín.

Sin duda que estas familiaridades tienen su utilidad: ayudan a perder el miedo a los clásicos. Pero nada se ha de extremar. Otra vez tenemos aquí que habérnoslas con el balancín del gusto. De un lado, la traducción que, como los pintores primitivos, viste a los antiguos de contemporáneos. De otro lado, la traducción científica, que tiende a quedarse más o menos en el tipo interlineal de las ediciones escolares de Hachette.

De un lado, el Homero de Madame Dacier, el Virgilio disfrazado por Scarron, el Ovidio en rondeles de D'Assouci, y aun la *Odisea* de W. D. Rouse (*The Story ofOdysseus¸ A translation of Homero Odyssey into plain English,* Londres, Nelson, 1837). Con igual espíritu, el poema medieval nos habla

del Conde Don Aristótil "que estaba muy cansado porque había hecho un silogismo". Y en un extremo ya caricaturesco, pueden recordarse el *Satiricen* de Laurent Tailhade, la *Lisístrata* de Maurice Donnay y, más recientemente, los *Mimosas* Herondas interpretados por J. Dryssord.

Y yo caricaturizaba mi propia doctrina transformando así un posible pasaje de Homero. Supongamos que el texto griego dijera: "¡Oh Pelida! Narra con aladas palabras tus aventuras con Briséis". Pues bien: Peláez es el apellido castellano de Aquiles, hijo de Peleo o Pelayo: y Briséis o Briseida suenan a etimología de Brígida. Luego mi hexámetro bárbaro diría así: "Anda Peláez, vé diciendo cómo te ha ido con Brígida".

De otro lado, en el extremo de la traducción científica, preferida por los eruditos modernos y que tiende al tipo interlineal, hay que confesar que frecuentemente encontramos monstruosidades técnicas que no logran hacer entrar en la intuición del lector el sentido humano de un texto clásico, por miedo a adulterarlo entregándose demasiado al genio de la propia lengua. Esta es la ocasión de declarar que las antologías nunca han recogido algunas preciosas muestras de la prosa castellana, representadas en los viejos traductores de griegos y latinos, quienes, aunque por sí mismos no fueran grandes escritores, al caminar sobre la pauta que les da el modelo original, construyeron páginas excelentes. Acaso la lectura de los antiguos debiera graduarse en tres etapas: primero, traducciones que acercan o acortan la distancia, aunque sean inevitables en ellas los errores de semejante violencia; segundo, traducciones que respetan la distancia, aunque sean inevitables en ellas los desvíos de la belleza formal y aun cierta dosis de galimatías; tercero, los mismos textos originales.

Andamos rondando el dilema de Schleiermacher: o ir hacia la lengua extranjera o atraerla hacia la lengua propia. Si ya la expresión de nuestros pensamientos en nuestra habla es cosa indecisa y aproximada, el traducir, el pasar de una lengua a otra, es tarea todavía más equívoca. Una lengua es toda una visión del mundo, y hasta cuando una lengua adopta una palabra ajena suele teñirla de otro modo, con cierta traición imperceptible. Una lengua, además, vale tanto por lo que dice como por lo que calla, y no es dable interpretar sus silencios. Sobre éstos y otros puntos trascendentales, consúltese la *Miseria y esplendor de la traducción* de José Ortega y Gasset. Como ejemplo del distinto valor que el mismo objeto o concepto pueden tener para diferentes pueblos, hace notar que los bantúes poseen hasta doce géneros gramaticales y que en árabe el omnipresente camello cuenta con más de cinco mil setecientos nombres, y añade que, en Eise, hay treinta y tres palabras para el verbo "ir". De lo que sólo podría dar un pálido reflejo aquella conjugación humorística en jerga española: "Yo me voy, tu te las piras, él se naja, nosotros ahuecamos, vosotros tomáis soleta, ellos se largan". Recordemos que en sánscrito hay once palabras para "luz", quince para "nube", veinte para "luna", ventiséis para "hacer", treinta y tres para "matanza", treinta y cinco para "fuego", treinta y siete para "sol"; en Islán - dia, ciento veinte para "isla"; en árabe también, quinientas para "león" y mil para "espada". Véase Jorge Borges, *Los Kenningar (Historia de la eternidad,* Buenos Aires, 1936), sobre la proliferación metafórica en la poesía escandinava; y el prólogo de José Gaos al primer volumen de su *Antología filosófica, La filosofía griega* (México, 1941), sobre la imposibilidad racional o aporía de la traducción[1].

Ya es muy inquietante que el sumo maes-

tro de nuestra prosa considerara las traducciones como tapices vueltos del revés. El autor de *Diálogo de la lengua* siente que es más difícil traducir al castellano que a ningún otro idioma; pero Poste, traductor de Baquílides, cree que sólo el castellano podría dar idea de la sonoridad del griego clásico; luego confiesa la deficiencia del inglés. Y es que cada uno ve el obstáculo desde su ventana. En el citado ensayo de Ortega y Gasset, donde es evidente cierto tonillo de polémica con los filólogos franceses, se lee esta conclusión: "De todas las lenguas europeas, la que menos facilita la faena de traducir es la francesa". No se dice explícitamente, pero del ensayo parece desprenderse que ello es consecuencia del mucho condimento autonómico a que llega una lengua ya muy cargada de sus propias herencias. Lo cierto es que, cuando traduje a Chesterton, comparando después mis versiones con las francesas, me resultaba evidente que, si el francés llega a la audacia con la musa propia, desconfía, en cambio de las audacias ajenas y las peina y asea un poco. En *Los dos caminos* he contado cierta charla con Wells, a quien expliqué cómo, contra lo que él sospechaba, me había resultado más difícil reducir al español a Sterne que a Chesterton, porque para aquél no encontraba yo el molde hecho, y para éste me lo daba nuestra prosa del Siglo de Oro: conceptismo, antítesis, paradoja[2]. Pero cuando traduje a estos escritores, lo mismo que cuando he traducido a Goldsmith, a Stevenson, a Browning, a Mallarmé o el poemita francés del siglo XII sobre el Castellano de Coucy (traducción muy poco feliz), tuve que encerrar las reglas como Lope, olvidar mis dudas y reflexiones y entregarme un poco al instinto.

Aquellas conversaciones juveniles y las que después tuve en Madrid con el traductor de Anatole France hicieron nacer en mí la idea de escribir un ensayo sobre la traducción, en que habían de tomarse en cuenta las enseñanzas del inglés Tytler y del español Pi Ferrer: un proyecto más, olvidado a medio camino. Ruiz Contreras se sentía tan expuesto a perder el rumbo del idioma en aquellos años ya de fatiga, que prefería encargar a un secretario la primera versión de Anatole France y después la iba modelando.

Durante el aprendizaje de una lengua extranjera, hay un paradójico efecto que luego la familiaridad va borrando; y es que la lengua extranjera nos ofrece todavía su frescura metafórica y ciertos valores estilísticos arrastrados por la costumbre. Al que comienza su inglés, puede parecerle un acierto personal de Stevenson el que el cuerpo de un marino apuñalado "se hunda" en sí mismo; cuando la verdad es que el "sink" es término acuñado para "irse muriendo".

Con las confesiones de los traductores podría poco a poco levantarse un inventario de problemas de grande utilidad para la estilística. Después de todo, ¿no fue conducido Charles Bally a la Estilística por sus experiencias de catedrático de inglés: ¿No fue empujado Mallarmé hacia algunas investigaciones del lenguaje poético por una experiencia semejante? Cuando Valéry Larbaud traducía las *Notas* del Victoriano Samuel Butler (pues hay otro Samuel Butler, autor del *Hudibras,* que también dejó cuadernos de notas[3]) confesaba que su esfuerzo principal consistía en dar un giro francés a las intenciones epigramáticas de su autor, que traducidas literalmente perdían todo sabor; y comparaba este esfuerzo con el sacar la punta al lápiz: hay que llegar a la finura —decía— pero detenerse antes de anular la resistencia. Yo he confesado también *coram populo* ciertas vicisitudes del traductor propias y ajenas[4]. Por desgracia tales documentos no abundan.

II

El recuerdo de mi traducción de Sterne me lleva a una divagación. En cierto pasaje, se lee: "...deja que Madame de Rambouillet p... ss... a su antojo". Alguien me preguntó por qué en una traducción del inglés aparecía esta disimulada expresión francesa. Encuentre aquí el curioso la tardía respuesta: porque esa misma abreviatura es la que usó Sterne, quien a lo largo del libro emplea muchas locuciones francesas. En el pasaje en cuestión, precisamente, acaba de escribir en francés la respuesta que le dio la dama, cuando él le preguntó qué se le ofrecía: "Rien que pisser". Además de que el verbo francés goza de una aceptación general, internacional, y todos lo reconocen aunque sea en fuga de vocales. La correspondiente palabra española es menos graciosa, y estoy seguro de que, reducida al esqueleto de sus consonantes, para los propios hispanos resulta menos comprensible. José Ortega y Gasset ha contado por ahí cierta historia africana en que un niño quiere hacer pipí. A Juan Ramón Jiménez le parecía mal el galicismo. ¿Por qué no decir mear, como dicen en España los niños? Sin duda porque lo otro es más delicado. Ni "hacer pis", ni menos "hacer chis" pueden superarlo. Y por escrito, no había el gran recurso de las escuelas: el puño cerrado para pedir permiso de salir del aula a "cosa mayor", o la mano abierta para "cosa menor".

Esta expresión "cosa", y aun "coso", usadas sin ton ni son para cubrir todas las ausencias verbales, las afasias momentáneas, equivale al "machín" francés y a la "macana" argentina, contra la cual lanza Borges esta elocuente condenación: "Es palabra de haragana generalización y por eso su éxito. Es palabra limítrofe, que sirve para desentenderse de lo que no se entiende y de lo que no se quiere entender. (¡Muerta seas, macana, palabra de nuestra sueñera y de nuestro caos!" *(El idioma de los argentinos).* Abundan en nuestra lengua estos ripios mentales: "hombre", "digo", "claro", "anda", "vamos", con los que hice alguna vez la caricatura de las charlas de café en *Calendario-*, y el repugnantísimo "este", con que entre nosotros la gente suele atacar sus frases en un titubeo mental. No se les debe confundir con esos breves apoyos rítmicos o "especie de puntuación hablada" que decía Paul Valéry: un griego, "gar", "alia", "men", "de", y en valenciano y en argentino, el "che", muletilla y vocativo ligero. Señalo a la atención de Borges el tango por excelencia de la incapacidad de expresión, que dice: "Churrasca, mi churrasquita. Yo no encuentro otra palabra / Que mejor la puerta me abra / Para expresarte mi amor"; donde el enamorado acaba diciendo que escribió para la Churrasca una cartita, "Y le puse tantas cosas / Que al final no se entendía / Y la tuve que romper".

En estos asuntos de arte mayor, arte menor y arte secreta, la palabra "cosa" tiene en español un sentido que no consignan los léxicos. Lo cierto es que hasta se vuelve expresiva y tierna cuando sobreviene en voz baja la proposición de "hacer cosita". Es el "faire catleya" de Proust. Swann se atreve a su primer caricia con pretexto de arreglar las orquídeas que Odette llevaba al pecho, y en adelante la flor viene a ser el símbolo de la invitación amorosa. En Dorgelés, *Les croix de bois,* aparece un misterioso *Mal Lnfemct,* que creo interpretar de modo semejante. Una mujer confiesa a un soldado, en carta que éste recibe en la trinchera y lo aflige por varios días: "He conocido a un joven. Prefiero decírtelo yo y no que otros te lo cuenten. *J'aifait le Mal Lnfernet avec lui. Le Mal Lnfernet, tu te souviens...*" Singular manera de llamar lo que el abuelo Rabelais decía: "faire la béte á deux dos". En la Edad

Media, se dijo "facer aleph", al menos para el uso ilícito. En el Fuero de Brihuega dado por el arzobispo de Toledo don Rodrigo Jiménez de Rada hacia 1242: "Tot orne que fallare su mugier faciendo aleph con otro, si lo matare no pecha nada". El comentador Juan Catalina García entiende que tal expresión equivale a "haciendo aleve". Otros ven aquí una alusión a la figura cornúpeta de la letra hebrea aleph. Otros simplemente, creemos que se trata de sustituir con la letra lo que no se quiere nombrar; así: "En la ciudad de X" o "el señor X".

Volviendo a Sterne, veo ahora que a lo largo de mi traducción del ***Viaje*** cometí un descuido, que fue el traducir "pantalones" donde debía ser "calzón". Y calzón y no pantalones tiene que ser, tratándose de un caballero de aquella época. Como hoy llamamos en México "calzones", en plural, a la prenda íntima, un instintivo pudor fue causa de esta inexactitud.

Esto me conduce a observar que varias prendas de vestir carecen en nuestra lengua de nombre general y cómodo. Decimos "sombrero de copa", abominable perífrasis cuya única ventaja es ser comprensible en ambos continentes. Porque en España dicen "chistera"; en México "sorbete"; en la Argentina "galera". El galicista podrá atreverse con "ocho-reflejos", o con "Alto-enforma", que sería la traducción del "haut de forme". Sucede otro tanto para la "cuba", "cubeta", "cubita", "sombrero de bola", "bombín", etc., y para el "fieltro", "sombrero partido", "sombrero blando", "quesadilla", etc. Igual pasa con el "veston" francés, que en España es "americana" y en América "saco". Pero saco significa también otra cosa, y chaqueta no vale exactamente lo mismo. Es tan enojoso cambiar el nombre de objetos semejantes al cruzar las fronteras, como cambiar la circulación a la derecha por la circulación a la izquierda. Es como la no aceptación del Sistema Decimal, que verdaderamente crispa los nervios. Es como el uso de caracteres no universales para la escritura. Entiendo que los turcos habían comenzado a prescindir de su garabato tradicional y, antes de los últimos sucesos, Alemania iba dejando caer la letra gótica.

///

A nueva digresión nos invita el recuerdo de las traducciones interlineales, donde hay que aceptar valientemente las inversiones sintácticas que resulten. Después de todo, decía Paul Valéry a André Fontaine, el hipérbaton es "el último guiñapo de las imperiales libertades de Virgilio":

> Des cocotiers absents les fantômes épars...
> C'est de Montmorency Madame la
> [Duchesse...
> Estas que me dictó ritmas sonoras...
> En una de fregar cayó caldera...

O este ejemplo, mucho menos conocido, de Gabriel Galán:

> .. .que el pan que come, con la misma toma
> con que lo gana diligente mano.

La inversión da a los textos de Hachette un sabor parecido al del *Polifemo* de Góngora traducido al francés por Marius André, del cual he dicho: "...el mayor trabajo del traductor ha consistido en convencerse, gramaticalmente hablando, de que la traducción literal de Góngora al francés resultaba escrita en un francés algo inusitado si se quiere, pero a todas luces legítimo" *(Cuestiones gong or in as).* Y lo curioso es que esta traducción de "aspecto bárbaro", según la justa expresión de Jean Cassou, recuerda en algún modo la lengua mallarmeana, en que

algunos quisieron ver hasta contaminaciones del habla inglesa. También recuerda algunos giros de Paul Claudel, a quien los primeros críticos acusaban de imitar el estilo Hachette donde la crítica posterior descubre maneras del terruño y reminiscencias del coloquio infantil del poeta.

A propósito del imposible problema de la traducción, ¿quién no ha oído hablar alguna vez de las cosas que sólo se pueden decir en tal o cual lengua? Mucha tinta se ha gastado con la famosa "saudade" portuguesa, que los brasileños han arrebatado para sí como un derecho exclusivo. Olegario Marianno, enumerando los dones que posee el Brasil, exclama:

> Tem a palabra saudade
> que as outras térras nao tem.

Desde luego, Cervantes decía "soledad", y "saudoso" es "soledoso". Y el bilingüe Gil Vicente se explicaba así:

> Soledad tengo de ti
> tierra donde yo nací

El salto del alemán a las lenguas latinas y aun al inglés es más peligroso, por la contextura misma del alemán, que no siempre ha llegado a aglutinar en unidad de vocablo los signos conceptuales dispersos, y se limita a juntarlos como una serie de artejos mal pegados. El traductor español sólo al enfrentarse con el alemán se da cuenta de que las palabras "expresión" e "impresión" están hechas con ingredientes que significan "peso por fuera" y "peso por dentro". Y en la traducción clásica, todos hemos conocido aquello de las "naves huecas", donde tal vez se debe decir "barcos de transporte", por distinción con los de carga.

A veces damos con verdaderos rompecabezas: cuando la frase original está muy impregnada del humus del terruño. El otro Mérimée, en su *Manual,* no encontró mejor cosa que *L'imagination excitée para la peur* para el brioso título de Juan Martínez de Moya *Las fantasías de un susto* (1630). Y para *El chitan de las tarabillas* de Quevedo, propone el débil *Silence aux caquets!* Se me ocurre que la *Aguja de marear cultos* podría traducirse, yendo más allá de lo idiomático hasta el campo de la literatura comparada, por *Le Nord des Précieux.* En este orden, ya comienza a ser más adaptación que traducción, *Cavalleria rusticana* también puede dar *Nobleza gaucha* y aun *Nobleza baturra.*

La traducción de una lengua literaria al argot del propio país suele intentarse con un fin humorístico. Así el fragmento de *Carmen* que Pierre Devaux ha volcado en la "lengua verde", o el poema de Hugo que todos los liceanos conocen —"Mon père, ce héros au sourire si doux"—, que escuché vestido en jerga de apache en cierta revista del Palais Royal. Aprecíese lo que va de Baudelaire al arrabalero de Buenos Aires:

> Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.

Y el tango:

> ¡Araca, corazón, calíate un poco!

El problema se complica entre dos argots diferentes. "Jacter" podría traducirse por el familiarismo "chacotear", pero este vocablo significa un nuevo matiz, una burla bulliciosa, y sólo en México lo he oído usar por "perder el tiempo charlando", con un poco de sentido de "jacasser". Ángel Vegue y Goldoni proponía graciosamente, para el francés "machabée" —término de "carabin"— el español "fiambre". ¿Y cómo convertir al español el "Zé-Pereira" brasileño, con su burlesca alusión al nombre popular

de los portugueses, y que se aplica a la tambora de la banda?

El problema del argot no reside tanto en cada término aislado, sino en la atmósfera popular a que corresponde, intraducibie por naturaleza. Además, el argot tiene un canto, un acento que desaparece en la adaptación. En el teatro, la adaptación de ambiente no siempre es tan fácil como en *El orgullo de Albacete.* En el *Pigmalión* de Bernard Shaw no hay adaptación posible, porque el asunto no corresponde a la vida española; y por otra parte, la entonación del habla "cockney" es parte integrante del asunto. Fué creado en español por Catalina Barcena. El traductor y director de la compañía, Gregorio Martínez Sierra, me figuro que habrá dudado mucho si debía buscar la equivalencia del habla plebeya londinense en modulaciones de la golfa madrileña. Se trata de una muchacha del arrabal, redimida por un profesor de fonética que le enseña a pronunciar y a emitir la voz correctamente. Como para la mujer-gata de la fábula, que de pronto echó a correr tras un ratón, la prueba definitiva acontece cuando, ante una emoción súbita, el modo plebeyo vuelve a salir a flote, y aquella mujer ya refinada suelta unas notas discordantes y recae en su pronunciación nativa. La fina e inteligente actriz tenía, según recuerdo, una voz dulce, que precisamente el fonetista Tomás Navarro Tomás soñaba con registrar en sus aparatos como quien caza un ave rara. ¿Qué hizo Catalina? Puede decirse que hizo a la comedia de Shaw el más alto sacrificio: le sacrificó su voz para siempre. Buscando un compromiso, algo extravagante, inventó una entonación española que pasara por "cockney". El compromiso no parece haberle agradado a aquella divinidad secundaria que cuida las leyes de la garganta e imprime en ellas, con minuciosidad de aduanero, los sellos nacionales. Lo cierto es que Catalina desde aquel día perdió la voz, y adquirió un hábito tal de destemplarla cómicamente, que ya nunca más le ha sido posible recitar con naturalidad una poesía seria.

Para terminar, unas notas más sobre las versiones de clásicos convertidas al estilo casero:

Vicente Riva Palacio, en *Los ceros, galería de contemporáneos,* por *Cero* (México, 1882), trae esta versión del "vano señalar con el dedo", sátira de Persio:

> No hay cosa como pasar
> por donde haya dos o tres
> que al mirarnos, sin hablar,
> nos comiencen a apuntar
> diciendo todos: ¡ése es!

La cosa es mucho más graciosa de lo que el autor se propuso, porque nos presenta la extrañeza de que la gente "diga algo sin hablar", y porque a la coplilla chapucera se le llama "verso", cosa verdaderamente imperdonable en un literato que no solía pecar de ignorante. "Verso —comenta él mismo— que si no se puede calificar como una traducción clásica y digna del original, en cambio puede cantarse cómodamente con la música del *Palomo,* del *Aforrado,* del *Atole* o de cualquiera otra de esas canciones populares que constituyen la delicia de la *Musa callejera* de Guillermo Prieto, y que van como las ondas que forma el agua al caer una piedra, alejándose de nuestras actuales costumbres más y más cada día".

Entre los ecos del bimilenario de Horacio, se advertía también el propósito de meter en casa al poeta latino. Prendidos en las reacciones automáticas de la humana naturaleza, reflejos inmediatos de un hombre medio ante las provocaciones de la vida, los asuntos horádanos no siempre suponen un nivel demasiado excelso. Aunque groseros y en arrufianado lenguaje, asoman en el tan-

go argentino: "Vieja, fanée y descangallada", o en aquel otro: "Fume, compadre". Las *Epístolas* bien huelen a charla de fumador, aunque entonces no se conociera esta delicia. Otro tango hay que da la réplica a Horacio: "Y mañana cuando seas Descolado mueble viejo... Acordate deste amigo Que ha de jugarse el pellejo", etc. Si llega a insistir en este aspecto, hubiera tenido toda la razón Lavinia *(Por nuestro idioma,* Buenos Aires, año I, núms. 1-3), cuyo ensayito nos promete en el título mucho más de lo que nos da: *En el bimilenario de Horacio: un clásico porteño.*

Pero seguramente entre las curiosidades del bimilenario el intento más agudo para buscar el gusto de Horacio, actualizándolo, desembarazándolo de todo resabio erudito y sin miedo a las chabacanerías eternas, es la versión, transformada en habanera, de la Oda II, IV, *Ad Xanthiam Phoceum:* "Ne sit ancillae tibi amor pudori", que Salomón de la Selva publicó en su *Digesto Latinoamericano* (México, enero de 1936):

¡No seas bobo, chico!
si es cierto que la amas,
no importa que sea
criadita de casa.
¿De qué te avergüenzas?
Con peores se enganchan
los hijos de Alfonso,
y hasta hay un monarca
que casi se queda
sin trono ni nada
por una rumbera
rubia de Rumania[5].

1931-1941.

De *La experiencia literaria,* **2**ª ed., Buenos Aires, Losada, **1961,** págs. **117-129.**

La edición más reciente, Bruguera 1985, también está agotada.

NOTAS

1 Hay otro problema de traducción interior o de rivalidad interior. Véase Adolfo Costa du Reís, *El drama del escritor bilingüe,* Buenos Aires, P.E.X. Club, 1941.

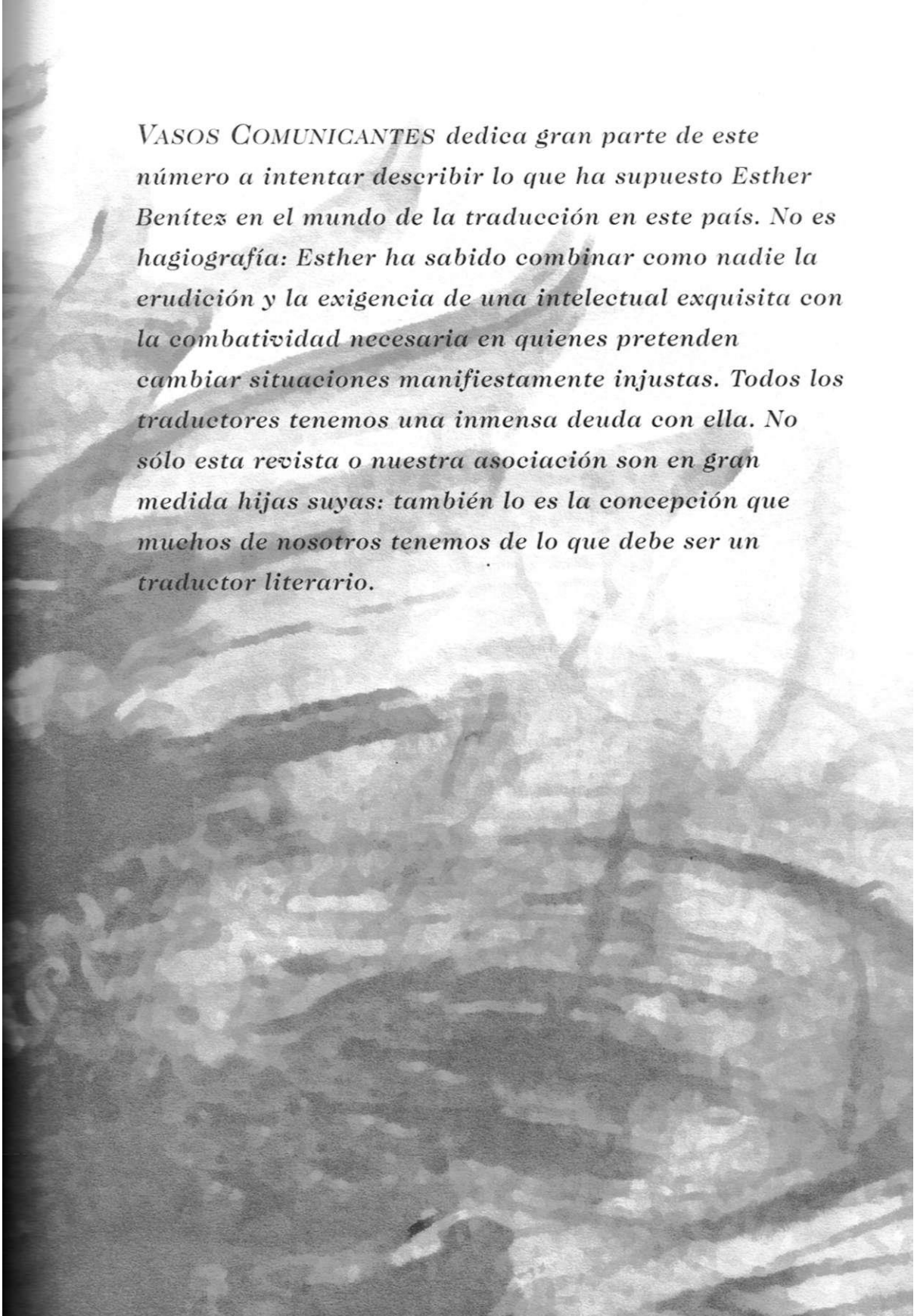
2 En la traducción del *Viaje sentimental,* de Sterne, edición Calpe, Biblioteca Universal, me afearon el prólogo con deplorables erratas: "Falcoubridge" por "Falconbridge"; "Smelfurgus" por "Smelfungus"; "novelitas de la vida doméstica" por "novelistas"; y lo peor es que, en varios lugares, se habla de "Mr. Draper" en vez de "Mrs. Draper", con quien Sterne tuvo amores.

3 A. R., "Los libros de notas", *El cazador,* Madrid, 1921.

4 *Revista de Occidente,* Madrid, agosto de 1932; ensayo publicado simultáneamente en francés, en la *Revue de Literature comparte,* París, septiembre del propio año, trad. M. Pomés. Incorporado todo ello en el volumen *Mallarmé entre nosotros,* Buenos Aires, Destiempo, 1938. En Monterrey, Río de Janeiro, octubre de 1931, recogí las reflexiones de Jorge Guillen y Mariano Brall, y su correspondencia en torno a la traducción del *Cementerio marino,* que ambos llevaron a buen término por aquellos días.

5 Recuérdese la *Perífrasis de Horacio,* con temas modernos, en el *Crucero* de Genaro Estrada.

Homenaje a Esther Benítez



VASOS COMUNICANTES dedica gran parte de este número a intentar describir lo que ha supuesto Esther Benítez en el mundo de la traducción en este país. No es hagiografía: Esther ha sabido combinar como nadie la erudición y la exigencia de una intelectual exquisita con la combatividad necesaria en quienes pretenden cambiar situaciones manifiestamente injustas. Todos los traductores tenemos una inmensa deuda con ella. No sólo esta revista o nuestra asociación son en gran medida hijas suyas: también lo es la concepción que muchos de nosotros tenemos de lo que debe ser un traductor literario.

Biografía

ESTHER BENÍTEZ EIROA nació en El Ferrol (La Coruña), el 15 de abril de 1937, y falleció en Madrid, el 12 de mayo de 2001. Estaba casada con el escritor Isaac Montero y tenía dos hijos, Mauro y Antonio.

Licenciada en Filología Románica (1954-1959) y Filología Italiana (1960-1963) por la Universidad Complutense de Madrid, inició una etapa de actividad docente en la Escuela Normal de Las Navas del Marqués (Avila), el I. E. M. "Beatriz Galindo" de Madrid, en diversas universidades norteamericanas y también en Madrid, entre 1960 y 1979. Durante el año académico 1973-74 fue lectora de español en la Facultad de Letras de Dakar (Senegal).

En 1976 comenzó su colaboración en TVE, en el ámbito de programas culturales como: "Encuentros con las letras", "Un encargo original", "Tiempo de papel", "Letra pequeña". En 1994 creó y dirigió en la 2ª Cadena de TVE el espacio "Señas de identidad", dedicado también al libro. A partir de 1970 colaboró asimismo en diarios y revistas, y pronunció numerosísimas conferencias en universidades e instituciones españolas y extranjeras.

Desarrolló su mayor actividad en el terreno de la edición y, fundamentalmente, de la traducción: fue secretaria de redacción de Editorial Codex (1963-66); jefe de redacción de Editorial Clave (1966-69); miembro del Comité Asesor de las colecciones literarias de Ediciones Alfaguara, etc.

Fue una apasionada defensora de la figura y derechos del traductor, labor a la que dedicó muchos y fecundos años de su vida: secretaria general (1972-74) y presidenta (1979-81) de la Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes (APETI), fundó en 1983, junto con otros tra-

ductores literarios, la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la ACE (Asociación Colegial de Escritores). Elegida presidenta de la misma —cargo que desempeñó hasta 1994—, desde noviembre de 1990 a septiembre de 1994 fue nombrada presidenta del Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios (CEATL).

En 1980 organizó el I Simposio Internacional sobre el Traductor y la traducción que se celebró en Madrid en noviembre de ese mismo año. En 1982 fue miembro del Comité Asesor que organizó el I Congreso Iberoamericano de Traductores. También fue miembro del Comité de la Federación Internacional de Traductores (FIT) para las Lenguas de Limitada Difusión (de 1980 a 1986). Desde marzo de 1983 hasta octubre de 1984 fue miembro de la Comisión Ministerial que, en dependencia de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, elaboró el anteproyecto de Ley de la Propiedad Intelectual (O. M. de 9 de marzo de 1983).

Fue jurado del Premio Nacional de Traducción en múltiples ediciones. En 1990 fue jurado del Premio Internacional de Traducción de la CEE, fallado en Glasgow.

Fueron muy numerosas sus intervenciones en congresos y simposia internacionales sobre el libro y la traducción (París, 1976; Estocolmo, 1980; Varsovia, 1981; Ciudad de México, 1982; Arles, 1984-91; Moscú, 1986; Amsterdam, 1987, etc.), y dedicó una especial atención, junto con otros colegas, a la creación, difusión y consolidación de las Jornadas en torno a la Traducción Literaria de Tarazona.

Entre los numerosos premios y distinciones que recibió a lo largo de su vida citaremos:

- Premio Nacional de Traducción "Fray Luis de León" por su versión de *I nostri antenati (Nuestros antepasados),* de ítalo Calvino (1978).
- Premio Especial del Ministero degli Affari Esteri italiano por su labor de difusión de la literatura italiana en España, y en especial por la traducción de *Ipromessi sposi (Los novios),* de Alessandro Manzoni.
- Lista de Honor del International Board of Books for Young People (IBBY) por su traducción de *Le petit Nicolas et les copains (Los amiguetes del pequeño Nicolas),* de Sempé y Goscinny (1982)
- Premio della Cultura de la Presidencia del Consejo italiana (1990).
- Premio Nacional de Traducción al conjunto de su obra (1992).

• Chevalier de POrdre des Arts et des Lettres francesa.

A partir de 1965 Esther Benítez tradujo más de 160 títulos, fundamentalmente obras literarias italianas y francesas: Boccaccio *(Decameron),* Manzoni *(Los novios),* Pavese, Italo Calvino, Anna Maria Ortese (su insuperable traducción de *Puerto de Toledo),* Elsa Morante *(La historia),* Leonardo Sciascia o Lorenzo da Ponte (sus interesantísimas *Memorias),* del italiano; Maupassant, Zola, Pascale Quignard, Didier von Cauwelaert, Dominique Noguez, del francés. También tradujo ensayo (estética, filosofía, economía, historia, psicoanálisis): Carlo Cipolla, Gian Mario Bravo, Gillo Dorfles, Antonio Gramsci, Francesco da Martino, Franco Venturi, Galvano della Volpe, del italiano; Louis Althusser, Bruno Bettelheim, Henri Lefevre, Roman Jakobson y Henri Pirenne, del francés. En sus últimos años de actividad profesional y hasta escasas semanas antes de su fallecimiento puso especial dedicación en la coordinación y traducción, en colaboración con otros colegas, de la revista FMR.

Carlos Alonso

Homenaje en Barcelona

En la tertulia de ACE Traductores Barcelona celebrada el 12 de junio en el Círcol Maldá rendimos un pequeño homenaje a Esther Benítez. Seguramente, el formato del acto (íntimo, sencillo: sin pompa alguna) es el que la propia Esther hubiese pensado para rememorar a alguien que no hubiese sido ella misma. Aunque pocos de nosotros conocíamos personalmente a Esther, todos la habíamos visto defender con atinadas intervenciones en conferencias y debates los derechos de los traductores (y los deberes de los editores) y algunos habíamos tenido la suerte de disfrutar de su compañía, conversación y talante en varias ocasiones.

El acto consistió en la lectura de varios textos traducidos por Esther. No cabe mejor homenaje a quien ha dedicado su vida a la escritura que la lectura pública de su obra. Después de glosar su labor como traductora, Mª Angels Cabré leyó un fragmento de Pinocho; Celia Filipetto leyó unas páginas de *El Horla* de Maupassant, no sin resumirnos antes eficazmente el tema del cuento; Ana Alcaina leyó un fragmento de *El barón rampante* de Calvino, seguido de *El vizconde demediado* por parte de Montserrat Conill. Concluyó el acto con la lectura de Caries Sans de fragmentos escogidos de *El oficio de vivir. El oficio de poeta* de Cesare Pavese.

Devolver la palabra a quien, ahora ausente, nos dio tantas palabras...

Dolors Udina

Acto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid

ACE Traductores celebró con la colaboración de CEDRO un encuentro en memoria de Esther Benítez el 18 de junio en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el que diversos participantes contribuyeron a dibujar un retrato fiel de un ser humano con múltiples facetas.

Intervino en primer lugar Federico Ibáñez, vicepresidente de CEDRO, entidad con la que Esther estuvo vinculada desde sus inicios para defender los derechos de autor de los traductores frente a la reprografía ilícita de sus obras.

Los editores Mario Muchnik, Felicidad Orquín y Jaime Salinas recordaron lo fructífero de sus colaboraciones. "Esther Benítez era ya una traductora madura, formada, culta y con sensibilidad acerca de lo que debía ser la traducción" en una época en que la mayoría de los traductores eran estudiantes que traducían para ganar dinero, destacó Jaime Salinas.

Andrés Sorel, secretario general de ACE, rememoró su entrega para dignificar la profesión del traductor. Salvador Augustín recordó los años en TVE, donde Esther Benítez fue lectora y asesora durante mucho tiempo. Ángel Sánchez-Gijón y María Pepa Palomero añadieron nuevos matices a un personaje complejo.

Fernando de Lanzas, director general del Libro, destacó el papel fundamental de Esther para organizar un colectivo de traductores y, por último, Carlos Alonso y Mario Merlino leyeron algunas de sus traducciones de Cesare Pavese e ítalo Calvino.

Asimismo, se emitió una grabación de 1978 del programa de televisión "Encuentro con las letras" en el que Esther Benítez defendía con vehemencia esas obviedades por las que seguimos luchando.

María Teresa Gallego

UN BUEN día, empecé a traducir, hace ya tantos años... Amaba el francés, y amaba la lengua, y la escritura, apropiarme de una obra, desentrañarla, desmontarla y volver a montarla en otro idioma, buscando los recursos equivalentes y el ritmo necesario, afinando la letra y la música, acosando la palabra exacta, peleando con los juegos de palabras... Era un juego y una fiesta. Un desafío gozoso. Un placer de los sentidos. También era trabajo, sí, y dinero (poco, como siempre). Pero no era ni mi única ni mi principal fuente de ingresos. Ni me parecía trabajo, por lo placentero. ¿Tarifas, contratos, reivindicaciones? Ni me lo planteaba.

Y, otro buen día, Esther Benítez me sentó ante el velador de un café y me forzó a abrir los ojos, me hizo mirar de frente ese mundo que yo, tan alegremente, ignoraba, un mundo de personas que no jugaban a traducir, sino que vivían de traducir, que comían de traducir, un mundo de trabajadores de la traducción que peleaban, que llevaban años peleando, por unos derechos laborales, por unas tarifas que les permitieran subsistir, por unos contratos justos, por una mínima dignidad, por un mínimo de seguridad para el hoy y para el mañana. Y, según iba hablando, yo me iba viendo como era en realidad: una joven petulante y atolondrada, una snob, una aficionada cuyo diletantismo no era sino una colaboración con los patronos del mundo editorial en detrimento de mis colegas.

Ese día, Esther Benítez hizo de mí una traductora.

Mario Muchnik

Palabras pronunciadas en el acto del Círculo de Bellas Artes

h ^ ÍERETO:

Habría querido alguna vez darte las gracias. Tú fuiste de los primeros en acercarte a nosotros, cuando nos vinimos a vivir a Madrid a principios de 1991, un día en que te presentaste de buenas a primeras en mi despacho de Anaya y, con apenas una sonrisa (esbozándola, bosquejándola, insinuándola, proyectándola), las manos en los bolsillos de tu amplia falda y el bolso colgado de un hombro me dijiste (afirmaste, aseguraste, aseveraste, garantizaste): "Tú eres Mario Muchnik". No contenta con ello, agregaste (añadiste, complementaste, adujiste, yuxtapusiste, recalcaste, redoblaste, enunciaste como una ley natural): "Yo soy Esther Benítez". Di un respingo (brinco, salto, bote, me alcé de sopetón, abrí tamaños ojos, no di crédito) y te estreché la mano, pues bien sabía quién era (qué puntos calzaba, qué influencia, valía, enjundia ostentaba) Esther Benítez. Y como quien no quiere la cosa (sin darle énfasis, sin concederle importancia, restándole toda trascendencia) me preguntaste: "¿Estáis ocupados el viernes para cenar?". Vacilé (dudé, hesité, sentí la pelota en mi tejado, ¡quia!) y respondí con un tímido "No". Sin darme tiempo para expresar otra cosa, me propusiste (ordenaste, mandaste, conminaste, intimaste, diste por sentado, te pusiste entre ceja y ceja) que cenáramos en tu casa.

Cosa que hicimos.

Fuiste rápida. Guiados por un radar sobrenatural, tus ojos iban directamente a la errata, al contrasentido, a la torpeza expresiva. Incluso en las traducciones de mayor prestigio. *Sobre todo,* en ésas. Y no perdonabas. Fuiste certera, fuiste la Tirofijo de los traductores. Fuiste fiable. Fuiste puntual y limpia. De ti a la imprenta, y sin peligro.

Sí, Tereto, habría querido darte las gracias. Nunca te las di porque contigo eran los hechos. Lo sabía porque tú me lo hiciste sentir desde esa primera vez que nos dimos la mano. El cariño, el respeto, la comunión en la eterna búsqueda de la calidad... "Se le supone".

No obstante, hoy te lo digo: Gracias.

Catalina Martínez Muñoz

Publicado el 24 de julio en El trujamán, *sección dedicada a la traducción en el Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes* http://cvc.cervantes.es/trujaman/

En memoria de Esther Benítez: maestra de traductores, luchadora impenitente y, sobre todo, amiga.

HAY QUIENES se limitan a vivir y hay quienes viven construyendo segundo a segundo. Hay quienes viven conformados y quienes se empeñan en "conformar" la existencia. Hay quienes aceptan la realidad que se les ofrece y quienes se proponen transformarla. Los que por talante, disposición, formación o convicción pertenecen a esta segunda categoría de seres vivientes, pero también pensantes y actuantes, crean, incluso sin quererlo, escuela, y sin quererlo se convierten en maestros. Cuando desaparecen, nos dejan inevitablemente huérfanos. Y es entonces cuando con mayor fuerza se revela el peso que su existencia ha tenido en las vidas de otros. De esos otros con quienes han recorrido etapas del camino, codo con codo, hombro con hombro, movidos por el mismo impulso y animados por el mismo afán de hacer más vivibles las vidas de todos.

Las afirmaciones categóricas suelen resultar feas, molestas, antipáticas; se presentan cargadas de dogmatismo y no admiten discusión. A veces, sin embargo, los hechos se nos oponen irrefutables. A veces las personas son tan grandes como los personajes a los que interpretan en el teatro de la vida. Sólo en estos casos su legado es doblemente valioso, y la sombra de su obra profesional, el rastro de su esfuerzo, quedan casi empequeñecidos por la sombra enorme de su obra vital. Y así, rotundamente, algunos coincidimos en afirmar que Esther Benítez ha sido la *Grande Dame* de la traducción española: traductora de verbo limpio y preciso, tejedora de conquistas que sólo le agradeceremos lo suficiente si seguimos su ejemplo y continuamos defendiendo todo aquello por lo que ella luchó.

Andrés Sorel

Del homenaje en el Círculo de Bellas Artes

ESTHER: no ignorabas que el tiempo terminaría por devorarte, a ti, a todos nosotros. Mas tú no querías dejarte llevar por el tiempo, querías existir en tu propio tiempo, dominarlo. Es decir, querías ser una mujer de tu tiempo o lo que es lo mismo, una mujer de todos los tiempos. Y como el viejo topo de la historia, buscabas transformarlo. Tejías en la noche historias, junto a Isaac. El hablaba de sus gentes, de sus circunstancias, conocía la miseria cultural del franquismo, los alargados dedos de la censura, mas no cesaba en su empeño. Y tú trasladabas otras historias, los dramas o los sueños de gentes creadas en lenguas distintas, para ampliar nuestros paisajes físicos y humanos. Para que el conocimiento se profundizara, la imaginación se engrandeciera. Y en el día, en aquella atmósfera gris, vulgar, represiva, que a todos nos envolvía, hablabas de hermosas palabras a las que dedicabas continuados esfuerzos, para que habitaran entre nosotros: dignidad, justicia, libertad. ¿Cuántos años, Esther, luchando por reconocer, dignificar la profesión de traductor, por reivindicar espacios que consiguieran para la mujer reconocimientos sociales, humanos, políticos? Hemos participado en numerosos congresos, interminables reuniones, discusiones con quienes buscan su beneficio como única norma de vida, y a los que tú replicabas con razonamientos, hechos, ideas. Actos, caminos, que ya ninguna tormenta ni olvido pueden borrar. Es en la memoria donde te has instalado: en la memoria de quienes todavía apuestan por la creación, la belleza y la transformación de la vida, profesional o lúdica.

Pienso, veo hoy a traductores en medio del camino de su trabajo que luchan con los lenguajes, la transcripción de historias o pensamientos a nuestra propia lengua, pero que al tiempo reconocen que gracias a mujeres como tú su labor es más reconocida, valorada. Gentes que ya no pueden olvidarte. Y contemplo a quienes, tal vez viajeros de una noche de invierno, solitarios que buscan intimidad en medio de las noches de San Juan, en una playa acariciada por las suaves aguas estivales, se encierran con un libro que de éstas cosas, tan pequeñas como sublimes les habla, y allí, al abrir su primera página, encuentran tu nombre: lo imaginario se ha instalado ya en lo real, y tú les acompañas en esas horas tan íntimas como soñadas. Allí comprenden que efectivamente tú no te dejaste devorar por el tiempo. Fuiste una mujer de tu tiempo, es decir, de todos los tiempos.

Berna Wang

Publicado en la revista virtual

http://www.lainsignia.org/2001 ¡mayolcu_059.htm)

^ ^ ^ ^ UERIDA Esther:

Anoche vi tu foto en el periódico. Y leí que habías muerto.

No puedo creérmelo.

Así que aquí me tienes, abriendo con terquedad y rabia el programa de correo, pinchando en tu dirección electrónica y escribiéndote, como si tal cosa, este mensaje. Pero no te daré la lata mucho rato. Sólo quería contarte algo que nunca he tenido ocasión de contarte y que hoy me está quemando.

Nos conocimos, no sé si te acordarás, una tarde de principios de mayo de 1985, en un café de la plaza del Dos de Mayo. Era una tertulia de traductores. Yo vivía entonces en el barrio, estaba embarazada y había salido de cuentas; hacía apenas unos meses que trabajaba como traductora, vi el cartel y decidí acercarme a ver de qué iba eso.

Y así te convertiste en la primera traductora a la que conocí en persona, y también en la primera persona a la que oí hablar con tanta pasión, cariño y conocimiento de nuestra profesión. Y fue esa tarde cuando me di cuenta de que todos los libros traducidos que había leído hasta entonces tenían en realidad dos autores, aunque en la solapa no apareciera la foto ni la reseña biobibliográfica del segundo de ellos, el traductor. Y cuando sentí por vez primera la responsabilidad y la belleza que conlleva el acto de traducir.

Mucho más tarde supe que tú habías traducido los libros de El pequeño Nicolás de Sempé-Goscinny que tanto me habían hecho reír de niña (y que después harían reír a mi hijo). Y también la trilogía *Nuestros antepasados,* de ítalo Calvino, con la que aprendí a amar a ese autor.

Pero antes de eso habíamos vuelto a coincidir, en casa de una amiga común, y me habías hablado de la Sección Autónoma de Traductores de Libros, de la Asociación Colegial de Escritores de España, y me habías aconsejado que me asociara. Lo hice porque confiaba en ti. Y en la Asociación viví una etapa crucial en la que la junta directiva que presidías consiguió varios logros importantísimos (frente a la Administración, frente a los editores) para los traductores. Nos vimos de vez en cuando en la sede de

la Asociación, en actos que ésta organizaba. Nos intercambiamos mensajes y algunas risas por correo electrónico.

Coincidimos por última vez hace tres o cuatro años, en el velatorio de un amigo común (que no supimos que lo era hasta aquel día).

Querida Esther, sólo quería darte las gracias por haber enseñado a la joven e inexperta traductora que era yo hace 16 años a amar nuestra profesión.

Como no puedo creerme que ya no estés, cuando termine este mensaje daré al botón de *enviar.* Hasta que reciba el mensaje de error de mi servidor, diciéndome que tu dirección ya no existe, pensaré que, por esas cosas tan raras que pasan en el ciberespacio, a lo mejor llega al lugar donde estás ahora, y que tal vez aún lo leas, antes de que me lo devuelvan.

Un beso.

Ángel Sánchez-Gijón

Del acto en el Círculo de Bellas Artes

EN ESTE emocionado recuerdo de nuestra amiga Esther Benítez, "Tereto", me corresponde hacerlo de una parte muy importante de su vida y de su personalidad. Sin hacerlo estaríamos recordando sólo —y no es poco— su grandeza como traductora y su generosa y solidaria lucha por los derechos de sus compañeros traductores, tanto en APETI como en la Sección Autónoma de Traductores de la ACE. En estas batallas se ganó el honroso título de "el honor de la traducción", como la definió recientemente de modo certero y justo Luis Antonio de Villena.

Pero siendo todo esto mucho, la figura, la memoria y el recuerdo de Tereto quedarían demediados si no la recordásemos también en su calidad de militante y activista contra la Dictadura y durante la Transición y la cojitranca democracia que no acaba de cuajar en nuestro país.

Tereto no esperó a que el Dictador muriera en una cama de hospital ni a las primeras elecciones libres desde febrero de 1936 para sacarse el diploma de "demócrata de toda la vida". Tereto ya lo tenía desde sus lejanos tiempos de universitaria.

Ya en 1961 militaba en el FELIPE, que movilizó a tantísimos jóvenes españoles, sobre todo universitarios. Esa gran cantera de demócratas y antifranquistas algo más tarde engrosó las filas del Partido Comunista de España. En 1963 —doce años antes de la muerte del Dictador— Tereto ya era miembro del Partido Comunista con una militancia activa, entusiasta, eficaz y disciplinada y de una manera especial con su gran capacidad de convenci-

miento y de proselitismo entre los medios intelectuales y profesionales en los que brillaba con luz propia, no sólo por su talento sino también por su inteligencia, su agudeza y por su gran encanto personal.

En esos años de dura y arriesgada clandestinidad formó parte de una de las células de Trabajadores Editoriales del PCE y fue una de las fundadoras de la Asociación Democrática de Técnicos Editoriales, al flaco de las recién nacidas CCOO.

A mi regreso definitivo de Italia a comienzos de 1970 me integré en dichas organizaciones y allí coincidí con Tereto, Alberto Méndez, Alberto Corazón y César Suárez, entre otros.

Esto, al cabo de tanto tiempo, puede parecer un ejercicio de nostalgia o la clásica batallita del abuelo pelmazo. Pero las batallas que combatimos en esos años constituyen lo mejor y lo más honorable de nuestro patrimonio histórico personal y colectivo.

Reuniones, campañas de información y propaganda (¡aquellos repartos clandestinos de *Mundo Obrero* que nos ponían los pelos de punta!), recogida de fondos para ayudar a camaradas presos o represaliados, saltos en la calle, manifestaciones, huelgas, etc.

Recuerdo muy especialmente la movilización general de todas las organizaciones del Partido Comunista, y entre ellas nuestra célula, que en noviembre y diciembre de 1970 logró sacar a la calle a decenas de miles de españoles en Madrid y en toda España para salvar del paredón a varios militantes de ETA, de la ETA de entonces, condenados a muerte por uno de aquellos inicuos consejos de guerra del franquismo. Aquella gran movilización salvó la vida de los condenados a muerte.

Fueron meses de frenético y disciplinado activismo, no exentos de miedos ni de peligros. Y Tereto cumplió como los buenos y los valientes, como siempre.

Entre 1970 y 1975, a medida que la Dictadura se iba desmoronando, el Partido Comunista iba poniendo al día y transformando su estructura organizativa, encaminando el partido hacia la territorialización. Tereto se integró en su Agrupación de barrio, como todos los militantes del Partido; pero seguimos encontrándonos en manifestaciones, en actos públicos de protesta, en encierros, y con nuestras firmas al pie de infinitos manifiestos.

Después de las primeras elecciones democráticas, y sobre todo antes, durante y después de las elecciones de 1982, el fracaso electoral sufrido por el PCE provocó el desencanto de muchos militantes y su emigración a otras fuerzas políticas de mayor y más brillante porvenir inmediato. En otros provocó una tremenda

amargura, pero no el abandono. Entre estos últimos, Tereto, sin dejar de ejercer su derecho a la crítica, permaneció en las mermadas filas del PCE y ya desde 1980, y más tarde en IU, la encontramos en la Agrupación de Arte y Cultura del PCM hasta que sus menguadas fuerzas y la enfermedad que nos la ha arrebatado se lo impidieron. Y murió con su carné del Partido Comunista de España y al día en el pago de sus cuotas.

¿Y por qué Tereto se mantuvo en el PCE y en IU hasta el final? ¿Por sectarismo? ¿Por terquedad y por ceguera? ¿Por "sostenerla y no enmendalla"? ¿Por no querer abrirse a los nuevos tiempos? No. Yo creo que lo hizo por lealtad a su propia historia personal y a la historia colectiva de tantos camaradas en aquellos años de plomo y porque su memoria siguió siendo insumisa hasta el final. Lo hizo porque el llamado "pensamiento único" y "lo políticamente correcto" le parecían obscenos. Porque no creía ni en el fin de las ideologías ni en el fin de la Historia. Porque, como escribió Antonio Machado: "Ni el pasado ha muerto, ni está el mañana —ni el ayer— escrito".

Permitidme, amigos y antiguos y actuales camaradas de Tereto que, desde lo más hondo de mi corazón y de mi memoria, me dirija a ella en la lengua que tanto amó: "Non ti scorderemo mai, non ti dimenticheremo mai".

Y, por último, y abusando de vuestra paciencia, permitidme que le dedique el augurio de esperanza y de ánimo que durante tantas décadas se intercambiaron los comunistas españoles y que en un acto como éste puede parecer paradójico: ¡Salud, Tereto!

Miguel Sáenz
La herencia de Esther

Correo electrónico enviado al acto del Círculo de Bellas Artes

ESTOY LEJOS, pero no puedo, no quiero dejar de sumarme a este homenaje a Esther. Sé que en ocasiones como ésta los elogios se acumulan hasta hacer que el desaparecido parezca casi irreal. No debiera ocurrir así con Esther, la mujer con los pies mejor plantados en el suelo que he conocido nunca. Para mí ella es sencillamente un ejemplo y creo que, como traductora y como ser humano, la herencia que nos ha dejado es excepcional. Por eso quiero dar testimonio ahora de una admiración que nunca supe expresarle mientras vivió.

Miguel Martínez-Lage

E.B., in memoriam

(El texto que sigue es un extracto de las páginas de su diario, titulado Los reconocimientos)

LO PATÉTICO del patriotismo: la apropiación indebida incluso de la madre. A la lengua me refiero. A día de hoy, das un pisotón y caen de un árbol cercano cincuenta y cinco dueños de la lengua. Vaya hatajo de señores.

El ejercicio de esta profesión, extraña forma de vida, será a partir de ahora más desangelado que nunca, porque se nos ha muerto la inspiradora de la misma tal y como la entendemos, ética y estéticamente. No queda otra que.

La sintaxis por fortuna no puede ser perfecta. A lo sumo, será correcta y más o menos respetuosa con tal o cual norma, pacata, falsa en su elegancia, plegadiza o lábil.

Reniega, por tanto, de los agrimensores del estilo ajeno según criterios propios. Su empeño es poner puertas al campo. Renegar de sus impuestos, sea como Pedro con su gallo, es elemental norma de higiene.

Los que vivimos a caballo entre dos lenguas, entre dos culturas (y la última vez que quise estar en dos sitios a la vez acabé con un fuerte dolor de entrepierna), empezamos a quedarnos sin tierra bajo los pies, dice un amigo marciano que dice que es de Murcia. Los agrimensores tienen un par de palmos encima. Cuando camino, y cuando me siento a escribir a la orilla del camino, siento que la tierra tiembla bajo mis pies. Nunca sé en qué silla, ante qué mesa estaré sentado mañana mismo.

Noto una querencia por el distanciarse. Me aislo de las personas incluso más cercanas. No es nuevo. Sólo encuentro una manera de nombrarlo: *estrangement.* Pavor me da notarlo y reconocerlo, aunque procuro que sea escrupulosamente y sin reparos. Se trata de buscar contra viento y marea la lejanía dentro de sí. Es una recurrencia que no me termina de gustar, que no augura nada bueno.

Se acrecienta esa sensación de malestar debido a la muerte puta e inoportuna siempre, por más que la estuviéramos esperando: de tan previsible como era, la muerte de Esther nos pilla por sorpresa y nos desarma. Demuestra con la violencia seca e inapelable de un vendaval nítido y furioso que todas las Armadas

han de perecer ante la exactitud de los elementos.

Esther era como el aire que respiramos. Su ausencia, para algunos, representa una orfandad que no hallará consuelo salvo en la memoria, y miedo me da cada palabra que escribo, porque muchas veces he dicho y digo ahora que es y ha sido mi segunda madre, tal como hoy se lo he dicho a la primera, a mi madre, que se alegra de que así haya sido, por ser tan distintas y nacidas tan cerca una de la otra. Es un nombre que designa a dos personas cuya humanidad me impide tomarlo en vano. Tal vez por eso callo. Y recuerdo que solos nos quedamos los vivos, que Bécquer se equivocaba, con el único recurso del *Je me souviens* perecquiano.

No es a raíz del llanto ahogado, por no poder compartir la pena negra, por no estar en la proximidad de nadie que la conociera, que me entienda y me acompañe: no hay una relación de causa-efecto, pero se produce en cambio una coincidencia en el tiempo, y al día siguiente de conocer tan dolorosa noticia de la peor de las maneras posibles, por el periódico, me levanto con una sordera considerable en el oído derecho, que a lo largo del día también repercute en el izquierdo, aunque no tanto. Lo de menos son las molestias. Esa disminución de la capacidad auditiva y la soledad misma en que transcurre el día acendran el aislamiento, el grosor del *estrangement,* que encuentra correlatos en las contadas palabras ajenas que registro.

Ni pensar quiero en el poso de orgullo que contiene, que lo habrá. Este alejamiento es mero fruto de la decepción, pero también lo es de la operación de acoso y derribo a que nos somete el pasado. No, no hay altivez: hay una necesidad irrefrenable no de interponer fosos y murallas entre los demás y este espacio que no ocupo, sino de acrecentar la distancia que sería preciso salvar para llegar a este yermo en que habito. No me encastillo: me exilio, si es que no me expulso. (Ningún conocedor de Cernuda pensaría que en Cambridge o en México se vivía mejor que en Sevilla: cuando uno se va, allí llueve más, hace más frío que en el aquí que atrás se deja.)

Me acuerdo de su miedo a los aviones, que no a volar: en un Madrid-Barcelona nocturno, antes de dormir en casa de MSC, calle París, para alquilar al día siguiente un Fiat Tipo e ir a Arles yo por vez primera, ella la penúltima; en un Madrid-Fiumicino para coger después con Manuel y con VL1 un tren a Ñapóles y un barco a Procida, se aferraba con tal fuerza a los brazos del asiento que, más que arrancarlos, parecía sostener ella sola en vilo el aparato, los pasajeros, sus equipajes. No es un desatino imaginar que así fueron muchas otras de sus actividades en la vida. (Y era capaz de viajar en tren y de hacer transbordo varias veces desde su Madrid hasta su Roma. Por eso conocía tan bien ese arco del Mediterráneo, incluido *El puerto de Toledo.)* Me acuerdo de mi bautismo de fuego en las tareas asociativas que compartimos durante años: aquella reunión de un CEATL aún incipiente, en la Residencia de Estudiantes, y de su señorío ante un desmadejado MSC, car-

diaco perdido a raíz de la entrada de JE, en tromba y de luto riguroso, el sombrerazo que no falte, cual solterona amiga de cosas extrañas y a la sombra de otra señora que trató de reventarnos la reunión. Me acuerdo de cómo la querían sus amigos extranjeros: Françoise, Peter, Iben.

Cuando la conocí, yo no sabía adonde iba. No creo que mese a ninguna parte. Al poco de prohijarme ella, y mucho faltaba para que me acogiera en su casa, tanto en su despacho con vistas a un patio interior como en el amplio salón de la calle Ayala, donde tuvieron lugar aleccionadoras discusiones sobre casi todo lo que nos importaba, conversaciones alimentadas por la distancia generacional, en las que aprendí puñados tanto de ella como de Montero, de Merino, de Sampedro, me había formado una idea clara de mi destino, de mi vocación: parecerme a ella en todo lo posible, salvadas las distancias que van del inglés al italiano, del nacer en los años treinta a nacer en los sesenta, de morir este año a tener un hijo tan pequeño como su nieto ahora en la rodilla, mientras escribo.

Esther era la pasión y el rigor al cincuenta por ciento, mezcla inimitable. Me acuerdo de su último taller en Tarazona, sobre *La sonrisa del ignoto marinero.* Su sonrisa. Por añadidura, Esther era una de esas personas capaces de enseñar de palabra, obra y omisión.

Me acuerdo de su cordura en Arles y en Valencia, de su manera de cantar himnos de los partisanos y del PCI una noche en Procida, de su genuino asombro cuando le concedieron el Nacional a toda una vida dedicada a traducir, cuando desde el primer día era la candidata, que no aspirante, elemental para todos... los que tuvieran dos dedos de frente, que ni eran ni son todos los que están.

Y me acuerdo de su entusiasmo y su realismo a partes iguales y por igual contagiosos.

"Suele decirse que para escribir hace falta sobre todo el dominio de la lengua propia, pero yo estoy seguro de que es igual de necesario viajar y perderse por otros idiomas, aprender de nuevo en ellos el misterio inaugural que hay en cada palabra." Así termina Muñoz Molina su página de este aciago domingo 13 de mayo. *La vida por delante,* se titula la sección, y maldita la gracia que tiene. Conste que "Lenguas vivas", la entrega de hoy, es un texto sabio y hermoso, donde glosa los beneficios en que redunda el habitar territorio ajeno, sea lingüísticamente siquiera. Cita por ejemplo a Barenboim, que se siente alemán cuando

dirige a Wagner e italiano al frente de *Don Giovanni.*

Para nosotros, para la desperdigada, disuelta, inexistente (como tal) tribu de los traductores, eso no es ninguna novedad: a todas horas somos otros, y en nuestra labor de acarreo por medios alquímicos con suerte llevamos un agua de propiedades mágicas a los labios de los más necesitados: el Pavese, el Calvino, el Maupassant de Esther, ¿cuántas lenguas apergaminadas por la sed no habrán saciado? Entre sus múltiples lecciones vivas, Esther me enseñó a respetar una lengua que amo, el inglés, como si fuera mi esposa. Y me enseñó a tratar como tal a su hermana, el castellano, y a meterme en la lengua de mi madre con el embeleso, la reverencia y la familiaridad cómplice con que me muevo cuando estoy como en casa.

(Lástima de artículo: la vida de Esther vale por cien ejemplos como el de Barenboim. Lástima la intervención del sordo por antonomasia en otro periódico, pues ese mismo día dedica a Jesús Aguirre un articulito titulado "Traductor ideal". Yo no dudo que lo mera, aun cuando queda claro que, de serlo, fue malogrado. En las antípodas de Esther, que llevó esa condición platónica del ejercicio profesional a la vida cotidiana de tantos, con la luz de su ejemplo.)

Seguramente soy la única persona que estuvo presente en los dos homenajes que se le rindieron en junio, primero en Barcelona y luego en Madrid. Son cosas que me pasan por mi condición de periférico, por no estar ni aquí, ni allá, ni acullá. A uno fui *ex profeso,* en el otro me encontré por azar. Tal como su labor en ACEtt otros la evaluaren (aunque a la vista está que desde que dejó la presidencia nos quedamos huérfanos, y ACEtt ha funcionado más bien como una familia desestructurada: sigue por escribirse la historia de esta asociación, y no en vano en su día comenté con CMM qué imprescindible era hablar largo y tendido con Esther, entrevistarla a fondo antes que)... no los valoro aquí. No es el lugar. No me corresponde. Tal vez sea la intención lo que cuenta. Sé que a ella le hubiera gustado bastantísimo el del Círcol Maldá a pesar de las ausencias: una breve semblanza y una lectura de sus traducciones. La herencia de Esther, cada cual la interprete como crea, por fortuna es de todos. Ella nos la dio como creyó que debía. Su combatividad, su intrepidez, tantas otras cualidades... No nos las quite nadie.

Son muy recientes la sordera y el hachazo de la muerte. Una seguramente pasajera. El otro me acompañará de por vida.

El traductor literario

Esther Benítez

Artículo publicado *en Letra Internacional* **en noviembre de 1993**

No pienso hacerme la pregunta tópica de siempre, de si es posible la traducción y, dentro de ella, la traducción literaria. Plantearse semejante interrogante equivaldría, en verdad, a poner en tela de juicio la propia existencia, y a meterse por alambicados derroteros. Y como lo cierto es que yo —y conmigo muchos colegas— nos sentimos existentes, operantes y útiles para la cultura de nuestro país y nuestra lengua, no voy a entrar aquí en disquisiciones metafísicas de cuño orteguiano. Ahí están Ortega, Octavio Paz, Francisco Avala o Augusto Monterroso con sus brillantes reflexiones literarias sobre la traducción, y asimismo Georges Mounin, George Steiner, Valentín García Yebra o Amparo Hurtado con sus imponentes volúmenes de teoría. Doctores tiene la santa Iglesia, los cuales no acaban de ponerse de acuerdo, por cierto, sacan de continuo sus pesas y medidas para evaluar al milímetro y al miligramo morfemas, fonemas y sintagmas, y engrosan día a día el ya abrumador caudal bibliográfico de eso que se ha dado en llamar traductología, con títulos tan apasionantes como "Conceptos metodológicos para la medida de la equivalencia"[1]...

La práctica cotidiana nos dice que la traducción es posible; partiendo de esa posibilidad, y de mi experiencia de casi treinta años en esta labor, quisiera hacer un breve esbozo de las cualidades y saberes de un traductor literario, aquel que traduce literatura de creación: teatro, poesía, novela, pues el ensayo, por espléndidamente escrito que esté, por difícil que pueda resultar, lo dejaré en otra parcela, la que denominamos genéricamente "Humanidades".

Traductores, por tanto, de poesía, teatro y novela. Por seguir deslindando el terreno, daré de lado al teatro —el repre-

sentado, claro, no el publicado en forma de libro—, cuya traducción es muy peculiar, con sus características propias (me limitaré a observar que la *adaptación* no sólo es práctica general sino que está bien vista). Su ejercicio, además, se halla protegido por las poderosas Sociedades Generales de Autores, con sus modélicas conexiones internacionales, lo cual sitúa a sus cultivadores en una aristocracia de la traducción, muy por encima de sus colegas de a pie, los traductores de libros. Entre las peculiaridades de la traducción del teatro cabría señalar, por otra parte, que hay muy pocos profesionales dedicados a ella, pues, en aras de la vistosidad de los carteles, compañías y empresarios prefieren nombres de relumbrón, que, partiendo a veces de una versión ajena —y en ocasiones sin siquiera citarla, como en el caso del pleito que enfrentó hace un par de años a Ángel Luis Pujante con Manuel Vázquez Montalbán por una traducción de Shakespeare—, sitúan su nombre en el cartel debajo del autor.

Me limitaré, pues, a la traducción de poesía y de novela. Aunque los géneros difieren con toda evidencia —ni la fidelidad léxica y métrica, ni una sólida formación histórica o filológica dan como resultado, sumadas, un poema— los problemas que plantean una y otra son idénticos. Tiempo atrás yo opinaba que para ser traductor de poesía era imprescindible ser poeta —Baudelaire traduciendo a Poe, Jorge Guillen vertiendo al español a Valéry, o Clara Janes dándonos espléndidas versiones de Vladimir Holán—, pero recientes experiencias propias y ajenas —María Luisa Balseiro trabajando espléndidamente con los poemas incluidos en la novela *Posesión,* de Antonia Byatt— me han convencido de que traducir poesía, como verter prosa, no requiere sino buen oído, vasta cultura y sensibilidad creativa.

Desbrozando el terreno de lo obvio, que cualquiera puede saber o intuir, entro en derechura en el tema: las cualidades y saberes del traductor literario. Empecemos por los saberes. El punto de partida fundamental para un traductor literario es el buen conocimiento de la lengua de partida y sobre todo y fundamentalísimamente de la lengua de llegada. Afirmar esto semeja una perogrullada, pero por desgracia la mayoría de las traducciones que circulan en España están realizadas por indocumentados, primos, tíos, sobrinos de algún responsable editorial que, tras una breve estancia en el extranjero, se consideran en condiciones de traducir. ¡Y así pasa lo que pasa! Uno de los errores más comunes, el de los *falsos amigos,* se da "siempre" en el traductor aficionado. Cuando éste se encuentra ante la frase italiana: *quella vecchia via romana, larga e bella,* en la cual se da una identidad casi total de significado con los homófonos españoles, salvo en el caso del adjetivo *larga* (que, al igual que el francés *large,* significa *ancha),* se lanza sin más a los brazos del falso amigo y se queda tan campante tras traducir "larga".

No digo que en la obra de un traductor experimentado, serio, concienzudo, no quepan esas falsas amistades, aunque ése es otro tema, el de la "presión del sistema lingüístico ajeno". Los falsos amigos son escollo que abun-

da más, como es natural, entre lenguas muy próximas: un traductor del parsi o del japonés no hallará, con toda seguridad, esas trampas disimuladas bajo sus pies, prontas a engullirlo al menor descuido. Valga una muestra de un traductor experimentadísimo. Enrique Sordo, en la primera edición española de *La playa y otros relatos,* de Cesare Pavese (Barcelona, 1958; en honor de la editorial Seix Barral, hay que decir que la sustituyó por otra traducción, de J. A. Masoliver, en posteriores ediciones). Decía el original:

> Dalle finestre attraverso la piazza cominciarono a pioverci melé e certe proietili duri —ossi di pesca— e poi...

Rezaba la traducción del 58:

> Desde las ventanas de la plaza comenzaron a llovemos melocotones y otros proyectiles duros —raspas de pescado— y luego...

Cuando debería decir (y dice en la versión posterior):

> De las ventanas en torno a la plaza empezaron a llover manzanas y unos proyectiles duros —huesos de melocotón— y luego...

Con toda evidencia, el cruce de falsa amistad entre *mela* y *melocotón* parece comprensible, pero para mí constituye un misterio el razonamiento que indujo a Sordo a convertir *ossi de pesca* en raspas de pescado, como no sea la traidora semejanza entre *pesca y pescado,* que lo llevó a deducir que, como los peces no tienen huesos, esos *ossi* serían raspas... ¡Difícil se me antoja también incluir, por lo demás, las raspas de pescado en la categoría de *proyectiles duros,* pero los caminos del *non sense* son inescrutables!

La más repetida de las preguntas que los profanos nos hacen se centra en general sobre este *conocimiento de ambos idiomas,* la lengua de partida (aquella de la que se traduce) y la de llegada (aquella a la cual se traduce). ¿Qué es más importante, conocer bien ésta o aquélla? Yo suelo responder con un refrán: "por mucho trigo nunca es mal año". Cuanto más trigo, cuanto más conocimiento, mejor. Ese saber debe llegar lo más lejos posible; jamás sobra todo lo que se conozca de un idioma; y ello en ambos casos: en la lengua de partida y en la lengua de llegada. Aunque, si hubiera que rebajar en una, tengo por más fundamental conocer a fondo todos los recursos, posibilidades y me-

carlismos de la lengua de llegada, normalmente la materna. La rebaja, eso sí, nunca podría llegar a no conocer bien la lengua de partida. La fórmula ideal sería, pues: para la lengua de partida, un buen nivel de conocimiento —el del hablante culto en esa lengua—: para la lengua de llegada, un excelente nivel de conocimiento. Una receta que en este último campo suele dar sus frutos consiste en recomendar a los traductores la lectura de los escritores de su lengua, clásicos y modernos, de los buenos escritores de su acervo cultural. En ellos hallarán mil y un recursos expresivos que le serán sumamente útiles en su trabajo diario.

Dando por adquirido ese buen conocimiento de las dos lenguas en sus distintos niveles, otro de los fundamentales saberes de un buen traductor consiste en un dominio del entero trasfondo cultural del país —o países— de cuya lengua traduce. Esto es, un dominio de su historia, su literatura, su vida cotidiana de hoy y de antaño. Un solo ejemplo (entresacado de un texto sobre el cual trabajé mucho, *Le ventre de Paris,* de Emile Zola. Me sirve de referente una traducción anterior, de la editorial Schapire, de Buenos Aires que, sin ser globalmente horrorosa, está plagada de incontables desatenciones de la traductora, Fina Warschaver, explicables, que no disculpables, por esos factores que se inscriben en nuestro particular *cahier de doléances:* honorarios ínfimos, prisas, etc.). Para ilustrar el conocimiento de este paisaje cultural al que me he referido tomo una frase (capítulo IV):

> Cette maison, à auvent, qui se renflait, toute sombre d'humidité, avec sa caisse verdie des plombs, à chaque étage, devenait, elle aussi, un grand joujou[2].

Traducción argentina:

> Esa casa, con sobradillo, toda oscura de humedad, con la caja herrumbrada de los fusibles en cada piso, se convertía también en un gran juguete.

¿Qué habría sucedido para que "la caja verdosa de la atarjea" se convirtiera en "la caja herrumbrosa de los fusibles"? *Plomb* puede ser, en efecto, en español, los plomos o fusibles de la luz. Y en cambio la acepción *les plombs* (en plural) está ya envejecida y no se suele encontrar en el francés de hoy, pues se refiere a lo que en español llamamos (también con un vocablo en desuso) *atarjea:* el conducto de las aguas residuales que, en las viejas casas humildes de París, estaba en el exterior de la fachada —de ahí el *renflement,* la hinchazón, perdida también en la traducción—, y era común para los vecinos de cada piso. Lo curioso es que, tres líneas más adelante, la traductora traduce *plombs* por *caños,* con lo cual me resulta inexplicable que haya podido escribir poco antes *fusibles,* siendo así que es totalmente anacrónico hablar de fusibles antes de la electricidad (y en *El vientre de París,* cuya acción se desarrolla hacia 1860, los personajes de la novela deambulan entre luces de gas).

El traductor, pues, *tiene* que saber que si trabaja sobre una novela cuya acción transcurre en esa época, términos *como fusibles* están absolutamente proscritos. Y ha de saber también lo contrario: que no es forzoso traducir *camión por carro,* pues *camión,* por modernas imágenes que evoque, y aunque la propia María Moliner lo defina como "automóvil grande para el transporte de mercancías", no tiene por qué ser un vehículo *automóvil.* En el *Nuevo Diccionario Enciclopédico de la Lengua Castellana,* de 1914, que conservo como oro en paño y que utilizo mucho al trabajar con autores decimonónicos, *camión* es "una especie de carro fuerte para transportar fardos, cajas", definición que se ajusta como guante a la del francés camión: *charriot bas, a quatre roues de petite diamétre, pour le transport de marchandises pesantes.*

Estos saberes del traductor literario no se circunscriben, como en el caso de nuestros colegas científico-técnicos, a uno o varios campos del conocimiento. En las publicaciones del sector los traductores técnicos se explayan a menudo sobre las dificultades lexicográficas que les plantea su especialidad. ¡Felices ellos, en condiciones de salir del paso con un buen dominio de UN lenguaje especializado de UNA jerga *ad hoc*\ El traductor literario es lo más parecido al *hombre universal* que existe en nuestros días. Para traducir un solo libro ha de dominar todo un abanico de saberes: será antropólogo, veterinario, sociólogo, botánico, experto en modas, arquitecto, médico, todo de una pieza, en una sola persona y sin perder el compás.

Como ejemplo de todos esos saberes cito aquí un libro, quizás el más arduo de toda mi trayectoria profesional, aunque no hace sino condensar en sí lo que en otros textos aparece más difuminado a lo largo de las páginas. El original italiano, *Ll sorriso delVignoto marinaio* de Vincenzo Consolo, era un texto de 140 páginas. En extensión tan sumamente reducida había *setenta y cinco* problemas de traducción que no me resolvía ningún diccionario. Y aclaro que, tratándose de una novela cuya acción transcurre en Sicilia, mis primeras indagaciones me encaminaron hacia los vocabularios dialectales, que de entrada me aclararon no pocas dudas, no incluidas, como es natural, en esas *setenta y cinco.* <Qué saberes se requerían de mí para solucionarlas?

1. Literatura italiana. Dentro del texto, y sin que nada las señalara como distintas a la creación del autor, había dos "trampas para atrapar a traductores", dos citas encubiertas: un texto del siglo xiv, un poemilla del emperador Federico II de Suabia, y un pasaje de *Los novios,* de Manzoni, la conversión del

Innominado. Sacar el pie a tiempo de estas trampas tiene mucho que ver con otra cualidad imprescindible: la intuición.

2. Construcción naval: la ***speronam,*** por ejemplo, es una embarcación típica del sur de Italia, con la cual jamás me había encontrado en traducciones anteriores y que, naturalmente, no aparece en los diccionarios al uso.

3. Vocabulario policial (y anacrónico, por añadidura): *angeliche muffoliche cuffiesche,* alude a garruchas, grillos y cascos de hierro, torturas todas ellas practicadas por la policía borbónica en Italia.

4. Artes menores: *jacobpetit* es el nombre —deformado encima en el texto, pues la grafía correcta es Jacob Petit— de una fábrica de porcelana francesa del siglo xix, que producía piezas ricamente decoradas, de adorno y de uso, hoy totalmente olvidadas.

5. Diccionario secreto. Palabras como *infoiatura*—cachondez— o *sticchio* —cono— no suelen aparecer así, negro sobre blanco, ante los pudibundos ojos de los traductores (y muchos diccionarios las eliminan de sus listas).

6. Antropología. Fragmentos de un canto carnavalesco siciliano, la *Tubbiana,* desaparecido a comienzos de nuestro siglo y aderezado, a más de por su rareza lingüística, por sus alusiones obscenas que había que respetar en el texto español y que residían más en el sonido que en el sentido lógico de las palabras.

Corto ya, para no aburrir hasta a las ovejas; añadiré sólo que, amén de lo expuesto, había que saber de ictiología (nombres de peces), de numismática, de bromatología (salazones inexistentes en España), de botánica, y para ir completando estos conocimientos algo había que entender de redes, telares, arquitectura... En fin, una auténtica delicia.

Una vez que el autor —por fortuna vivo y coleando, lo cual no es siempre el caso— me lo hubo explicado todo en una detallada carta de veinte páginas, la investigación siguió: encontrar los equivalentes españoles de los conceptos ya precisados en italiano, rebuscando aquí y allá, y no precisamente en los diccionarios —*El arte de matar* de Daniel Sueiro, me fue muy útil para las torturas, por poner un ejemplo; otras consultas me las hubiera resuelto, de estar publicado entonces en español, el útilísimo *Diccionario de las Artes Decorativas*^—.

II sorriso, aunque especialmente endiablado, por lo cual me ha servido de ejemplo primero y principal, no constituye una excepción en lo que solemos traducir. Por referirme brevemente al francés, dejando el italiano, para una novela como *La Curée,* de Zola, y en concreto para resolver los muchos vocablos y expresiones de modas que en ella aparecen, no basta un simple diccionario, por excelente que sea. Una vez "fijado" el concepto en francés —el *Littré* puede valer para ello— hay que encontrar el equivalente en español. En el caso de *La Curée,* para traducir expresiones del tipo de "delantal cubierto de bullones de gasa de seda", o "falda tableada, túnica y paleto de diagonal azul marino, con bieses de faya del mismo color", o bien "tú-

nica polonesa de vigoña gris" o "casaca de guardia francesa", hube de recurrir a la consulta, en la Biblioteca Nacional de Madrid, de las revistas *La moda elegante e ilustrada* (1861) y *El correo de la moda. La de bringas,* de Benito Pérez Galdós, obra en la que el recuerdo de una lectura antigua me hizo poner grandes esperanzas, me decepcionó por entero a la hora de la verdad: sus protagonistas, que se pasaban toda la novela hablando de trapos, eran unas meras afrancesadas, y su vocabulario, nada castizo, estaba entreverado de *fulard, grosglacés, ruche, pouff fichús, marabús, egretas,* etc.

Dejemos ya el terreno de los saberes, tras este breve desbroce, y pasemos al de las *cualidades.* Salvo una de ellas —adelanto ya que se trata de la humildad—, las cualidades del traductor tienen mucho que ver con las que posee el creador literario. No en vano en muchos países los traductores están en las mismas asociaciones que los escritores, pues las preocupaciones del escritor son en buena medida las nuestras, escritores por persona interpuesta, autores con respecto a nuestra traducción, como ha reconocido hace tiempo la legislación internacional sobre derechos de autor. Veamos, pues, esas cualidades.

Ante todo habría que mencionar una —tenida por defecto en otros campos— imprescindible en nuestra labor: la *desconfianza*. El traductor a quien los dedos no se le vuelven huéspedes no tiene un gran porvenir. Un gran profesional, José Luis López Muñoz, habla siempre de la *ignorancia invencible* como uno de los peores achaques que nos aquejan, esto es, de la ignorancia que no sabe que es tal, y que por ende es incorregible. Un traductor solvente no deja pasar sin cotejo un topónimo, un nombre —de persona o cosa— dudoso, un título de libro o de película. Un ejemplo —mínimo, por no alargarme innecesariamente— de cada caso:

a) En la edición española de *Poderes terrenales,* de Anthony Burgess, aparece sistemáticamente el topónimo Leghorn; a los traductores no les extrañó nada esa insólita conjunción, en italiano, del grupo gh delante de una o, y dejaron la forma inglesa de lo que nosotros llamamos tradicionalmente Liorna (el Livorno italiano);

b) En la traducción de los *Ensayos át* Montaigne con abundante aparato crítico y profusas notas, se da por supuesto que las adaptaciones francesas de los nombres italianos citados por don Miguel de la Montaña —exagero, pero en nuestros clásicos aparece a veces trasladado así— son tal cual en español, y aparecen

Pic de la Mirándole o Marsil Fiein en lugar de las formas correctas de esos nombres en español: Pico de la Mirándola y Marsilio Ficino;

c) Los criterios editoriales de llamar la atención con un título desembocan a veces en curiosas mutaciones: *Diablerie,* de Evelyn Waugh, es el título francés de lo que en la edición española se llama *Incidente en Azania,* o *Ne vous mariez jamais a Monte-Carlo,* de Graham Greene, aquí publicada como *El que pierde gana;*

d) Y en cuanto a los filmes, a *High Noon,* por ejemplo, le conozco hasta tres títulos, según los países, cada uno de su padre y de su madre: *Solo ante el peligro, Mezzogiorno difuoco* y *Le train siffla trois fois;* quien no se preocupe de comprobar ese título y lo traduzca del inglés, el francés o el italiano, meterá la pata hasta el corvejón.

Y vayamos ahora a las cualidades propiamente dichas. Primera y principal: *saber leer.* La mayoría de los errores de traducción provienen de defectos de lectura. Un par de ejemplos espigados en el ya citado *Vientre de París* ilustrarán lo que afirmo:

Dice el texto original: *Maintenant, elle tournait ses violettes en marchant,* traducido así: "Ahora envolvía sus violetas como comerciante". La confusión entre el participio de presente *marchant y* el sustantivo *marchande* (en femenino), sólo es posible como fruto de una lectura apresurada, que hace incurrir a un traductor teóricamente experimentado en un error inexplicable en un alumno de los primeros cursos de francés.

Otra muestra: *Elle avait des pratiques,* "ella tenía práctica". Una simple consulta a cualquier diccionario, que la lectura apresurada no propicia, revela que *pratique* tiene un significado, hoy quizás envejecido, de "cliente", o "parroquiano", que diríamos con una palabra también hoy en desuso en el español de España.

La explicación —fácil, por lo demás— de tantas malas lecturas está en una igualmente mala remuneración, que obliga a trabajar a todo gas, sin tiempo para reflexionar y ni siquiera para leer bien o pararse a abrir el diccionario. Es, por desgracia, la pescadilla que se muerde la cola. Y tampoco es achaque nuevo: ya en el XVII John Dryden (1631-1700), en su *Life ofLucian,* publicado postumamente en 1711, se lamentaba así:

> Aquí los libreros son los últimos responsables de la ejecución de las obras de esta naturaleza [las traducciones] y se trata de personas cuya devoción va más dirigida a sus propias ganancias que al honor público. Se muestran muy parsimoniosos a la hora de pagar a los desgraciados escritorzuelos a los que dan empleo y no les importa cómo se haga la cosa con tal de que se haga. Viven de vender títulos, no libros. Mientras las traducciones continúen así, en manos de los libreros, y no cuenten con mejores jueces y pagadores de la labor, será imposible que realicemos progreso alguno en un arte tan sumamente útil para un pueblo curioso y para la mejora y difusión del conocimiento, el cual no constituye precisamente la peor de las salvaguardas contra la esclavitud[4].

Otra cualidad muy necesaria en el traductor literario, tan imprescindible como en el músico, es la del *oído.* Uno de los problemas que nos plantea la traducción es el de la música del texto. Esto, evidentísimo en ciertos autores, como por ejemplo en Pavese, aparece incluso en escritores a quienes la musicalidad de la palabra escrita semeja traerles sin cuidado, como por ejemplo Guy de Maupassant. En uno de sus cuentos, *Deux amis,* la frase inicial reza así: *París était bloque, affamé et ralant. Les moinaux sefaisaient bien rares...* ¡Un alejandrino nada más empezar! Para conservarlo de alguna manera en la traducción hube de prescindir de *était y* empalmar esa frase con la siguiente, saltándome un rotundo punto. El resultado, "En un París bloqueado, hambriento, agonizante, los gorriones escaseaban...", no me dejó del todo insatisfecha en lo que atañe al respeto a la musicalidad del texto.

Por ponerles un ejemplo a la inversa, el traductor extranjero que carezca de oído y acometa la tarea de verter a su idioma *La lluvia amarilla,* de Julio Llamazares, no captaría esos ritmos endecasilábicos y heptasilábicos que martillean al lector español a lo largo del texto, como por ejemplo (y elijo al azar):

> Incluso hablamos —recuerdo todavía— de levantarnos pronto al día siguiente para arreglar el cierre de una borda que el viento había roto aquella tarde (pág. 79).

> Al principio, pensé que aquel murmullo llegaba desde fuera de la casa, que era el ruido del viento al arrastrar las hojas muertas por la calle. Llegaba de algún sitio de la casa, y era un ruido de voces, de palabras cercanas, como si, en la cocina, hubiera alguien hablando con mi madre (pág. 87).

Probemos a separar las unidades rítmicas, prescindiendo de la puntuación:

> Incluso hablamos —recuerdo todavía / de levantarnos pronto al día siguiente / para arreglar el cierre de una borda / que el viento había roto aquella tarde... / Al principio, pensé que aquel murmullo / llegaba desde fuera de la casa, / que era el ruido del viento al arrastrar / las hojas muertas por la calle / Llegaba de algún sitio de la casa, y era un ruido de voces, / de palabras cercanas / como si, en la cocina, / hubiera alguien hablando con mi madre.

No he tenido aún oportunidad de cotejar la *musicalidad* de

las traducciones de *La lluvia amarilla,* cosa que me gustaría hacer algún día, para comprobar cómo los diferentes traductores se ha desempeñado con un texto en apariencia sencillo, y que en el fondo presenta este complicado escollo.

La *sensibilidad* para los diferentes estilos es otro de los requisitos fundamentales. Esa capacidad que nos permite meternos en la piel del autor, adivinar su pensamiento cuando éste no es suficientemente explícito, y verterlo de manera adecuada, constituye condición *sine qua non* de una buena traducción. Los distintos tonos que aparecen a veces en un libro —ejemplos insignes *El rodaballo,* de Günter Grass, o el ya citado *Posesión* de la Byatt—, los diversos niveles de lenguaje que son como las teselas del mosaico del estilo, exigen una aguda sensibilidad en quien afronta la labor sobre esos textos. De no existir esa sensibilidad, caeríamos en ese "español neutro", exento de matices, al que infortunadamente nos tiene acostumbrados el doblaje de los filmes de la televisión o el cine. Dentro de ese mismo registro de la sensibilidad se encuentra el importantísimo detalle de lograr que un Moravia sea diferente de un Calvino, y éste de un Bassani o un Pavese. ¡Por no hablar de esos traductores que hacen tabla rasa de los siglos y nos ofrecen un Boccaccio que parece escrito en nuestros días o un Fogazzaro en el cual ni una sola palabra hoy anticuada perturba nuestra lectura! Tales dificultades sólo se solucionan a base de sensibilidad e intuición, que en muchos casos viene a ser uno y lo mismo.

Y aquí cabría introducir la discusión a la que dio inicio Ortega en *Miseria y esplendor de la traducción.* ¿Traer el texto al lector o llevar el lector al texto? Frente a las teorías de Consuelo Berges, "siempre al castellano, y al mejor castellano", puliendo incluso el original, yo me inclino por una solución ecléctica. Respetar lo máximo respetable, pues con toda evidencia el lector *sabe* que pese a todo el texto que tiene entre sus manos no está escrito en su lengua, y dárselo en el español adecuado al nivel del original: si éste es un nivel pedestre, no hay por qué ennoblecerlo, y a la inversa. Decía Ortega al final de su ensayito:

> Es cosa clara que el público de un país no agradece una traducción hecha al estilo de su propia lengua. Para ello tiene de sobra con la producción de los autores indígenas. Lo que agradece es lo inverso: que llevando al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua transparezcan en ella los modos de hablar propios al autor uaducido. Las versiones al alemán de mis libros son un buen ejemplo de esto. En pocos años se han hecho más de quince ediciones. El caso sería inconcebible si no se atribuyese en sus cuatro quintas partes al acierto de la traducción. Y es que mi traductora ha forzado hasta el límite la tolerancia gramatical del lenguaje alemán para transcribir precisamente lo que no es alemán en mi modo de decir. De esta manera el lector se encuentra sin esfuerzo haciendo gestos mentales que son los españoles. Descansa así un poco de sí mismo y le divierte encontrarse un rato siendo otro.

Quizás a lo que haya que tender sea a eso: a que el lector de una traducción haga los gestos mentales de la lengua de partida. Y, para lograrlo, se necesita, insisto, sensibilidad.

Oír, leer, sentir, todas cualidades eminentemente emocionales. ¿Significa esto que la relación del traductor con el texto traducido ha de ser pasional, catártica, que todas las libertades le están permitidas? A corregir esa impresión concurre otra cualidad —creo que la última, por hoy— que me parece supremamente racional: *la humildad*. Al mismo tiempo que nos metemos en la piel del autor, que sintonizamos con todos los matices de su texto, resulta esencial que no caigamos en la tentación de enmendarle la plana. Limitémonos a decir exactamente lo que él ha dicho, en buen español si el original es excelso, en mal español si el original no es bueno. No pretendamos hermosearlo, corregirlo, amplificarlo. Un breve ejemplo bastará para aclarar lo que entiendo por humildad. Extraído de un cuento de Maupassant, y de la versión de un excelente aunque desigual traductor que trabajó mucho en la inmediata posguerra, Luis Ruiz Contreras[5]:

> Une sorte de géant velu, qui fumait, à cheval sur una chaise, une grande pipe de porcelaine, leur demanda, en excellent français: "Eh .bien, messieurs, avez vous fait une bonne pèche?".
>
> Alors un soldat déposa aux pieds de l'officier le filet plein de poissons, qu'il avait eu soin d'emporter. Le Prussien sourit: "Eh! eh! Je vois que ça n'allait pas mal. Mais il s'agit d'autre chose. Ecoutez-moi et ne vous troublez pas".
>
> "Pour moi, vous êtes deux espions envoyés pour me guetter. Je vous prends et je vous fusille. Vous faisiez semblant de pêcher, afin de mieux dissimuler vos projets."
>
> Una especie de gigante velloso que fumaba tranquilamente una gran pipa de porcelana, les preguntó en correcto francés:
>
> —Bien, señores, ¿han pescado ustedes mucho?
>
> Entonces un soldado puso a los pies del oficial el saco de red lleno de pececillos. El prusiano sonrió:
>
> —¡Eh, eh!... Veo que no iba mal; pero se trata de otra cosa. Escúchenme sin turbarse.

T después de un breve silencio y una larga chupada a la pipa, el oficial prosiguió:

—Creo que son ustedes dos espías enviados para vigilarme. Yo los cojo y los fusilo. Vinieron a pescar, disimulando así los proyectos que traen.

Dejando a un lado otros aspectos de la traducción que no me entusiasman, pero que podrían ser discutibles, mi estupor ante las libertades —en definitiva, la falta de humildad— que puede tomarse un traductor surgió incontenible ante la frase señalada en cursiva. ¿De dónde había salido? Aunque en ese momento yo estaba manejando las mejores ediciones de Maupassant que existían en francés (Forestier y Schmidt), me entró la duda, esa desconfianza de que antes hablaba. Busqué otras ediciones, cotejé el texto original hasta cinco veces: ¡nada! Simplemente, al traductor le había parecido tonto, 0 ingenuo, describir a un caballero con una pipa sin que después diera ni una breve chupada. ¡Y se la añadió por su cuenta y riesgo!

Este ejemplo límite creo que ilustra a la perfección la tendencia de muchos de nuestros colegas a sustituir al autor, a enmendarle la plana y, en definitiva, a "mejorarlo", con total falta de humildad. Que es la misma carencia que lleva a ciertos profesionales a trufar de notas el texto, haciendo trabajosa y jadeante su lectura y, lo que es aún peor, mostrando sus propias debilidades de interpretación. Nada hay más revelador que una nota a destiempo —y las que explican el texto en lugar de traducirlo lo son casi todas—.

Y aquí termina mi exposición de las cualidades y saberes que se requieren en la traducción literaria. No quiere esto decir que los poseamos, pero sí que a ellos debemos aspirar. La complejidad de nuestra tarea, el amor que en nuestra obra ponemos y estos requisitos que he ido enumerando acaso en forma deshilvanada, hacen difícil esa sustitución que algunos agoreros nos anuncian para el futuro: ¡El traductor ha muerto, viva la máquina de traducir!

1 Paolo Balboni, "Concepts méthodologiques pour la mesure de réquivalence", en *Tur juman,* Tánger, vol. n° 2 (octubre 1992), págs. 17-30.

2 *Le ventre de Paris,* en E. Zola, *Oeuvres completes,* ed. De Henry Mitterrand, Carcle du Livre Precieux, vol. 1, pág. 702.

3 John Fleming y Hugh Honour, *Diccionario de las artes decorativas,* traducción de María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

4 Debo la cita —y su versión española— a la gentileza de Javier Franco Aixelá, que prepara una tesis sobre traducción. La fuente es: Rainer Schulte y John Biguenet, *Theories of Translation,* Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1992. Me la acaba de "regalar" amablemente, porque, según sus propias palabras "sé que te dedicas a marear a audiencias con los gajes del oficio". Allí la tienen, pues, en absoluta primicia.

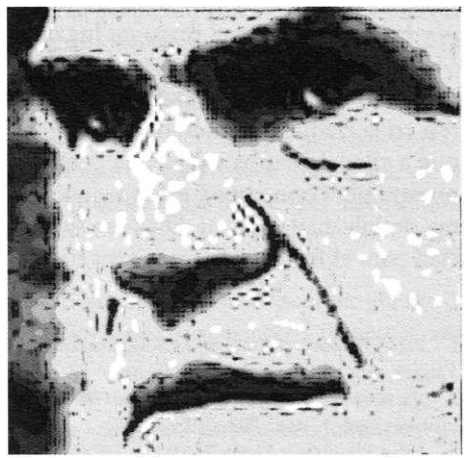
5 Guy de Maupassant, *Obras completas,* vol. II. Ordenación, traducción y prólogo de Luis Ruiz Contreras, Madrid, Aguilar, 1948.

c e n t ó

FLUIR. En **Una carta**, Chopin describe su estancia en Inglaterra. Toca en los salones y las damas expresan su satisfacción siempre con la misma frase: "¡Oh, qué bello! ¡Fluye como el agua!". Chopin se irritaba igual que yo cuando oigo elogiar una traducción con la misma fórmula. "Es muy fluida," dicen. Los partidarios de la traducción fluida objetan a menudo a mis traductores: "¡Eso no se dice así en alemán (en inglés, en español, etc.)!". Yo les respondo: "¡Es que en checo tampoco se dice así!". Roberto Calasso, mi editor italiano, suele decir: no se reconoce una buena traducción por su fluidez, sino por todas las fórmulas insólitas y originales (que "no se dicen") que el traductor ha tenido el valor de conservar y defender. Incluido lo insólito de la puntuación. Una vez cambié de editor porque intentaba cambiar mis punto y coma en comas.

Milán Kundera

"67 palabras", en *El arte de la novela,* **traducción de Fernando Valenzuela** y **M.V. Villaverde, Barcelona, Tusquets, 1987, pp. 144-145**



n

Desde el punto de Vista del autor, las buenas traducciones de sus libros son aquellas que él no puede leer, en mi caso la inmensa mayoría. Soy muy negado para las lenguas, empezando por el portugués —escribo en bahianés, lengua muy honrada, afro-latina—, sólo puedo leer en francés y en español; en italiano con dificultad, diccionario en mano, y se acabó lo que se daba.

Guando se puede leer la traducción, por muy bueno que sea el traductor —y los he tenido excelentes, expertos, abnegados—, existe siempre el detalle, a veces mínimo, que choca, arremete, duele: ¿adonde ha ido a parar el rasgo sutil del personaje, la perspectiva de lo ocurrido, los matices de la emoción, el matiz exacto de una palabra? Imagínese el dolor de corazón al ver *xoxota* o *xibiu*, dulces maneras de nombrar la boca del mundo, traducidas por "sexo de mujer" o "vulva", y *hunda* convertido en "nalgas". ¿Nalgas, culo de mulata que se precie? ¡Jamás!

En Cambio, ¡qué hermosura las traducciones al chino! No es casualidad que el arte mayor de China sea la escritura ideogramática. En árabe, dejando aparte el hecho de que jamás me hicieron llegar un dracma, un diñar de derechos de autor —hace apenas dos meses compré en las librerías de Tánger cinco libros míos traducidos al árabe, ediciones libanesas y piratas las cinco—, también quedo satisfecho. Lo mismo digo de las traducciones impresas en caracteres hebreos, en letras georgianas, griegas o armenias, en signos japoneses, el alfabeto cirílico me sirve también. Y aunque estén compuestas en alfabeto latino, las traducciones son excelentes, y nada tengo que objetar cuando lo son al vietnamita, al noruego, al turco, al islandés. Ésas sólo me dan alegrías, aunque a veces no me den derechos de autor. Tengo libros editados en lenguas extrañas, desde el coreano al turcomano, del tailandés al macedonio, del albanés al persa o al mongol. El otro día recibí en Paraguay un ejemplar de la traducción al guaraní de la historia de Gato Manchado y de la Golondrina Sinhá. El título me encanta: *Karai Mbarahaja.* ¿Qué querrá decir? Me río solo, ufano, pero las plumas de la vanidad no tardan en caer al darme cuenta de que sin duda soy mejor escritor en guaraní que en portugués.

Jorge Amado

Navegación de cabotaje, traducción de Basilio Losada. Madrid. Alianza. 1995. pp. 25-26.

Liber 2001

Del 3 al 6 de octubre, Parque Ferial Juan Carlos I

28042 Madrid • Tel: 91 722 53 59

La presente convocatoria de esta feria anual coincide con la designación de Madrid como Capital Mundial del Libro. La tradicional muestra del sector editorial es además una importante cita para todos los profesionales del mundo del libro y ofrece un amplio programa de actos paralelos —debates, mesas redondas, presentaciones, charlas, etc— de notable interés.

En esta oportunidad, ACEtt dispondrá de una caseta donde se expondrá la revista *Vasos Comunicantes,* el *Libro Blanco de la Traducción en España,* así como otros materiales informativos sobre nuestra actividad. Nuestra participación se completará con la proyección del vídeo *Meditations,* de Gary Hill (una reflexión visual sobre la voz como vehículo de expresión y comunicación), y la lectura dramatizada de la obra *La lección,* de Eugene Ionesco (Alianza Editorial, traducción de Luis Echávarri), a cargo de Elisa Fries, Mario Merlino y Sofía Tros de Harduya.

Programa de actividades Liber 2001

Martes, 2 de octubre

19:30	Inauguración en el Auditorio IFEMA
20:30	Fiesta Liber en el Pabellón 7

Miércoles, 3 de octubre

11:00 Presentación del *Manual de Comercio Exterior del Libro* en el Club Feria (sala 30 personas)
Organiza: Federación Española de Cámaras del Libro (Fedecali)

11:30 Firma del acuerdo de Iberia y Fedecali sobre tarifas de carga
Organiza: Federación Española de Cámaras del Libro (Fedecali)
Club Feria (Sala 30 personas)

12:00 Proclamación de los IV Premios Nacionales de Edición Universitaria, en el stand 7H103
Organiza: Asociación de Editoriales Universitarias Españolas

16:30 Mesa redonda sobre bibliotecas
Organiza: Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria
Sala de Maquetas (Sala 100 personas)

17:00 Presentación del Catálogo General de Universidades para Iberoamérica
Organiza: Asociación de Editoriales Universitarias Españolas
Stand 7H103

17:00 Proyección de vídeos, lectura e impresión: *Sueltos de lengua*
Organiza: ACE Traductores
Club Feria (planta 10 edificio de oficinas) 50 personas

Jueves, 4 octubre

12:00 Presentación del *Cuaderno de Recomendaciones para la Adaptación al Euro del Sector del Libro y las Publicaciones Periódicas*
Organiza: Federación de Asociaciones Nacionales de Distribuidores de Ediciones (FANDE)
Sala C-D (75 personas)

12:00 Presentación del *Catálogo de Arte de las Universidades Españolas*
Organiza: Asociación de Editoriales Universitarias Españolas
Stand 7H103

13:00 Entrega del Premio Boixareu Ginesta al Librero del Año a la Librería La Tralla de Vic (Barcelona)
Sala Maquetas IFEMA (aperit. 125 personas)

17:00 Conferencia *Las nuevas tecnologías aplicadas a la gestión del distribuidor de libros*

Organiza Federación de Asociaciones Nacionales de Distribuidores de Ediciones (FANDE)
Lugar: Sala C (Sala 50 personas)

17:00 Proyección de vídeos, lectura e impresión: Sueltos de lengua
Organiza: ACE Traductores
Club Feria (10 planta Edificio de oficinas) 50 personas

20:00 Recepción de bienvenida ofrecida por el Ayuntamiento de Madrid Homenaje de LÍBER a la Fundación Germán Sánchez Ruipérez
Jardines Cecilio Rodríguez

Viernes, 5 octubre

11:00 Mesa redonda sobre bibliotecas digitales
Organiza: Federación Española de Sociedades de Archivística, Biblioteconomía y Documentación (FESABID)
Sala C-D (Sala 100 personas)

13:00 Encuentro de editores chilenos y españoles (pendientes de confirmar)
Sala A (Sala 100 personas)

17:00 Proyección de vídeos, lectura e impresión: Sueltos de lengua
Organiza: ACE Traductores
Club Feria (10 planta Edificio de oficinas) 50 personas

Talleres de técnicas tradicionales de composición tipográfica y encuademación en Liber 2001

El Ayuntamiento de Madrid ofrece durante el horario de la feria demostraciones de las técnicas tradicionales de composición tipográfica con tipo móvil y de encuademación artesana y dorado de libros, en un taller instalado al efecto en el stand ni 7E109, atendido por los profesionales que realizan estas tareas habitualmente en las instalaciones que la Concejalía de Cultura tiene en el Cuartel de Conde Duque. Un tipógrafo se encarga de componer textos con estos procedimientos, sacando prueba de ellos para el que lo desee, al tiempo que los encuadernadores realizan las operaciones que transforman el papel impreso en un volumen utilizable para su lectura, embelleciéndolo también mediante la técnica de dorado y gofrado.

IX Jornadas en torno a la Traducción Literaria

Tarazona, 19, 20 y 21 de octubre de 2001

Viernes 19

19:00 *Sesión inaugural* ***en*** el monasterio de Veruela

19:45 *Conferencia inaugural* a cargo de Enrique Vila-Matas en el monasterio de Veruela

21:00 *Vino español* ofrecido por el Ayuntamiento de Tarazona en el hotel Las Brujas de Bécquer

22:00 *Cena* en el hotel Las Brujas de Bécquer

Sábado 20

10:00 Conferencia: *La traducción chez Vladimiry Vera,* Miguel Martínez-Lage

11:00 Conferencia: *La traducción en la Edad Media y el Renacimiento,* Miguel Ángel Granada

12:00 Pausa/Café

12:30 Conferencia: *La traducción de Ezra Pound,* Francesc Parcerisas.

14:00 Almuerzo

16:15 2 mesas redondas simultáneas

La cesión de derechos a terceros

Ponentes: Carlos Muñoz, José Manuel de Prada.

La red RECIT y centros europeos de traducción literaria
Ponentes: Peter Bush (Gran Bretaña), Peter Bergsma (Holanda), Claude Bléton (Francia) Françoise Wuilmart (Belgica) y Giuliano Soria (Italia)

18:00 Talleres simultáneos:
-Inglés-castellano: *Ravelstein,* de Saul Bellow, y *El archivero,* de Martha Cooley (Roser Berdagué)
-Inglés-castellano: *Kalimantaan,* de Chris S. Godshalk y *La mancha humana,* de Philip Roth (Jordi Fibla)
-Alemán-castellano: Traducir a Kafka (Carmen Gauger)
-Italiano-castellano: *Senior Service* (biografía de un editor), de Carlo Feltrinelli (Mercedes Corrai)
-Francés-castellano: *Colette o la escritura egoísta.* La traducción de *El nacer del día* (Julia Escobar)
-Francés/inglés-castellano: La traducción de textos ensayísticos (Maite Solana)
-Inglés-catalán: *El fantasma d'Anil,* de Michael Ondaatje (Melcior Mateu)
Cena libre.

10:30 Memoria de Borges. Espectáculo sobre textos de Borges a cargo de *El Silbo Vulnerado.*

Teatro de Bellas Artes

Domingo 21

9:30 Conferencia: *La adaptación teatral de los trágicos en el siglo xxi: Las troyanas, de Eurípides,* Ramón Irigoyen

10:30 Mesa redonda: *El autor y sus traductores.* Enrique Vila-Matas dialogará con sus traductores al francés, alemán y turco

12:30 Pausa/Café

13:00 Premios Nacionales de Traducción
José Luis López Muñoz
José Luis Reina Palazón

13:45 Clausura

14:30 Almuerzo

I Jornadas en torno a la Traducción Literaria, Universidad Pompeu Fabra

Barcelona, 8, 9 y 10 de noviembre de 2001, con la colaboración de ACEC y la Institució de les Lletres Catalanes.
www/dTf/activitats/activita, htm www/dTf/activitats/Tradlit/programa. htmI
Comité organizador: Olivia de Miguel, Maria Oliver.
Fechas y precio de inscripción: del 1 al 30 de septiembre de 2001, 20.000 pesetas, 15.000 pesetas estudiantes.

Jueves 8

12:30-14 Conferencia inaugural: *A rose is a rose is a rose.* Sam Abrams, poeta y traductor, Oliva de Miguel, traductora y profesora de la UPF y María Oliver, profesora de la UPF.

16:30-18 Mesa redonda: *Tan cerca, tan lejos. La traducción de lenguas próximas.* Lluísa Cotoner (traductora y profesora de la Univ. de Vic), Basilio Losada (escritor, traductor y profesor de la UB), Josep Julia (traductor del italiano y profesor de la UPF).

18-21:30 Talleres:

-Francés-castellano: *Traducir a Rene Char,* impartido por Jorge Riechmann, profesor de la UAB y traductor galardonado con el último premio Stendhal de traducción.

-Inglés-catalán: *'Homestead\ de Rossina Lippi: entre la traducción literaria y la antropológica,* impartido por Dolors Udina, traductora y profesora de la UAB.

La profesión

Viernes 9

12:30-14 Conferencia: *La crítica de traducciones en los medios de comunicación.* Jordi Llovet, catedrático de literatura comparada de la UB, escritor, traductor y crítico literario.

16:30-18 Mesa redonda: *La infidelidad como virtud.* José Manuel de Prada Samper (folklorista y traductor), Marietta Gargatagii (crítica y profesora de la UAB), Salvador Oliva (escritor, traductor y profesor en la UdG).

18-21:30 Talleres:

-Francés-catalán: *Un cuento de Elaubert,* impartido por Lluís Maria Todo, escritor, traductor y profesor de la UPF.

-Inglés-castellano: *Un cuento de Edgar Alian Poe,* impartido por Andrés Erenhaus, escritor y traductor.

Sábado 10

9:30-11 Conferencia: La traducción de los románticos ingleses. Pedro Luis Ugalde, abogado y traductor

11-13 Mesa redonda: *Miseria y esplendor del traductor globalizado.* Jaume Vallcorba (editor de *Quaderns Crema* y *El Acantilado),* Jordi Nadal (director literario de *Planeta Suramérica),* Mario Sepúlveda (abogado especialista en derechos de autor) y José Antonio Millán (lingüista y editor digital).

16-17:30 Talleres:

-Alemán-catalán: *Algunas canciones de B. Brecht,* impartido por Feliu Formosa, traductor, escritor y profesor de la UPF.

-Inglés-castellano: *Poemas de Phillip Larkin,* impartido por Damiá Alou, traductor.

Descanso

18-19:30 Alemán-castellano: *Traducir al Goethe poeta: 'La elegía de Marienbad* impartido por Rosa Sala, traductora.

-Inglés-catalán: *'Elfantasma de CantervilW de Osear Wilde,* impartido por Víctor Obiols, poeta, traductor y profesor de la Universidad de Vic.

Programa de Doctorado: Teoría de la traducción

El Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona convoca con una duración bianual (2001-2003) el primer programa del Estado en su especialidad.

Su objetivo fundamental es formar investigadores en el campo de la traducción, tanto en sus aspectos teóricos como aplicados.

Los requisitos son: estar en posesión de una licenciatura española o de un título extranjero equivalente y el dominio del inglés, francés o alemán, como mínimo. Se valorará la experiencia como traductor y el interés en alguna de las líneas de investigación del departamento.

El horario es de octubre a junio, lunes y miércoles, de 16.00 a 20.00.

Información en la Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Traducción e Interpretación, Edificio K, Tfno. 93 581 27 61, Fax 93 581 27 62, e-mail d.traduccio@uab.es

Diplomatura de postgrado de traducción audiovisual

Convocada por el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Contenido: Para obtener el título de Diplomado en Traducción Audiovisual se debe cursar un mínimo de 18 créditos. Este curso de postgrado consta de cinco módulos: un módulo teórico obligatorio de 4,5 créditos y cuatro módulos —de entre los cuales hay que elegir 3— de 4,5 créditos cada uno. La lengua de partida en todos estos módulos será el inglés, y la de llegada, el catalán o castellano. En el caso de que hubiera suficiente número de alumnos, se podría ofrecer doblaje y subtitulación de todos los demás idiomas de la facultad.

Requisitos: Para optar al título de Diplomado en Traducción Audiovisual es necesario tener un título universitario. Se aplicará una evaluación continuada, y los alumnos deben asistir a un mínimo del 80% de las clases de todas las asignaturas.

Calendario: El curso se iniciará el 26 de septiembre y las clases se impartirán los lunes y miércoles, de 16.30 a 21.00.

Inscripción del 3 al 13 de septiembre. El precio del curso es de 250.000 pta., y el precio de crédito por módulo es de 15.000 pta.

Información en la Secretaría del Dep. de Traducción e Interpretación, teléfono 93 581 27 61, fax 93 581 27 62, www.fti.uab.es/pg.audiovisuals

Coordinadora Pilar Orero, tfno. 93 581 33 65, e-mail pilar.orero@uab.es

Curso de postgrado de traducción literaria

El Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona este curso de traducción al catalán y al castellano.

Su objetivo es desarrollar la competencia traductora en el campo específico de la traducción literaria y alcanzar una preparación editorial polivalente adecuada a las necesidades del mercado.

El plazo de preinscripción es del 1 de julio al 17 de septiembre y se celebrará una sesión informativa el 17 de septiembre.

Como requisito de admisión se hará una prueba lingüística en lengua de partida y el precio de la matrícula es de 270.000 pesetas.

Información en la Universidad Autónoma de Barcelona, tfno. 93 581 27 61, e-mail d.traduccio@uab.es Escola d'Escriptura i Humanitats de TAteneu Barcelonés, tfno. 93 317 49 08, e-mail accentsccl@eresmas.net

Diplomatura de postgrado de tradumática, traducción y nuevas tecnologías

Convocada por el departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Esta diplomatura ofrece contenidos sobre la aplicación de las nuevas metodologías y presenta toda una serie de asignaturas dedicadas a los programas de edición, gestión de bases de datos terminológicas, memorias de traducción, traducción automática, localización y postedición que más se utilizan

en el mundo profesional.

El curso se iniciará el 5 de noviembre y terminará el 13 de junio. Los días lectivos serán: martes, jueves y viernes por la tarde. La inscripción se realizará del 8 al 26 de octubre y el precio es de 215.000 ptas.

Información en la Secretaria del Departamento de Traducción e Interpretación, tfno. 93 581 27 61, fax 93 581 27 62, www.fti.uab.es/pg.tradumatica.

Traducciones esporádicas

¿Debe un trabajador que realiza esporádicamente traducciones darse de alta en el Régimen Especial de Trabajadores Autónomos?

(Publicado en *El País,* Consultorio del suplemento "Negocios", domingo 9 de septiembre de 2001. Elaborado por el equipo jurídico-laboral datadiar.com)

"Si la actividad desarrollada es esporádica no es necesario darse de alta. En este sentido el Régimen Especial de Trabajadores Autónomos entiende por trabajador por cuenta propia a quien realiza de forma habitual, personal y directa una actividad económica a título lucrativo. Por actividad habitual debe entenderse aquella realizada con continuidad y de manera profesional, como medio fundamental de obtención de los propios ingresos. En este sentido la habitualidad no debe confundirse con la periodicidad, sino que el trabajo personal y directo debe ser cotidianamente la principal actividad que el trabajador desempeñe.

Lo que sucede es que, aunque puede parecer más exacto recurrir a criterios temporales para determinar este factor de frecuencia o continuidad, las dificultades que conlleva de concreción y de prueba han inclinado a la jurisprudencia a aceptar también como indicio de habitualidad el montante de la retribución obtenida. Así se ha considerado que la superación del umbral del salario mínimo interprofesional percibido en un año natural puede ser suficiente".

JUEGOS DE

POETA DEL AMOR y de la vida cotidiana, Ronsard es uno de esos clásicos que merece la pena rescatar, difundir y leer una y otra vez, por la fuerza y la música de sus palabras, la elegancia de su expresión y la hondura de su pensamiento poético y vital. Apenas traducido al español, acaso por la dificultad de su lectura y el extrañamiento que en el lector moderno produce su lengua, su voz nos llega cuatro siglos después cargada de belleza y tan rotunda como lo fue en su propio tiempo. Seleccionamos aquí uno de sus *Sonnets pour Héléne.*

Sonnets pour Hélène

Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle,
Assise auprès du feu, dévidant et filant,
Direz chantant mes vers, en vous esmerveillant:
"Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle".

Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Desja sous le labeur à demy sommeillant,
Qui au bruit de mon nom ne s'aille resveillant,
Bénissant vostre nom de louange immortelle.

Je seray sous la terre, et fantôme sans os
Par les ombres myrteux je prendray mon repos;
Vos serez au fouyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et vostre fier desdain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:
Cueillez dés aujourdhuy les roses de la vie.

Primera traducción

Cuando ya seáis vieja, cuando caiga la noche,
al amor de la lumbre devanando e hilando,
cantaréis estos versos y diréis admirada:
Me los hizo Ronsard cuando aún era hermosa.

Al oírlo no habrá ni una sola sirvienta
que aunque ya esté vencida por el peso del sueño,
cuando suene mi nombre no despierte y bendiga
vuestro nombre que he hecho inmortal por la glor

Yo estaré bajo tierra, y fantasma sin cuerpo
podré al fin descansar a la sombra de mirtos;
para entonces seréis una vieja encorvada

que ha llorado mi amor y su altivo desdén;
vivid, pues, no aguardéis a que llegue mañana,
coged hoy cuantas rosas pueda daros la vida.

Segunda traducción

Cuando seáis muy vieja y estéis, de noche, hilando
a la luz de una mecha, a la lumbre sentada,
al entonar mis versos, diréis, maravillada:
mis años de hermosura fue Ronsard encumbrando.

No habrá entonces sirvienta que, tal nueva escuchando,
por más que en su tarea ya casi adormilada,
al eco de mi nombre no vaya, espabilada,
con inmortal encomio el vuestro agasajando.

Yo estaré bajo tierra. Por un camino umbroso
de mirtos mi fantasma buscará su reposo.
Seréis vos una vieja en el hogar sumida,

penando por mi amor, vuestra frialdad altanera.
Atended mi consejo, vivid sin más espera.
Cortad ya sin tardanza las rosas de la vida.

Tercera traducción

Cuando trémula avives el fuego que destella,
hilando y devanando cabe el hogar sentada,
al modular mis versos dirás maravillada:
—Ronsard cantó mis años, yo era joven y bella.

Velando tu fatiga, te hablará la doncella,
viendo cómo se enturbia de sueño tu mirada:
—El amó tu belleza, y en su canción alada
puso tu nombre y puso toda su gloria en ella.

Yo dormiré en el césped, fantasma vagaroso,
y los mirtos oscuros me darán reposo;
tú, blancos los cabellos, en tu sillón rendida,

Lamentarás llorando mi amor y tu desvío...
No esperes a la tarde, que fuera desvarío:
Coge desde temprano las rosas de la vida.

Cuarta traducción

Ya vieja y en la noche, a la luz de una vela,
devanando e hilando, junto al fuego sentada,
repetiréis mis versos hablando embelesada:
"Dejó Ronsard memoria del tiempo en que era bella".

No habrá entonces sirvienta que al oíros no salga
del sueño que repara su afanosa tarea
y retome al instante de mi nombre la estela
vuestro nombre elevando en eterna alabanza.

Yo estaré bajo tierra, fantasma vagaroso,
y entre mirtos sombríos hallaré mi reposo;
seréis vos una vieja junto al hogar rendida,

deplorando mi amor, vuestra altivez lejana.
Vivid, hacedme caso, no esperéis a mañana.
Recoged sin demora las rosas de la vida.

Libros

Maestro siciliano de nombre impronunciable

Sciascia. El maestro de Regalpetra. Matteo Collura. Traducción de Mari Pepa Palomero. Madrid, Alfaguara, 2001.

En un país donde Sri Lanka se dice *Esrilanca* y donde el actual canciller de la República Federal Alemana lo mismo no responde a *Esréder* que a *Escréder,* hágase usted famoso llamándose Sciascia. Imposible. Leonardo Sciascia (Recalmuto, Agrigento, Sicilia, 1921-Palermo, Sicilia, 1989) es, en España, uno de esos escritores indefinidamente extranjeros cuyo nombre nadie sabe pronunciar —aunque todo el mundo lo haya visto escrito alguna vez— y a quien no han leído más allá de cuatro exquisitos requintados, de estos que andan siempre buscando el modo de llamar la atención con sus lecturas. No crean ustedes que no es injusto: Sciascia hizo el enorme esfuerzo de aprender castellano casi por correspondencia, sólo para leer a Ortega y Gasset, y luego escribió bastante sobre nosotros.

Si he de ser honrado (otro modo de llamar la atención, por cierto, en estos tiempos que corren), debo decir que a mí Sciascia me parece un

escritor simpático —tan preocupado él, tan pesimista—, pero no de primera clase. En sus arranques es neorrealista con tendencia al documental *(Le parrocchie di Regalpetra,* 1956), pero en seguida se incorpora a un grupo muy potente de escritores que salen a la palestra para cambiar el rumbo de la novela italiana: Pratolini y Gadda, primero; luego Lampedusa, Moravia, Cassola, Basani, el propio Sciascia, que contribuye a la novedad con *II giorno della civetta,* 1961. Estamos ante un grupo de novelistas que alcanza notable éxito en Francia y los países de su protectorado cultural (España, entre otros, por aquel entonces) y que en Italia inscriben dentro de un impreciso movimiento denominado "novela institucional". Ninguno de ellos está precisamente de moda en este momento. Claro que en este momento sólo está de moda lo que esté de moda en este momento, mientras dure, de modo que...

Sciascia, el maestro de Regalpetra es, sobre todo, un acto de veneración de un brillante periodista cultural, Matteo Collura (*Corriere della Sera),* a su paisano agrigentino Leonardo Sciascia. Afortunadamente, Collura convierte la vida de su maestro en una apasionada novela, muy revuelta, muy encauzada por los torbellinos del entusiasmo, legible en extremo. No es el consabido caso del escritor cuya vida resulta más interesante que sus escritos: Sciascia no tiene nada de aventurero de mares exóticos; de hecho, apenas salió de sus parajes natales, y sus restos yacen en el cementerio del pueblo donde nació. Es Collura, con su abrumadora aportación de pruebas y juicios, quien convierte su biografía en un placer de lectura.

Al cual contribuye, en gran medida, la traducción de Mari Pepa Palomero: una de esas versiones engañosas, transparentes, que nos dan una impresión de facilidad, de estar leyendo un texto original en castellano, y que sin embargo son resultado de un enorme esfuerzo de asimilación y traslación. Palomero —que tiene inédita, porque somos así, qué vamos a hacerle, una espléndida y devota traducción de la obra poética completa de Ungaretti— ha aprendido sus idiomas por medio de la poesía, y sólo por la poesía se accede a la precisión.

Luego, está el hecho de que uno aprende vida leyendo *El maestro de Regalpetra.* Qué mejor recomendación.

Ramón Buenaventura

Los menores tienen mala fama

Toulet, Paul-Jean, *Contmrrimas,* versión, prólogo y notas de Jorge Gimeno, Valencia, Pretextos, 1998.

Jorge Gimeno ha realizado esta traducción gracias a una de las ayudas del Ministerio de Cultura a la creación literaria. Y ha conseguido hacer conocer en castellano (la versión es bilingüe, ***comm'il faut)*** la obra de Paul-Jean Toulet (1867-1920), uno de esos poetas "menores" que las historias literarias al uso suelen pasar por alto y condenar, lisa y llanamente, a la inexistencia. El escritor era consciente de ello y forjó, en gran medida, su destino al borde del anonimato: "He de decirle que soy un perfecto desconocido, a no ser para unos pocos; esos pocos me han halagado excesivamente. Si yo no fuera bearnés, es decir, escéptico, habría acabado por tomarme en serio".

El prólogo del traductor ofrece una semblanza y hace explícito el principal aporte del poeta: la fusión entre lo culto y lo popular, la compatibilidad entre ironía y lirismo, esa práctica contra lo sublime que, en la literatura francesa, permite transitar de Francois Villon a Jacques Prévert o el mismo Boris Vian, por citar sólo algunos. Más aún: género próximo a la canción en el que la rima se enfrenta al dilema entre ser definitivamente boba o ser parodia de rima. Como en este caso, precisamente, "contrarrima". Aparte de sus vínculos (contados) con la literatura francesa, interesa destacar que le prestaron atención autores de lengua castellana como Jorge Guillen, Díez-Canedo, Jaime Gil de Biedma, Jorge Luis Borges y los novísimos. Toulet se dedicó también a la traducción (del inglés y del castellano) y era un enemigo declarado de los excesos de lo literal.

Los versos que utiliza el poeta son de arte menor y en ello se aproxima a las formas dominantes en la literatura popular. El humor y la ironía surgen no sólo de la elección de los términos (en ocasiones seguramente antipoéticos para las academias) sino también de una sintaxis elíptica en la que sobresale el efecto sorpresa, el chispazo próximo al chiste, pero en ningún momento puede decirse que sus azarosas combinaciones conduzcan a la facilonería o al mero fuego de artificio ingenioso.

El trabajo de Jorge Gimeno merece enhorabuena. Como en la obra de Toulet era imposible apartarse de la traducción rimada, el traductor ha escrito literalmente un texto paralelo, que no abandona ni la intención ni el sentido de conjunto del original. Y ha llegado a este resultado sin forzar la sintaxis castellana; sin irse, en definitiva, por los cerros de Ubeda del desatino, riesgo que muchas veces se corre cuando surge esa lucha (esa rivalidad tentadora) entre autor y traductor. Podemos disfrutar, en todo caso, de las bromas verbales —con todos los respetos dirigidos a la "broma" como género literario— a través de la agudeza, la precisión y la sensibilidad de quien

entra en un poeta y sale de él (con él) muy bien parado.

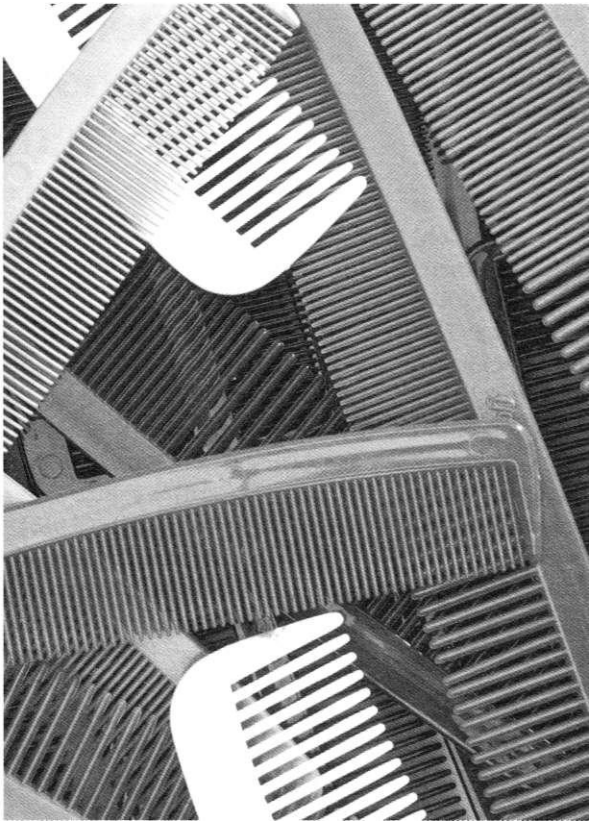
Baste como muestra un botón, reproduciendo el original francés y su versión castellana:

LX
Pour une dame imaginaire
Aux yeux couleur du temps,
J'ai rimé longtemps, bien longtemps:
J'en étais poitrinaire.
Quand vint un jour où, tout à coup,
Nous rimâmes ensemble.
Rien que d'y penser, il me semble
Que j'ai la corde au cou.

LX
Por ella, ensueño de mi lecho,
Ojos color del tiempo,
Rimé mucho, bastante tiempo:
Padecía del pecho.

Y de golpe, un buen día, el bello
Rimar al alimón.
No sé, me da mala impresión:
¿Tendré la soga al cuello?

Mario Merlino



La solución *a los Juegos de palabras*

Estos son los nombres de los traductores y las ediciones a las que pertenecen las versiones del soneto de Ronsard:

Primera: Traducción de Carlos Pujol, Valencia, Editorial Pre-textos, Colección La Cruz del Sur, 2000.
Segunda: Traducción de María Teresa Gallego Urrutia, inédita.
Tercera: Traducción de autor desconocido, bajada de Internet: www.cuscatla.com/la_francia.htm
Cuarta: Traducción de Mario Merlino, inédita.

FE DE ERRORES: Las ilustraciones que aparecen en las páginas 22 y 31 del número 19 de *Vasos Comunicantes* son obra de Iñigo García Ureta, autor del artículo que acompañan.

V A S O S C O M U N I C A N T E S

desea ofrecer a todos los interesados la oportunidad de exponer sus investigaciones, reflexiones y experiencias sobre la traducción literaria.

Quienes deseen conocer las condiciones para publicar un artículo deberán ponerse en contacto con Mario Merlino

mmerlino@jazzfree.com

o Carmen Francí

c.franci@mundivia.es

V A S O S C O M U N I C A N T E S

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