

VASOS

Revista de ACE Traductores
Número 22 • 5 €
Primavera de 2002

comunicantes



1514. 10

***La metáfora
zoomórfica en la
narrativa de
Yasmina Khadra***
Wenceslao Carlos
Lozano

***Charla en torno a
Arthur Miller***
Jordi Fibla

***Entrevista a
María Balseiro***

Apología del traductor
Mariano de Vedia y Mitre

VASOS



comunicantes

Directores:

Carmen Francí Ventosa
Mario Merlino

Consejo de Redacción:

Mariano Antolín Rato
Carlos Fortea
Clara Janés Nadal
José Luis López Muñoz
Miguel Martínez-Lage
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).

C/ Sagasta, 28, 5º. 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, Gill Sans y Caslon, todos de Adobe Systems Inc.®.*

Imprime: Cromoimagen

I.S.N.: 1135-7037
Depósito Legal: M. 3.472-1996

S u m

PRIMAVERA de 2002

presentación

7

artículos



13

clásicos de la traducción

67

centón

92

la profesión

94

reseñas

104

<i>Melancolías de abril es el mes más cruel engendra etcétera</i> MARIO MERLINO	7-10
<i>La metáfora zoomórfica en la narrativa de Yasmina Khadra</i> WENCESLAO CARLOS LOZANO	13-20
<i>Charla en torno a Arthur Miller</i> JORDI FIBLA	23-36
<i>Traducción y cultura: la aventura de traducir a Juan Goytisolo</i> PETER BUSH	39-43
<i>Traducir a Michaux: miserable milagro</i> JULIA ESCOBAR	45-48
<i>Entrevista a María Luisa Balseiro</i> CARMEN FRANCI	51-64
<i>Apología de la traducción</i> MARIANO DE VEDIA Y MITRE	67-87
<i>Venus y Adonis</i>	88-91
MIA COUTO	92
HORACIO SALAS	93
JAVIER MARÍAS	93
<i>La traducción de libros en España</i> CATALINA MARTÍNEZ MUÑOZ y MARIO SEPÚLVEDA	94-102
<i>V Premio de Traducción Ángel Crespo</i>	103
Libros <i>El deseo de sacar conclusiones</i> ÍÑIGO GARCÍA URETA	104-107

presentación



Melancolías de abril es el mes más cruel engendra etcétera

Mario Merlino

esa palabra no existe
así dijeron en los corrillos del ayuntamiento
en las tertulias desafinadas
en las escuelas y es verdad
hay palabras que no existen
ni las palabras dichas a regañadientes
ni las dichas a oscuras
cuando los amantes del último tango intercambian voces de
[animales
ni las que se ocultan en los rincones porque no suenan bien

en un mundo de tantas palabras ausentes
dan ganas de callarse definitivamente la boca
("un hombre se calló la boca", dice una canción brasileña)
elegir el camino del suicidio verbal
elegir el camino de la inercia
y el sueño sin sueños
dormir sin sobresaltos
que es como duermen al fin y al cabo
los muertos de este mundo

pero no todos los muertos están bajo tierra
ni son muertos todos los que han sido incinerados
porque hay muertos
maquetas de muertos que bullen
hablan a borbotones en las tribunas
detrás de los cañones
los misiles el tiro de gracia
hay muertos con habla que se huelen los bigotes
y otros que usan la picota en las calles
porque no saben dónde entrar a fondo

y entonces no se sabe
en un mundo sin palabras
en la prisión perpetua del silencio
qué hace un traductor pidiendo paso
de qué sirve viajar de lengua a lengua

cuántas leguas de palabras censuradas
cuánta devoción correcta
cuánta pelambre onanista
habrá que atravesar
para ponerse a tono con la época
para ser *comm'il faut*

y al fin qué descansada vida
callarse al fin
entrar en el hormiguero de lo ausente
comprarse unos patines
para desandar el camino del lenguaje que nos hizo

y al fin fray luis al fin neruda
hay días que me canso de ser hombre
y quisiera traducirme las ampollas
quisiera entrar de cuerpo entero en otra obra
y que el mundo también sea ese otro
rincón donde se asienta
el oscuro latón de los deseos

y que no nos separen las palabras
que no nos hagan daño dictadores
que se nos metan sí en la carne
todos los libros que nos faltan
todas las palabras aún no dichas

esas que no existen
que no existen
que no existen

y nos siguen acosando en plena noche
o cuando nos arrastra la cisterna
—san agustín *dixit*—
entre heces y orines

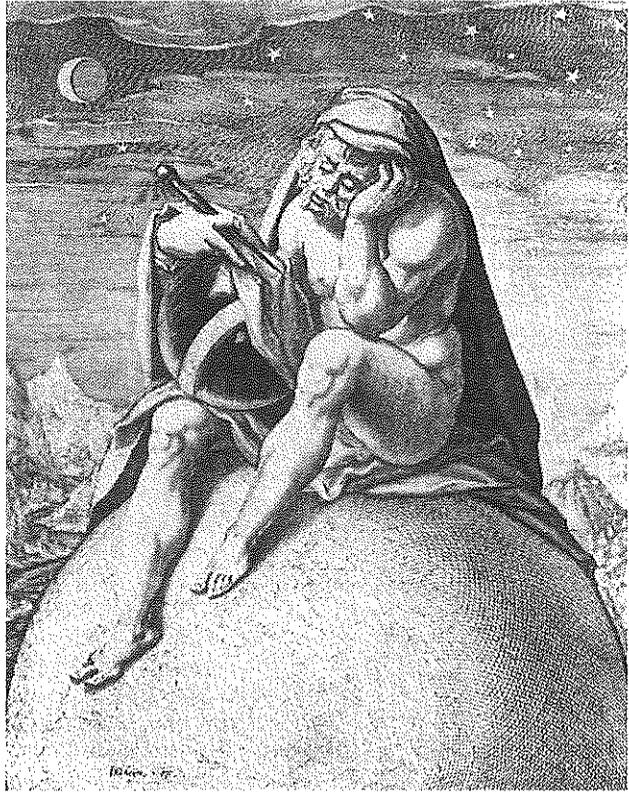
aunque venga un coche y nos reviente
o una bomba ecuménica
nos deje sin lengua
qué más da

o un disparo humanitario
qué más da
nos arranque el modo de articulación
y ni siquiera nos queden bilabiales

o el rayo de dios
que es justiciero
el muy pedante
nos devuelva a la normalidad
de una vez por todas

sancionando de una vez por todas
la ley de inexistencia
y la moral nos ponga de rodillas
y nos salve
de la escasa
de la poca
de la rara anómala barata
libertad
que nos deprava

(¿qué traducen los muertos?)





SEPTEM PLANETÆ

Septē
Hominis
ætatibus respondentes scilicet

1. INFANTIAE
2. PVERITIAE
3. ADOLESCENTIAE
4. IUVENTVTI
5. VIRILI ÆTATI
6. SENILI ÆTATI
7. SENECTÆ DECREPITÆ

Cum eorundem in easdem operationibus
et effectibus elegantissimis figuris
depicta.

Homo natus de muliere breui uiuens tem-
pore repletur multis miserijs

Job. 14

Dies annorum nostrorum in ipsis
SEPTVAGINTA añi erunt

psal. 29

Gerardus de Fode excu.

anno. 1581.

Man. de Ves uen.

PHLEGMA

SANGUIS

MELANCHOLIA

CHOLERA

La metáfora zoomórfica en la narrativa de Yasmina Khadra

Wenceslao Carlos Lozano

El autor es profesor titular de Lengua Francesa en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Granada. Se doctoró con una tesis titulada *Análisis biográfico y traductológico de dos escritos íntimos de Benjamin Constant*. Ha traducido los libros *Adolphe* (Cátedra, 1985) y *Ma vie-Cécile* (Editorial de la Universidad de Granada, 2002), de Benjamin Constant; las tres novelas de Yasmina Khadra objeto de este artículo y *Cúbrela de luz*, de Alain Montcouquiol (Zoela, 2002). Ha publicado numerosos artículos sobre la traducción literaria y sus aspectos teóricos.

Mohamed Moulessehoul (Yasmina Khadra para la literatura) fue, hasta septiembre de 2000, oficial superior del Estado Mayor argelino. Este autor ha sido uno de los pocos capaces de explicar la atroz situación que vive su país, mediante una literatura de denuncia altamente corrosiva, de manera destacada en su trilogía protagonizada por el comisario Brahim Llob —*Morituri*, *Doble Blanco* y *El otoño de las quimeras*—, unas novelas policíacas de ambiente argelino que han conseguido sacudir las conciencias de muchos lectores europeos. Nacido en 1955, adscrito a una unidad de elite que ha combatido el terrorismo durante estos últimos años, el autor llevaba tiempo intentando abandonar las armas para dedicarse por entero a la escritura, y sólo en septiembre de 2000 consiguió licenciarse.

Con su nombre real publicó en Argelia, en los años ochenta, seis libros de ficción

(novelas y relatos), hasta que en 1989 una circular militar impuso la censura entre sus miembros. Siguió escribiendo, pero con un seudónimo de mujer: “Despistaba más y era una manera de rendir homenaje a la mujer argelina, que fue la primera que se alzó contra los integristas”. Unos amigos consiguieron que sus obras fueran publicadas en Francia, seis hasta la fecha, la última de las cuales, la autobiografía titulada *El escritor*, vio la luz en castellano a finales de 2001.

Hasta septiembre de 1999 en que, aún sin revelar su identidad, confesó al diario *Le Monde* ser un varón, sus lectores estaban convencidos de que era una mujer. La introducción a la edición francesa de *Morituri* de 1997 lo da por sentado, y llega a afirmar:

Es vital que no se la pueda desenmascarar. Y no sólo no se debe desenmascarar a la escritora, no hay que desenmascarar sobre todo a la mu-

jer. Éste es sin duda el precio del derecho a editar para una mujer argelina. Éste es el precio de la vida contra la barbarie integrista o la represión policial o militar.

En septiembre de 2000, una vez desvinculado del ejército, dejó la ciudad de Orán con su mujer y sus tres hijos para instalarse en México, invitado por una fundación de escritores, y luego en Francia. Sólo a principios de este año 2001 dio a conocer su verdadera identidad.

Las investigaciones del comisario Llob conforman un vasto cuadro sobre la violencia en la Argelia de esta última década, donde se describe el panorama desolador de la guerra civil. Junto con su ayudante, Lino, el comisario debe enfrentar situaciones donde queda patente el estado de degradación de la justicia y la absoluta falta de respeto a la autoridad por parte de una clase dirigente impune y corrupta desde los tiempos del FLN, mientras el pueblo sigue condenado a sufrir las injusticias y atropellos tanto de aquella como del terrorismo islamista. Así las cosas, toda investigación tropieza con un embrollo de dificultades orquestado por gobernantes y adláteres para, desde la descomposición del antiguo régimen seudo-socialista y la privatización masiva de los bienes del Estado, conservar unas cotas máximas de poder político y financiero y garantizarse así su futuro y el de sus descendientes. Para conseguirlo, esa mafia político-financiera, con amplias ramificaciones en el ejército y la policía, crea una inextricable red de corrupciones e interconexiones con el mundo del hampa y del islamismo, eliminando a todos los que se pudieran oponer a ellos, sean intelectuales, magistrados, artistas, políticos, etc.; ejerciendo el terror sobre el pueblo mediante matanzas masivas e indiscriminadas, e imposibilitando así que se reconozcan las autorías de dichos crímenes,

a la vez que creando un oportuno confusiónismo. El comisario Llob se va topando con estos especímenes humanos, y sólo su agudo psicologismo y su consumada experiencia como *madero* le permiten sortear las trabas que le pone el propio poder para neutralizar sus averiguaciones. Entre dos acciones, las consideraciones de orden sociológico o político acoplan la ficcionalidad en unas formas próximas a la crónica o al periodismo de investigación, que unas veces proceden del comisario, *alter ego* del autor, y otras de terceros personajes.

Las secuencias que recojo aquí, y que remiten al bestiario, proceden de la citada trilogía, traducida por mí a lo largo de 2001 para la editorial granadina Zoela. Hay en estas novelas otros temas recurrentes, propios de la novela policíaca, y sobradamente interesantes para ser objeto de un estudio detallado, como pueden ser la expresión argótica, la violencia física y verbal, la sexualidad, la religión, etc. Estos temas no se presentan en estado puro, por lo que no nos extrañará ver hermanados el bestiario con el insulto, la violencia con la religión, etc. Sin duda, el análisis comparativo de este tipo de expresiones en los sistemas fraseológicos de dos lenguas permite poner de relieve semejanzas y diferencias interesantes en cuanto a frecuencia de uso, estructura semántica, connotaciones, sistema de valores, etc.

Entiendo aquí por *zoomorfismo* el uso metafórico o alegórico que se hace de un nombre de animal para caracterizar a alguien o algo, una conducta, un carácter, una situación, etc. Muchas de estas expresiones son eco de tradiciones populares, antiguas creencias, muestras de un imaginario colectivo transmitido de generación en generación. Se insertan en la lengua y funcionan tanto si aquello que las motivó conserva transparencia para el hablante como si no. A veces tienen un equivalente zoomórfico en otra

lengua, y a veces no. Las que aquí nos ocupan son a menudo invención del propio autor.

La metáfora zoomórfica aplicada a hombres

En términos argóticos, al policía se le llama en español: poli, madero, pasma, bofia, polizonte. En francés, aparte del clásico *flic* (del alemán *Fliege*: “mosca”, o sea, policía) —“*Bas les pattes, sale flic!*” (Manos quietas, asqueroso madero), dice una mujer al comisario—, a la policía se le llama generalmente *la poule*, o sea, la gallina, y sus variantes: *poulet, poussin, poulaga, poulard, poulardin, poulmann*. El *poulet* es el pollo, y el *poussin* es el pollito o polluelo (es asimismo el cadete o novato del ejército del aire).

Un hampón saluda en estos términos al comisario Llob: “*Toujours aussi grassouillet, poulet de rôtisserie*”. (Siempre tan regordete, **pollito de asadero**.) Aquí he llamado al policía “pollito”, cuando no es lo habitual en español, o sea, he hecho un calco del francés. Entre otras razones porque tenía que intentar salvaguardar la noción de gordura, pues a menudo el comisario Llob es objeto de burla por este hecho. Como es habitual en él, el autor juega a la vez con el sentido real y el figurado de la palabra, y yo he tenido que sacrificar uno de los dos. Veamos otros ejemplos: “*Je blaire pas les poulets*” (No trago a los **polizontes**); “*Écoute voir, mon poussin*” (Mira, **pollito** mío); “*Ça va me chercher dans les combien, poulet?*”. Esta construcción idiomática dice literalmente: “¿Esto me va a buscar en los cuántos?”. Su traducción es: ¿Cuánto me va a caer por esto, **poli**?; “*Je t’encule, poulet de basse-cour. T’es rien d’autre qu’un connard zélé*”. (Que te den por culo, **asqueroso madero**. No cres más que un gilipollas y un

pringado.)

Vuelve a aparecer el “*poulet de rôtisserie*”, que antes traduje por “pollito de asadero”, pero esta vez lo traduzco por “**poli de mierda**”, que se corresponde mejor con la manifestación de autodesprecio que hace el comisario: “¡Y qué! Qué gano con ponerme chulo, **un poli de mierda como yo**, un bocazas y un don nadie cuyo único estatus a su medida es el de diana para tiro al blanco”. (*Bah! à quoi ça m’avance de la ramener, moi, un poulet de rôtisserie, une grande gueule dans une tête d’épingle dont le seul statut qui lui sied est celui des cibles en carton.*) Cuando el comisario se lamenta ante un amigo por su expulsión del cuerpo, éste le replica que “en la vida hay algo más que la **bofia**”. (*Y a pas que la poulaga dans la vie.*) Como se observará, aquí no es posible conservar la metáfora zoomórfica, salvo llamando excepcionalmente “pollito” a un policía, como se le puede decir a cualquier otra persona en tono despectivo.

Dejemos los pollos y vayamos por otros bichos. Ahora nos encontramos en una fiesta donde está reunida la flor y nata de la nomenclatura político-financiera. El dueño de la casa y el comisario Llob se enzarzan en un tira y afloja dialéctico. El primero le pregunta irónicamente, señalándole su palacio, si le gusta su “gueto”, a lo que contesta el comisario: “Tú no te cortes. En la país de la impunidad, los **tiburones** deben llevarse las mejores tajadas”. (*Faut surtout pas te gêner. Au pays de l’impunité, les requins se doivent de mettre les bouchées doubles.*) El símil del tiburón y los peces satélites se repite para designar a determinada gente de ese entorno social. En *Doble blanco*, el comisario Llob describe en estos términos zoomórficos a Dahmán Faíd, un respetable capitoste de la mafia financiera. La traducción es aquí también prácticamente literal: “Lo miro de hito en hito: mandíbulas de **cachalote**, zar-

pas de rapaz, risotada de hiena; todo un zoológico en un mismo ser". (*Je le dévisage: mâchoires de cachalot, serres de rapace, richement d'hyène, il représente, à lui seul, une belle ménagerie.*)

Los individuos corruptos son a menudo asemejados a los rapaces. Así, un alto funcionario "despliega sus alas de rapaz" (*déploie ses ailes de rapace*). Refiere el autor en otra parte que una de las ventajas de la nueva situación política es que "los carroñeros ya no tienen por qué hacer pasar por carne de carnicería la de sus hermanos" (*les charognards ne sont plus obligés de faire passer la chair de leurs frères*). Se trata de "una raza de buitres lo suficientemente despabilados para hacerse pasar por aves fénix" (*une race de vautours assez futés pour se faire passer pour des phénix*). En cambio, un integrista tiene mucha menos categoría, por lo que no pasa de ser un "gusano de carroña" (*asticot de charogne*).

La serpiente, animal maldito donde los haya, también está presente en esta casa de fieras. Al final de *El otoño de las quimeras*, el malévolo Haj Garn, enemigo mortal del comisario, se presenta ante él y "se alisa solapadamente su afilado hocico, deja correr una y otra vez su lengua glauca para lubricar su sonrisa de áspid". (*Il lisse sournoisement son museau effilé, passe et repasse sa langue glauque pour lubrifier son sourire d'aspic.*) Pero la imagen de la serpiente se puede también aplicar a otras situaciones negativas. Así, tras la explosión de una bomba en una cafetería, una llama "da un lengüetazo de reptil a una cortina". (*Une flamme [...] envoie sa langue reptilienne dans un rideau.*) En otros casos, el animal aparece sólo incidentalmente, como cuando el teniente Lino mira a su comisario de hito en hito, "como si fuera un jerbo que hubiera descubierto una serpiente en su madriguera" (*l'air d'une gerboise découvrant un serpent dans un terrier*).

A menudo aparecen animales domésticos conviviendo con los humanos (gatos, perros, caballos, mulos, corderos, conejos, pájaros, moscas, cucarachas, etc.). Casi todos acaban designando metafóricamente a sus homónimos racionales. Así, el mismo comisario puede ser a ratos "más cabezón que una mula" (*une tête de mule*); en otra ocasión, lo bronquean "como si fuera un perro" (*me faire savonner comme un clébard*); o corretea tras alguien "como un perrito" (*comme un toutou*). En cualquier caso, habrá tenido "una vida profesional de perros" (*une carrière de chien*), o sea, una "perra vida" (*chiennne de vie*). Los componentes de una banda de terroristas que toma por asalto un pueblo son "cuarenta hijos de perra" (*quarante fils de chien*). Con esta gente, hay que andar siempre "con el fusil al hombro y ojo avizor" (*le fusil sur l'épaule et l'oeil aux abois*). En fin, como dice un conspicuo defensor del sistema ante una succulenta cena: "Olvidemos a esos perros, os lo ruego". (*Oublions ces chiens, je vous en prie*), no sin antes subrayar que, además, son como "monos sabios gritones, excelentes coristas y pesimistas solistas" (*des singes hurleurs endoctrinés, forts en choral et nuls en solo*). En cambio, Dine, otro comisario, "relincha [y le] propone una sonrisa caballuna" (*hennit [et me] propose un sourire de cheval*). En un arranque de presunción, ese mismo personaje se dirige a Llob en estos términos: "Los sementales de raza mueren jodiendo, muñeco". (*Les étalons de race meurent d'orgasme, mon minet*). Un político condenado por corrupción regresa poco después "subido a la parra" (*sur ses grands chevaux*). Un tal Sliman Hubel "retuerce su belfo con el mismo descaro que una burra levanta la cola" (*retrousse ses lèvres avec le sans-gêne d'une bourrique relevant la queue*). Otros se agarran "una cogorza de espanto" (*soûl comme une bourrique*), sueltan "burradas" (*les âneries*

qu'il débite), se dejan seducir como "cor-deritos" (*pour appâter l'agneau*), tienen "pinta de bichos raros" (*belle paire d'oiseaux rares*), o una "caligrafía gatuna" (*calligraphie de chat*). La gente sin valía es simple "morralla" (*du menu fretin*).

Pero el animal doméstico también se presta a unas figuraciones más sutiles desde un punto de vista lingüístico. Observamos una expresión idiomática curiosa y de compleja resolución traductora, procedente de *Doble blanco*. Dice el comisario en un momento de depresión psicológica: "*J'ai du cafard de quoi peupler dix caniveaux*", o sea, "Tengo cucaracha como para llenar diez cañerías". En francés, "tener la cucaracha" significa sentirse triste, tener ideas negras. Como en otras ocasiones, el autor crea una expresión combinando el sentido real y el figurado de la misma palabra. No pudiendo jugar con la misma imagen, acudo a una comparación zoomórfica igualmente exagerada y cómica: "Estoy más desalentado que un camaleón sobre una tela escocesa".

En determinado momento el comisario Llob, que está en la barra de un bar tomándose un café, va al aseo. Cuando regresa, un gracioso le ha quitado el taburete, y cuando protesta, éste le suelta el famoso dicho: "*Qui va a la chasse perd sa place*". El comisario recupera su taburete con una replica graciosa, igualmente de rima interna: "*Ouais! mais quand il revient, il chasse son chien*". La traducción habitual de este dicho es "El que se fue a Sevilla perdió su silla", pero como no procedía ponerla aquí, he optado por dar prioridad al efecto de rima interna, inventando las expresiones: "Si me ausento pierdo mi asiento. / Sí, pero al que vuelve se le devuelve".

Veamos, sin salirnos del ámbito de la domesticidad animal, otro caso interesante de intraducibilidad cultural. En *Doble blanco*, dice el comisario Llob a un terrorista dete-

nido y disfrazado de travesti: "*Merci pour les gros lapins que tu m'as posés, ma grande. Je vais pouvoir m'offrir un beau clapier pour ma retraite*". Más o menos literalmente: "Gracias por los conejos que me has traído, grandullona. Me voy a poder comprar una buena conejera para mi jubilación". En francés, "poner un conejo" significa "dejar plantado a alguien". Aquí se trata de un terrorista que huyó después de haber sido detenido, matando de paso a un informador de la policía. Aparentemente, el comisario está agradeciendo al terrorista el regalo que le ha hecho, dando otra vuelta de tuerca a la metáfora. Pero en realidad lo está amenazando gravemente. Esto es lo más aproximado situacionalmente que se me ha ocurrido: "Con que pensabas que ibas a poder escaquearte así como así, cariño mío. Verás cómo ya no volverás a pensar en dejarme".

El autor vuelve a utilizar esa metáfora en la misma novela. El comisario Llob se encuentra en una cafetería, junto con un colega de la Policía Secreta que está esperando a alguien que lo ha dejado plantado. El comisario le pregunta si se trata de una **ratita** (léase de una chica: "*une souris*"). Éste le contesta: "*Un braconnier. J'ai le sentiment que cette fois encore il m'a posé un lapin*". O sea, que un cazador furtivo le ha quitado un conejo delante de sus narices. Nuevamente debo recurrir a la adaptación para la respuesta del agente de la Secreta: "Más bien diría un jardinero, porque creo que me ha vuelto a dejar plantado". En efecto, ¿quién mejor que un jardinero para dejar algo plantado?

Pero no menos puntualmente van surgiendo personajes que adoptan un zoomorfismo mucho más exótico. En *El otoño de las quimeras*, el comisario Llob es expulsado de un restaurante por "dos gorilas, directamente importados de un zoológico de los horrores". (*Deux gorilles rappliquent illi-*

co, droit d'un zoo d'horreur.) Uno de los camareros de ese restaurante es "una especie de **zancudo**, altivo y estirado" (*une espèce d'oiseau échassier [...] hautain et rigide*). Otro individuo se parece a "un **sapo** sobre su hoja verde" (*un crapaud sur sa feuille glauque*). Hay que reconocer que él mismo es un "individuo hurraño" (*un ours mal léché*). En *Morituri*, siente una especial inquina por un matón albino: "Un día, lo prometo, le meto mi 43 por el culo a ese **cebú** lechoso". (*Un jour, c'est promis, je lui foutrai mon 43 au cul, à ce zébu laiteux.*) Aquí tampoco se libran sus más estrechos colaboradores. El policía Ewegh se pone, cuando monta guardia, "más tieso de una **cobra** al acecho" (*raide comme un cobra à l'affût*), cuando no parece "un **varano** en lo alto de su duna" (*un varan enfaitant sa barkhane*). En *Morituri*, durante un tiroteo con unos terroristas que acaban de atracar una oficina de correos y que tienen en su poder a varios rehenes, el teniente Lino corretea detrás de su jefe, esquivando las balas. A pesar de la peligrosa situación, el comisario no pierde el sentido del humor y lo describe en términos así de amables: "Lino me sigue de cerca, medio agachado, con el culo tan bajo que parece una **mona** meando". (*Lino suit de près, les genoux fléchis, le fessier si bas qu'il rappelle une guenon en train d'uriner.*) En *El otoño de las quimeras*, el sufrido subalterno es herido en un pie, pero no pierde el optimismo, y piensa poder pronto "darle sin problemas una patada en el culo a un **paquidermo** parlamentario". (*Shooter sans problème dans le cul d'un pachyderme parlementaire.*) El teniente Chater, de la Secreta, "oculta su cara de **raya** tras unas gafas de sol" (*sa face de raie s'abrite derrière des lunettes de soleil*). En cuanto al inspector Bliss, "su mano de **roedor** toquetea una chapina con los colores de la bandera que lleva en la solapa de la chaqueta". (*Sa main de rongeur*

tripatonille un pin's frappé aux couleurs nationales sur le col de sa veste.) Por si fuera poco, el jefe de los maderos se empeña en "buscarles **piojos** a los calvos" (*chercher des poux aux chauves*). El propio comisario Llob se ve acusado por un amigo de hacer "el **avestruz**" (*c'est toi qui fait l'autruche*). Queda claro que, en esta profesión, se conoce a todo tipo de gente, por lo que no es extraño toparse con "un **camello**, un asqueroso de mierda que se encuentra más a gusto en el pecado mortal que una **ladilla** en los calzoncillos de un jipi", (*un petit dealer. Un merdeux tout en répugnance, aussi à l'aise dans le péché capital qu'un morpion dans une culotte de hippy*). Se observará que aquí he introducido a un noble animal africano donde sólo había un vulgar anglicismo.

La metáfora zoomórfica aplicada a mujeres

El machismo del comisario Llob ha sido objeto de múltiples comentarios. Siempre que se le hace la pregunta, el autor manifiesta su personal admiración por la mujer, y especialmente por la mujer argelina, que fue la primera en alzarse públicamente contra el integrismo, a menudo jugándose la vida. El que un militar argelino no tuviera reparo en adoptar un seudónimo de mujer, y haya además decidido conservarlo como nombre de autor, no me parece señal de machismo. En una entrevista reciente para el diario *Ideal* de Granada, ésta es la respuesta que dio Khadra a esa misma pregunta:

El comisario Llob es macho por tradición, es casi un reflejo. Nuestra sociedad se considera viril, pero es hortera. Pero la mujer argelina no es nada sumisa. Su valentía y su determinación son inflexibles. Me inclino ante ella.

Sea lo que fuere, yo no soy partidario de mirar con lupa el lenguaje de un comisario de policía argelino y mulsumán, acostumbrado a tratar sobre todo con mujeres de la calle, o con señoras de buena cuna y malas costumbres. La metáfora zoomórfica aplicada a la mujer ciertamente no escasea, pero no es más dura que las aplicadas a los hombres.

La mayoría de ellas se refiere a mujeres de la burguesía. Así, en *Morituri*, la anfitrióna de una fiesta de mucho postín se abalanza sobre el comisario, “deja caer sobre mí su pellejo de **cachalote** y me tiende una de sus **aletas**” (*elle déferle sur moi sa carcasse de cachalot en me tendant sa nageoire*). Bien es cierto que hasta la luna se merece a veces ese calificativo cuando “está que revienta” (*la lune s’escrime à se faire passer pour une baleine*). Más adelante en la novela, el comisario Llob y su teniente, Lino, se topan con unas prostitutas de lujo en otra fiesta de la alta sociedad argelina. El teniente comenta al comisario: “¡Buen **ganado**! ¿Crees que tengo alguna posibilidad de montar una de esas **jacas**, comi?” (*Belle écurie! Crois-tu que j’aie une chance de seller l’une de ces juments, commy?*) Sin necesidad de cambiar de entorno social, nos encontramos, esta vez en *El otoño de las quimeras*, con que “para **rumiar** su enorme fortuna, unas viejas están arrellanadas en sofás con la inmutable altura de las **vacas** sagradas”. (*Pour ruminer leur grosse fortune, de vieilles dames se vautrent dans des canapés avec l’altesse immuable des vaches sacrées*.) Durante la cena, la señora del banquero Baha Salah “se agita como una **marrana** en celo” (*se met à se trémousser comme une truie en chaleur*). En puridad, las mujeres o amantes de los capitos-tes de la nomenclatura no hablan, dicen o comentan, sino que pían (*pié*), cloquean o cacarean (*glousser*), ladran (*japper*), gorjean (*gazouiller*), mugen (*mugir*), rumian (*ru-*

miner), relinchan (*hennir*) o aúllan (*hurler*). También lo hacen algunos hombres, claro está.

De las demás mujeres, el comisario recuerda cómo antaño, en el río de su pueblo, “venían por **enjambres** a lavar la ropa” (*les femmes de naguère y venaient, par essaims, laver leur linge*). Una señora muy castigada por la vida, mientras habla con él, “traza, con gesto indolente, una especie de **mari-rosa** en el aire” (*elle décrit un vol de papillon d’une main indolente*). De su legítima dice, nada menos, que “no puede seguir viviendo como un **animal** de carga” (*j’ai une femme à dissocier de la bête de somme*).

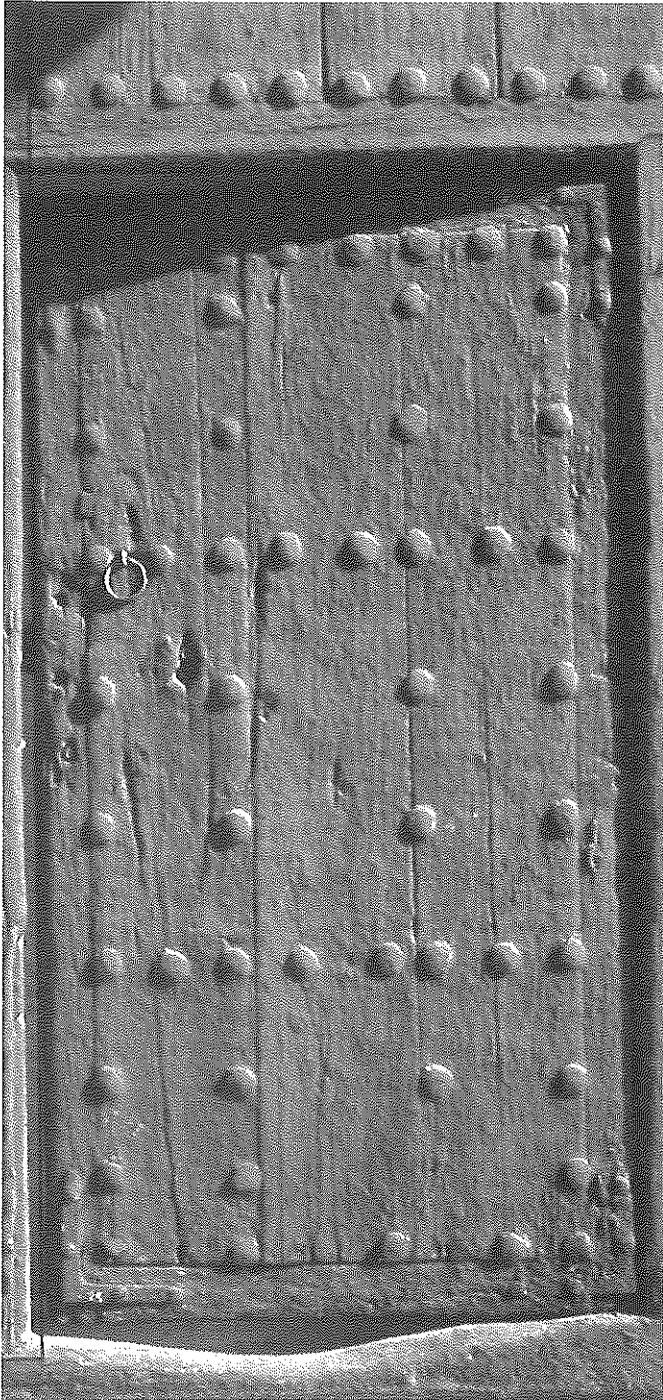
Y para rematar este muestrario, acudo a un idílico recuerdo —de *Morituri*— de los buenos tiempos de un pueblo costero, balneario de moda años atrás y hoy absolutamente abandonado: “La orquesta municipal interpretaba a Tino Rossi y las adolescentes se dejaban **pacer** de buena gana por el **ganado** de mozuelos marchosos de la ciudad”. (*L’orchestre municipal jouait Tino Rossi sur la place et les jeunes filles en herbe se laissaient volontiers brouter par les vacheries des zazous de la ville.*) Tenemos aquí un juego de palabras sin gran sentido, pues se nos dice literalmente que “las chicas en hierba se dejaban pacer de buena gana por las trastadas de los mozuelos marchosos de la ciudad”. Como *vacherie*, además de “trastada, faena o mala pasada” significa también “vaquería”, traslado, no sé si con acierto, esa imagen a la de ganado, tanto más que en francés se dice de alguien que está “en hierba” cuando se entiende que en el futuro será algo; por ejemplo *champion en herbe* por “futuro campeón”. Yo me he limitado a traducir por “adolescentes”, aunque a sabiendas de que el autor estaba probablemente evocando irónicamente las proustianas “muchachas en flor”.

Con estos ejemplos habrá podido com-

probar el paciente lector hasta qué punto este tipo de expresiones —en combinación con otras de distinta categoría— conforman el soporte discursivo, el estilo, colaborando en su dinamismo y colorido, y, en definitiva, constituyen la forma del autor de expresar la ironía, el dolor, el sistema de valores, la indignación de un madero vocacional a quien no dejan hacer su trabajo en un sistema de poder corrupto. También queda evidenciada su dificultad y la labor de recreación literaria que a menudo tiene que hacer el traductor si quiere recuperar el mayor sentido y a la vez el efectismo de la forma.

BIBLIOGRAFIA

- *Morituri*, Granada, Zoela Ediciones, 2001.
- *Doble blanco*, Granada, Zoela Ediciones, 2001.
- *El otoño de las quimeras*, Granada, Zoela Ediciones, 2001.





Charla en torno a Arthur Miller

Jordi Fibla

En esta ocasión, la tertulia organizada por ACEtt en el Círcol Maldà de Barcelona en el mes de diciembre del año pasado estuvo a cargo de este traductor de Nabokov, Lawrence Durrell, Nadine Gordimer, Philip Roth y Henry James.

Arthur Miller ha asistido a la representación de su obra *La muerte de un viajante* en media docena de países, siempre atento a las reacciones del público, pero la reacción más singular se la contaron, porque él no estuvo allí, los responsables del Teatro Estatal de Noruega, cuya compañía navegó a la región más septentrional del país para representar la obra. El público estaba formado por los pescadores, sus mujeres y sus hijos, y jamás habían visto una obra de teatro. Sin embargo, la radio noruega solía emitir piezas de Ibsen serializadas, supongo que *Los vikingos en Helgeland* o sus dramas en verso, y ellos las escuchaban en sus embarcaciones, mientras descansaban de las faenas pesqueras, y se sabían de memoria muchos fragmentos.

Miller nos cuenta que, tras haber asistido a la función en la sala de juntas del ayuntamiento del pueblo, los pescadores desfilaron hacia la salida sin hacer apenas comentarios. Pero a la noche siguiente volvieron exactamente las mismas personas y ocuparon sus asientos. El director, extrañado, les pregun-

tó por qué volvían, puesto que ya habían visto la obra, y entonces se enteró de que esperaban que comenzara el próximo episodio, y a la noche siguiente otro, y así hasta que se hubiera completado lo que ellos creían que era una "saga". Veían al viajante de comercio como un rey, y en la obra presenciaban la muerte de un rey cuyos hijos con toda seguridad ocuparían su lugar y, a su vez, se encontrarían con el destino que les estaba reservado, como sin duda sucedería en toda buena saga vikinga.

Tras contar esta anécdota, el dramaturgo concluye: "Si uno tuviera tiempo y conociera quince o veinte lenguas, imagino que podría ver en una obra de teatro una ventana abierta al mundo".

Miller no entendía la lengua de ninguno de los lugares en los que asistió a la representación, pero comenta que se sentía perplejo y satisfecho al mismo tiempo cuando veía que el público reaccionaba con idénticas expresiones de emoción en determinados pasajes del drama. Siempre hay alguien que se aparta un poco de la norma, y en es-

te caso fue el público londinense. Londres es, por otra parte, la ciudad donde más éxito han tenido los dramas de Miller, donde, gracias a que el teatro está subvencionado, han podido montar con frecuencia obras que, por su numeroso reparto y la complejidad de los decorados, no son nada rentables en teatros no subvencionados, como todos los de Estados Unidos. Así sucedía por ejemplo con *Las brujas de Salem*, que interpretó en Londres Laurence Olivier. Si bien *La muerte de un viajante* no dejó de tener cierto éxito comercial en Londres, no caló en el público con la hondura con que lo había hecho en otras partes. Cuenta Miller que el productor británico le puso un ejemplo de los motivos por los que el público londinense se distanciaba de la obra: un padre inglés no se desgañita maldiciendo a un hijo que es un bala perdida, sino que se lleva a las sienas los dedos índice y pulgar. Este gesto patético y silencioso, y no los gritos desahorados, hará que a sus compatriotas se les salten las lágrimas. Sin embargo, cuando *Panorama desde el puente* se representó en Londres con un éxito arrollador, el mismo productor británico le dijo al autor que a los ingleses no hay nada que les guste más que una obra fuerte y sin inhibiciones, cuyos personajes pierden los estribos y no se limitan a quedarse sentados con los dedos índice y pulgar en las sienas cuando deberían salirse de sus casillas. Creo que esto podría ser un ejemplo de lo que sucede en otros aspectos de la actividad teatral, como el de la traducción y la adaptación destinadas a la escena. So capa de "adaptación" casi todo puede justificarse, y siempre hay una explicación a mano para cualquier cosa o su contraria.

Es curioso que en el mismo artículo donde Miller menciona esa excepción del público inglés a la acogida general que se dispensa a su *Viajante*, ponga como contrapartida el ejemplo de España. No me consta que en-

tre esa media docena de países a los que antes me he referido figurase el nuestro. Sé que estuvo aquí hace pocos años y que dio una conferencia sobre teatro en El Escorial, pero es muy posible que ésa fuese la primera vez que venía desde que, en 1939, prometiera solemnemente no poner los pies en España mientras Franco estuviese en el poder. El artículo a que me refiero es de 1957, y en él Miller se asombra de que su obra se haya representado en España durante más tiempo que cualquier otro drama moderno. ¿Cómo es posible?, se pregunta. En Inglaterra, donde hay montones de viajeros de comercio, la reacción ha sido tibia, y sin embargo en la católica España, donde imagina que hay poquísimos viajeros, el éxito ha sido espectacular. Y entonces comenta: "Si la prensa ortodoxa sirve de orientación, la obra ha significado para los españoles la muerte del espíritu en el que Dios está ausente". No resulta fácil imaginar hoy lo que una obra como ésta significaba realmente para los españoles que podían permitirse el lujo de ir al teatro en 1952, cuando se estrenó en Madrid y cuando, como ha escrito un estudio del teatro de la época,

(...) se estilaba un teatro de apaciguamiento que lleva a la escena una forma de despolitización radical. Para calmar al hombre ibérico desmandado por la guerra era necesario aplicarle unas compresas emolientes que le calmaran el ánimo y le aliviaran las heridas¹.

La verdad es que en *La muerte de un viajante* no hay nada que ablande y suavice, sino tragedia pura y dura, tanto más dura cuanto que no es una tragedia de privilegiados por encima de los demás mortales, sino que está destinada a convertirse en un clásico como la tragedia del hombre corriente del siglo xx. Es de suponer que, como cuando menciona los comentarios del

productor británico, Miller ironiza acerca de la “prensa ortodoxa”, pero por su parte no aventura ninguna hipótesis. Lo cierto es que si España tiene cierto peso en su obra, todavía hoy parece tratarse de un interés monotématico. Cuando era muy joven y estudiaba en Michigan estalló la guerra civil española, y por un momento pensó en la posibilidad de alistarse en la Brigada Abraham Lincoln, con un amigo que no vaciló en hacerlo y que se llamaba Ralph. Por un lado, en aquel tiempo en que era radical de izquierdas, aunque el comunismo no acababa de convencerle y en realidad nunca pasó de ser a lo sumo un “compañero de viaje”, su talante idealista lo impulsaba a cruzar el Atlántico para combatir al fascismo, pero por otro lado le aterraba la idea de no vivir lo suficiente para escribir una gran obra de teatro. No se alistó, y su amigo Ralph cayó prisionero y, dice Miller, “los moros de Franco lo fusilaron”. En su autobiografía, titulada *Vueltas al tiempo* y traducida por nuestro colega Antonio-Prometeo Moya, el dramaturgo comenta:

A lo largo de cincuenta años, España sería siempre para mí la sombra que se proyectaría sobre todas las guerras de liberación, y la mirada prolongada y alentadora de Ralph se cerniría sobre China y Vietnam, el maquis y el FLN argelino, y sobre todas las docenas de guerras de hombres valerosos e inexpertos entre ejércitos regulares.

En ese libro autobiográfico sólo aparecen dos nombres españoles: Francisco Franco y Fernando Arrabal. Menciona a Vargas Llosa, Victoria Ocampo, Carlos Fuentes, Neruda, Borges, Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Cortázar. No dice que los leyera, desde luego, y los nombra en el contexto de un congreso de escritores latinoamericanos cuyo tema era “El escritor como espíritu independiente”. Pero algo es algo.

En su recopilación de ensayos, artículos y extractos de sus obras en prosa, algunas de ellas publicadas hace años en España y hoy inencontrables salvo, tal vez, en alguna librería de lance, una antología que se titula *Echoes Down the Corridor*, también son dos los españoles mencionados: Francisco Franco, de nuevo, y Pablo Picasso. Como es lógico, las menciones al general no son precisamente halagadoras, sino todo lo contrario. En cuanto a los otros dos españoles, a Arrabal no lo nombra exactamente por motivos teatrales, como cabría pensar, sino porque el dramaturgo español había hecho una escapada a Madrid desde París, donde vivía exiliado, y se le ocurrió dedicar un libro suyo con un chiste obsceno acerca del Caudillo, una travesura que estuvo a punto de costarle la cárcel. Puesto que Miller era por entonces presidente del PEN Club Internacional, unos amigos de Arrabal le enviaron un telegrama diciéndole que el juez era aficionado al teatro y que si él le solicitaba clemencia, era muy probable que el deslenguado Arrabal se librara del presidio. Miller escribe:

Le envié un telegrama en el que aseguraba a su señoría que Arrabal era un dramaturgo de primera línea y uno de mis preferidos desde hacía años, tras lo que permitió que un ingenio tan notable como Arrabal abandonara España con la promesa de no volver nunca más.

¿Dice Miller en serio eso de que Arrabal era uno de sus preferidos y un ingenio muy notable? Más bien parece que estas palabras encierran también algo más que cierta ironía, porque, a juzgar por lo que Miller ha escrito acerca del teatro de vanguardia, sería extraño que le interesara una obra como la de Arrabal. En cuanto a la mención de Picasso, también la hace en un contexto relacionado con la Guerra Civil:

Mientras Picasso pintaba el Guernica, el Departamento de Estado, los dirigentes financieros y religiosos y la mayor parte de la prensa norteamericana mostraban una extraña vacilación antes de decir algo desagradable acerca de Hitler y Mussolini, los chicos mantenedores de la ley y el orden que protegían a Franco.

Todo lo que Miller ha escrito sobre aquel sangriento conflicto y sus consecuencias históricas tiene interés (“España fue, de cien maneras distintas, la matriz de la problemática de Occidente del medio siglo que seguiría”, dice en otro lugar), pero da la sensación de que para él en este país no ha sucedido nada más digno de mención desde los años treinta. Como hemos visto, en 1957 se extrañaba de que *La muerte de un viajante* hubiera tenido tanto éxito en España, un país donde él imaginaba que apenas había viajeros de comercio. Supongo que si le preguntara: “¿Conoce usted a Azorín?”, me respondería: “Leo asiduamente a Dostoievski, Tolstói y Chéjov, pero a ese ruso, la verdad, no lo había oído nombrar nunca”. Lo cierto es que hay un pasaje de Azorín, en *Las confesiones de un pequeño filósofo*, que revela la coexistencia de la inmemorial “católica España” con los viajeros de comercio:

¿De dónde proviene este sedimento de tristeza, de amargura y de resignación? ¿Por qué tocan las campanas a todas horas llamando a misas, a sufragios, a novenas, a rosarios, a procesiones, de tal modo que los viajeros de comercio llaman a Yecla “La ciudad de las campanas”?

Se le podría decir a Miller:

Usted parece creer que la profesión de viajante de comercio es un invento americano, pero este texto se refiere a la década de 1880, a tan

lejos se remontan nuestros candidatos a Willy Loman.

Estoy seguro de que Miller se mostraría agradecido por la información, porque siempre ha estado en el polo opuesto del endiosamiento del artista mundialmente famoso, algo a lo que sin duda es más proclive el artista cuya obra tiene un contacto inmediato y directo con el público. Una cosa es publicar una novela, y que tenga cierto éxito, haya una presentación, unas palabras discretamente aplaudidas, una firma de ejemplares y luego a esperar que el libro aparezca en la lista de los más vendidos y, si sucede tal cosa, a ver cuántas semanas aguanta en los primeros puestos. Otra cosa muy distinta es que el artista se encuentre en la sala abarrotada de público, cada una de cuyas localidades cuesta más que un libro, y que al finalizar la obra la gente se ponga en pie, aplauda durante largo rato y solicite insistentemente la presencia del autor en el escenario. Tal como es la condición humana, no tiene nada de extraño que muchos de esos artistas, por más modestia que finjan, se sientan en su fuero interno como dioses del Olimpo. Claro que hay excepciones, y tras haber leído sus escritos autobiográficos, sus ensayos y artículos, creo que no me equivoco al afirmar que en este aspecto Arthur Miller es un artista excepcional.

Es interesante leer las notas sobre el montaje español de *Después de la caída*, donde vemos a Adolfo Marsillach con el lápiz rojo suspendido sobre el texto, pasándolas moradas porque se veía obligado a acortar la traducción “buena pero larguísima”, según dice, que le había hecho un amigo, pues, aunque con el correr de los años su inglés ha mejorado notablemente, en aquel entonces era demasiado primario para enfrentarse al texto. Dice en esas notas: “Con gran valentía empecé a leer: *Act one. The stage is*

dark. El principio estaba claro. Luego la cosa se complicaba”. Bien, el hombre leía la traducción y no encontraba nada superfluo, cada aparición de un personaje era funcional, todo estaba interconectado y tenía un sentido en la obra, pero no había más remedio que cortar, porque, explica don Adolfo:

En España las obras de teatro tienen que terminar a la una o, en el mejor de los casos, con gran benevolencia, a la una y cuarto de la madrugada, porque si pasan este límite fatal y absoluto, viene un señor y te pone una multa.

Y ante tan tremenda posibilidad, era natural que las obras se acortaran lo que hiciera falta. Por no hablar ya de los cortes necesarios para que la censura diera el visto bueno. Podemos imaginar lo aliviado que se sintió Marsillach al recibir una carta de Miller en la que éste le autorizaba a hacer con su obra lo que él creyese mejor para el montaje escénico que había imaginado, aunque eso le obligara a algún que otro corte, y dice que esa carta,

Me hizo pensar en seguida en algunos de nuestros autores, tan preciados de sus obras que cuando se les suprime una palabra sufren horribles tormentos, como si fueran partes de su ser que les desgajaran.

Miller sabe de supresiones y tergiversaciones, y siempre se las ha tomado con una actitud entre irónica y resignada, aunque no oculte su justa ira cuando es necesario. Como ejemplo de lo primero, citaré el estreno de *Panorama desde el puente* en Londres. Era el año 1956, los Beatles, Mary Quant y el desmadre de los sesenta aún no se vislumbraban, y “el Jefe de la Casa Real”, que debía de ser algo así como el censor general del reino, decretó que la obra no se

podía representar en los teatros británicos porque Eddie Carbone acusaba al primo de su mujer, Rodolpho, de homosexual, y, a fin de demostrarlo, le daba un beso en la boca. Es decir, en un escenario no se podía mostrar claramente algo que era una realidad social, como si las costumbres y las mentalidades no hubieran cambiado y todavía se viviera en la época de Oscar Wilde. Pero la censura de Inglaterra no era como la de España. Allí los teatros privados disfrutaban de una libertad casi absoluta, así que el Comedy Theatre pasó a llamarse Comedy Theatre Club y emitieron un carnet de socio, que se adquiría con la localidad y era imprescindible para entrar. El precio aumentaba un poco, pero eso era todo.

Miller comenta esta anécdota con humor y, en cambio, critica ásperamente a los soviéticos. En esa misma obra, *Panorama desde el puente*, la familia Carbone acoge en su casa a una sobrina de la que el padre, el estibador Eddie, se enamora. Cuando llegan de Italia unos parientes, inmigrantes ilegales, y Carbone ve que entre la sobrina y uno de ellos nace el amor, se desespera tanto que acaba por informar a la policía de que han entrado ilegalmente en el país, a fin de librarse del joven con el que la sobrina quiere casarse. En la obra esa pasión del estibador por la muchacha, Catherine, se va revelando gradualmente, parece que Eddie quiere ocultarlo el mayor tiempo posible, porque ha criado a la chica como si fuese su propia hija y para él mismo su sentimiento es ilícito, tiene algo de incesto.

Cuando Miller asistió a la representación de *Panorama desde el puente* en la Unión Soviética, aunque no entendía el ruso se dio cuenta, por el tono y los gestos, de que, en cuanto la sobrina aparece por primera vez en escena, Eddie Carbone le dice a su mujer “con inequívoca inflexión erótica”, puntualiza el dramaturgo, que está enamorado

de la joven. Al final de la función, Miller se quejó al director, y éste no le pidió disculpas por las alteraciones y expresó su desprecio por los derechos del autor sobre su obra. Era una actitud que contrastaba con la caurosa acogida del público que llenaba el teatro y que le había dedicado una ovación de más de diez minutos. Posteriormente, el dramaturgo se enteró de que, si bien en la Unión Soviética autores como Mark Twain y Hemingway eran objeto de buenas críticas y sus obras tenían difusión, las traducciones no sólo censuraban pasajes política o “moralmente” reprobables, sino que también añadían otros más idóneos con la finalidad primordial de criticar a la sociedad norteamericana. A Miller le alegra saber que en Rusia se ha representado *La muerte de un viajante*, pero sufre una decepción al enterarse de los cambios que han introducido en la obra y que refiere en su autobiografía:

Willy había sido caricaturizado y transformado en un bobo, y a Charley, que le ofrece ayuda económica, lo habían reestructurado de pies a cabeza y convertido en un necio y un bufón, puesto que, como empresario que era, no podía tener ni un gramo de altruismo ni de sinceridad.

Naturalmente, con una producción de veinticinco obras de teatro, varias de las cuales figuran desde hace décadas en los repertorios teatrales de gran número de países, el anecdotario que podría compilar Miller sería por lo menos tan grueso como su propia autobiografía. Desde las absurdas censuras en su propio país, como le sucedió en Boston, en 1947, cuando la Iglesia católica ejerció la censura sobre los teatros de la ciudad y amenazó con condenar públicamente la obra *Todos eran mis hijos*, a menos que el autor eliminara la frase “¡Un hombre no puede ser Jesús en este mundo!” que pronuncia uno de los personajes, pues

el mero hecho de nombrar a Jesús estaba prohibido en los escenarios bostonianos, como si fuese una blasfemia, aunque se hiciera en un sentido laudatorio, hasta la carta que le envió el traductor turco de *El precio*, diciéndole que había introducido una sola modificación en la obra.

El precio trata de dos hermanos, un tema recurrente en la obra de Miller. Los conflictos fraternos, la competencia entre hermanos, de la que él tuvo una experiencia personal que ha expuesto admirablemente en *Vueltas al tiempo* y, creando también con la materia prima de su propia vida, en uno de sus mejores relatos, titulado *I don't need you anymore*. Los problemas entre hermanos, decía, le interesan tanto que incluso escribió una obra de teatro, en clave bastante humorística, en la que recreaba el mito del Edén, con la competencia entre Caín y Abel, y que se titula *La creación del mundo y otros asuntos*. En la versión de Miller hay ángeles que cantan el *Aleluya* de Haendel y Dios habla con Lucifer de cosas como la ley de la conservación de la energía, un Dios que se revela como un buen *gourmet* y, por ejemplo, cuando Caín le ofrece como sacrificio lo que en nuestra cultura vendría a ser una excelente *calçotada*, Dios echa una mirada despectiva a las cebollas, pero ante el sacrificio de Abel, que le dice: “Mi cordero más joven y gordo, Señor. Espero que os satisfaga”, y Eva tercia: “Suelo rociarlo primero con sal y pimienta”, Dios, tras sugerirle: “Deberías restregarle un diente de ajo”, se lleva la carne a la boca, mastica, pone los ojos en blanco, le pregunta a Abel con qué alimenta a su rebaño y finalmente le dice: “*Young man, this is undoubtedly the sweetest, most delicious, delicate and profoundly satisfying piece of meat I ever tasted since the world began*”, lo cual, como es lógico, siembra en Caín la semilla del odio. Cerrado el inciso, vuelvo a *El precio*, una obra en la que dos

hermanos, Walter y Victor, se reúnen al cabo de muchos años sin verse. El padre, viudo, había sido bastante rico, pero la Depresión de 1929 le arruinó, y quedó tan afectado mentalmente que no podía valerse por sí mismo. Victor abandona los estudios para cuidar del padre y se hace policía, mientras que Walter sigue en la universidad y llega a ser un famoso y acaudalado cirujano. Ahora, tras la muerte del padre, se encuentran para repartirse la herencia: unos muebles antiguos y presumiblemente valiosos que va a tasar un viejo tratante judío, personaje entrañable que intenta hacer de mediador cuando se reaviva la disputa entre los hermanos. Entonces vuelven a surgir todos los resentimientos acumulados durante años y la obra termina con su separación brusca e irrevocable. Pues bien, el traductor turco de la obra le decía a Miller que al final, cuando Walter y Victor casi han llegado a las manos y Walter se ha ido para siempre, ambos encolerizados e irreconciliables, hay un instante de sosiego, bastante elegiaco, en el que el policía, su mujer y el viejo tratante de muebles permanecen inmóviles en el escenario. En el preciso momento en que estos tres personajes lo abandonan, dando así fin a la obra, el traductor había hecho volver al hermano mayor, el cirujano, con lágrimas en los ojos, para fundirse en un abrazo con el policía. ¿Por qué había introducido esta modificación? Porque, si dejaba el texto tal como estaba en el original, sin que los hermanos se reconciliaran, el público habría temido que los mismos actores, que debían de haberse enfadado entre ellos para acabar así, se enzarzaran en una pelea que sólo podría acabar con la muerte de alguno.

Por cierto, resulta curiosa la similitud de una parte del argumento de esta obra con *El tragaluz* de Buero Vallejo, en la que también hay un padre enajenado, aquí no por la Depresión, sino por la Guerra Civil y el dra-

ma familiar que sufrió entonces; hay un hermano, Vicente, que es un ejecutivo triunfador en una editorial, y otro hermano, Mario, que vive pobremente con el resto de la familia. *El tragaluz* se estrenó en 1967 y *El precio* en 1968, por lo que Buero Vallejo, aunque sin duda apreciaba la obra de Miller, no pudo obtener inspiración de esa pieza para escribir la suya. En cuanto a Miller, podemos tener la seguridad de que su desconocimiento de Buero Vallejo es total. Quienes estuvieron con él durante su reciente visita a España, cuando dio esa conferencia en El Escorial que antes he mencionado, me han dicho que el único autor teatral español cuyo nombre le sonaba, y sin entrar en detalles, era García Lorca, lo cual podría ser una confirmación de que cuando telegrafió al teatrero juez español diciéndole que Arrabal era uno de sus autores favoritos, fue una mentirijilla en aras de una causa noble. Es indudable que las similitudes entre *El precio* y *El tragaluz* son una curiosa coincidencia. A dos dramaturgos de la misma generación pero de culturas distintas, y a la misma altura de la vida, se les ocurren por separado sendas obras dramáticas que presentan ciertos paralelismos llamativos.

Sin duda la literatura española no ha tenido la menor repercusión en Miller, pero antes, cuando al mencionar a Azorín, he citado a tres grandes autores rusos, no lo he hecho por azar. Sus preferencias literarias se deben en gran parte a la lectura de *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski, al que leyó muy joven, y, tras conocer a Dostoievski, Miller leería en un año más de lo que había leído en toda su vida². A Tolstói, por ejemplo. Desde luego, pocos jóvenes de su generación, o de cualquier otra, han leído íntegra *Guerra y paz* en pie y apretujado en el metro, durante el trayecto hasta el almacén de repuestos de automóviles donde tra-

bajó durante un tiempo a fin de ahorrar lo suficiente para pagarse la matrícula de la universidad, una experiencia laboral que más adelante plasmaría en su obra *Un recuerdo de dos lunes*. Este detalle de que leyó el novelón de Tolstói en unas condiciones tan precarias se lo debo a un erudito, Christopher Bigsby, uno de los autores anglosajones que ha más ha escrito sobre Miller, aunque, con respecto a ese detalle, el autor parece desmentirle en su autobiografía. Sea como fuere, Miller toma a veces unas decisiones que hacen pensar en cierta “pulsión” tolstoyana, por así decirlo. Cuando el dramaturgo tuvo su primer éxito en Broadway, el de *Todos eran mis hijos*, sintió cierto temor. En *Vueltas al tiempo*, Miller escribe:

La celebridad amenazaba con romper mi contacto directo con los sinsabores cotidianos, y ello hizo que semanas después de estrenarse *Todos eran mis hijos* fuese a una oficina de empleo a solicitar trabajo. Me enviaron a una fábrica de Long Island City, donde me pasaba el día colocando tablillas de separación de cajas de cerveza a cambio del salario mínimo. El aburrimiento insoportable y lo antinatural de mi aspiración al anonimato no tardaron en sacarme de allí, aunque quedó pendiente el problema de cómo vivir sin romper el contacto con aquellos que la gente de teatro llamaba civiles, esto es, el público que jadeaba de emoción y se mordía los labios. No era sólo el problema de seguir extrayendo material de la vida, sino también un problema moral.

Y entonces dice algo que parece entrar en contradicción con la bonita anécdota que cuenta Bigsby sobre la lectura de *Guerra y paz* en el metro: “No había leído a Tolstói, quien en el pináculo de su celebridad había pasado un tiempo confeccionando zapatos en un taller moscovita, pero compararía su impulso”.

Sea o no cierto lo del metro, la cuestión es que Tolstói es uno de sus “queridos rusos”, como él mismo los llama, y hay un pasaje de su autobiografía en el que llega a decir que ciertos personajes de Tolstói le recuerdan a Marilyn. Se refiere precisamente a los caudillos que el conde describe en *Guerra y paz*, una obra por entonces ya con toda seguridad leída y releída. Dice Miller:

En virtud de un misterioso acuerdo y sin que nadie sepa con exactitud por qué [esas personas, y Marilyn entre ellas] adquieren poder sobre los demás y acaban medio creyendo y medio desconfiando de que ello sea expresión de su auténtica naturaleza. En su interior, sin embargo, palpita el ser humano de siempre, confuso e indefenso, en el caso de Marilyn una simple criatura, una niña pequeña maltratada.

Realmente hay que tener la capacidad de síntesis de un gran dramaturgo para establecer esa relación entre Marilyn y los caudillos de Tolstói. Por mi parte, y con todos los respetos, prefiero la frase tan metafórica como patética con que Miller describe a Marilyn en otro lugar de *Vueltas al tiempo*: “Fue una poeta callejera que había querido recitar sus versos a una multitud ávida de arrancarle la ropa”.

Y si Miller muestra a veces eso que he denominado una “pulsión” tolstoyana, también hay en su vida no pocos ejemplos de lo que podríamos considerar una actitud chejoviana. Como dramaturgo, Chéjov no ha tenido para él la importancia de Ibsen, sobre el que ha escrito ensayos y cuya obra *Un enemigo del pueblo* adaptó para la escena en 1950. Y aquí, si me lo permitís, haré otro breve inciso para hablar un poco de las características de esa adaptación. Como sabéis, la obra trata del envenenamiento del sumministro público de agua en un balneario húngaro y de la lucha del doctor Stockmann por

el derecho a decir a la sociedad la verdad desnuda; pero el verdadero tema, según Miller, es el aniquilamiento del espíritu de disensión a manos de la mayoría, el derecho a que ese espíritu exista, algo que es incluso una obligación. Y esto era aplicable como metáfora a la situación que se vivía entonces en Estados Unidos. Era la época del mac-carthysmo, de la caza de rojos, y cuando se estrenó esta obra le acusaron de antinorteamericano, la crítica le fue adversa y la aventura acabó en un fracaso, aunque más adelante se representaría en otros lugares y a fines de los años ochenta tuvo un gran éxito en el teatro Old Vic de Londres. Pero volviendo a la adaptación, el empresario teatral, que era hijo de un senador sueco, un hombre joven, rico y preocupado por la amenaza fascista que representaba el mac-carthysmo (Miller no especifica más sobre él, por lo que sería imposible responder a cualquier interrogante que suscite este personaje, como sucede en otros aspectos de la vida del dramaturgo; la autobiografía es espléndida pero insuficiente, y habrá que esperar a que alguien escriba la biografía de Miller con ese detallismo al que nos tienen acostumbrados los biógrafos anglosajones); el empresario le dijo a Miller que no se desanimara por lo rancia que le parecía la obra leída en la traducción existente, y él mismo le traducía el original noruego de Ibsen. “Según él”, dice Miller, “no tenía nada de engolado, como sucedía en las traducciones, sino que abundaba en términos violentos y de jerga, con estallidos escatológicos”. Miller se encuentra con la traducción provisional de alguien que entiende el original pero que lo vierte a un inglés macarrónico y que ni siquiera osaba construir frases. O sea, que era una traducción palabra por palabra. Si uno tuviera tiempo, cosa que, por desgracia, es su principal carencia, se entretendría en comparar la rancia y engolada versión anterior

con la que hizo Miller de esa manera tan poco ejemplar para los profesionales de la traducción. Claro que para hacer las cosas bien tendría que imitar a James Joyce, quien aprendió el noruego para leer a Ibsen en el original. En cambio a Miller no le tentó adaptar ninguna obra de Chéjov, pero si éste no es uno de sus maestros como dramaturgo, es evidente que para él se trata de un autor de cabecera, que le aporta consuelo y apoyo en momentos difíciles. Con respecto a la crítica, por ejemplo, que en unas ocasiones no le ha entendido y en otras le ha tratado con una dureza injusta por razones ajenas al teatro en sí, a Miller le gusta recordar una observación de Chéjov: “Si hubiera hecho caso de la crítica, habría muerto alcoholizado en el arroyo”.

No es casual que en el prefacio de *Echoes Down the Corridor*, Miller recuerde que Chéjov, en apariencia un hombre de hábitos domésticos que, en la intimidad de su gabinete, escribía unas obras llenas de sensibilidad y serena nostalgia, un hombre, además, mortalmente enfermo y casi abandonado por una esposa infiel (y sólo esto último, me atrevo a aventurar, aunque Miller no lo mencione, quizá podría explicar tanto como un impulso irrefrenable la decisión que tomó), cruzó la inmensidad de Rusia en un carruaje inadecuado a fin de escribir un informe sobre las condiciones en que vivían los prisioneros políticos en la colonia penitenciaria de la isla de Sajalin. Esta actitud de afrontar semejantes riesgos sin tener necesidad de demostrar nada, en el pináculo de la fama, admirado y criticado como es propio de un artista, pero sin que nadie le exigiera heroicidades gratuitas, se observa en determinadas decisiones de Miller.

Por ejemplo, se ha preocupado por el problema de la delincuencia juvenil, y pasó varios meses en las turbulentas calles de los barrios bajos neoyorquinos con chicos de

una pandilla, buscando información sobre las bandas de jóvenes pendencieros para una película que iba a rodarse con ayuda del ayuntamiento, pero de la que al final le apartaron por su pasado izquierdista. De la misma manera, pasó mucho tiempo en los muelles de Brooklyn, trabando amistad con los estibadores, primero también con la idea de escribir el guión de una película, hasta que finalmente aquellos hombres que se expresaban en una jerga yanquisiciliana que en ocasiones apenas podía considerarse inglés, le inspiraron el drama *Panorama desde el puente*. Pero sólo voy a detenerme en un par de ejemplos, uno que revela su actitud política y otro más directamente relacionado con nuestra actividad traductora.

Cuando en los años ochenta, en compañía del dramaturgo Harold Pinter, y en calidad de presidente del PEN Club, asiste, en la embajada norteamericana en Ankara, a una cena dada en su honor, en un momento en que los militares, con el beneplácito de Estados Unidos, han puesto fin a un periodo de sangriento terrorismo a la manera en que suelen hacer estas cosas los militares, y hay millares de presos políticos en las cárceles, muchos de ellos adolescentes que han cometido el delito de pintarrajear las paredes con eslóganes, Miller, animado por la acalorada discusión que Pinter está teniendo en otro lugar de la mesa con un representante de la "prensa ortodoxa" turca, a la hora de los brindis pronuncia un discurso de veinte minutos en contra de una dictadura militar que tiene aspectos brutales e implacables, y, tras hacer una encendida defensa de la democracia, le pregunta al embajador estadounidense, un anciano de origen austríaco con ideas de ultraderecha, si el país al que representa no debería pensárselo mejor antes de ponerse incondicionalmente al lado de quienes privan al pueblo de sus derechos elementales. Al día

siguiente, antes de tomar el avión, Miller dice las mismas cosas en una rueda de prensa, la prensa turca no las publica y las autoridades ordenan una investigación de lo que ha ocurrido en la embajada. Y al leer estas cosas, a uno le pasa por la mente, con todas las salvedades que se quiera, la imagen de Chéjov en su tartana camino de Siberia para dejar constancia de una realidad penosa.

Veamos el otro ejemplo. Además de asistir a representaciones de *La muerte de un viajante* en diversos países, Miller la ha dirigido en dos: Suecia y China. La dirección en Suecia, dado que allí todo el mundo habla bien el inglés, no debió de ser problemática en el aspecto lingüístico. La que realizó en China, en el Teatro de Arte Popular de Pequín, lo fue tanto, en ése y en otros muchos aspectos, que acabó por escribir un libro de considerable interés, una especie de diario de esa modalidad que últimamente Fernando Savater cultiva aquí. Si *A caballo entre dos milenios* habla en profundidad de las carreras de caballos y cuanto las rodea, pero también, como suele decirse, de todo lo divino y lo humano, *El viajante en Pequín*, como se titula el libro de Miller, es una lección magistral de dirección escénica en condiciones precarias y, al mismo tiempo, está lleno de interesantes observaciones sobre la cultura y la manera de entender la vida de una sociedad en la que el autor pasó varios meses, dedicado a los ensayos y la preparación de la obra.

Que la empresa iba a ser un gran éxito, como acabó siéndolo, no siempre estuvo claro, ni mucho menos, y al principio Miller se preguntaba qué le había impulsado a intentar la dirección de una obra difícil y psicológicamente compleja con unos actores a los que debía dirigirse a través de un intérprete. En uno de sus ensayos, Miller confiesa que en los peores momentos del macarthysmo sintió la tentación de abandonar

su país, y afirma conocer un poco la sensación de vacío en las entrañas ante la perspectiva de intentar aprender lo que él llama el lenguaje secreto de otra nación, sus gestos y comunicaciones corporales sin los que un escritor sólo ve y oye a medias. Es de suponer que en China, donde no estaba como turista sino para llevar a cabo un trabajo que requería la comunicación más profunda que quepa imaginar, se agudizaría ese problema del lenguaje secreto, la gestualidad física, el metalenguaje corporal tan difícil de dominar por quien procede de una cultura radicalmente distinta. Es cierto que Miller contó con la ayuda de un buen actor chino que no sólo interpretaba el papel de Willy Loman sino que era, además, el traductor de la obra, pero de todos modos se encontró con un cúmulo de problemas. Traducir obras literarias al chino es de lo más complicado, aunque parece ser que a la inversa resulta algo más fácil. Esto no se debe tan sólo a la sintaxis absolutamente distinta, si es que puede hablarse de sintaxis en chino, sino aún en mayor medida a la tendencia que tiene la lengua a expresarse con imágenes y, además, unas imágenes de una densidad y complejidad asombrosas. A decir verdad, la frase que pone Miller como ejemplo me parece un tanto sospechosa y me atrevería a afirmar que los chinos de la calle deben de expresarse de una manera más coloquial, pero como no tengo la menor idea de ese idioma y fue Miller quien pasó varios meses en China y se relacionó con sus gentes, en principio debo creerle cuando afirma que la frase “no me gusta ver con prisas una exposición de arte” se dice en chino “no me gusta cabalgar ante los cuadros en un veloz caballo”.

No me imagino a Miller explicando a los actores chinos que el lenguaje de la familia Loman no está sometido rigurosamente a “la manera de hablar de la gente”, porque

quieren distinguirse de sus vecinos, no se contentan con lo que son y sueñan con ser otros, ricos y, tal vez, más cultos, más cercanos al círculo de quienes tienen poder de decisión. Y por ello cuando Biff admite ante Linda que no se ha preocupado para nada del padre, que hasta entonces no ha hecho ningún caso de sus problemas y ahora se arrepiente, y le dice a la madre: “*I’ve been remiss*”, el hecho de que use la palabra *remiss*, que no sería fácil oír en Brooklyn, no es una prueba de mal oído por parte del autor ni una falta de autenticidad en la obra, sino que es un eco, una señal desde arriba un tanto mal entendida, una señal procedente de la parte más seria y cultivada de la sociedad. Y la frase que dice Willy: “*Be liked and you will never want*” (que yo traduje por “si gustáis, nunca os faltará de nada”), tampoco es precisamente habitual en Brooklyn, pero el viajante la pronuncia en un momento en que necesita una autoridad aforística y, una vez más, es un eco de, a falta de un término mejor, una autoridad victoriana que le refuerce. Y éstas no son deducciones mías, qué más quisiera yo haber visto tales cosas cuando traducía la obra, sino que las ha expuesto Miller en uno de sus escritos acerca del *Viajante*. No es probable que pudiera dar este tipo de explicaciones a los actores chinos y no le quedaba más remedio que confiar en que el portentoso actor que también había traducido el texto acertara al verter cada uno de los detalles. ¿Cómo se diría en chino “sois unos adonis”, como les dice Willy a sus hijos en un momento determinado, seguramente por ese prurito de parecer más culto de lo que es, una expresión que ni siquiera el primer traductor español de la obra respetó, y eso que en España casi cualquiera sabe qué es un adonis o, desde luego, casi cualquiera lo sabría en 1952, y que tradujo por “sois guapos y estáis fuertes y sanos”?

Harold Clurman, un director teatral que dirigió varias obras de Miller, dice que si éste tiene un defecto cuando dirige es la tendencia impulsiva a dar a los actores unas explicaciones demasiado detalladas, y en ocasiones demasiado intelectuales, sobre las motivaciones de lo que ha escrito. En opinión de Clurman, esta clase de exégesis no estimula a los actores, la crítica verbal no suele mejorar su actuación, sino que es preciso avivar sus intuiciones por medio de sugerencias indirectas. Es de suponer que en Pequín, y obligado a expresarse en todo momento a través de un intérprete, a Miller le sería difícil practicar tanto ese defecto, las sugerencias indirectas, que Clurman observa en él. Y, sin embargo, aunque la familia Loman se expresara en chino y Miller tuviera que confiar en que el actor había traducido bien la obra y lo que estaban diciendo en el escenario era lo mismo que decía el texto inglés, no se le escapaban ciertos fallos y los iba corrigiendo con paciencia.

Supongo que el chino es para mí como música, porque tengo buen oído; uno no necesita ser compositor ni músico para saber cuando tocan un pasaje familiar demasiado rápido, demasiado lento o con un excesivo desánimo.

Lo cierto es que debió de haber un profundo entendimiento entre el dramaturgo y el actor, traductor e intérprete, pues la versión china de *La muerte de un viajante* sólo dura un par de minutos más que en inglés, cosa imposible en los idiomas occidentales.

A veces, al leer ese diario de Pequín, se me ocurría pensar que los traductores tenemos también algo de actores. El ordenador es el escenario y el texto original está en el atril como el texto del drama que espera a que el director-actor lo interprete fielmente. Y por encima del objetivo práctico de ga-

narte la vida, está la finalidad superior, la del contacto entre culturas y la comprensión entre las gentes que en el fondo tiene esta actividad, aunque a veces parezca muy en el fondo. Más de una vez Miller anota: "Me pregunto qué diablos me hizo meterme en esto", y es una frase que me suena demasiado familiar. Había vacilado mucho antes de aceptar el encargo (y en su caso la motivación crematística no contaba en absoluto), y cuando llega a la conclusión de que el principal motivo de que lo haya aceptado ha sido simplemente el intento de demostrar que la humanidad es solo una, que en los niveles más profundos de la obra dramática todos los seres humanos tienen una unidad que es tal vez biológica, al margen de sus lenguajes y de la visión del mundo que cada uno de ellos comporta, también eso me suena. ¿Acaso todo el esfuerzo de traducir no se reduce, en última instancia, a la constatación de que, pese a sus cuatro mil idiomas, la humanidad es solo una y, por increíble que parezca, al final todos acabamos diciendo lo mismo?

Pero dejemos Turquía, Siberia y China para volver a nuestro suelo. A veces me he preguntado cómo habría reaccionado Miller si, en lugar de cumplir su promesa de no visitar España mientras Franco mandase, lo hubiera hecho en diversas ocasiones. He supuesto que entendía el castellano y, al contrario que en todos esos países en los que ha visto representaciones de sus obras sin entender la lengua, no se le escapaba una sola palabra.

De haber asistido al estreno en Madrid de *Después de la caída*, una obra que causó una profunda impresión a mediados de los años sesenta y de la que un cronista de la época anotó en su diario:

Estreno en el Goya de *Después de la caída*, de Arthur Miller. Obra desagradable, muy inte-

ligente, muy judía, muy de “angustia”. Adolfo Marsillach perfecto, y muy bien Marisa de Leza [la actriz que interpretaba el papel de Maggie, contrafigura de Marilyn]. Obra difícilísima de montar. La dirección, también de Marsillach, estupenda.

De haber asistido a ese estreno, decía, tal vez no le habría extrañado que cuando el personaje de Holga, que traduce a Quentin un letrero en la pared de un campo de concentración, un letrero que la actriz en la versión original leía así:

In this camp a minimum of two hundred thousand Dutch, Belgian, Russian, Polish, French, and Danish prisoners of war were killed. Also four thousand two hundred and seven refugees from the Spanish Republican Army. The door to the left leads into the chamber where their teeth were extracted for gold.

En la versión de Marsillach se pasa de los prisioneros daneses directamente a la puerta de la izquierda que daba a la cámara donde les extraían las muelas de oro. Y si Miller le hubiera comentado su extrañeza al director, éste podría haberle replicado que, hasta no hacía mucho, de las farolas de Madrid, Barcelona y otras ciudades españolas pendían unos carteles similares al letrero de ese campo de concentración, pero en los que se leía: “25 años de paz”. Llevábamos un cuarto de siglo sin matarnos, o matándonos poco, y habría sido de mal gusto mencionar en el escenario a esos refugiados de lo que el régimen imperante consideraba la chusma de la nefasta República. Sin duda en este caso, Marsillach no estuvo ni un instante indeciso con el lápiz rojo sobre el texto. Creo que Miller se habría entendido bien con Marsillach, tan milleriano él, como lo demuestra en sus memorias, donde comenta que todas las grandes ciudades tienen cier-

to sabor teatral: París es Molière, Londres es Shakespeare, Berlín es Brecht, Viena es Mozart y Madrid es Lope. Nos deja en la duda de quién es Barcelona (¿Rusiñol? ¿Pitarra? ¿Sagarra? ¿Boadella?), pero ésa es otra cuestión. Entonces añade:

Nueva York es, irremediablemente, Arthur Miller. Y no sólo por ese tópico confuso de Willy Loman, Marilyn Monroe, John Huston y Elia Kazan, sino porque es una ciudad que escribe seco, duro, con la única poesía del sonido de las teclas sobre la máquina.

Hay que reconocer que como frase no está mal, aunque en realidad Miller ha escrito buena parte de su obra fuera de Nueva York, y para escribir *La muerte de un viajante* se construyó con sus propias manos una cabaña en un altozano del bosque cercano a la casa de campo que había comprado. El tecleo de la máquina a altas horas de la madrugada debía de confundirse con el chirrido de los grillos. Unos años después, en Madrid, un dramaturgo de éxito, de los que practicaban el teatro de incalculable artificio, puramente de evasión que, al parecer, era necesario en aquellos tiempos de convalecencia tras el trauma de la guerra, un hombre buen conocedor del teatro europeo y admirador de Moratín, también hacía sonar las teclas de su máquina de escribir, y esta vez el sonido que producía ocultaba otra clase de confusión, a la que él seguramente llamaría “adaptación teatral”. No merece la pena hablar de ello, o sí lo merece, pero tendrá que ser otro día, cuando haya tenido oportunidad de asistir a la representación de *La muerte de un viajante* que utiliza ese texto y comprobado lo que el director ha hecho con él, si es que ha hecho algo. De momento, y por parafrasear el dicho manido, en lugar de correr un tupido velo, bajemos un discreto telón.

NOTAS

1 Domingo Pérez Minik, *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961.

2 Citado por el profesor Antonio Rodríguez Celada en *Arthur Miller, la sociedad, el existencialismo y el mito*, Salamanca, Ediciones Almar, S.A., 1980.

OBRAS CONSULTADAS

MARSILLACH, ADOLFO, *Tan lejos, tan cerca (mi vida)*, Barcelona, Tusquets Editores, 1998.

MILLER, ARTHUR, *Después de la caída*, traducción de José Méndez-Herrera, Barcelona, Aymà S.A. Editora, 1965.

– “Salesman” in *Beijing*, Londres, Methuen, 1984.

– *Vueltas al tiempo* (autobiografía), traducción de Antonio Prometeo Moya, Barcelona, Tusquets Editores, 1988.

– *The Portable Arthur Miller*, editado por Christopher Bigsby, Nueva York, Penguin Books, 1995.

– *Echoes Down the Corridor* (Collected Essays 1944-2000), Nueva York, Viking, 2000.

PÉREZ MINIK, D., *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961.

RODRIGUEZ CELADA, ANTONIO. *Arthur Miller, la sociedad, el existencialismo y el mito*, Salamanca, Ediciones Almar S.A., 1980.





Traducción y cultura: la aventura de traducir a Juan Goytisolo

Peter Bush Presidente de The British Centre for Literary Translation

Conferencia pronunciada en el *Coloquio/Encuentro con Juan Goytisolo* organizado en mayo de 2000 en Bédaricux por L'Institut de Sociocritique de la Universidad de Montpellier. Peter Bush publicó en 2000 *The garden of secrets* (Serpents Tail), traducción de *Las semanas del jardín*. Saldrá además, el 6 de octubre del 2002, día de la canonización de monseñor Escrivá de Balaguer, su traducción de *A Cock-Eyed Comedy*, de Juan Goytisolo, también en la editorial Serpents Tail.

En la primavera del año 2000 viajé a tierras de Haider para participar en un taller de traducción organizado por la asociación austríaca de traductores literarios, taller que trataba de las traducciones de *Emma*, la novela de Jane Austen. Mientras mis colegas vieneses me contaban anécdotas de ese líder *designer-wear*, de su apariencia católica, su mujer-perfecta-casada y sus tiernos muchachos enfundados en cuero —matones dedicados a perseguir a Elfrieda Jelinek, a los gitanos, o de cualquier injerto impuro que pudiera contaminar las puras savias tirolesas ocultas tras el obligatorio *Lederhosen*—, no pude menos que pensar en las orgías de efebos y falangistas revolucionarios evocadas por los cuentistas reunidos en el círculo de lectores, creadores de *Las semanas del jardín*. Confluyen ahora varias imágenes incómodas de la Europa actual: las escenas anti-marroquíes de El Ejido, el linchamiento de dos ciudadanos británicos negros en Telford, el asesinato de Stephen Lawrence en Londres o la complacencia de las autoridades políticas,

reflejada en la actitud del Ministro del Interior británico, el laborista Jack Straw, que un día deja en libertad a un Pinochet *soi-disant* senil y al otro habla de la necesidad de limpiar las calles de Westminster y Picadilly de mendigos rumanos.

No leo a Juan Goytisolo desde el desvir hispánico. Ni lo traduzco porque sea un escritor español, sino porque se encara con ciertas realidades políticas, sexuales y estéticas y crea —o deja crear— unos textos bellos, insólitos, que son un reto para cualquier lector y, por supuesto, para cualquier traductor. Goytisolo socava la tradición hispánica, destruye nociones simples como la de identidad nacional y disfruta con las influencias foráneas. Estos días se ha hablado mucho de identidad nacional, de la necesidad de la identidad como *sine qua non* de la existencia de uno, y algunos incluso han añorado a Unamuno y los padeceres del noventa y ocho. Claro, *identity politics are all the rage*. Últimamente he asistido a diversas reuniones y congresos organizados por el British

Council sobre traducción y política cultural, y parece ser que uno de los temas candentes es la creación de una identidad nacional inglesa. La *Englishness* está de moda en los coloquios. Me resulta chocante conversar en el *tea-break* con escoceses o irlandeses que me animan a encontrar mi identidad inglesa, como si me faltara una pieza clave para poder seguir en el planeta. O con catedráticos, periodistas y poetas que gimen de placer al exaltar el repentino hallazgo de su *inglesidad*.

Puesto que hablamos de ficciones, puedo narrarles dos cuentos de entre los muchos que me contaron mis padres o mis innumerables tíos. En cierto modo, esos cuentos han conformado mi lenguaje, mi modo de ver el mundo y no querer ser inglés... En primer lugar, imagínense la calle principal del pueblo donde nací, la *Hight Street*. De lo más inglés... Una bella iglesia medieval y, enfrente, un conjunto de edificios nobles, los caserones donde viven el cura, el médico y el organista; junto a ellas, el césped rodeando las casitas de los jubilados que merecen esta limosna de la iglesia anglicana. Un día —allá por las postrimerías del siglo victoriano—, el canónigo Moore sale de su caserón y sorprende a la casi quinceañera Sarah Chandler arrancando una flor amarilla de una de las macetas que adornan el césped. En estas circunstancias, *a Canon does what a Canon has to do*: el canónigo delata a la joven. La justicia es justa y encarcela ejemplarmente a la ladrona de una flor.

Unos veinte años más tarde, mi padre regresa de una excursión a la costa organizada por una alianza de anglicanos e inconformistas. Baja del tren alegre, después de su primer viaje al *sea-side*, para encontrarse con su hermana mayor que, no tan alegre, está esperándole: *Yer ain't goin' home, 'cos*

yer ain't got no home to go to. Su padre, que era pastor, estaba enfermo —un cáncer, decían, por haber soplado demasiado en el tubo largo que se utilizaba para bajar el opio al vientre de los animales— y, como solían hacer los terratenientes en esos casos, habían decidido echar de su casa al buen pero inútil pastor y a su numerosa familia. Huelga decir —ironía inglesa— que el terrateniente presidía la alianza caritativa de fiestas para niños pobres... Y si no bastan estas historias para convencer a mis compatriotas de mi escasa afición a la nación, les explicaré que mi bisabuelo materno, capitán de un remolcador en el puerto de Liverpool, pertenecía a la comunidad católica irlandesa de la ciudad, y que mi abuelo materno llegó a la ciudad natal de mi madre, Sheffield, desde la cuenca minera de Rhonda, en el País de Gales. Y también que mi madre emigró de la ciudad al campo y que, hasta su muerte, se quejó siempre de sentirse *foreigner in this land*, incluso después de llevar más de sesenta años en tierras de Lincolnshire. ¿Para qué demonios necesito yo una nacionalidad inglesa? Llevo toda una vida tratando de desprenderme de ese rancio pellejo añejo que lleva la etiqueta *Rule Britannia*.

Esta auto-traducción sirve un poco para explicar mi apego a la obra de Juan Goytisolo. Pero, ¿en qué consiste la traducción literaria? En lecturas múltiples de un texto, en tentativas de reescritura en otro idioma, en muchos borradores, investigación, renovación de la lengua y de la cultura a la que se traduce, en contaminación, contagio... Ustedes, en cuanto críticos literarios, han hablado y hablan estos días de sus interpretaciones de la obra goytisoliana. Hay —y siempre habrá— divisiones de opinión entre estos acercamientos sugerentes. Ustedes escriben artículos y libros de tono académi-

co, creando nuevos enfoques no sólo para sus colegas hispanistas sino también para los de otras especialidades. Ahora bien, el traductor también es intérprete. Pero, ¿cómo? Desde luego, no de una manera analítica, ya que tiene que crear un texto que surge del original como escritura con vida propia. Es decir, el mismo acto de traducir supone la posibilidad de trascender las fronteras nacionales, la traición suprema de traducir las quintaesencias lingüísticas. El traductor se esfuerza por ser un creador literario a la altura del escritor traducido: a la altura del lenguaje literario, polisémico, ambiguo, huyendo de los significados y las explicaciones, pues el lenguaje literario también es enigmático y encubridor de bellezas insólitas.

Vuelvo al taller austríaco de Austen: para el primer capítulo, cuatro traducciones de la ironía mordaz que despliega la disección austeniana de las ambiciones sociales y materiales de sus personajes, cuatro grados distintos de ironía en la traducción, a veces incluso ausente por completo. Los veinte traductores hablamos en inglés acerca de este mundo que aún pervive en el campo. Alguien esgrime el tópico de la ausencia de ironía en la literatura alemana y yo les planteo la posibilidad de una lectura austríaca de Austen desde la perspectiva de Thomas Bernhard. Puesto que toda traducción es contemporánea, ¿por qué no un leve barniz de Bernhard? Ello no implicaría un rechazo total a la sensación de estar leyendo una novela de hace dos siglos: lo que hace es reconocer que toda lectura es de ahora y que no hay modo alguno de huir del tiempo.

Cuando se trata de una novela como *Las semanas del jardín*, fruto de las reuniones del círculo de lectores en este lugar ameno y apacible que es una arboleda magrebí, uno se da cuenta de que la tarea del traductor no es más sencilla por tratarse de un relato contemporáneo: los Lectores se levantan, se

enojan; las editoriales y los críticos se quejan de que no haya ningún autor convencional, de que todo sea muy escurridizo, muy *tricky*. Cuando uno menos se lo espera, estos relatos dan señales de vida: incluso aquí, en este palacete de Montpellier, quién sabe. Una vez echado por la borda el concepto de autoría, *anything can happen*. Me tiene algo preocupado la conferencia dada por nuestra colega y catedrática norteamericana, que se declaró en parte personaje goytisoliano, nada menos que la Sra. Levi-Strauss, de la UCLA, liberada del sujetador y muy segura de sus verdades feministas.

Desde un punto de vista legal, las cosas están muy claras: en la publicación de Alfguara, los derechos pertenecen al círculo, y así sucede también en mi contrato con la editorial inglesa *Serpent's Tail*. Su abolenjo cervantino sirve de contrapunto. Cuando Don Quijote hace su crítica a las traducciones en Barcelona —es decir, lo de las tapicerías al revés—, es un comentario muy positivo y acertado a la obra en la cual él se ve, la traducción de la obra de aquel Cide Hamete.

Hablemos de títulos. Decidí que no funcionaba una traducción literal al inglés: *Weeks in the Garden* resultaba muy aburrido y evocaba programas de televisión sobre jardinería —*Gardeners Weekly*—, así que de todos modos se iba a perder la referencia al título de la obra que Cervantes quería escribir. Opto por *Tales from Marrakesh*, y parece que en Marrakech están de acuerdo: al menos, es lo que dice mi corresponsal. Cambian las cosas cuando llega a Marrakech el primer catálogo: un pequeño cambio —*Marrakesh Tales*— y un resumen que alega que los relatos se encuentran en la línea de Isabel Allende y Gabriel García Márquez. Una mañana, más temprano de lo que es habitual en él, me llama mi corresponsal para decirme que el círculo de lectores no está de

acuerdo con esos cambios y afirmaciones, que rechaza cualquier intento de beneficiarse de toques orientalistas. Ellos no pertenecen a la ralea de esos jóvenes que bajan a Marruecos desde España y ponen un título magrebí, a modo de anuncio exótico, a sus relatos sobre devaneos varios en la plaza de Yemáa el Fna. Por no hablar de la película de esa nieta —o lo que sea— del mismísimo Sigmund Freud... Prefiere, y cuanto antes, quitar cualquier referencia a los epígonos del realismo mágico. Así nace *The Garden of Secrets*.

Si toda obra literaria supone una renovación del lenguaje, la renovación es también la meta de la traducción: reinterpretación de referencias intertextuales y culturales, de parodias, de giros coloquiales en un lenguaje que también vuela, en una interpretación completa de la obra. Decenas de miles de decisiones motivadas por las voces de la nueva narrativa que surge a partir de un proceso arduo y lento de relectura y reescritura, enriquecido por todo tipo de investigaciones.

¿Qué hacer, por ejemplo, con la parodia de la retórica falangista que ofrecen algunas secciones de la novela? En mi traducción opté por una parodia de la retórica de la derecha inglesa, desde Sir Oswald Mosley, pasando por Enoch Powell, hasta Margaret Thatcher, si bien es una parodia que salpica un lenguaje que suena al falangismo español: frases como *our boys*, *aliens swamping our culture*, *killing the virus of socialism*, y no está de más señalar de este modo vínculos ideológicos y lingüísticos, y es una manera de “engancha” al atento lector inglés.

Otra necesidad consiste en señalar diferencias de género, que en español saltan a la vista y que en la traducción al inglés desaparecen con facilidad. Son detalles importantes que se resuelven a lo largo de la creación de las distintas voces de los lectores del

círculo. Por ejemplo, una mujer narra el cuento de los hombres-cigüeña. Veamos la transformación que se hace para crear una voz femenina que tenga vida propia.

Soy una adepta del realismo mágico, lectora asidua de García Márquez, la Allende y sus aventajados discípulos. Me entusiasman las novelas y relatos ricos en personajes fantásticos y lances mágicos.

I'm an initiate of magic realism, an avid reader of García Márquez, la Allende and their high-flying followers. I can't get enough novels and stories seething with colourful characters and miracle happenings.

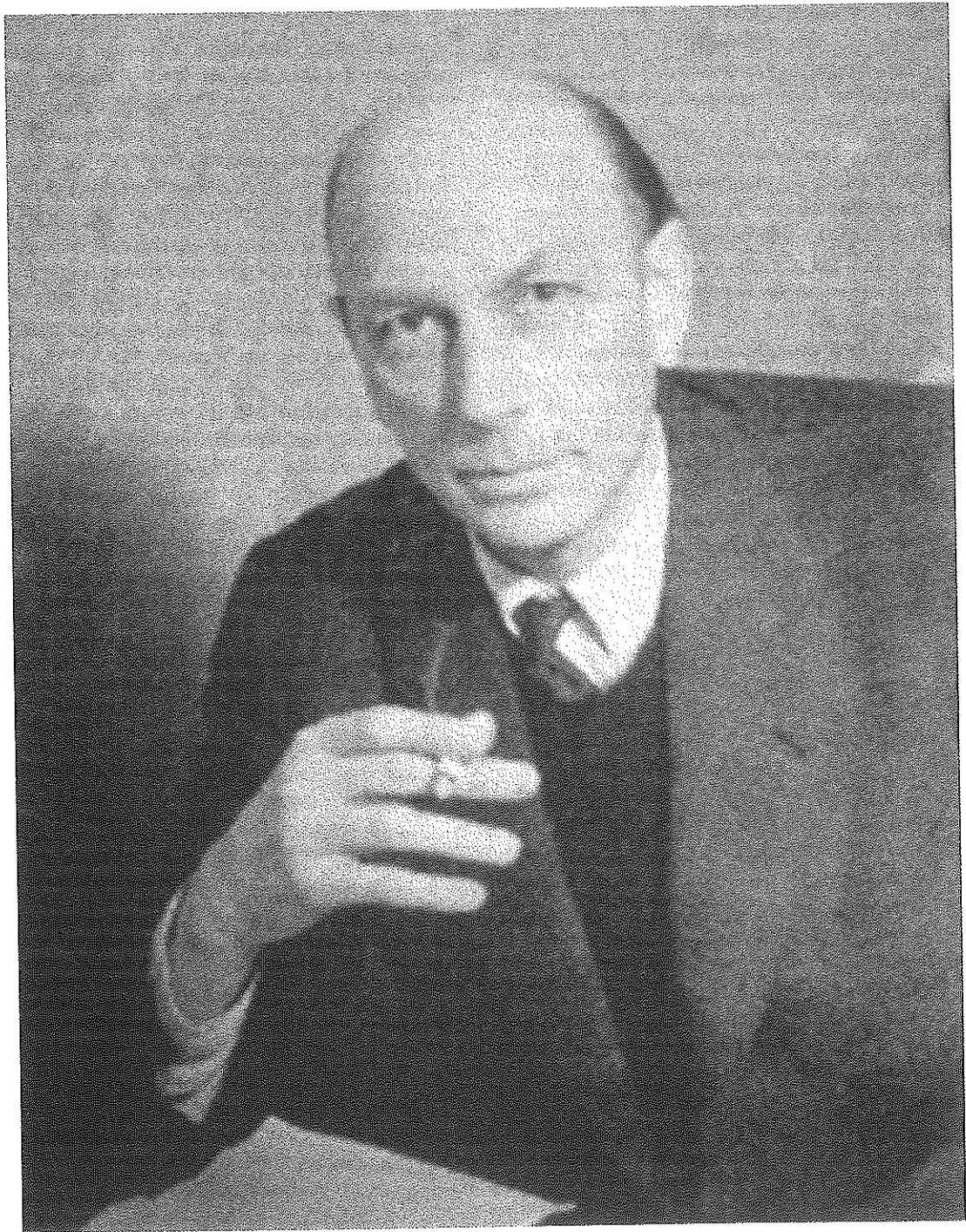
I'm one of your female devotees of magic realism, an avid reader of García Márquez, the Allende phenomenon and their high-flying disciples. I'm wild about novels and stories seething with colourful characters and awesome incident.

I'm a woman into magical realism, an avid reader of García Márquez, the Allende gal and their high-flying disciples. I'm just wild about novels and stories seething with colourful characters and awesome incident.

Cuando pensaba en esta primera frase, tenía muy en cuenta la declaración en el primer capítulo de que la falta de narradoras iba a despertar la ira de la Sra. Levi-Strauss, y yo conocía ya muy bien a la formidable feminista después de haber traducido *La saga de los Marx*. Me imaginaba que ella era, hasta cierto punto, esa narradora, y eso me ayudó a configurar la traducción de la primera frase (*a woman into* no sólo señala el género de la narradora, sino que da también un toque irónico a sus afiliaciones literarias). Y esta lógica decide lo que va a pasarle “a la Allende”. Si se pregunta a los hispanohablantes el significado de este “la”, se reco-

gen mil explicaciones según el contexto, la región, el país, el momento... *Gal* proporciona un sabor norteamericano. "Me entusiasman" se transmuta en "*I'm just wild*", lo que es un eco de una canción de los años veinte, *I'm wild about Harry and Harry's just wild about me...*, o algo parecido. Se mantiene el impacto aliterativo —"relatos ricos", *stories seething*. Y, de este modo, se desarrolla el personaje desde dentro de la traducción, a partir de las palabras, en un juego complejo de recuerdos, significados, ritmos y asociaciones, una interpretación que tiene que encajar en la arquitectura de toda la obra. Son saltos de la intuición que surgen de maniobras y técnicas profesionales. No veo otro camino para aquellas traducciones literarias que buscan su propia origi-

nalidad, su propia aportación al idioma al que traducen. Ahí reside la aventura de la traducción. Si relacionamos la forma oral con la forma escrita, caben otras transformaciones. Cuando ofrecí una lectura en Londres, *gal* se transformó en *gel*; en Edimburgo, con un público mayoritariamente norteamericano, se reimpuso *gal*. Parece ser, según mi corresponsal en Marrakech, que al círculo le cae bien el giro dado por el traductor. Me temo que dentro de poco, ustedes, amantes más bien de fidelidades tradicionales, no vayan a ser tan benignos. Ya veo por sus miradas centelleantes que nuestra colega norteamericana se apresurará a defender a su alter ego literario. Mi corresponsal en Marrakech ha escurrido el bulto *tout de suite...*



Traducir a Michaux: miserable milagro

Discurso de recepción del Premio Stendhal

Julia Escobar

Para empezar, quiero dar las gracias a Manuel Borrás por sus generosas palabras, a todas las personas que se han desplazado hasta aquí para acompañarme en estos gratísimos momentos y, por supuesto, a los miembros del jurado que tuvieron a bien elegir mi traducción para recibir esta novena edición del premio Stendhal, decisión que me honra especialmente al haber tenido que competir con un traductor a quien admiro y respeto, como es Luis Martínez de Merlo y cuyo trabajo ha sido mencionado en el Acta, como acabamos de oír. Es para mí una gran alegría entrar a formar parte de esa ya respetable lista de premiados, en la que figura el propio Martínez de Merlo, junto a Jorge Reichman —cuyo premio tuve el honor de presentar precisamente el año pasado en este mismo local— Antonio Martínez Sarrión, Javier Albiñana, María Teresa Gallego Urrutia e Isabel Reverte, entre los que me vienen ahora a la memoria. No sería admisible que omitiera en mis agradecimientos a la ACE, que con tanta generosidad viene prestando su local para presentar estos actos de entrega y, por supuesto a la ACEtt —veo aquí a su presidente, Mario Merlino y a algunos de sus miembros— que, desde la desaparición de APETI, ha tomado el relevo en la custo-

dia y apoyo a la Fundación Consuelo Berges, entidad patrocinadora de este galardón y para la que reservo mis últimos agradecimientos, no porque ocupe el último lugar, sino, al contrario, porque quisiera destacar su relevancia en el mundo de la traducción y en mi trayectoria personal, ya que durante muchos años, por razones inherentes a mi cargo de presidenta de APETI, y por decisión estatutaria de la Fundación, fui también presidenta de esta última, de forma que conozco muy bien el grado de objetividad, la honradez intelectual, la profesionalidad y el absoluto desinterés con el que los sucesivos jurados trabajan sus deliberaciones.

Han pasado ya muchos años desde que estuve, codo con codo, junto a Mercedes Saorí, Rafael Conte y nuestra llorada Esther Benítez, gestionando esta institución y aprovechando la oportunidad que se me brinda para rendir un homenaje a la memoria de su fundadora, Consuelo Berges, prototipo de profesional de la traducción, actividad que practicaba con una integridad y una dedicación verdaderamente ejemplares. Ella es uno de esos pocos casos en los que se conjugan técnica y arte, amor por la palabra y devoción por los autores traducidos. Ese mismo espíritu es el que yo he procurado que

me animara siempre, incluso en los momentos en que he traducido, *pro pane lucrando*, textos para la Comunidad Europea, artículos de prensa y catálogos de arte. Afortunadamente, ha llegado un momento en el que he podido compaginar otras actividades — mi propia labor creativa, por ejemplo— con la traducción exclusivamente literaria, y tiene razón Manuel Borrás al mencionar la generosidad del traductor que en cierto modo, renuncia a su propia obra para entregarse a la difusión de la de ciertos autores con los que entabla, según la feliz expresión de Holderlin, un fructífero “diálogo poético”. Ese ha sido mi caso y he comprendido que el traductor que escribe (no me refiero a la escritura de la traducción que, con ser también creativa, lo es de una manera muy diferente de la otra, aunque, personalmente, sitúo a ambas en un mismo plano, pero esto es harina de otro costal) tiene encima la losa de la aplastante superioridad de los autores admirados. En mi caso, figura entre ellos, muy en primer lugar, el poeta belga de nacionalidad francesa, Henri Michaux, autor del libro por el que he tenido la alegría de recibir este premio, y veo en ello cierta justicia poética.

Me explico: cuando en 1983, Consuelo Berges, que todavía vivía, instituyó la Fundación, convocó de manera extraordinaria el premio con la idea de que las siguientes convocatorias se hicieran después de su muerte. Ni corta ni perezosa, me presenté con un libro de Henri Michaux (*En otros lugares*, Alianza Editorial); no sólo era mi primer libro de este autor sino también mi primera traducción literaria de envergadura (hasta entonces había traducido dos o tres libros de sociología, algunos artículos para periódicos y unos cuantos poemas en diferentes revistas) y, como es natural, no me lo dieron, y digo que es natural porque revisando la traducción me he asombrado de mi osa-

día, propia de la juventud y de la ignorancia. Ahora, casi “veinte años después” me cabe la gran satisfacción de sacarme esa espina y he podido comprender, en toda su extensión, lo que significan las palabras “experiencia” y “perseverancia”. Entretanto, hubo en mi vida otros textos de este autor, y otros amores, también otras traiciones (mucha, demasiada Comunidad Europea) y luego, cuando pude superar ese apocamiento, ese miedo a publicar que tenemos los traductores, avergonzados de tener que competir con los grandes, o simplemente de tener que decidir entre dos vocaciones, igualmente apremiantes, vino la urgencia de mi propia obra, a colarse entre medias “con el pudor impropio de lo propio”, como escribí —permítanme que me cite— en uno de mis poemas.

Hasta que llegó el momento en que se pudo plasmar, gracias a la editorial Pre-Textos, un proyecto largamente acariciado por mí, puesto que procede de una primera traducción, publicada en 1984, en la revista *Poesía*, de la también primera entrega de lo que en su momento titulé, supongo que con ese atrevimiento destacado por el jurado, *Puntos de referencia*. Posteriormente, Michaux completó esos aforismos hasta formar el libro cuya traducción completa, junto con la de *Frente a los cerrojos*, ahora se premia. Como verán, han sido muchos años de paciente trabajo, de torturadora entrega —hay mucho masoquismo en esta profesión, admitámoslo— y aunque no llegué a tratar directamente con Michaux (de hecho estaba muy enfermo y murió poco después de que apareciera *En otros lugares*) amigos comunes —me refiero a Carlos Semprún y, sobre todo, a su mujer Nina, que tenía una galería de arte en la que exponía Michaux (para quienes no lo sepan les diré que también era un excelente y originalísimo pintor)— me dijeron que conocía mi traducción y que le

había gustado. Es cierto que Michaux sabía español, pues en su azarosa juventud se fue de grumete a Ecuador y estuvo brujuleando algún tiempo en Buenos Aires, donde fue novio de la hermana pequeña de las hermanas Ocampo (la familia le rechazó por vago e indocumentado), pero es evidente que no tanto como para apreciar mis evidentes torpezas. Pero bueno, le gustó. Más tarde, también pude tranquilizarme respecto a mi osadía de haber llamado puntos de referencia a lo que evidentemente eran postes angulares. Hace apenas dos años, durante la exposición que la Fundación Carlos de Amberes hizo de la obra pictórica de Michaux, en Madrid, conocí a su viuda quien me aseguró que, efectivamente, a él le había gustado, lo que en esta ocasión me llenó de perplejidad, pues poco antes acababa de leer una carta inédita de Michaux cuyo tenor era como para desalentar al más avezado de los traductores. La carta, publicada en el boletín de las *Lettres belges de langue française*, titulado *Le carnet et les instants*, era la respuesta a un honrado funcionario y profesor universitario que había tenido la osadía de pedirle permiso para traducir y representar al valón *Plume*, la obra más regocijante y, por otra parte, más conocida de Michaux. Hay que explicar que la carta de petición (también reproducida en la revista) empezaba con la expresión del más rendido entusiasmo hacia la obra del poeta, lo que hace aún más punzante la réplica, que traduzco íntegramente:

CARTA DE HENRI MICHAX A MARCEL HICTER.
París, a 5.6.77

Señor:

Su carta empieza bien y termina con todo lo que más detesto.

Las representaciones, e incluso las presentaciones. No sólo las rechaza mi carácter. He tenido algunas experiencias. Porque desde hace

tiempo ha habido personas que han tenido ideas parecidas. Todo eso ha sido o un fracaso, o una divulgación odiosa.

Salíamos enfermos (yo y mis amigos con sensibilidad)

Mis escritos necesitan distancia. Pretender hacerlos públicos, y en público, es una ilusión. Pierden su contención. Lo que significa perder su naturaleza.

Sin transgresión, no se puede llegar a cierto público. Y no tengo ningunas, ningunas ganas de tener más público. Y si alguna vez las tuviera, sería de lectores y no de espectadores.

No digo más. No lleva usted treinta años leyendo mis libros sin comprender lo que siento. Le pido, pues, que renuncie a sus proyectos.

El dialecto del que usted me habla no me es del todo desconocido. Aunque tenga algunos logros, no tengo intención de ser arrastrado por ahí. Si le dijera que he tenido que rechazar más de la mitad de las traducciones americanas por planas y vulgares (¡han pretendido transmitir el lado "simple", piensan esos traductores!) comprenderá usted que desconfíe de esos dialectos en los que, ciertamente, un poeta puede escribir, pero a los que sólo se puede hacer una traducción dislocando los matices originales.

Lamento tener que rechazar todo lo que me pide, y le ruego, proyectos aparte, que me considere cordialmente suyo.

HENRI MICHAX

Aunque la carta, como traductora, me dejó helada, me confirmó lo que yo había podido ver sobradamente en sus textos como lectora: que Michaux era un hombre solitario, independiente y mordaz, a quien la mesalina y otras drogas habían aguzado los sentidos de manera especial, acrecentando su sensibilidad hacia "las grandes pruebas del espíritu y de las innumerables pequeñas" como tituló uno de sus libros, traducido por cierto al español por Francesc Parcerisas.

Porque Michaux es un autor bastante difundido para ser un escritor "de culto". Al español lo tradujo primero —tenían amistades e inclinaciones estéticas comunes— Jorge Luis Borges, aunque tengo que decir que el resultado de la traducción no fue muy afortunado, si es que era obra suya, porque según confiesa él mismo en una pequeña autobiografía que le he leído hace poco, muchas de las traducciones que firmaba, las hicieron en realidad su hermana y su madre. Pero esto es otra historia y me aparta de mi relación personal con la literatura de Henri Michaux y lo que me resultaba atractivo en ella: su causticidad, su sobriedad, su agudeza y ese sentido del humor que nunca termina de estallar del todo en una carcajada estridente. Aunque depende. Esa fluctuación entre un dramatismo larvado y una ironía que Octavio Paz calificó de saturnina —humor negro, para enterarnos— me sedujeron de manera especial y me plantearon serios problemas a la hora de no simplificarlo demasiado —explicándolo— cosa que, como pude comprobar en la carta arriba citada, le hubiera espantado y, debo decirlo, con razón, porque en ese difícil equilibrio entre lo dicho y lo callado, se establece su zona de plena influencia, su auténtico reino. Para terminar, quiero leerles unos fragmentos que he escogido para demostrar todo lo anterior:

Conserva el ectoplasma necesario para ser "su" contemporáneo.

No dejes que nadie escoja tus chivos expiatorios. Es asunto tuyo. Si coincide con el chivo expiatorio de otra persona, o de cientos de personas, cambia de chivo, no puede ser el tuyo.

El lobo que comprende al cordero está perdido, morirá de hambre, no habrá comprendi-

do al cordero, se habrá equivocado con el lobo y le queda casi todo por conocer sobre el ser.

No es el cocodrilo el que tiene que gritar: ¡Cuidado con el cocodrilo!

y esta muestra de su dominio del "glíglico" o "gíglico", esa lengua ficticia que consiste en utilizar palabras sin sentido, con una construcción sintáctica totalmente correcta, de la que hay sobrados ejemplos en literatura:

Cuando amerriguéis bastros de clivetes, aunque le reje a la calafeta, ¡venid glitones, venid chalados y lovogramas, la hora de Orca ha sonado, gran Lustafú!

Y, por último, este texto escalofriante, verdadera obra maestra de un género muy de moda actualmente: el "cuento hiperbreve":

Era tan triste el rostro del transeúnte desconocido que venía hacia mí, que en los pocos metros que tardó en llegar, grabó en mi rostro dos arrugas profundas... duras arrugas marcadas con toda su miseria desalentada y de las que ya no puedo deshacerme.

Desde entonces, mi vida, moldeándose a mi pesar sobre esa marca de un pasado terrible, ha cambiado, y transcurre entre gente cansada y miserable dónde, mezclado a dramas demoledores que no me estaban destinados, me hundo y me pierdo... por haberme dejado sorprender un día en la calle por un rostro tocado de la más profunda desgracia.

Y aquí me detengo, porque no quiero abrumarles más con mis tribulaciones de traductora. Muchas gracias.

Miserable Milagro es el título de una de las obras que Michaux dedicó a la mescalina.





Entrevista a María Luisa Balseiro

Carmen Francí

Premio Nacional de Traducción en 1989 por *El avance del saber* de Francis Bacon; otra vez Premio Nacional en 1993 por *Posesión*, de A. S. Byatt; traductora de Henry James, Oscar Wilde, Lady Gregory, Walter de la Mare, Gerald Durrell, William Steig, John Updike, Annie Proulx, etc. y de un centenar de artistas e historiadores del arte...

Una lluviosa mañana de marzo, Carmen Francí se presentó en su casa-biblioteca cargada con un casete, dos cintas —la tercera la aportó la entrevistada—, una máquina de fotos digital, pilas de repuesto —hicieron falta—, papel con notas previas que olvidó oportunamente, lápiz y paraguas —que también estuvo a punto de olvidar— con el propósito de hacer la primera entrevista de su vida.

La nuestra no parece una profesión vocacional y, por lo general, los traductores nos encontramos ejerciendo esta profesión por casualidad. ¿Cómo llegaste a ser traductora?

En mi caso sí fue por vocación.

¿Cuándo eras pequeña decías que querías ser traductora?

No exactamente. Pero mi padre sabía varios idiomas y en mi casa había libros en otras lenguas, cosa que me llamaba mucho la aten-

ción. De pequeña iba detrás de él pidiéndole que me enseñara inglés o italiano. Fue idea de mi madre ponerme a estudiar inglés muy pronto, incluso antes de empezar el bachillerato, y el título de la Escuela Oficial de Idiomas, el que sigue existiendo, lo saqué a los trece años.

Después, primero quise estudiar una carrera de ciencias, pero cambié de opinión y empecé Filosofía Pura y a la vez Historia del Arte, que es en lo que me licencié. Como la salida de las carreras de letras solía ser la enseñanza, y a mí eso me daba pavor, pensé que me gustaría dedicarme a traducir. Mis primeras traducciones son de cuando tenía veintiún años y no había terminado aún la carrera. Es lo único que hecho.

¿No has tenido otra profesión más estable?

No, no he trabajado en ninguna otra cosa, si se exceptúan dos etapas, una larga y otra cortísima, en tareas de asesoría editorial, sin estar en plantilla. Colaboré duran-

te cuatro años en Alianza, poniendo en marcha la colección de arte Alianza Forma.

De manera que soy traductora vocacional y llevo treinta años dedicándome exclusivamente a la traducción. Supongo que soy un caso raro, porque muchos traductores simultanean este trabajo con otro.

No, no creo que sea tan raro. Y cada vez menos, porque los licenciados en facultades de traducción pretenden dedicarse a traducir.

Cuando yo empecé en 1971 no existían estudios de traducción, ni siquiera a nivel de posgrado, y no tenías ni idea de por dónde empezar ni a quién dirigirte. Yo empecé porque un amigo me ofreció traducir unas obras de teatro. Y luego, eso sí, enseguida, vi un anuncio en el periódico y estuve trabajando para una agencia durante dos años. Aquello fue horroroso, pero siempre he dicho que fue una escuela fantástica para curtirse. Te salían los temas más dispares. Con lo cual no he hecho nunca, ni entonces ni después, ningún estudio específico sobre traducción. Soy vocacional y autodidacta.

Recuerdo que me presenté en Alianza en busca de trabajo cuando llevaba poco más de un par de años traduciendo, y Jaime Salinas, que entonces era todavía el director literario de Alianza y poco después pasaría a dirigir Alfaguara, me dijo: “¿Y tú quieres dedicarte a la traducción? Piensa que es difícilísimo mantenerse de eso”. Yo era joven entonces y no me importó aquel jarro de agua fría, pero Salinas tenía razón.

¿Has traducido siempre del inglés?

Sí, salvo alguna cosa de francés o italiano, pero no es lo mío. En el inglés es donde me siento segura.

Cuándo traduces un clásico, por ejemplo

El avance del saber de Francis Bacon, que es de 1605, ¿cómo abor das la traducción? ¿Intentas reproducirlo en un lenguaje similar al que podría haber tenido en una traducción de la época?

Hay una inmersión que es necesaria para el traductor, pero también es una búsqueda de lo imposible. De ninguna manera te puedes limitar a los recursos de expresión de una época en la que no has vivido. Es una pretensión que nunca se cumple, pero es interesante intentarlo. Para esa traducción me armé del único diccionario histórico que existía entonces, la *Enciclopedia del idioma* de Martín Alonso, y procuré no utilizar palabras que hubieran llegado al español de mediados del XVIII para acá. Yo no podía convertirme en una española del siglo XVII ni se trataba de eso. Nunca se trata de eso. De lo que se trata es de encontrar algo intermedio. Es un poco la misma operación que la búsqueda de un registro adecuado, igual que cuando traduces, por ejemplo, literatura infantil. Tienes que buscar un marco coherente con unas determinadas limitaciones y moverte dentro. Y, al mismo tiempo, tampoco puedes hacer un producto totalmente artificial y ajeno a como se habla y se escribe ahora. Pero hay todo un terreno intermedio donde se puede trabajar. En cualquier caso, yo sigo pensando que hay que bañarse periódicamente en los clásicos aunque no se trabaje en textos antiguos.

¿Aunque traduzcas a autores contemporáneos?

Sí. Porque la matriz está allí. La matriz de un determinado uso de las posibilidades del lenguaje está allí. El léxico ha crecido y sigue creciendo, pero la construcción de la frase, valores como la claridad, la variedad, la riqueza, están allí. Y también está allí la

escuela de la concisión. Hablando una vez ante estudiantes de traducción, les recomendaba, y seguiría recomendárselo a cualquiera, que leyeran mucha poesía, antigua y moderna, y también poesía popular. Ahí es únicamente donde se aprenden la concisión y la precisión. Cuanto más revisas traducción, más la reduces.

Sí, a la traducción también se le puede aplicar la máxima de Mies van der Rohe, "menos es más".

Esa es una de las paradojas que a mí me gustaba comentar en tiempos: cobramos por línea o por palabra y resulta que cuanto mejor lo hacemos, menos cobramos. Cada vez que mejoras un texto, el texto se acorta. Se trata de decir las cosas sin circunloquios, sabiéndose valer de los recursos del lenguaje: la palabra justa, la sintaxis precisa y clara. Y eso se aprende en los clásicos y muy singularmente en la poesía de cualquier época, porque sobre eso trabajan los poetas. Y la poesía popular tiene el añadido de la chispa, de la gracia.

¿Crees que tienes un estilo propio? O por el contrario, como diría Manuel Rivas, haces un karaoke perfecto.

No se debería tener un estilo propio, pero es inevitable, porque hay expresiones que nos gustan y otras que no, verbos de los que huímos y otros que usamos, tendemos a una manera particular de plantear la frase; pero deberíamos limitarlo en lo posible. El traductor debe ser muy esclavo del original. Para eso ayuda el traducir mucho y el traducir cosas de distintos registros, de distinto tono. A mí me ha ayudado siempre simultanear la

traducción literaria con la no literaria. Y eso que son cosas tan distintas como ir en burro o en coche de carreras: tienes que forzarte muchísimo para salir de unos esquemas y meterte en otros. Pero eso te agiliza.

Es curioso que en los intérpretes de música la limitación sea una virtud: un buen intérprete de Bach tendrá a gala no dedicarse a Beethoven. Los traductores no podemos permitirnos elegir un estilo que sólo encaje con algunos autores: sería una limitación, una carencia imperdonable.

Eso es muy interesante. El pianista que toca muy bien a Beethoven no suele tocar bien a Chopin, ¿por qué? Porque a unas personas les interesa lo que hay en Chopin y a otras lo que hay en Beethoven.

Pero insisto en un tema que me interesa: el traductor no es un trabajador de la literatura, sino de la lengua.

Tienes que estar enamorado del fenómeno lenguaje. Eso no es tan sencillo. Hay escritores de obra propia que nunca han sido conscientes del lenguaje, nunca han dado el paso atrás para reflexionar sobre lo fascinante que es esto que necesito y que al mismo tiempo es ajeno a mí. Claro, si eres un apasionado del lenguaje, la traducción es un trabajo apasionante de por sí, independientemente de que se trate de una novela excelsa o de un articulillo, porque la materia prima que manejas es esa maravilla que es la lengua española. Tenemos la suerte de tener una de las grandes lenguas del mundo en cuanto a posibilidades, riqueza, flexibilidad. Al fin y a la postre, lo que habrá ganado un traductor al cabo de una vida dedicada a la traducción puede ser, efectivamente, cierta profundización, que

"El traductor no es un trabajador de la literatura, sino de la lengua"

puede ser vitalmente importante, en los recursos de su propia lengua. No puedes prescindir del acervo histórico de la lengua, no puedes ser un mono de imitación de los veinte escritores que están en el candelero. Me interesa, por ejemplo, el momento en que parece que una expresión está a punto de desaparecer. Es una responsabilidad nuestra, como escritores, que no pase eso. Lo que suele ocurrir con el traductor es que no se atreve. En ese punto tenemos que ser permanentemente combativos. El traductor no debe ir siempre licuando, planchando las cosas; debe intentar utilizar una frase castiza si le parece que encaja.

Entonces, ¿te definirías como traductora todo terreno?

Sí, me presento como traductora todo terreno. Y me presento así ante traductores literarios y ante traductores técnicos o científicos. Por varias razones. En primer lugar, porque para mí un traductor es un trabajador de la lengua, no es un trabajador de la literatura. Y, además, cuantas veces he reflexionado —en grupo o en solitario— sobre en qué consiste la operación de traducir, nunca he encontrado diferencias esenciales entre la traducción literaria y la traducción técnica. Fundamentalmente creo que son lo mismo. Y luego entran ahí las inquietudes personales: soy un espíritu curioso, y en ese aspecto, estoy contenta con nuestra profesión —en otros no—, porque verdaderamente te da ocasión de tratar con materias muy diversas, tienes que documentarte. En esto también mi trayectoria ha sido algo distinta de la de muchos colegas que se han dedica-

do específicamente a la literatura. Yo nunca me he esforzado mucho por hacer sólo literatura; es más, he rechazado muchas novelas porque creo que hay que traducir con ilusión, con entusiasmo; y si la novela no me gustaba, prefería hacer otra cosa.

Claro que en treinta años de profesión caben etapas muy distintas. Al principio hice sólo libros, libros comerciales para editoriales; ahora, en cambio, casi no hago ninguno.

¿Por qué?

Trabajo para un par de organismos internacionales. Y poco a poco, sin yo buscarlo, quizá por mi formación previa y la etapa de Alianza Forma, poco a poco me fui especializando en arte, y en los últimos años he hecho muchos catálogos de exposiciones. En otra época de mi vida traduje bastante economía. He trabajado casi siempre en el campo de las humanidades, pero no estrictamente en lo literario. También hubo un momento en el que me habría apetecido dedicar gran parte de mi vida laboral a traducir a Henry James, pero por razones económicas lo fui dejando. Ahora, con noventa libros y casi quinientos trabajos de menor extensión, resulta que mi producción es muy variada; y, desde luego, la literatura no es lo principal.

¿Por decisión propia?

Y por la situación laboral del traductor literario.

Es decir, como los editores no te han ofre-

cido tarifas que te permitieran vivir de esto, los lectores te hemos perdido como traductora.

Exactamente. Es lógico que acabes dedicándote a otro tipo de traducciones, a no ser que te plantees como meta de tu vida profesional el tener una larga lista de autores, pero eso a mí no me ha preocupado nunca. Además, tampoco me habría gustado; en este momento no me sentiría capaz de traducir cuatro novelas al año. A menos que fueran cuatro novelas maravillosas, apasionantes y con un nivel de reto profesional alto. Y entonces no te da para vivir. Hace poco me ofrecieron un clásico que reunía esas condiciones y que me habría dado trabajo para dos años. No lo pude aceptar.

Pero si la tarifa hubiera sido adecuada, lo habrías aceptado.

Claro, pero habría tenido que ser diez veces lo que me ofrecían.

¿Diez veces? Sería interesante calcularlo.

Dejémoslo en cinco o seis. Para un traductor que compagina la traducción con otro trabajo puede ser más fácil aceptar estas tarifas. El problema es cuando pretendes vivir de esto. Quizá el problema lo tengamos pocos.

Claro, pero lógicamente los más profesionales, que tal vez sean los mejores.

Será porque los editores se equivocan, porque nadie concibe un proceso de producción de una mercancía que dependa de un *amateur* en una de sus partes. Podríamos

decir que nadie pretende vivir de escribir sonetos, pero es que tampoco nadie basa su negocio en la comercialización de sonetos. Pero si hay señores que basan su negocio en la comercialización de traducciones, ¿por qué no podemos vivir de traducir? Ahí hay una contradicción flagrante. Yo no puedo basar mi negocio en la fabricación de un producto en una de cuyas etapas se requiere la afición como sustituto de la remuneración. Una traducción es un insumo como cualquier otro. En ningún proceso de producción hay un insumo que sea "la afición".

Yo he conocido colegas que decían que no podían permitirse el lujo de hacer más de

una revisión. Yo no soy capaz de trabajar así. No puedo. Un libro necesita una revisión o tres o cuatro. Y, además, la tarea de documentación que exige cualquier traducción es algo que no se puede calcular de antemano, y tampoco en ese aspecto se puede escatimar tiempo. Yo he traducido novelas que han exigido gran cantidad de horas de documentación, de búsqueda de

libros, de consultas a gente... Y eso para una novela. Si empiezas a pensar que por 1.500 pesetas la página vas a dedicarle sólo media hora... Habrá quien pueda trabajar así; yo no. Yo soy de los que no entregan a tiempo (los editores han sido muy pacientes conmigo), porque me parece que este trabajo requiere una autocrítica feroz hasta llegar a eso que dicen los directores de cine: "para mí está bien". Pero para llegar a ese "para mí está bien" puede hacer falta mucho tiempo. Lo mismo que en el cine para dar por buena una escena puede ser necesario rodar tres días o quizá baste una sola toma. Es absolutamente necesario no vivir con el agobio de que tienes que entregar a fin de

"He conocido traductores excelentes que se han perdido para la traducción literaria"

mes una cantidad de trabajo, no sólo porque te lo exija el editor, sino porque tu economía se hunde. Yo así no puedo trabajar.

A mí me gusta traducir independientemente del carácter del texto. Me gusta la tarea en sí, me gusta resolver problemas. La traducción es un puro resolver problemas: que éstos sean los de una conferencia sobre Goya o un cuento para niños no es lo esencial. Lo esencial es ese forcejeo con la lengua, con la escritura. Si poco a poco te van surgiendo oportunidades de hacer un trabajo mejor pagado, es lógico que lo tomes. He conocido traductores excelentes que se han perdido del todo para la traducción literaria o de libros, gente magnífica que se fue, por ejemplo, a la Comisión de Bruselas. Será lamentable, pero es justo que sea así. No hay ninguna otra profesión seria en la que se ofrezca la misma remuneración a un veterano reconocido que a un principiante. Las editoriales no manejan una escala de tarifas según la dificultad del texto y la capacidad del traductor. Te halagan diciéndote que recurren a ti porque sólo tú puedes hacer un texto endiablado, y a cambio te ofrecen lo que a todo el mundo. Es absurdo.

Tampoco es sólo el dinero. Yo siempre me tenido un trato muy cordial con los clientes institucionales, e incluso he hecho entre ellos muy buenos amigos. De los editores en general, con contadas excepciones, no puedo dejar de decir que su desprecio es francamente terrible. No se entiende. La editorial para la que gané el Premio Nacional de Traducción por la novela de Byatt jamás me volvió a llamar, ni siquiera para ofrecerme obras posteriores de la misma autora.

¿Qué más puede hacer un traductor por su editor?

¿Crees que ahora se traduce mejor o peor?

No lo sé. Se traduce muchísimo más que antes, y por puro volumen es lógico que se traduzca peor. No sólo todo lo relativo al cine y la televisión, sino también en el campo del libro. Las editoriales traducen muchísimo y equivocadamente: se traduce muy poca investigación, pensamiento, clásicos, y en cambio gran cantidad de basurilla narrativa, que es con lo que tienen que pechar los traductores. Se traduce demasiado y demasiado

deprisa, como también se escribe demasiado y demasiado deprisa. Uno de los problemas con los que nos encontramos últimamente —hace veinte años no era así— en el ensayo o artículos científicos es que los originales son horribles porque están hechos a todo correr. Un profesor de economía, un crítico de arte, hace siete cosas a la vez y no tiene tiempo de revisar y pulir. Antes ni se te pasaba por la cabeza que no pudieras fiarte de lo que había

escrito el autor. El autor siempre tenía la razón. Ahora continuamente hay que estar comprobando datos. Raro es el trabajo que puedes entregar sin una serie de notas resaltando errores. Eso significa que el traductor ha ido convirtiéndose en estos años en traductor más revisor.

Sobre todo si trabajas con versiones que todavía no son definitivas. Algunas veces los editores quieren lanzar la traducción de una novela al mismo tiempo que el original por cuestiones de marketing y te hacen trabajar con versiones a medio hacer.

“No hay otra profesión seria en la que se ofrezca la misma remuneración a un veterano que a un principiante”

¿También sucede con las novelas? Increíble.

Entonces, ahora revisas totalmente el original, compruebas ortografías y fechas.

Hasta donde sea necesario. Si yo no lo tengo claro, ¿cómo lo va a tener el lector? Hay una parte de nuestro trabajo que es casi mecánica, pero hay un punto de la revisión en que tienes que enterarte a fondo, saber si eso es así. Los traductores científicos tienen que seguir la argumentación del artículo y ver si las estadísticas cuadran o no cuadran, o entender la reacción química que traducen. El primero que debe entenderlo todo es el traductor.

Hablemos del método de trabajo que sigues: ¿calculas el tiempo que dedicas a cada página?

Ah, no tengo ni idea. Hace años tuve un contador de los que utilizan los pilotos para llevar la cuenta de sus horas de vuelo y lo ponía cuando empezaba a trabajar. Tras el primer libro que acabé perfectamente cronometrado por ese sistema, me deprimió de tal modo ver a cómo me salía la hora que no lo quise volver a emplear.

En cuanto al método, no me gusta hacer una lectura previa antes de lanzarme a traducir. Comprendo que sería estupendo para ver cuáles son las pegadas, qué libros necesitas, etc. A mí no me gusta. Me gusta lanzarme. Y, además, me parece que así también mi experiencia es más semejante a la del lector. Yo tengo que ir enterándome sobre la marcha. De ahí sale un borrador. Ese primer borrador pasa por una revisión en la

que no queda títere con cabeza. Mis revisiones son tremendas porque mis borradores son flojos. En la segunda revisión sigo cotejando con el original. Finalmente, hago por lo menos una tercera revisión rápida, para tenerlo todo en la cabeza, sin el original. En esa última descubres muchas inelegancias de lenguaje, incoherencias y repeticiones que se te habían pasado por trabajar demasiado despacio.

Sí, a mí también me gusta ese método, pero tiene un grave defecto: es fácil que en el primer borrador se cuelen errores que luego debes localizar y corregir. Dicho de otro modo, exige más tiempo y energía corregir que hacer bien las cosas a la primera avanzando muy despacio.

Sí, claro. A mí la lógica me dice lo mismo, lo que pasa es que mi impulso es tirar para adelante. Cuando voy despejando esas cosas es en la revisión, no en el borrador inicial.

Revisando traducciones, tanto mías como ajenas, me he dado cuenta de que hay muchos errores absurdos, derivados de lecturas apresuradas, que podríamos calificar de "lapsus binarios", en los que el traductor confunde arriba con abajo, izquierda con derecha, el norte con el sur, la afirmación con la negación...

Eso puede ser tremendo. Te decía antes que hemos llegado a ser, a la vez que traductores, revisores. Eso respecto al texto original. Pero también se nos ha cargado otra tarea que antes era propia de otro profesional, por el paso de las imprentas de la composición tradicional a lo que es ahora la

“Se traduce demasiado y demasiado deprisa, como también se escribe demasiado y demasiado deprisa”

fotocomposición. Siempre se ha sabido que los impresores eran gente de una cultura extraordinaria, e incluso había escritores muy descuidados que tenían la tranquilidad de que en la imprenta les corregían los gaza-pos. Ahora ya no hay nada de eso; cada vez más, lo que entregas es lo que sale.

En cierto modo es un alivio, porque cuando viene el corrector y de un plumazo cambia aquello que has pasado horas investigando...

Claro, claro, eso es horroroso, te subes por las paredes. Desde ver que te introducen faltas de ortografía hasta errores de bulto.

Alegremente y sin consultar, a mí me acaban de "mejorar" un texto donde se citaba por su título en flamenco un cuadro de Rubens que representa a su segunda mujer, y, gracias al alegre "corrector", el nombre del cuadro en flamenco ha pasado a ser el nombre de la señora. O sea, que creíamos que se llamaba Hélène Fourment, pero según el experto de turno ahora se llama Het Pelske, que quiere decir "la pelliza". Y eso se me atribuye a mí como firmante de la traducción, y a quien ha cometido esa y otras tropelías ni se le nombra. No tiene ninguna gracia.

El problema es serio, y no consiste en que el traductor no deba admitir que se le corrija, sino que no hay gente buena corrigiendo y se altera la traducción sin consultar, con lo cual se te atribuye un texto que no es tuyo y del que nadie se hace responsable. Yo lo que quería es que, cuando entrego algo, lo lea una persona que sepa más que yo, que sea capaz de hacer una lectura crítica y vea los errores que yo haya podido cometer. Y que me llame y me lo diga. Yo

estaría mucho más tranquila y agradecidísima. Pero por razones de economía en el proceso editorial eso no se hace. Por lo general, en las editoriales esa función corre a cargo de personas muy poco preparadas. Y si te consultan porque algo les resulta raro, tienes que empezar por explicarles el abecé. En el caso extremo, y a mí me ha sucedido, puedes y debes exigir que la traducción no salga firmada por tí. Pero para eso hay que verla antes de que se imprima.

En cambio, en lo que se refiere a los contratos, la situación ha mejorado desde que empezaste.

"No se han cumplido las expectativas del buen primer momento de aplicación de la Ley de Propiedad Intelectual"

Sí, ha mejorado, aunque no se han cumplido las expectativas de aquel momento bueno de la primera aplicación de la nueva Ley de Propiedad Intelectual, en el que pareció que las cosas podían mejorar sustancialmente. Las editoriales ya se encargaron de rebajar nuestras esperanzas. Me refiero a la fórmula de cobro de derechos desde el primer ejemplar, por la cual luchamos muchos en su día, y que a algunos nos acabó poniendo en la lista negra.

¿Llegaste a pelearte con algunos editores?

No hace falta; prescinden de tí. Si se dice que la remuneración va a ser proporcional a la explotación de tu trabajo pero sólo a partir de los 20.000 ejemplares que se necesitan para saldar el anticipo, ya sabes que no vas a ver nunca una peseta más.

Pero la traducción de, por ejemplo, Mi familia y otros animales de Durrell sí te estará dando algún dinero.

Algo. Pero no por el contrato inicial, sino por otro posterior que reclamé al amparo de la Ley de Propiedad Intelectual. El único sistema justo sería eliminar el concepto de anticipo y cobrar un porcentaje, por pequeño que sea, desde el primer ejemplar. No puede ser que la remuneración del traductor dependa de que el libro resulte ser un *best-seller*.

Bien, pero a lo mejor la calidad de la traducción influye en las ventas del libro.

Ese debería ser un punto importantísimo en nuestra capacidad de negociación con los editores, la medida en que al éxito de ventas contribuye una mejor traducción. Desdichadamente, tal como funciona el mercado, no es así. Los libros se venden por modas, por razones coyunturales. ¿Y el lector por qué aguanta un producto malo? ¿Por qué el editor no se ve castigado por sacar un producto malo? No lo sé.

Recuerdo una época en la que Esther Benítez luchó, y algunos la secundamos, por introducir algún modo la crítica de traducciones en las páginas de crítica literaria. Vana ilusión.

Sin embargo, es terrible que de las cien mil palabras que puede tener un libro un crítico encuentre una que no le gusta o que está mal y a partir de ahí reviente una traducción. Este tipo de crítica no es nada útil.

Claro, y muchos nos hemos encontrado con críticas de ese estilo, que se basan en un detalle y desde luego jamás han ido a consultar el original.

Volviendo a la remuneración, es obvio que las condiciones que ofertan los editores están en función del cálculo económico del sector editorial, y esto a su vez, está directamente determinado por la precariedad del negocio. Los editores están en una permanente huida hacia delante, sacando muchos títulos con unas tiradas cada vez más cortas. Se publica demasiado y todo novelas. La traducción se ha ido abaratando en términos reales. Eso también lo dejé de mirar, como el cálculo de horas. Sobre la primera mitad de mi carrera tengo hecho un pequeño estudio del descenso de las tarifas en términos reales, no nominales. En unos quince años habrían descendido un treinta por ciento. Ahora ya no sé.

“El único sistema justo sería eliminar el concepto de anticipo y cobrar un porcentaje, por pequeño que sea, desde el primer ejemplar”

¿Crees que llegarán a hacer traducciones con esos programas informáticos y buscar algún corrector que las adecute? No sería difícil para esos best sellers sencillos de estructuras muy simples.

¿Para qué? Si tienes un ejército industrial de reserva de personas que trabajan a 1.000 pesetas el folio, no hace falta la máquina.

Tú formaste parte del núcleo que creó ACEtt, asociación creada para defender los derechos de los traductores.

Sí, por supuesto. Es evidente que si los editores te llaman estás obligado a ser combativo, a abrir brecha para que detrás de ti pasen los demás. Como en cualquier sector laboral. En este sentido, la labor de Esther Benítez nunca será apreciada lo bastante. Mi impresión es que parte de ese impulso se ha desvanecido.

También creo que la escisión entre traductores literarios que trabajan para editoriales comerciales y traductores que trabajan para otro tipo de clientes es artificial, máxime si tienes en cuenta que muchos simultanean ambas actividades. Y creo que en este punto nos está perjudicando, porque no se reivindican claramente unas condiciones laborales suficientes para todo tipo de traductor.

Pero esas traducciones anónimas para organismos internacionales, por ejemplo, no entran dentro del terreno protegido por la Ley de Propiedad Intelectual.

Pues mira tú qué gracia que precisamente los amparados por la Ley de Propiedad Intelectual sean los peor tratados.

Eso sí, tienen cierta gloria.

¿Qué gloria es ésa y con qué te la comes?

¿No crees que el hecho de que haya tantas mujeres traduciendo es un síntoma claro de su escasa consideración social? Da la sensación de que cuando una profesión se feminiza es señal de que los hombres están huyendo en busca de sectores más lucrativos. Pasó con la enseñanza y está empezando a pasar con la medicina hospitalaria. Claro que en la traducción siempre ha habido muchas mujeres, eso no es nuevo.

En términos generales estoy de acuerdo contigo: un efecto de la pretendida emancipación de la mujer es que los barrenderos ahora sean siempre barrenderas.

De todos modos, en el caso de la traducción intervienen otras cosas que vienen de más atrás. A mí una de las cosas que siempre me ha gustado de esta profesión es que es limpia. Noble. Si te la tomas en serio, serás mejor o peor, pero intentarás dar lo mejor de ti mismo para un fin que básicamente es limpio y bueno. Y eso es importante, porque hay muchas ocupaciones que no van por ahí. Y desde el principio me gustó que no hubiera diferencia de remuneración entre hombres y mujeres. También puedes pararte a considerar que las mujeres, por determinada manera de ser innata o adquirida, no vamos a entrar a discutirlo, están bien dotadas para esta profesión. Es una profesión muy dura, necesariamente humilde. Hay que ser humilde y obediente para traducir, independientemente de que luego seas una persona soberbia, pero cuando traduces tienes que ser humilde y obediente. Es una labor amorosa, porque tienes que ejercitar todo aquello que podría servir para engrandecerte como autor original y ponerlo al servicio de alguien que no conoces. Quizá la mujer pueda ser más paciente y generosa y delicada, todas esas cualidades que ciertamente deberían tener los hombres.

Con todo, la presencia de las mujeres en el mundo de la traducción es anterior a su llegada masiva al mundo laboral por cuestiones materiales como la flexibilidad de horarios, dado el reparto de papeles tradicional y todavía vigente. Curiosamente, es una profesión que se ha anticipado, para bien y para mal, a lo que se nos dice que será el trabajo del futuro.

“La escisión entre traductores literarios que trabajan para editoriales comerciales y traductores que trabajan para otro tipo de clientes es artificial”

¿Compartes esa idea tan extendida de que ahora se escribe y se habla peor que nunca?

Bueno, a mí no me han gustado nunca los puristas.

Es que los traductores estamos obligados a ser puristas.

Sí, pero me refiero a esos artículos que te encuentras en la prensa, cuando una persona sale tronando contra el uso de algún término. Por lo general se fijan en cosas accesorias, no importantes.

En el caso de la traducción, como en el caso de la escritura en general, creo que la labor se hace con el ejemplo, por eso creo que tenemos entre manos una tarea muy bonita. Tú procura expresarte bien, utilizar un léxico amplio, no caer en incorrecciones espantosas: me parece más interesante eso que ir señalando que esto o aquello está mal. Se salva la lengua utilizándola, no fustigando. Porque el lenguaje lo hacemos todos continuamente. Ese es el error de la referencia constante al diccionario o cualquier otro instrumento normativo.

Claro, pero el traductor tiene el terreno mucho más limitado que un autor, que inventa lo que quiere cuando le parece necesario. Puede utilizar giros que rocen la incorrección, que nadie use o que nadie entienda.

Si el autor inventa, el traductor también. Es natural que el traductor tienda a ser timorato, pero no tiene por qué. El traductor no debe ser siempre el usuario de la lengua más conservador. Además, históricamente

ha sido al revés. La traducción ha sido fundamental en la formación de las lenguas europeas modernas precisamente por la aportación de calcos.

Muchos innecesarios.

No, no. Para los puristas todos serán innecesarios. En todo momento hay que usar el freno, pero también el acelerador. Quevedo reprochaba a Góngora el uso de “joven” y “presentir”. Todavía en 1916 la Pardo Bazán consideraba extranjerismos censurables cosas como “corsé”, “chófer” y “homenajear”, que hoy no llaman la atención a nadie. Las lenguas no habrían pasado de un nivel muy rudimentario si no hubieran calcado. Claro está que hay que ver si el calco chirría, si ofende al genio de la lengua o no.

El otro día, en un foro electrónico de traductores científicos, participé en una discusión sobre la palabra “constructo”. Hace ya veinte años que *construct*, en inglés, se emplea en campos como la psicología o la teoría del conocimiento. Comprendo que suene desusado porque lo es, pero si no tenemos ningún inconveniente en decir “producción” y “producto”, ¿por qué no “construcción” y “constructo”? En este momento es un calco, pero dentro de unos años ya nadie se acordará de que lo fue porque encaja en el genio de la lengua. Dicho sea de paso, a Quevedo también le parecía mal “construir”, y es evidente que él mismo inventó muchísimas palabras que no cuajaron, por desdicha.

Los puristas tienden a adoptar posiciones numantinas: el léxico está aquí y ya te-

“El traductor no debe ser siempre el usuario de la lengua más conservador. Históricamente ha sido al revés”

nemos para todo. Pero no es así, hay que tener las puertas abiertas.

Siempre me ha interesado mucho el estado de la lengua. Y ahí me parece que nuestra labor es tremendamente importante y una de las cosas que, a la larga, te pueden gratificar. El estado de la lengua es el que es: entre su abandono en los estudios, lo poco que se lee, la invasión de toda clase de material muy mal hecho, la televisión, las películas... A mí siempre me ha interesado ese componente en el trabajo del traductor, el intento de hacerlo lo mejor posible desde ese punto de vista. Es importante que haya gente escribiendo bien no sólo novelas, sino libros de historia o ensayos de sociología. Me importa, aunque tenga escaso reflejo externo.

Entonces, ¿cómo ves el panorama de la traducción?

Desde el punto de vista de la persona que lleva muchos años en esto, en la traducción convencionalmente llamada literaria y en la no literaria, creo que es importante en este momento abrir las perspectivas, extender la óptica. Creo que haría mal el colectivo de traductores literarios en aislarse dentro del castillo de la literatura, porque me parece que en la vida de la lengua están pasando cosas de manera acelerada y es interesante estar presentes en esto que está pasando. Por un lado, el aluvión del lenguaje descuidado que tiene que ver directamente con la presencia mucho mayor de los medios audiovisuales, y, por otro lado, esa cierta vuelta a la literalidad que se ha producido con Internet. Me parece vital. Cuando ya se nos había enseñado que la letra era cosa del pasado y ahora todo era virtual y vi-

“Siempre me ha interesado mucho el estado de la lengua. Y ahí me parece que nuestra labor es tremendamente importante”

sual, hete aquí que la principal novedad en el campo de la comunicación humana, por muchas imágenes que tenga, está basada en la palabra. Internet es como un segundo Gutenberg. La prueba está en lo mal que te mueves por Internet si no conoces lenguas, si no sabes escribir con la ortografía correcta, etc. El libro no desaparecerá, pero su producción lleva un camino de contracción evidente.

En los países de habla inglesa, pero también en los de habla española, hubo un momento dorado del libro, en los años sesenta, en que por cuarenta y cinco pesetas de la época te podías comprar una edición cuidada de *El origen de las especies*. Eso ya no lo volveremos a ver. Pero hasta cierto punto mucho de lo que ha significado el libro puede y debe ser Internet. Ahí es donde podrá encontrarse el fondo editorial que ya no está en las librerías. Se nos abren varias posibilidades. Una es la mayor interrelación entre traductores, a la vez que el traductor tiene a su alcance muchísimo más material de consulta. Por otro lado, es la primera vez que vamos a

poder crear —y todos deberíamos esforzarnos en ello— algo mejor que todas las bibliotecas de Alejandría. A mí eso me interesa cada vez más: hay que colaborar en poner cosas en línea. Eso significará que todo lo que nunca ha estado en nuestra biblioteca pueda estarlo.

Efectivamente. El otro día me bajé el Kempis en inglés y en castellano. Lo necesitaba para traducir unas citas y lo tuve en diez minutos.

Claro, claro. Se nos abre un mundo de

manejo de textos y de lenguaje. También creo que debería ser, y en mi pequeña experiencia lo está empezando a ser, una vía de encuentro entre traductores de materia literaria y no literaria, que tienen mucho que decirse. El traductor literario, por ejemplo, puede aprender mucho del científico o técnico en el aspecto de hasta dónde llega el purismo, hasta dónde nos atrevemos a crear léxico; el traductor científico y técnico debe aprender del literario el gusto por la lengua. En este aspecto, creo que la lista de ACETT no debería ser una lista sólo para asociados, sino dar cabida a traductores de todo tipo. Eso sí, con un moderador para evitar que degeneren en patio de porterías.

Existe el foro en la página web, abierto a todos los que quieren participar.

Así debe ser. Yo creo en el mestizaje, en la interrelación, en el intercambio. De la misma manera que creo que el traductor debe bañarse en los clásicos, también creo que debe tener algo de lexicógrafo. No tienes más que ver hasta qué punto las instituciones son caducas, fósiles. Nuestra santa Real Academia no ha dado nunca entrada a un traductor.

Bueno, está García Yebra.

No por sus trabajos de “practicón”.

Sí, pero la idea extendida es que el traductor “practicón” es un muerto de hambre y un escritor frustrado. ¿Frustrado? Si nos pasamos el día escribiendo... En fin, la idea es que es una actividad intelectual de segundo orden.

La lengua está en los hablantes antes que en los escribientes. El fenómeno es la lengua, no la literatura. La riqueza, la importancia de la lengua está en esto que hacemos ahora: hablar. No es patrimonio de los escritores, ni mucho menos de determinados escritores. Es un patrimonio común que debemos cuidar todos.

Me parece importante que los traductores se vinculen con la gente que se dedica a la lexicografía, con la gente que se dedica al estudio y la extensión de la lengua, no necesariamente a la literatura.

Pues parece que la tendencia es la contraria, e incluso se intenta crear un colegio de traductores.

“Internet está empezando a ser, en mi modesta experiencia, una vía de encuentro entre traductores de materia literaria y no literaria, que tienen mucho que decirse”

Eso es una estupidez. Ya se planteó hace muchísimos años y se comprendió que era una estupidez. Eso es poner puertas al campo. Traducir puede y debe hacerlo quien quiera. Nadie podrá prohibir a un profesional de una cosa traducir un libro de su especialidad. ¿Un profesor de música no va a poder traducir un tratado de composición musical, si domina la materia, la lengua de partida y el léxico? Todo corporativismo es dañino, pero es que ni siquiera se entiende cuando lo que hay no

es un trabajo bien pagado, sino unas tarifas miserables. Y si lo que se pretende es que un título universitario garantice el empleo, como un minifuncionariado, es absurdo.

Además, la idea del colegio profesional implica que el colegiado someta su actuación a la aprobación del colegio, como el arquitecto somete sus planos. ¿Quién va a visar las traducciones? No tiene sentido.

De todo lo dicho deduzco que vivir de la traducción es difícil incluso para un traductor consagrado.

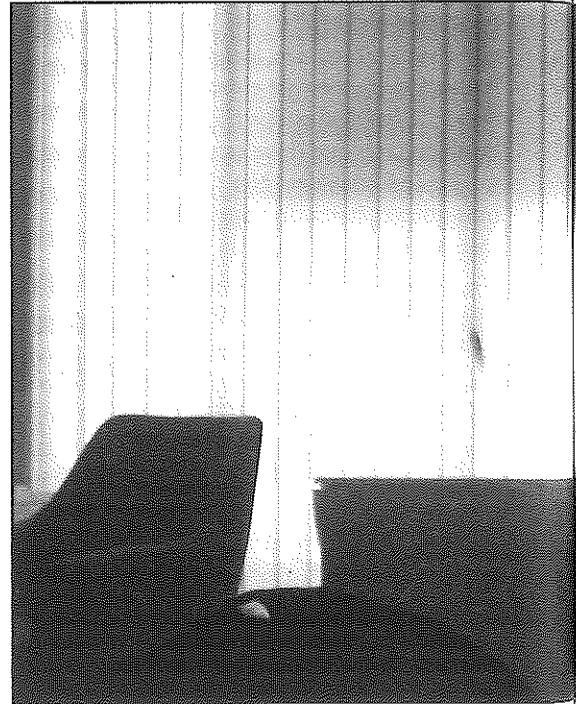
Sí. La precariedad la tienes siempre. Ningún cliente garantiza la menor continuidad. Siempre habrá que trabajar a destajo, aceptar lo que nos ofrezcan hoy por si no nos ofrecen nada mañana, andar agobiado. Es muy duro. No es una profesión para recomendar a los jóvenes de la familia.

Pero con eso no queda dicho todo. Yo llevo treinta años en esto y tengo cierta impresión de haber sudado siempre la gota gorda, pero no de haber penado. Lo principal no es vivir de, sino vivir para. Vivir para servir a unos autores que no conoces y a unos

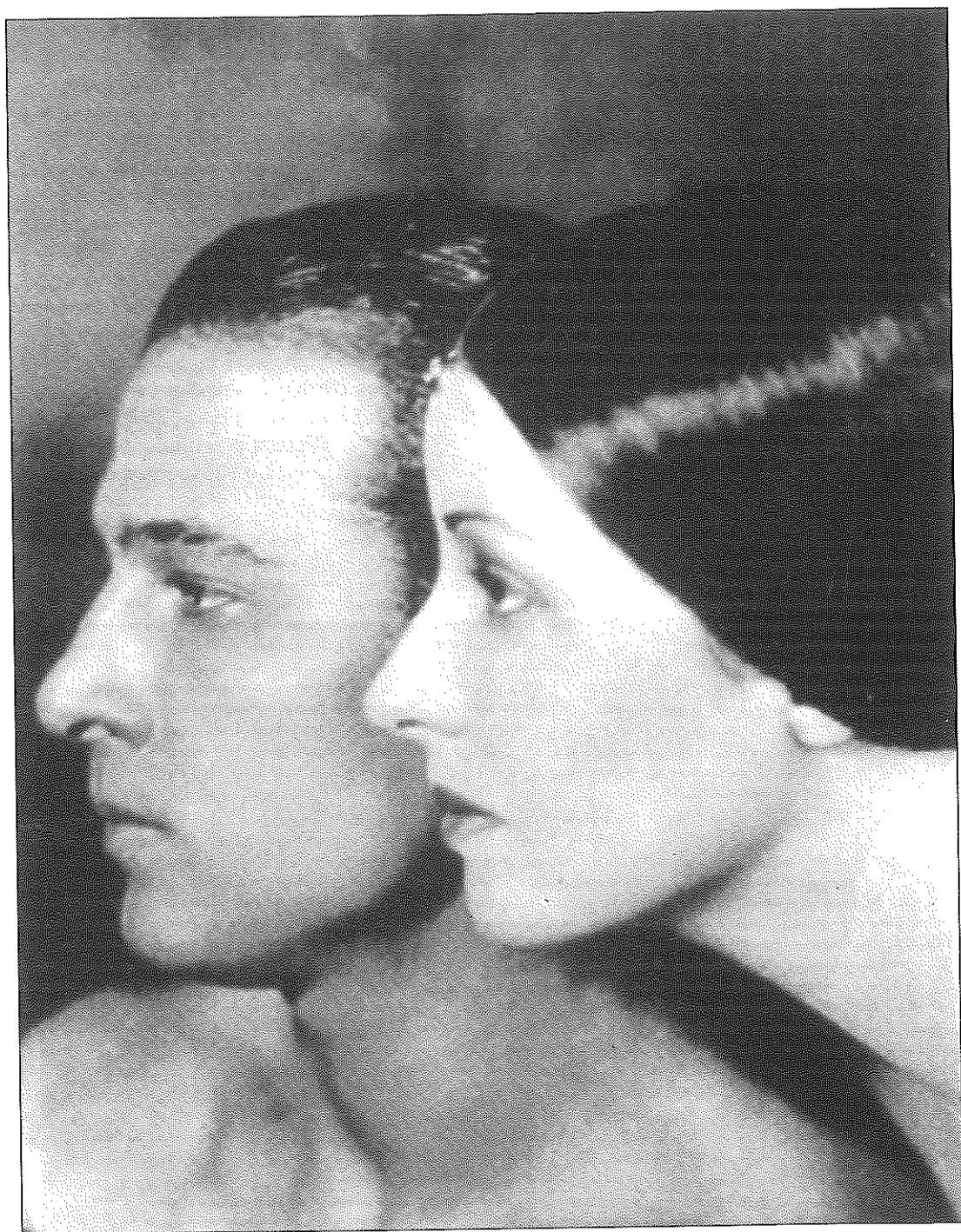
lectores que no conoces puede resultar tan ingrato como tantas otras ocupaciones, pero no son muchas las que te ofrecen la posibilidad de emplearte a fondo cada día, y en ese aspecto somos trabajadores privilegiados. Que no se enteren los editores, por favor.

¿Qué te gustaría hacer o traducir en el futuro?

Varias cosas nada rentables: un léxico inglés-español de términos de arte; acabar los *Ensayos* de Bacon, que tengo por ahí a medias; ciertas prosas inglesas del XVII y el XVIII; ciertos poetas estadounidenses del XX. Y humor, que nos hace mucha falta.

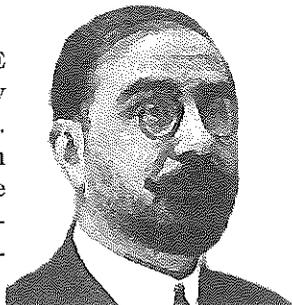






CLÁSICOS DE LA TRADUCCIÓN

MARIANO DE VEDIA Y MITRE nació en Buenos Aires en 1881 y murió en Montevideo en 1958. Historiador y jurista, fue también profesor de la Universidad de Buenos Aires y presidió la Academia Argentina de Letras. Tra-



dujo a Shakespeare, Shelley, O. Wilde y B. Shaw. Reproducimos aquí el texto íntegro de su discurso de entrada en la Academia, escrito en 1934, y su traducción de *Venus y Adonis*, de William Shakespeare.

Apología del traductor

Mariano de Vedia y Mitre

Agradezco profundamente a la Academia Argentina de Letras la alta distinción que me ha conferido al designarme como uno de sus miembros de número. Lo agradezco doblemente, primero por la honra que se me discierne y luego por llegarme ella en momentos en que me hallo absorbido por funciones públicas que necesariamente me han alejado de mis aficiones artísticas que son las predilectas de mi espíritu. Ha sido como si al andar en medio de las piedras del camino, zaheridos el cuerpo y el alma, se me obligara a volver la vista a uno y otro lado para admirar paisajes sonrientes y aspirar el perfume de las flores que a veces me estaba vedado hasta percibir.

Quizá esta impresión me la sugieran estos versos de mi traducción de Oscar Wilde:

De pluma de pavón los abanicos
Dábanle aire en la ruta pedregosa.

Ya veis cuánta gratitud os debo, y cuánta os debo particularmente a vos, amigo querido y eminente colega, que con tanta generosidad habéis deseado propiciar mi incorporación a vuestras deliberaciones eruditas.

Permitidme ahora que os diga, señoras y señores, cómo han sido los paisajes que me habéis hecho contemplar y las flores que he aspirado.

¿La traducción es un género literario? Se ha negado tantas veces todo mérito al traductor, se ha sostenido tan reiteradamente desde todas las alturas, las verdaderas y las convencionales, que el traductor es un mero deformador de las grandes obras, que parece que a todo lo que se puede aspirar es a un poco de tolerancia, de generosa benevolencia para quie-

nes acometen la difícil empresa, bien lo hagan con el más profundo afán artístico y el propósito más desinteresado que pueda haber.

Pero es el caso que existe una vocación en el traductor. Sentirse inclinado a verter al propio idioma una obra de gran mérito artístico perteneciente a una literatura extranjera, realizarlo con gran esfuerzo y noble fatiga, tratar así de incorporar a la propia literatura una obra extraña, sólo puede hacerse por un impulso ajeno a todo cálculo, a todo interés menguado. Si la vocación es, como ha sido definida, la intención de la Providencia que llama a cada hombre a un género de vida y de acción particulares, si un hombre se entrega a una traducción y a otra, si los móviles que lo inspiran son los antes insinuados, si una constante probidad artística lo dirige, su obra será algo más que una diversión circunstancial, que un entretenimiento de ratos perdidos y desde luego que un negocio de edición. Las aptitudes del espíritu y de la imaginación pueden sin duda orientarse hacia los cuatro puntos cardinales del trabajo humano: la ciencia, el arte, la industria, el comercio. Eso constituye la vocación de cada uno. Al arte, y dentro de él al arte literario, pertenecen las traducciones y sobre todo las traducciones poéticas.

Si así fuera ¿por qué han sido objeto de tantos dicitos, de tan efectivo desprecio? Vale la pena de tratar de aclararlo.

Nadie ignora el proverbio italiano *traduttore, traditore* ni tampoco el pasaje de Cervantes que pone en boca de Don Quijote estas palabras entre otras sobre el tema:

Me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés: que aunque se ven las figuras son llenas de hilos que las oscurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trujesen.

La comparación pintoresca no es original de Cervantes. Rodríguez Marín consigna en su edición crítica de Don Quijote que ya Pellicer observó que usaron de ella Don Diego de Mendoza y Don Luis Zapata, éste en su traducción del *Arte poética* de Horacio, impresa en 1591, en donde dice:

Son los libros traducidos tapicería del revés, que están allí la trama, la materia y las formas, colores y figuras, como madera y piedras sin labrar, fallos de lustre y de pulimento.

Voltaire figura entre los campeones del gran combate contra las traducciones y los traductores. Desafió a Rivarol a triunfar en su propósito de traducir al Dante diciéndole que “cam-

biaría tres veces de piel antes de librarse de las patas del Diablo”. Rivarol realizó su trabajo de artifice pensando

Un idioma extranjero exigiendo constantemente *tours de force* a un hábil traductor lo pone a prueba en todo sentido; sabe al punto lo que puede y lo que no puede su lengua; agota sus recursos, pero aumenta sus fuerzas.

Igual displicencia a la de Voltaire mostró Racine hijo respecto al propósito de Delille de traducir las *Geórgicas*. Pero igualmente el traductor triunfó. Su traducción le abrió todas las puertas, desde las de la Academia francesa, “*et même celles des boudoirs*”. En honor de las traducciones no está de más recordar que el Gran Federico, que por cierto no carecía de autoridad literaria, declaró a la traducción de Delille la obra más original de su siglo. Ante la observación de Richelieu al rey de que era demasiado joven Delille para ser incorporado a la Academia, he aquí la respuesta: “¡Demasiado joven, demasiado joven Delille! ¡Tiene cerca de dos mil años, tiene la edad de Virgilio!”. No son las anotadas las únicas censuras que formuló Voltaire para los traductores.

Que no se crea conocer a los poetas por las traducciones: sería querer apreciar los colores de un cuadro en una estampa. Las traducciones aumentan los defectos de una obra y empalidecen las bellezas.

Pero se jacta de ser el primero que hizo conocer en Francia a Milton y a Shakespeare gracias a que sus versiones son infieles, lo que no le impide en otros escritos dar consejos a los traductores abandonando por momentos su constante ironía. Parece creer que puede obtenerse una buena traducción sometándose a sus reglas: “Un epigrama, un madrigal, pueden ganar en una traducción; una tragedia no puede sino perder”. Y él, empero, acomete la tarea de invadir el campo de Sófocles, entre el de otros grandes. Y he aquí lo que dice de él la alta autoridad de D. Marcelino Menéndez y Pelayo, después de una crítica a la adaptación de Séneca el trágico:

¡Pues qué, si pasamos a los imitadores modernos que teniendo por frialdad y pobreza la divina sencillez sofóclea y pareciéndoles poco asunto el de Edipo para llenar cinco actos, han henchido por lo menos dos de absurdos amoríos dignos de cualquier novela sentimental, como los de Teseo y Dircea en Corneille, o los de Filoctetes y Yocasta en Voltaire, que, sin embargo, conocía toda la ridiculez de estos episodios y aditamentos y confiesa que sólo sirven para envilecer un argumento tan bello! Solo en los dos últimos actos, sobreponiéndose, aunque no del todo, al bastardo convencionalismo que pasaba en Francia por tragedia clásica, osó Voltaire aplicar sus labios al raudal de la poesía de Sófocles, y no parece sino que aquellas sagradas aguas, con no llegar puras a él sino enturbiadas por el légamo de las traducciones, bastaron a infundirle vigor, majestad y grandeza humana en él desusadas.

Cosa semejante puede decirse de los intentos de Voltaire de traducir a Shakespeare. Es un infiel y se solaza en serlo. El monólogo inmortal de Hamlet acometido por él no es así ni una traducción, ni una versión, ni siquiera una paráfrasis. Según él, el idioma inglés hace imposible la traslación de sus versos a su propio idioma. Para demostrarlo no hace sino el desarrollo del tema shakespearino en hermosos versos franceses que en verdad no tienen ningún parentesco con el original. Ha obtenido así con sí mismo la demostración parcial de su teoría.

A despecho de tanto desdén, la traducción, y hay que insistir, la traducción poética, ha sido en todo tiempo una noble actividad artística hasta de parte de quienes, para disimular los defectos en que presumían haber incurrido, hacían la apología de su labor, esto es, su defensa, con apariencias de modestia y en definitiva con evidente descrédito de la propia obra.

Sin ánimo de hacer un bosquejo histórico de las traducciones dignas de ser recordadas, ni siquiera de anotarlas a todas, será, empero, útil volver la vista hacia los que han marcado el rumbo desde épocas lejanas y mostrado con su afán artístico que la traducción poética es empresa de quienes tienen más amor por las letras que sus detractores sinceros. Los sinceros, conviene anotarlo, son los peores porque son los más ignorantes y más desprovistos de sensibilidad.

El Renacimiento italiano, ese movimiento magnífico de arte y de belleza, trajo consigo el amor a las traducciones, como ejercicio intelectual provocado por el amor a la gran tradición clásica. Así, Angelo Poliziano, tras los rastros de Marsurppini, de quien fue continuador, y venciendo a todos sus antecesores, emprendió la traducción de *La Ilíada* en hexámetros latinos, que dedicó a Lorenzo el Magnífico, quien no fue en nada inferior en empresa semejante al alto poeta que fue el Poliziano. Marcilio Ficino lo llamó por ello "*Omero giovinetto*". Giovanni Rucellai, cuyo nombre evoca páginas inolvidables de la grandeza de Florencia en el Renacimiento, compuso el poema didascálico *Las Abejas*, que en casi una tercera parte es una traducción de *Las Geórgicas*. Aníbal Caro, por fin, para no abundar en mayores citas de esta época, ofrece el ejemplo de que su obra de poeta más destacada, lo sea la traducción en endecasílabos blancos de *La Eneida* de Virgilio. También tradujo en versos blancos el primer idilio de Teócrito.

Cualquiera sea el mérito de estas traducciones como tales, lo que no es del caso, por cierto, de entrar a considerar ahora, lo indudable es que constituyen la demostración palpable de que grandes poetas, como los ha consagrado el tiempo, han considerado que no constituía un desmedro de su labor artística ni de su estro poético el ser interpretes del pensamiento ajeno, entendiendo que con él se puede realizar una obra nueva a la par de la propia y no inferior a la propia todavía.

En Italia misma, y en época posterior, en el Romanticismo, persiste el culto por las traducciones en poetas de la inspiración y la justa fama de Fóscolo, Monti y Leopardi. Tales

poetas, que fueron grandes, se honraban en traducir a los grandes poetas. Se comunicaban y se criticaban recíprocamente sus traducciones. Nadie ignora que Monti, el autor insigne de *La belleza del Universo*, y los *Sciolti* dedicados a Segismundo Chigi, es el más extraordinario traductor de Homero: "*Opera veramente mirabile, —dice un autor— se si pensa che il Monti no seppe di greco che gli elementi, per la fedeltà e per la felicità con cui rese lo stile e il tono epico omerico*". Y no solo tradujo a Homero sino a Sófocles, las sátiras de Persio y un fragmento del Filoctetes de Sófocles, y por si esto no fuera bastante, *La Pucelle d'Orleans*, del propio Voltaire, en octavas.

El poeta de *I sepolcri* rivaliza en la traducción de *La Iliada*, y traduce también a Anacreonte, a Safo, a Horacio y a Calímaco, *La chiroma de Berenice*, de la versión latina de Catulo.

Leopardi, nada menos, traduce *La Odisea* entre otras muchas obras clásicas.

Y si volvemos la vista a España han de abundar a tal punto los ejemplos que sólo será dable detenerse en unos pocos, los más salientes y aleccionadores.

Quizá sea vulgar repetirlo, pero encierra una gran verdad el dicho de que España, vencedora de Italia, fue conquistada por su cultura, como en la antigüedad lo fue Roma por Grecia.

No es extraño, pues, que los poetas italianos fuesen considerados junto con los antiguos griegos y romanos, los maestros y los modelos de los más grandes humanistas y artistas castellanos, y mucho menos tiene nada de asombroso que aquellos grandes gustadores de belleza, los maestros del siglo que no en vano se llamó de oro, se diesen a la imitación y a la traducción de las obras maestras del Renacimiento italiano y de sus geniales inspiradores, los clásicos griegos y latinos. La frecuentación de los clásicos, que no falta quien considere tarea ingrata y dura, y más como necesidad creada por la cultura antihumanística de nuestros tiempos, que no permiten ni a los artistas escribir ni a los aficionados leer las obras en una lengua universal como era en aquel entonces el latín, fue para los grandes maestros del siglo de oro, deleitoso esparcimiento del ánimo. Ellos comprendieron el imperio universal de la belleza y que, por lo tanto, todas las lenguas son capaces de expresarla cuando la cultura las ha elevado a esa altura en que se muestran dóciles y musicales para expresar los estados todos del alma. Su profundo amor a la belleza les hizo comprender la nobleza del arte del traductor y el homenaje respetuoso y devoto de quienes lo rendían con fervor de estetas hacia el maestro que se traducían como hacia la propia lengua que, de este modo, asentaba las pruebas de su excelencia al mismo tiempo que se enriquecía con las galas de las otras. Porque nadie negará que las traducciones de Fray Luis de León son obras de arte tan realizadas como las de los maestros por él traducidos, y que tan necesario era ser Fray Luis de León para traducirlos de aquella manera como para imitarlos. El mismo dominio de la lengua era indispensable, la misma comprensión, la misma afinidad artística, el mismo refinamiento estético, la misma serenidad para no desfigurar las pasiones, para no alterar la entonación. Compárense las imita-

ciones de Horacio y las traducciones del mismo y del Petrarca, y sólo así podrá comprenderse hasta qué dignidad el máximo maestro que fue Fray Luis elevó nuestra lengua castellana en aquellas versiones, demostrando cómo cabían en ella desde las odas clásicas del poeta latino hasta las dulcísimas y melancólicas del aristocrático poeta del Renacimiento en cuyo espíritu se libraban ya las terribles batallas entre la razón y la fe, el amor a la vida terrena y las ansias de la vida eterna, que caracterizan el advenimiento del hombre moderno. Cuán por encima están las traducciones del insigne poeta castellano de las imitaciones que en la misma lengua original hicieron en los siglos posteriores los petrarquistas italianos. ¿Quién ha realizado en Italia misma más perfectamente la arquitectura y el espíritu y la música del soneto de Petrarca que Fray Luis de León en éste que Menéndez y Pelayo considera la más hermosa y perfecta de sus traducciones?

Agora con la aurora se levanta
mi luz, agora coge en rico ñudo
el hermoso cabello, agora el crudo
pecho ciñe con oro, y la garganta.

Agora vuelta al cielo pura y santa
las manos y ojos bellos alza, y pudo
dolerse agora de mi mal agudo;
agora incomparable tañe y canta.

Ansí digo, y del dulce error llevado,
presente ante mis ojos la imagino,
y lleno de humildad y amor la adoro.

Mas luego vuelve en sí el engañado
ánimo, y conociendo el desatino,
la rienda suelta largamente, al lloro.

Comenzó Fray Luis siguiendo la escuela toscana y a esta época pertenecen las traducciones del Bembo, de Juan de Cosa y del Petrarca, y pasó luego a traducir griegos y latinos, Píndaro, Eurípides, Virgilio, Tibulo y Horacio. Ya antes de Fray Luis, en los comienzos del siglo xv, el célebre Marqués de Villena, don Enrique de Aragón, con su versión en romance castellano de *La Eneida*, inicia en España, el arte, preciso es confesarlo, sólo por muy pocos cultivado, de la traducción. Lo ilustre de los nombres de quienes a ella se dedicaron, compensan, sin embargo, largamente del número limitado de los mismos.

En el mismo siglo xv, Pedro Guillén de Segovia, vierte en verso castellano los Salmos Penitenciales, que anuncia en su carácter de ensayo de poesía sagrada lo que un siglo después resplandecería en Fray Luis de León y el Divino Herrera. Poeta original y de nota, todos sus críticos están, sin embargo, de acuerdo en que nunca fue su musa tan “enérgica y verda-

dera" como en la traducción de los salmos. Volviendo al siglo de oro, es de hallarse de nuevo a poeta de gran mérito, Juan de Jáuregui, quien, lo mismo que Guillén de Segovia, sería, sin embargo, inmortal por sus traducciones de la *Farsalia*, de Lucano, y sobre todo, por la de la *Aminta*, del Tasso. Fue también celebrado pintor y en el soneto que Lope le dedicó elogiando su maestría en ambas artes, ya proféticamente lo consagra como tal por su versión de *Aminta*, única composición suya que nombra y que demuestra hasta dónde apreciaba el arte del traductor el insigne Fénix de los Ingenios:

Si en colores, Judith, si en verso Aminta
duplicado laurel presumen darte,
no es tu pluma, D. Juan; escribe el Arte;
no es tu pincel; Naturaleza pinta.

No deja de ser sugestivo e interesante consignar que una de las primeras obras poéticas del inmortal Lope fue una traducción en verso del *Raptus Proserpinae* de Claudiano, realizada a los diez años.

También pertenece a esta pléyade ilustre de traductores del siglo de oro D. Fernando de Acuña, que tradujo parte del *Orlando Innamorato* de Boiardo y D. Esteban Manuel de Villegas, que vertió en verso castellano composiciones de Horacio y de Anacreonte, de quien parece hasta excesivo e inútil hacer el elogio como traductor de este último, tan universales y difundidas son las más de sus traducciones e imitaciones, conocidas con el nombre de anacreónticas, y de las que dijo su biógrafo francés que en vano se buscarían en ninguna otra literatura moderna otras que poseyesen en igual grado de naturalidad la alegría y la voluptuosa indiferencia del cantor de Teos. En el siglo XVIII se destaca don Ignacio de Luzán, que tradujo odas de Safo y Anacreonte, y el idilio de Hero y Leandro de Museo, en octavas que después redujo a endechas, en las que luce un refinado buen gusto. Tradujo además dos obras de Metastasio, *La clemencia de Tito* y *Artajerjes*, a Horacio y Ovidio y el himno *Pange Lingua*.

Juan Bautista Arriaga en la misma época tradujo el *Arte poética* de Boileau en verso, esfuerzo que es digno de recuerdo, aun cuando no se trata sino de un bello ejercicio literario. Entre todos descuella don Francisco Javier de Burgos, traductor de las obras completas de Horacio, tarea a la que debe su celebridad. El Horacio que nos ofrece es castizo sin perder ni gracia ni elegancia, sencillo y fácil, en versos brillantes y animados. No es exagerado colocar junto a él a José Mamerto Gómez Hermosilla, como traductor de *La Ilíada*, en la que se aúnan al mérito de la traducción, las notas que enriquecen el texto y que son prenda de su limpia erudición.

¿Para qué seguir, cuando los ejemplos abundan y son, cuanto más inmediatos a esta época, más conocidos?

Empero, es un deber, al entrar en el siglo XIX, hacer mención de las traducciones hechas

en nuestra patria, y señalar la clase de esfuerzo que representan y el mérito artístico que puede atribuírseles. Extenderse sobre la difusión de la traducción en ese siglo y el actual en las lenguas europeas, sería tarea ímproba y carente de objeto. Basta simplemente señalar el hecho, que es prueba evidente de que la traducción representa una necesidad del espíritu. Desdeñada o no, existe y se amplía. Lo que prueba, además, que no todo *traduttore* es *traduttore*.

Juan Cruz Várela traduce el primero en la nación naciente a Horacio y a Virgilio. Sería injusto al nombrarlo y al referirse a su obra poética, no mencionar la época de su producción y de su actividad artística. Recién extinguido el Virreinato de Buenos Aires por la revolución emancipadora, el país se debatía en la anarquía y el desorden. Duró más de treinta años. Un hombre excepcional, imbuido de cultura europea, don Bernardino Rivadavia, tentó, a raíz de aquel año climatérico de 1820, la organización política y social de la República sobre las bases de los pueblos civilizados. Adviértase: la organización social. En un medio ignorante, sin clases cultas propiamente dichas y frente aún al desquicio interno. Rivadavia osa amar la cultura social, la adaptación del país al ejemplo de los pueblos civilizados y todas las manifestaciones nobles del espíritu. Ha asistido en París a algunas tertulias literarias. Se ha vinculado con hombres y mujeres que ejercían la noble magistratura de coordinar el movimiento social propiamente dicho, lo que importaba en cierto modo una dirección del mismo. Rivadavia se constituye así en centro en Buenos Aires de algo que quiere hacer nacer aquí, lo que en Francia tenía tan larga y sólida existencia. Es ministro. Aparte de su acción política trascendental en que echó las bases de todas las instituciones argentinas que han perdurado en el tiempo, su casa da la nota más alta de la cultura social. Lecturas literarias, pláticas amenas sobre temas desinteresados, todo lo concentra Rivadavia. Para una noche, en medio de una conspiración revolucionaria y su represión sangrienta, el ministro hace circular una invitación para escuchara Juan Cruz Várela, joven poeta que une al mérito de sus producciones propias el haber fortalecido su gusto y su cultura con la frecuentación estrecha, diríase con la amistad de grandes ejemplos. Ése era el hombre. Rivadavia no podía durar. Vendría de nuevo la anarquía interminable. Vendría, así, la expatriación para él y todos los que no comulgaban con el primitivismo que hacía presa de los más. Desde el destierro escribía Várela a Juan María Gutiérrez: "Nunca he aspirado al renombre de poeta: mi ambición a este respecto está cifrada en que me aprecien mis compatriotas y me aborrezcan los tiranos". Y después de estas líneas que definen al patriota:

Como presente de amistad remito a usted una copia autógrafa de la parte de *La Eneida* que he traducido hasta ahora. En estos momentos escribo de prisa y no tengo tiempo para manifestar a usted las muchas razones que me impulsaron a emprender el ímprobo trabajo de esa traducción. Me limitare a decirle que cuando todas las naciones cultas tienen traducciones más o menos célebres de *La Eneida* en sus respectivos idiomas; cuando en la Francia hoy mismo se está traduciendo de nuevo el Virgilio,

a pesar que Delille, después de otros muchos, parece que no había dejado que desear, sólo los españoles no tienen de aquel poema una traducción que merezca leerse

Imposible entrar ahora en el análisis parcial de esta traducción. Su mención, como la de sus antecedentes, sólo responde al propósito de señalar cuán grande desinterés artístico acusa este hermoso afán del poeta de incorporar a su lengua páginas insignes de la literatura universal.

Gutiérrez, después de hacer una comparación entre la traducción de Varela y las de Fóscolo, Caro y Alfieri, concluye que la traducción argentina no queda atrás ni en exactitud ni en belleza a las más afamadas italianas. Descontado todo lo que haya de convencional en el juicio y cuanto esté perturbado éste por la tierna amistad que profesó Gutiérrez a Varela, no es menos cierto que, como él lo dice:

No debe ser mal oro el que pudo ensayar sus quilates en la misma piedra de toque que sirve para juzgar el mérito de tan eminentes humanistas, quienes por pertenecer a una lengua que se considera como la hija más legítima de la latina, han podido acercarse con mayor facilidad al estilo y al sentido de la obra maestra del poeta romano.

El primer traductor de la poesía inglesa en la Argentina fue José Antonio Miralla, personalidad de múltiples facetas, dandy en tiempos de revueltas, periodista, amante de la libertad hasta el punto de tomar las armas para defenderla, profesor de lenguas en las épocas duras de la vida, poeta y traductor sin dejar de ser poeta. De él dice don Calixto Oyuela, nuestro eminente presidente:

Con todas sus brillantes aptitudes literarias, no fue sino un aficionado a las letras, por causa, sin duda, de las muy diversas y contradictorias actividades de su corta existencia. Sus versos originales son escasísimos y de poco valor; pero queda una feliz traducción suya de la celebre elegía de Gray, *En el cementerio de una aldea*, interesante por señalar una única y temprana influencia inglesa en nuestra poesía, por la nerviosa y enérgica conisión de que ha hecho alarde ante el idioma inglés, traduciéndolo verso a verso. En tales condiciones supera grandemente a todas las demás versiones castellanas de esta elegía, incluso la mejor de Enrique de Vedia (de la rama española de la familia) mas suelta, elegante y clásica, pero parafrástica.

En esta rememoración de las traducciones poéticas hechas en el país hay que dar su sitio, y su sitio de honor, al general Bartolomé Mitre por sus traducciones de Horacio y del Dante. Hombre formado en los campos de batalla, que se vio forzado a torcer su vocación y ceñir la espada para defender la civilización argentina, consiguió hacerse por su propio esfuerzo

un humanista, y como tantos otros que pueden ostentar ese título, consideró que contribuía a la cultura de su pueblo incorporando a su literatura obras que, según sus palabras, “no pueden fallar en ningún lugar del mundo cristiano”. Su tarea de traductor es frecuentemente juzgada en forma acerba, sin duda debido al poco favor con que miran a las traducciones las gentes imbuidas de suficiencia y que tanto abundan. Lo que sí puede afirmarse es que la casi totalidad de quienes así juzgan la obra meritísima de Mitre no la han leído jamás. Con justicia puede atribuírsele prosaísmos frecuentes, pero tiene pasajes bien logrados y sobre todo y ante todo, representa un esfuerzo digno de respeto. Impugnada esta traducción con extraordinaria violencia por el doctor Osvaldo Magnasco, también traductor de Horacio y hombre de bella cultura, ha quedado para algunos el recuerdo o la impresión o la confusa idea de un ataque definitivo, y por eso desdeñan lo que no conocen. El general Mitre, en su impavidez magnífica, no entró en la polémica para defender su obra y aun la enmendó siguiendo al crítico cuando creyó juiciosas sus observaciones. Fue fiel a su teoría del traductor, se ciñó a una exactitud absoluta en la versión:

He procurado ajustarme al original estrofa por estrofa, verso por verso, como la vela se ciñe al viento en cuanto da; y reproduciendo sus formas y suspiros, sin omitir las palabras que dominan el conjunto de cada parte, cuidando de conservar al estilo su espontánea sencillez a la par de su nota tónica y su carácter propio.

Respecto a ella, concluye un crítico autorizado: “Primero, que la traducción de *La Divina Comedia* del general Mitre, se ajusta en lo posible al original; segundo, que es la mejor traducción castellana que existe”.

Mucho de lo dicho de esta traducción del general Mitre corresponde repetirlo de las traducciones homéricas de Leopoldo Lugones. Eminente escritor, poeta magnífico, Lugones emprendió su noble tarea de traducción. Representa un esfuerzo titánico. Los que lo ignoran y no son ni capaces siquiera de sospecharlo, “miraron” la traducción, miraron, es la palabra exacta, con el desdén de quienes no sólo no conocían el original, pero ni tenían noticia del asunto siquiera. Tenían sólo la vaga sospecha de que se trataba de una obra maestra, y las obras maestras no pueden traducirse, eso lo sabe todo el mundo y sobre todo el mundo que no sabe nada de nada.

Lugones ha incorporado a la literatura de su patria una nueva traducción de Homero. No es poca cosa. Es una cosa digna de respeto, de aplauso, de gratitud.

El Presidente de esta docta corporación, de quien habría que hablar frecuentemente respecto a todas las manifestaciones de las letras argentinas en el dilatado período de su fecunda vida, ensayó su vena poética en traducciones del francés y del inglés, y finalmente emprendió la empresa insigne de traducir a Leopardi. Consumó su obra con rara felicidad y fidelidad

absoluta. Existe sin duda una razón a veces subconsciente para que un poeta se decida a traducir a otro poeta. Hay una afinidad a veces insospechada. Hay desde luego admiración por el modelo, y de allí la elección. Pero en poesía aunque se tenga predilección por una gran figura determinada, esa admiración no es exclusiva, ni aun es la mayor que se siente. Hay algo misterioso y profundo que atrae inconteniblemente. Sentirse atraído por Leopardi, sentirse connaturalizado con él, tener la aspiración de enriquecer la literatura argentina, la literatura castellana, con sus cantos, es la revelación de una distinción espiritual, afín con la que en Leopardi lució y continúa esplendiendo. Fuera de mal gusto y hasta ofendería la fina sensibilidad de nuestro Presidente si dijéramos que su traducción es absolutamente impecable. La empresa era demasiado ardua. Quien la emprendió lo sabe mejor que nadie. Pero también sabe que cuando no le fue posible alcanzar la belleza, el relieve, la musicalidad de la poesía traducida, obtuvo siempre una versión exacta y digna del original. El señor Oyuela se vio frente a un idioma suelto como el de Leopardi, de una elegancia y una sencillez absolutas al mismo tiempo. Como que era un poeta que llamaríase aristocrático, desdeñaba todo lo que no fuera natural y sencillo. Privado casi totalmente de la vista, Leopardi percibía por los otros sentidos y especialmente por el olfato, la belleza de las cosas. Su condición sobresaliente era la facultad de posesionarse del idioma y traducir por la elección y colocación de las palabras todos los sentimientos, desde la melancolía más dulce hasta la desesperación. Y todo ello dentro de la mayor serenidad, sin recurrir nunca a expresiones grandilocuentes. Una de sus poesías considerada más profunda es *Lo infinito*, que ofrece una gran dificultad a la labor del traductor porque tiene un pensamiento filosófico muy amplio, todo ello concentrado en una composición muy breve. El señor Oyuela, ha triunfado en ella como en tantas otras, a pesar de la dificultad casi insalvable que ofrece el poder de síntesis de la lengua italiana que permite obtener en el verso una musicalidad no siempre posible en castellano.

La obra literaria original de Joaquín V. González fue completada con dos traducciones del inglés: *Cien poemas de Kabir* que vertiera a ese idioma Rabindranah Tagore y la traslación a limpio verso castellano de los *Rubaiyat* del poeta persa Omar Khayyam, de la versión inglesa de Edward Fitz Gerald. La primera parte de esta última traducción está formada por la versión yuxtalineal de los ciento diez *rubaiyat* de la segunda edición de Fitz Gerald. La segunda parte se halla constituida por cincuenta paráfrasis poéticas de la versión en prosa de J. B. Nicolás. El traductor argentino ha dado así una prueba palpable de la flexibilidad de su espíritu y de su riqueza de comprensión. Al traducir los *rubaiyat* de Fitz Gerald ha querido y logrado ofrecer en castellano una traducción poética completa de la obra magnífica en que recreó Fitz Gerald a su modelo y que constituye hoy una joya propia de la literatura inglesa. Así la ha consagrado la crítica con rara unanimidad a pesar del origen persa de la poesía. Al inspirar en la versión de Nicolás lo que él llama *Rimas orientales* ha dado forma y desarrollo propios a pensamientos y sugerencias de quien fuera llamado el Voltaire persa por Fraser. Tanto

la primera como la segunda parte de la obra de González tienen mérito propio, aunque diverso. Lo que podría llamarse la tercera parte está constituida por una hermosa versión de *La Voz en el desierto* que integra el *Testamento de Omar*.

Este traductor, gran traductor porque tenía afán de artista y amor hondo por la belleza, realizó su propósito puntualmente de acuerdo con estos preceptos con que encabezó su obra:

Traducir no es un oficio despreciable cuando conduce a un objeto superior y desinteresado. Muchas veces puede ser ocasión de difundir un gran pensamiento encerrado en la cárcel de un idioma inaccesible: y en el caso de la poesía o de la meditación de altos espíritus que quedaron relegados bajo los estratos de otras edades esta labor puede ser una resurrección, una versión nueva, una honda comunión con ideales de emociones de belleza tan originales como si nunca hubiesen sido enunciadas.

Y sobre todo, González se propuso, y lo logró por cierto, contribuir "a la afinación del alma nacional", como lo dijo bellamente. Toda su obra está inspirada en ese pensamiento generoso, y sus traducciones la completan.

Fuera injusto en esta breve enunciación de las traducciones argentinas sobresalientes y en que faltaría hacer una especial referencia de tantas otras meritorias como las de Carlos F. Melo, José Nicolás Matienzo, Leopoldo Díaz, Pedro Miguel Obligado, Rafael Alberto Arrieta y aun más, no detenerse un punto en la labor excepcional de nuestro eminente colega Carlos Obligado. Desde Hugo, Lamartine, Vigny y Musset hasta la totalidad de los poemas de Edgar Poe, ensayó su dedicación y su amor por las cosas bellas. Se advierte sin esfuerzo en lo que podría llamarse con exactitud su obra poética extranjera, su profundo conocimiento de los idiomas de que traduce y del propio idioma, lo que le permite una flexibilidad, una gracia y una seguridad extraordinarias. Sus poetas traducidos son suyos en toda la verdad de la expresión. Se ha apoderado de ellos y los ha mostrado a su país como si escribieran en su idioma. Quienes los conocían de antiguo los han visto de nuevo con un ropaje diverso, que no merece el que antes usaran y los muestra en su integridad personal. Hermosa obra la de Obligado que quedará en el tiempo como un ejemplo de cómo puede crearse de nuevo poéticamente sin que sea verdad lo de que jamás segundas partes fueron buenas.

* * *

Es el caso de retomar ahora el curso primero de la disertación. Discutida la dignidad de la traducción dentro del campo poético por algunos altos espíritus y por el vulgo unánime, quedan sin embargo ejemplos de grandes poetas que no han tenido a menos entregarse y no por mero solaz a la tarea dura a veces, desconsoladora con frecuencia y recibida casi siempre con desdén, de exhibirse como traductores-artistas.

Bueno es hacer una vez más la salvedad. Al hablar aquí y ante auditorio de tan singular

cultura, de las traducciones, sólo cabe referirse al arte del traductor, y éste desde luego jamás tendrá la misma dignidad si vierte simplemente prosa y no verso y peor aún si traslada la poesía a la prosa.

Quede excluida toda consideración sobre el mérito artístico que pueden contener las traducciones de prosa a prosa. Presentan sin duda, algunas dificultades, pero ellas las salva todo hombre de letras que conozca bien sus letras en ambos idiomas: aquél del que traduce y el propio. Esta empresa por lo demás ha sido tantas y tantas veces realizada con fines puramente comerciales que realmente poca afición puede mostrar a participar en ella quien se sienta con vocación artística. No es cosa para artistas ni para artífices, sino para artesanos. Tampoco ha de excluirse al respecto la socorrida muletilla de que la excepción confirma la regla.

En cuanto a verter poesía en prosa es como echar agua en el vino, cuando no algo peor. Se arguye frecuentemente por quienes no se sienten sin duda capaces de lograr el verso en el propio idioma frente al verso extranjero, que llevando el verso a la prosa será mayor la fidelidad del traductor. Parece innecesario inculcar en que la obra poética está constituida por el fondo y por la forma. Si se conserva el fondo y se destruye totalmente la forma, no podrá sostenerse en serio que se ha conservado fidelidad alguna. Lo de los tapices vistos del revés nunca es más verdad que cuando se ve en el original una poesía y en la traducción vil prosa. Es realmente el revés del tapiz.

Por lo demás, si algo quieren decir las expresiones desdeñosas acerca de las traducciones, es que la labor es ardua, que no todos quienes la emprenden la realizan a satisfacción, que es mucho más fácil llegar al fracaso que al triunfo, que el traductor casi siempre es traidor y que pocas satisfacciones exteriores puede ofrecer la obra una vez concluida. Todo ello no hace sino abonar la importancia excepcional de las traducciones hechas con puro afán artístico, lo generoso del propósito y el alto mérito de aquellas en que el traductor entró en el alma del autor, se posesionó de su inspiración, asió sus formas de expresión y como si fuera él mismo, trajo a su lengua lo que en lengua extraña fijó el arte. Y no se piense que dicho esto por quien ama la traducción poética y la practica, acusa una inmodestia patente o si se quiere una vanidad imperdonable de su parte. No. Una vez, y otra vez y otra habrá de repetirse que si el traductor se estima a sí mismo, ha de ser más que modesto, humilde. Su obra es obra humilde, no por pobre ni mezquina, sino porque requiere humildad de su parte. Para traducir a Homero, a Dante, a Shakespeare, hay que sentirse dentro de ellos, pero sería imperdonable ingenuidad creerse ellos mismos. Sentirse sí dentro de ellos mismos, porque se ha recibido de ellos todo: la inspiración, el asunto, el fondo, la forma. ¿Qué ha de hacer entonces el traductor? Hablar, hablar en una lengua nueva. Es un trasmisor. Y tiene que transmitir con fidelidad lo que ha leído. Según sea la transmisión, habrá leído bien o mal. Cuando la transmisión es mala habrá que taparse las orejas. Pero téngase el oído atento porque puede llegar a él una bella armonía. El propio Cervantes, en el pasaje varias veces mencionado, hace excepción de las bue-

nas traducciones y cita dos, una realizada por Suárez de Figueroa, y otra la de Don Juan de Jáuregui. Por cierto que el primero no tomó a bien el elogio, pues estaba dirigido a quien tradujo de "lenguas fáciles" y le contestó con singular violencia hasta el punto de estampar:

Ahora se me ocurre que si tuviérades noticia de la lengua latina o italiana era fácil traducir en romance algún librito curioso: que al fin en semejantes trabajos se lisonjea a la lengua natural, con hacerle propias las buenas razones ajenas. Y aunque muchos ignorantes menosprecian esta ocupación, es con todo, digna de cualquier honra.

Nunca se repetirá bastante tampoco que la traducción poética no es cosa que pueda emprenderse así como así, ni que esté al alcance de todos. La capacidad es indispensable pero unida a la humildad. Es una cosa hermosa pero humilde, cosa semejante pero no igual a aquello de pobre pero honrado.

Traducir es interpretar, hasta el lector que afronta la lectura de las grandes obras que ha producido el pensamiento humano en su original no hace sino una traducción, es decir, una interpretación a través de su temperamento y de su entendimiento mismo. Aun el autor original no ha hecho al realizar su obra sino una traducción de su pensar y su sentir. El artista no hace sino traducir en imágenes sus concepciones de belleza. El poeta las traduce en versos; los demás traducen sus propias ideas en prosa vulgar. Platón no es sino el traductor de Sócrates, que vale tanto como ser su intérprete. Los enamorados que se besan traducen en ese beso todo su amor. La música es traducción y quienes la ejecutan en cualquier instrumento, no son sino intérpretes, traductores otra vez. Hasta Shakespeare, grande entre los grandes, es un traductor. Toma una idea de otro, la hace pasar por el tamiz de su sensibilidad y de su inteligencia, y la idea renace transformada: ha sido libre y hermosamente traducida. El dramaturgo, el novelista, son traductores por definición: hacen que los personajes creados interpreten sentimientos y pasiones. Cuanta más humanidad tiene esa interpretación, mayor universalidad tiene la obra. En general, la invención no es sino una traducción.

La traducción propiamente dicha, y sobre todo la traducción poética, que es la que únicamente tiene o puede tener dignidad de obra de arte, comienza a diferenciar de toda otra interpretación, por reconocer al padre. Hasta en ello es digna. Toda interpretación supone una personalidad. El traductor la tiene, pero los demás no lo ven, sea porque son ciegos, que es lo más frecuente, sea porque sabe disimularlo hasta desaparecer. El traductor ha de ser, empero, el más alto de los intérpretes porque ha de dar, so pena de no ser nada, nueva vida a una creación ajena.

Shakespeare, como todo autor clásico, está mucho más cerca de ser desconocido que

conocido, sobre todo en nuestro medio. Sus cuatro tragedias fundamentales —*Hamlet*, *Macbeth*, *Rey Lear*, *Romeo y Julieta*— son todo lo que ha entrado en el dominio general. Naturalmente, los estudiosos lo conocen a fondo, y fuera imperdonable omisión al hablar de ello dejar de mentar las dos traducciones argentinas de sus obras, la de *Enrique IV* por Miguel Cané y la de *Julio César* por Carlos Navarro Lamarca, que pueden figurar con honra en la literatura castellana, dicho sea sin olvido de que se hallan vertidas en prosa, lo que es explicable y justificable tratándose de obras destinadas a la escena y respecto a las cuales es necesario conciliarse con el cambiante gusto del público.

El Shakespeare poeta lírico pertenece sólo a quienes a la par de una pasión real por la belleza poética poseen el idioma original u otros a que ha sido vertido con exclusión del castellano, en cuyo reino no ha penetrado hasta ahora, sino en forma muy incompleta y defectuosa.

Es muy apreciable el estudio realizado en nuestra lengua por el Marqués de Dos Hermanas y la interpretación de los *Sonetos*. Pero las versiones parciales que ofrece están hechas en prosa, con lo que está todo dicho. En francés, alemán e italiano son muchas las versiones conocidas. Entre las francesas realizadas en verso merecen recordarse las de Garnier y de Émile Lebrun, esta última precedida de un apreciable estudio preliminar de Valéry Larbaud, entre las alemanas la de Stefan George. Las italianas son cuantiosas y de mérito vario. En español no existen. Puede decirse así rotundamente sin ignorar que se han intentado algunas, pues no hay ninguna completa ni muchísimo menos y todas justifican la prevención contra las traducciones y las injurias lanzadas al rostro de los traductores.

En estas condiciones, intentar una traducción poética completa de los *Sonetos* puede parecer una audacia, y no es empero más que amor. Aunque es también verdad que en veces es audaz el enamorado. El amor no es sólo hacia el poeta inmortal, capaz él solo de ser bálsamo para todas las penas y sinsabores de la vida, sino también para la propia lengua, que no puede carecer de una versión de aquel artista inigualado, hecha con buena fe, con afán artístico como es indispensable que sea, con un desinterés absoluto y sabiéndose todavía que aguardan embozados todos los dicitrios ante insolencia tamaña.

En cuanto a las dificultades del intento, es la primera desde luego el idioma de Shakespeare, y esto no sólo por la época, después de la cual el inglés como todas las lenguas ha sufrido una tan profunda transformación, sino sobre todo porque el poeta emplea formas propias y da a los vocablos muchas veces un sentido convencional y porque sus giros son oscuros con frecuencia. El *euphuismo*, nombre inglés del conceptismo y del gongorismo es condenado y satirizado por Shakespeare en obras dramáticas como *Twelfth Night* pero no están exentos de él los sonetos, sea por juego literario, sea por el fondo de la mayoría de las composiciones.

A ello ha de agregarse el sentido mismo de los sonetos. En ellos aparece el poeta, quizá más que en obra alguna, un hombre del Renacimiento. El tema del amor es el tema exclusivo de su colección de sonetos que alcanza a ciento cincuenta y cuatro. Pero en casi la

totalidad de ellos, el llamado amor platónico es el que los inspira. En parte fundamental los sonetos están dirigidos a un hombre. Pero es tan inmaterial el amor que el poeta expresa, que en la inmensa mayoría de ellos no hay indicación alguna del sexo de la persona que los inspiró. Ello está logrado merced a que en inglés las únicas voces que tienen género son los sustantivos, aunque sólo por excepción, y los pronombres. De ahí que toda traducción para ser realmente fiel ha de ceñirse al modelo, esto es, ha de apartarse de toda interpretación gramatical que no le hubiere dado el poeta, lo que en español es muchas veces difícil de lograr. Tanto es así que todos los traductores españoles, franceses e italianos han caído en el imperdonable desliz de hacer figurar un género, esto es, un sexo que el poeta dejó indeterminado. Lo primero que debió ocurrirle pensar al traductor fue que por algo lo hizo así el poeta. No: los traductores por inferencias más o menos fundadas llegaron a la conclusión de que el destinatario podía determinarse y lo dieron por hecho. El primer deber del traductor aparece así odiado en olvido. Y no tiene ello siquiera la excusa, que sería pobre excusa, de verterse el verso en verso. Lo extraordinario es que así se ha procedido hasta respecto a las traducciones en prosa de los sonetos, que es cuanto hay que decir.

Había que vencer este género de dificultades y otras muchas de fondo y de forma. Los *Sonetos* de Shakespeare constituyen una combinación estrófica casi original. No lo es del todo porque otros antes que él la usaron, pero solo con Shakespeare es característica. No tienen la arquitectura petrarquiana que consiste como es bien sabido en dos cuartetos rimando como redondillas con rima perfecta repetida en ambos, y dos tercetos finales. El soneto shakesperiano consta de tres cuartetos de rima alterna perfecta con dos versos pareados al final, que invariablemente resumen toda la idea de la composición. Constituyen así un verdadero dístico. Muchos traductores han vertido el modelo shakesperiano en el molde de Petrarca. Es una infidelidad. Lo que queda dicho sobre los dos versos finales lo demuestra. Toda probidad es poca cuando se traduce. Y en este caso especial es una probidad de sentido profundamente artístico.

La ñoñez de muchos ha hecho que se tratara de disimular el fondo platónico de los sonetos. Ha ocurrido con este poeta máximo lo que con los sonetos de Miguel Ángel, a los que en las primeras ediciones se les cambió el sexo para dejar incólume la honestidad impecable del maestro maravilloso y al que así aparecían mancillando sólo los que querían ser su escudo.

Cosa del Renacimiento, y en sus monumentos más puros, es el resurgimiento de Platón. La Academia Platónica nació en 1539 en Florencia a iniciativa de Cosme el Viejo, el Padre de la Patria. Inspiró su fundación a Pedro de Médicis la polémica entre aristotélicos y platónicos suscitada por los griegos bizantinos a quienes condujera a Florencia en ocasión del concilio para unificar la iglesia griega y romana, el emperador Julián Paleólogo.

Lorenzo el Magnífico fue continuador de la obra de su abuelo, y cada 7 de septiem-

bre, día presunto del nacimiento y muerte de Platón, se reunían en la *Villa Careggi* a discutir de temas filosóficos sobre la base de las enseñanzas del maestro. Ese banquete evocaba el *simposio* famoso y el amor volvía a ser el *leit motiv*. La educación del hombre y la mujer eran entonces lo que han continuado siendo, con breves paréntesis que fuera temerario pero halagador creer que se prolongan ahora. La vida doméstica absorbía a la mujer. La vida del espíritu estaba reservada al hombre. No existía un concepto integral del amor, esto es de un amor material y espiritual al mismo tiempo. Se concebía como una u otra cosa. Espiritualmente el hombre sólo podía amar al hombre. Las preocupaciones estéticas que tenían tanta importancia en la vida griega, no se consideraban lo que hoy. El griego no concebía una vida carente de belleza. No había esa falta de unidad entre lo que se siente y lo que se hace. Y las mujeres no estaban capacitadas, con excepción de las cortesanas, que eran verdaderas maestras, para poder convivir la vida intelectual. De ahí que naciese un concepto de la amistad y del amor espiritual que hoy no se concibe, y que por lo tanto nada tiene de extraño que se falsee. Ello no quiere decir tampoco que en su mismo medio tal realidad de la vida no trajese luego como consecuencia un estado social anormal que fue causa después de la decadencia de las costumbres. La prueba de que la mujer no quedaba exenta por el hecho de serlo, de la vida social, es que existía comercio intelectual con aquellas que estaban iniciadas en la sabiduría. Los mismos filósofos recogían sus enseñanzas como en el banquete de Platón se cierra con el discurso de Sócrates que él confiesa deberlo a las enseñanzas de una cortesana.

El culto del amor material de un hombre por una mujer y recíprocamente cedía el paso a lo que se consideraba la forma más elevada del amor, a la relación y atracción de espíritu a espíritu, ya estuviese éste encarnado en la cortesana, el filósofo o el discípulo. Sólo quedaba excluida la mujer en cuanto estaba incapacitada para ello. Aquellos espíritus superiores y cultísimos no podían sentir la atracción de una amistad, ni podían compartir sus afanes con quienes eran ineptos para mantener un alto comercio intelectual.

La esposa, respetada siempre, tenía en la vida doméstica un lugar bien material y limitado: era la base económica de aquella y de todo el sistema social.

Tal ocurría en Grecia, tal ocurría en la Inglaterra de Shakespeare y tal ha continuado siendo, con todas las atenuaciones relativas, del progreso efectivo de las costumbres.

Ese desdoblamiento del amor debido a un estado de cosas demasiado semejante, en que el hombre no se inclina cuando no es un mediocre a compartir la vida doméstica representada por la esposa, casi siempre intelectualmente inferior a él, no constituía un principio absoluto y se modificaba siempre que una mujer del mismo nivel se mostraba como tal y capaz de compartir la vida del espíritu. Tal, por ejemplo, el caso de la madre de Lorenzo el Magnífico, Lucrezia Tornabuoni. De vez en vez solía asistir a los banquetes de la Academia, que presidía su hijo insigne, esa mujer extraordinaria, que en una de esas reuniones dio al Pulci la idea de su *Morgante Maggiore*, uno de los más famosos poemas épicos-burlescos, precursor del

Orlando Innamoratto del Boiardo y del *Orlando Furioso* del Ariosto. Lo propio podría decirse de la Duquesa de Mantua y aun de la de Ferrara, tan vilipendiada, por lo demás.

Ese amor, el amor de Platón, es el que aparece expresado en la mayoría de los sonetos. Nada hay de pecaminoso en ellos. Sólo ven el pecado los que lo llevan dentro. Si los sonetos van dirigidos a un hombre o a una mujer cuando el sexo está indeterminado, es cosa que sólo puede establecerlo la crítica o la historia o ambas a la vez, pero siempre en presencia del texto auténtico de los sonetos. De allí que revista tanta importancia el respeto a las formas esenciales del poeta.

He aquí un ejemplo de interpretación entre muchos que pudieran ofrecerse. En el soneto L, Shakespeare, en el cuarto verso, usa el término *friend* que significa “amigo”, pero también “amiga”. En toda la composición no existe indicio alguno ni en las anteriores y posteriores con que está ligado, que permitan afirmar cuál es el sexo de quien inspira esa amistad griega. Pero los traductores han optado sin mayores escrúpulos por usar el masculino. No es correcto. En la traducción que va a continuación se emplea la expresión “dueño”, en su acepción castiza, común de dos, que se refiere al amor, a ese amor que es amistad para el platónico y que expresa rectamente el pensamiento.

Tristemente recorro mi camino tedioso
Pues al final del viaje que busco sin empeño
Esto habrá de dictarme el logrado reposo:
“Tantas millas sepárate ahora de tu dueño”.

La bestia que me lleva avanza sin presteza,
Mientras a un doble peso mi pena la somete;
Parece que su instinto le diera esta certeza:
“Prisa pues de ti pártese, no tiene mi jinete”.

Excitarla no logra la espuela sanguinaria
Que hincó en su piel mi ira, mas sin quererlo arranco
A su dolor gemidos que mi alma solitaria
Halla más torturantes que la espuela en su flanco.

Porque así esos gemidos hablan al alma mía:
Está el dolor delante, queda atrás la alegría.

Una dificultad casi insalvable que se presenta en la traducción es la cuestión del metro. Al verso heroico inglés se le considera equivalente al endecasílabo castellano. No lo es de manera absoluta, porque está formado aquél de pies métricos, esto es, tiene acentos tónicos que le dan un ritmo particular. Pero ésa no es la menor de las dificultades. El inglés cuenta con un número extraordinario de voces monosilábicas. Vertidas al español no pueden ser ence-

rradas en once sílabas. Por esos dos motivos era preferible optar por el alejandrino, el verso de más noble prosapia castellana, el verso del *Cantar del Mio Cid*, de las *Gestas* y del mester de clerecía. Ha dicho el altísimo colega de esta academia, Arturo Marasso:

En nuestra versificación moderna, que es a un tiempo rítmica y silábica, fuera del octosílabo y del endecasílabo no hay un verso más armonioso que el alejandrino; hay otros más alados, más populares, impregnados de música ligera y menos monótonos, si se quiere, aunque el alejandrino moderno con sus pausas, acentos, cantidad silábica, ofrezca una extensa variedad melódica dentro de un ritmo esencial.

A ello habría que agregar en cuanto a la traducción de los sonetos que la llamada monotonía del alejandrino no se advierte en composiciones tan breves, y que la cantidad silábica, afirmada en los hemistiquios, acerca el alejandrino a su modelo.

Aparte de ello, y siempre conservando la forma shakespeariana, el traductor realizó espontáneamente, y sin buscarlo, uno de los sonetos en endecasílabos, lo que prueba que las dificultades no son insalvables y que a no mediar las razones consignadas pudiera hacerse el esfuerzo de conservarles aquel metro, pero no se los mejoraría ciertamente.

He aquí el soneto aludido, en el que también se ha respetado lo que cabe llamar la cuestión del sexo:

No llaméis a mi amor idolatría
ni al ser que amo un ídolo, tampoco,
porque siempre que entono una armonía
un solo objeto sin cesar evoco.

Puro como hoy mi amor, será mañana,
pues es constante por su propia esencia
mi verso a la constancia así se hermana,
que él con mi amor no tiene diferencia,

bondad, virtud, belleza, es mi argumento,
bondad, virtud, belleza, y no he variado
sino en las notas de mi amante acento
tres temas que uno solo así han formado.

Bondad, virtud, belleza, al fin ahora
un solo hogar de amor las atesora.

En cuanto a las dificultades emergentes de la forma de expresión del poeta, muchos ejemplos podrían ofrecerse. A cada paso en los sonetos campea un conceptismo casi retórico que oscurece el sentido. Hay que leer las composiciones más de una vez para penetrar todo el pensamiento del autor. Todo son los sonetos menos composiciones fáciles en las que se des-

arrolle su curso tranquila, serenamente. Shakespeare juega con el idioma, con las ideas, hasta con sus propios sentimientos a veces. Sus comparaciones, sus figuras del pensamiento en general, son aparentemente rebuscadas, pero una vez penetrado su sentido se advierte su belleza extraordinaria. El idioma, siempre rico, tiene a veces sorpresas para el lector y lo propio cabe decir de los giros y de las metáforas. Véase como único ejemplo el soneto CIV, de aparente claridad, pero cuyo sentido no es tan fácil de desentrañar como pudiera parecer a primera vista. No es presunción decir en son de advertencia que guarda una fidelidad absoluta con el original.

¡Ah! Para mí tú nunca dejarás de ser joven
pues tu belleza intacta tiene hoy los mismos bríos
de ayer aunque las nieves de tres inviernos roben
en los bosques las galas de otros tantos estíos.

Vi de tres primaveras llegar los infortunios
y cómo en tres otoños su opulencia se pierde,
tres abriles su incienso quemaron en tres junios,
desde que por primera vez vi tu frescor, aún verde.

¡Ah! pero es la belleza la aguja de un cuadrante
que al hurtar su figura sofoca sus arrojios;
así se nos presenta igual en tu semblante
mas hace su camino engañando los ojos.

Oye: cuando naciste, y ten esto por cierto,
ya la eterna belleza del estío había muerto.

La tercera estrofa contiene una comparación desconcertante. Esa figura de lo que es la belleza —la aguja de un cuadrante que huye recatada sofocándose a sí misma— es quizá rebuscada. ¿Rebuscada? En Shakespeare no, pues él es un raudal eterno de donde surgen las ideas y los conceptos más inesperados. Aparece, sí, rebuscada para el común de los mortales, pero véase otra vez cuán hermosa es y luego qué clara y qué profunda:

¡Ah! pero es la belleza la aguja de un cuadrante
que al hurtar su figura sofoca sus arrojios;
así se nos presenta igual en tu semblante
mas hace su camino engañando los ojos.

Y por último el dístico final con ser el resumen de la idea central del soneto, es toda una composición independiente, y adviértase de qué delicado sentido:

Oye: cuando naciste, y ten esto por cierto,
ya la eterna belleza del estío había muerto.

* * *

Como respuesta a la interrogación inicial: ¿la traducción es un género literario?, es el caso, después de lo dicho, refugiarse en el juicio de Lamartine: “En mi opinión la obra literaria más difícil es la traducción”, son sus palabras.

Con el espíritu con que ha sido emprendida, con este amor por la belleza, con este desinterés artístico, sólo se concibe que haya de emprenderse toda traducción poética. Pero eso no es todo. Es necesario una capacidad que desde luego no depende de voluntad alguna, por esforzada que sea. *That is the question*, que diría Shakespeare.

Esta labor de la traducción es una intimidad, una intimidad con el hombre extraordinario que se quiere reflejar, como un espejo que reflejara las imágenes hasta la de los rayos del sol sin dejar de quemarse en su calor. Esa intimidad da un goce infinito. Sobre ese género de frecuentaciones, el verdadero genio que fue Nicolás Maquiavelo tiene aquella carta famosa y harto conocida a su amigo Vettori en que haciéndole relación de sus afanes y sinsabores diarios que no faltan a ninguna criatura mortal, le expresa luego cómo halla un refugio y un consuelo:

Llegada la noche me retiro a mi casa y entro en mi escritorio, despojado de mi traje de campesino lleno de fango y de lodo, me pongo vestiduras reales y curiales y revestido convenientemente, entro en las antiguas cortes de los antiguos varones, donde, recibido por ellos amorosamente, me nutro de ese alimento que sólo es mío y para el que nací; donde no me avergüenzo de hablar con ellos y de pedirles razón de sus acciones, y ellos con alta humanidad me responden; y no siento durante cuatro horas molestia alguna; olvido todo afán, no temo la pobreza, y no me espanta la muerte. Y pues el Dante dice “*Che non fa scienza senza ritener lo inteso*”, he anotado en nuestras conversaciones todo aquello de que he hecho caudal...

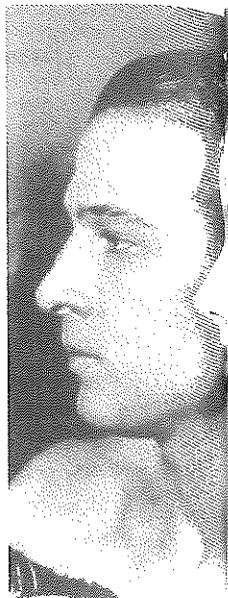
Es un ejemplo que vale la pena recoger. Ya queda dicho antes, que Shakespeare es capaz de dar el solo cada día nuevos horizontes a la vida.



Venus & Adonis

William Shakespeare

- I EVEN as the sun with purple-colour'd face
Had ta'en his last leave of the weeping morn,
Rose-cheek'd Adonis tried him to the chase;
Hunting he lov'd, but love he laugh'd to scorn;
Sick-thoughted Venus makes amain unto him,
And like a bold-fac'd suitor 'gins to woo him.
- II 'Thrice fairer than myself,' thus she began,
'The field's chief flower, sweet above compare,
Stain to all nymphs, more lovely than a man,
More white and red than doves or roses are;
Nature that made thee, with herself at strife,
Saith that the world hath ending with thy life.
- III 'Vouchsafe, thou wonder, to alight thy steed,
And rein his proud head to the saddle-bow;
If thou wilt deign this favour, for thy meed
A thousand honey secrets shalt thou know:
Here come and sit, where never serpent hisses;
And being set, I'll smother thee with kisses:
- IV 'And yet not cloy thy lips with loath'd satiety,
But rather famish them amid their plenty,
Making them red and pale with fresh variety;
Ten kisses short as one, one long as twenty:
A summer's day will seem an hour but short,
Being wasted in such time-beguiling sport.'
- V With this she seizeth on his sweating palm,
The precedent of pith and livelihood,
And, trembling in her passion, calls it balm,
Earth's sovereign salve to do a goddess good:
Being so enrag'd, desire doth lend her force
Courageously to pluck him from his horse.



Venus y Adonis

Traducción de Mariano de Vedia y Mitre

- I CUANDO al purpúreo sol lo despedía
con sus últimas lágrimas la aurora,
Adonis a la caza se partía,
que ama la caza y al amor lo ignora;
mas percíbelo Venus, quien se lanza
como audaz cortejante a su alabanza:
- II —Tres veces más hermoso que yo misma,
divina flor, —le dice—, y deliciosa,
hombre o ninfa ante ti su gracia abisma,
más róseo y blanco que paloma o rosa,
Natura que te creó, por sí vencida,
siente que acabaráse con tu vida.
- III De tu corcel consiente en apearte
y enfrena su cabeza con la silla;
secretos mil en premio he de confiarte
de amor, que te sabrán de maravilla;
la serpiente no silba aquí, al momento
ven, que mis besos ahogarán tu aliento.
- IV Mas saciedad no sentirán tus labios,
la abundancia será como un ayuno,
cortos ha de sentir diez besos sabios
y largos como veinte cada uno,
un día de verano es una hora
si transcurre entre el juego que acalora.—
- V En él palpa la fuerza de la vida
al asirle la mano sudorosa;
presa de su pasión, enfebrecida,
bálsamo es tal sudor para la diosa.
Le hace fuerte el deseo, hacia él se aferra
y del corcel lo precipita a tierra.

- VI Over one arm the lusty courser's rein
Under her other was the tender boy,
Who blush'd and pouted in a dull disdain,
With leaden appetite, unapt to toy;
She red and hot as coals of glowing fire
He red for shame, but frosty in desire.
- VII The studded bridle on a ragged bough
Nimbly she fastens;—O! how quick is love:—
The steed is stalled up, and even now
To tie the rider she begins to prove:
Backward she push'd him, as she would be thrust,
And govern'd him in strength, though not in lust.
- VIII So soon was she along, as he was down,
Each leaning on their elbows and their hips:
Now doth she stroke his cheek, now doth he frown,
And 'gins to chide, but soon she stops his lips;
And kissing speaks, with lustful language broken,
'If thou wilt chide, thy lips shall never open.'
- IX He burns with bashful shame; she with her tears
Doth quench the maiden burning of his cheeks;
Then with her windy sighs and golden hairs
To fan and blow them dry again she seeks:
He saith she is immodest, blames her miss;
What follows more she murders with a kiss.
- X Even as an empty eagle, sharp by fast,
Tires with her beak on feathers, flesh and bone,
Shaking her wings, devouring all in haste,
Till either gorge be stuff'd or prey be gone;
Even so she kiss'd his brow, his cheek, his chin,
And where she ends she doth anew begin.

- VI Con un brazo retiene al potro brioso
y sobre otro al gentil adolescente,
quien con rubor se agita y desdeñoso
ante el fragor de su pasión ardiente.
Roja está como un ascua en su extravío,
Él rojo de vergüenza, pero frío.
- VII Ante una rama nudosa ata la brida
Venus vivaz, –que es el amor ariete–;
ya está el corcel seguro, y en seguida
asegurar propónese al jinete.
De espaldas lo derriba en su ajetreo,
Triunfa sobre él mas no por el deseo.
- VIII Ya está a su lado así que él ha caído;
juntos los codos, juntas las caderas,
besa ella sus mejillas, y el vencido
lanzar intenta quejas lastimeras.
Ella amante responde a sus agravios:
–Si prosigues sellaré tus labios.–
- IX Él arde de vergüenza, se apresura
ella a apagar con lágrimas la llama
de sus mejillas, que enjugar procura
con sus cabellos que sobre él derrama;
Él le afea que caiga en tanto exceso.
Lo demás lo mata ella con un beso.
- X Cual águila caudal que el hambre excita
destroza carne y plumas con el pico
hasta ahogar a su presa o verse ahíta
sus alas desplegando en abanico,
besa ella sus mejillas, labios, frente
y al acabar comienza nuevamente.



LA VOZ del administrador Esteban

Jonás temblaba cuando me señaló y dijo:

— Pues queda, de inmediato, nombrado traductor oficial.

— ¿Traductor? Pero ¿a qué lengua?

— Eso no interesa en absoluto. Cualquier gobierno que se precie tiene sus traductores. Usted es mi traductor particular, ¿comprende?

(...)

— Dicen que viene un italiano y que se quedará aquí a hacer la investigación. ¿Usted habla italiano?

— Yo, no.

— Estupendo. Porque los italianos nunca hablan italiano.

— Pero, disculpe, señor administrador, ¿a qué lengua debo traducir?

— Inglés, alemán. Una cualquiera, no se haga mala sangre.

(...)

— Lo que yo quiero, como que me llamo Ermelinda, es que sepan que nosotros, en Tizangara, tenemos traducción simultánea.

Mia Couto, El último vuelo del flamenco,
traducción de Mario Merlino, Madrid, Alfaguara,
2002, pp.18-19.



QUISIERA decir en primer

lugar, respecto al texto en general, que he procurado seguir el original con la mayor fidelidad *posible*, tratando de conservar hasta el límite de lo inteligible la estructura sintáctica y la puntuación de Sterne, caóticas e ininteligibles, en un principio, para el lector español del siglo XX. De ello se desprende, pues, que la mayor fidelidad posible no ha sido nunca excesiva, aun cuando las más de las veces haya preferido forzar al máximo la sintaxis y la puntuación

TRADUCCION

Si es cierto que la poesía es una traducción
 un código para ocultar los signos
 al resto de la tribu
 ahora que estoy a solas en mi choza
 mientras preparo los conjuros y las pócimas
 puedo confesar frente a una Olivetti anterior a la guerra
 que cuando escribo sobre símbolos
 quiero decir sus ojos
 que cuando pongo magia
 en realidad estoy diciendo su mirada
 sin que me importe
 lo que se lea en los huesos calcinados
 en las mismas entrañas de un cordero
 en las hojas del té
 o en las líneas azules de sus manos.

Horacio Salas



castellanas (en pro de posibilitar la *adivinación* del texto inglés por parte del lector español) a seguir la lamentable y generalizada tendencia de los traductores a *castellanizar* los textos extranjeros de tal forma que cualquier vestigio de su condición de obra inglesa, o francesa, o alemana, queda borrado por completo o barrido por inoportunos casticismos.

Nota de *Javier Marías* a su traducción de *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, Clásicos Alaguara, 1978.

La traducción de libros en España

Catalina Martínez Muñoz

Asesoría jurídica: Mario Sepúlveda

Gráficos: José María Díez Arranz

El presente informe, presentado por ACEtt al MEC el 18 de marzo de 2002, parte de un estudio preliminar que servirá como base para un análisis amplio y riguroso sobre el actual estado de la traducción de libros en España y las condiciones de trabajo de los traductores.

Dicho estudio futuro quiere ser una continuación del *Libro Blanco de la traducción en España* (ACEtt, 1997) y habrá de completar, aclarar y estudiar la evolución de la situación durante los últimos cinco años. Recordamos que, a día de hoy, el *Libro Blanco* sigue siendo el único estudio completo y fiable sobre el asunto que aquí nos ocupa y que el universo real de su muestra estadística alcanzó un total del 41% de los traductores de libros, cantidad ampliamente representativa de este colectivo profesional.

La tarifa media de referencia para la obtención de los datos estadísticos de este informe es la de lenguas más traducidas en España (inglés, francés, alemán, italiano y portugués), que en su conjunto representan el 84,9 % de los títulos publicados en nuestro país. La tarifa para todas estas lenguas, con la sola excepción del alemán, no presenta variaciones. La unidad de referencia de las tarifas es siempre el folio de 2.100 matrices, como unidad de cómputo más utilizada en los contratos de traducción.

Los datos socioeconómicos que se ofrecen en este informe están sacados de: A. *Libro Blanco sobre la traducción en España*. Donde se pone de manifies-

to que la mitad de los traductores percibe por su trabajo una cantidad homogénea, mientras que los honorarios del resto ofrecen un panorama claramente atomizado y sujeto a circunstancias excepcionales: la traducción de lenguas minoritarias que, bien por beneficiarse de ayudas institucionales, bien por la ley de la oferta y la demanda, son objeto de unas tarifas en concepto de anticipo de derechos de autor entre 3 y 8 veces superiores a la media.

B. *La Panorámica de la edición de Libros en España del año 2000* (MEC), cuyos datos sobre el mercado editorial en sus aspectos fundamentales —número de títulos traducidos, tirada media y precio medio por libro—, permiten realizar estimaciones bastante precisas y con un escaso margen de desviación sobre el mercado y los derechos de autor. La media estimada como porcentaje de derechos de autor es del 1%, si bien sabemos que en la realidad esta cantidad es en muchos casos inferior.

C. Los contratos de traducción (1991-2000) que figuran en los archivos de ACEtt (aproximadamente 150), con el fin de analizar otros aspectos de la cuestión igualmente importantes: tarifas como anticipo, porcentaje sobre ventas para el autor, cláusulas abusivas y cumplimiento de la Ley de Propiedad Intelectual. Todo ello nos ha permitido realizar un estudio preliminar sobre el estatuto jurídico del traductor, así como sobre las tarifas y su evolución en el período comprendido entre 1991 y 2000, partiendo de una muestra de tarifas, una vez depurados los extremos mínimos y máximos. Por último, hemos comparado los datos de evolución de las tarifas con la evolución porcentual experimentada por los salarios y el IPC en España durante el mismo período. (Datos del INE y del Ministerio de Fomento, 1991-200).

A luz de las encuestas que ACEtt ha realizado entre sus socios a lo largo de su ya dilatada historia, sabemos que la situación media real puede ser peor de lo que los resultados de este informe reflejan. Hemos preferido ser prudentes, a sabiendas de que deberemos emplear medios y recursos más rigurosos para completar y validar los puntos que aquí se discuten.

I. Presentación

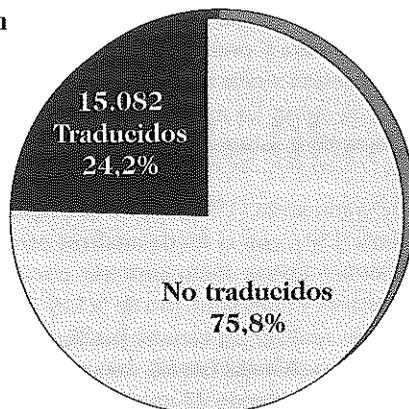
Es obligado comenzar esta presentación recordando una vez más la importancia cultural de la traducción como vehículo de comunicación y transmisión de ideas y conocimientos entre distintas lenguas y culturas. El desarrollo de una sociedad, su posicionamiento en un mundo cada vez más globalizado y competitivo, pasa necesariamente por el fomento de la cultura, la ciencia y la tecnología en todos los ámbitos del saber.

La traducción es un pilar esencial para la construcción de una sociedad

La profesión

educada y moderna en la medida en que colma importantes lagunas culturales, entendiendo la cultura en su sentido más amplio. En un país como el nuestro, donde el conocimiento de lenguas extranjeras de la población media es claramente deficitario, la traducción proporciona a una amplia masa de ciudadanos la posibilidad de acceder a fuentes de consulta que de otro modo sólo estarían a disposición de una minoría.

Títulos editados en España. Año 2000
62.224 unidades



Fuente: *Panorámica de la edición española de libros*. MEC, 2000

Uno de cada cuatro títulos publicados anualmente en España corresponde a una obra traducida de otra lengua, dato éste que pone de relieve la notable contribución de los traductores a la producción editorial y al patrimonio artístico, científico y cultural español.

Por todo ello resulta difícil entender el escaso respeto que en nuestro país merece la traducción y quienes la ejercen. La situación de los traductores de libros en España es sin duda alarmante, tanto más cuanto que los graves problemas que afectan a los profesionales de la traducción hace tiempo que pueden calificarse de enfermedad endémica.

Las expectativas despertadas por la promulgación de la Ley de Propiedad Intelectual han ido diluyéndose progresivamente, y la propia ley convirtiéndose en papel mojado, desconocida, ignorada, despreciada y violada.

El actual statu quo, del que a continuación se detallan los aspectos más acuciantes, requiere la intervención inmediata de los poderes públicos, como garantes del cumplimiento de las leyes, para poner freno a los abusos y garantizar la obediencia al marco legal vigente en las relaciones contractuales entre editores y traductores.

Libros traducidos en España. Año 2000

Sector editorial y traductores

Nº títulos traducidos	15.082 unidades
% títulos traducidos frente al total	24,2 %
Tirada media	3.700 unidades
Precio medio por título	13,81 € - 2.298 pts.
Cifra de negocio año 2000	770.715.163,54 € - 128.236.213.200 pts.

Honorarios estimados por derechos de autor. Año 2000

% derechos de autor	1,0%
Nº de traductores	1.667
Títulos por traductor	9 unidades
Honorarios totales por derechos de autor 2000	7.707.151,64 € - 1.282.362.132 pts.
Honorarios por traductor por título y por D.A. 2000	511,02 € - 85.026 pts.
Honorarios por traductor por D.A. 2000	4.624,29 € - 769.417 pts.

Fuentes: *Panorámica de la edición española de libros*, MEC, 2000. *Libro Blanco*, 1997 y ACEtt, 2002

II. Antecedentes y hechos

En 1997, bajo los auspicios de ACEtt se publicó el *Libro Blanco de la traducción en España*, un estudio socioprofesional elaborado por un equipo de sociólogos a partir de una encuesta a traductores, con el objetivo de obtener una información rigurosa y fiable sobre la situación de los traductores de libros en nuestro país. Los resultados del estudio no hicieron sino confirmar las sospechas de que las condiciones socioprofesionales de los traductores experimentaban un progresivo deterioro y que un buen número de editoriales incumplían sistemáticamente la Ley de Propiedad Intelectual (LPI), que para entonces ya había cumplido 10 años.

La presentación pública de este estudio, y la repercusión de sus contenidos en algunos medios de comunicación, provocaron cierta inquietud en el sector editorial, inquietud que se tradujo en una invitación formal por parte de la Federación de Gremios de Editores de España (FGEE) para iniciar un proceso de conversaciones encaminado a la resolución de los problemas, graves y reales, que el *Libro Blanco* ponía abiertamente de manifiesto.

La profesión

Estas conversaciones desembocaron finalmente en la firma de unos Modelos de Contratos de Traducción entre la FGEE, la Asociación Colegial de Escritores, la Sección Autónoma de traductores de Libros de la ACE (ACETT) y la Federación de Asociaciones de Ilustradores. Dicho acuerdo se ratificó en Madrid, el 29 de julio de 1999.

En el protocolo de acuerdo que acompaña a estos "Modelos de Contratos" figura el compromiso de "crear una Comisión Mixta de Autores y Editores para seguir el cumplimiento de los contratos de edición y traducción, así como de aquellos preceptos de la LPI atinentes a la contratación o cesión de derechos de autor, aportando ideas para su más correcta aplicación y desarrollo y contemplando su perfeccionamiento en cuanto pueda ser de su competencia en el futuro".

Dicho compromiso ha sido incumplido por parte de los editores, quienes finalmente han terminado por admitir su incapacidad para obtener un amplio consenso en el sector sobre la aplicación generalizada de los "Modelos de Contratos".

Es de capital importancia señalar que los citados "modelos" acordados en julio de 1999 se limitan a recoger los contenidos mínimos, en cuanto a derechos y deberes de las partes, que, siempre según la LPI, han de figurar en los contratos de traducción. La resistencia de las empresas editoriales a reconocer estos Modelos de Contratos y su negativa a aplicarlos supone por tanto un rechazo implícito de la citada ley y confirma una vez más el amplio grado de incumplimiento de la misma por parte de un número igualmente amplio de editoriales.

III. Situación del traductor

a) Informe de la Asesoría Jurídica de ACETT

1. Aún persisten casos de traducción sin contrato de edición formalizado por escrito.
2. Contratos de adhesión: los contratos que se ponen a la firma de los traductores tienen las condiciones generales impresas, redactadas de forma previa por la empresa editorial, sin intervención alguna del traductor, en una serie de cláusulas ya normalizadas o estandarizadas de aplicación general a todos los contratos que celebra la editorial con sus traductores.

Su característica es que desaparece la libertad de contratación. Se mantiene la libertad de contratar —libertad de celebrar o no el con-

trato—, pero no la libertad contractual —libertad de ambas partes, no de una sola, de establecer las cláusulas que acepten mutuamente—.

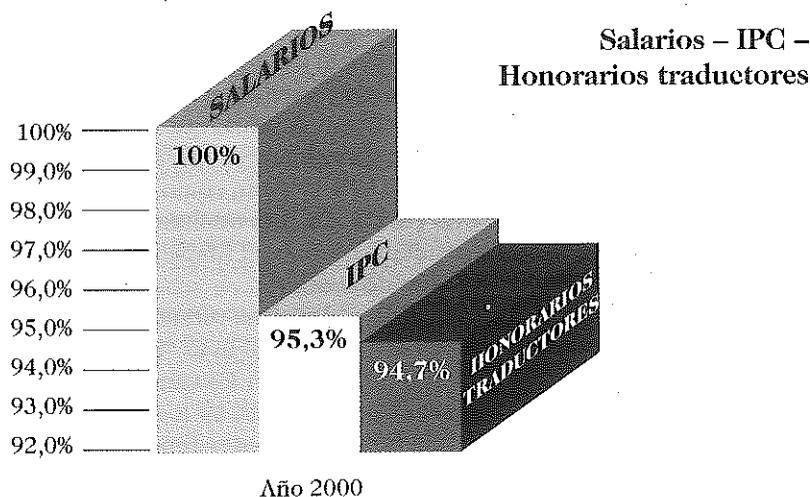
3. La unidad de medida continúa siendo imprecisa y confusa (matriz, folio, palabra, etc.).
4. No se usa como referencia el contrato original, es decir, el suscrito con el autor. Al ser el texto traducido una obra derivada, todo contrato de traducción no debería apartarse de las pautas fijadas entre el autor y la editorial.
5. Ausencia de certificación de tirada.
6. Inexistencia de liquidaciones y, cuando se presentan, resultan en muchos casos ininteligibles.
7. Cláusulas abusivas:
 1. *Fijación del número de ejemplares*, estableciendo una horquilla entre mínimo y máximo absolutamente desproporcionada.
 2. *Penalizaciones abusivas* en los supuestos de disconformidad con la traducción.
 3. *Renuncia de derechos* en los supuestos de cambios de titularidad de la empresa editorial.
 4. *Sumisiones a jurisdicciones distintas* al lugar de la firma del contrato, realización de la obra o domicilio del traductor.
 5. *Derechos morales*. No inclusión del nombre del traductor en un lugar ni constancia, en casos extremos, del *copyright* de la traducción.
 6. *Remuneración no equitativa*. Las tarifas que se están aplicando tanto en los anticipos como en las regalías no sólo son indignas, sino que contradicen el sentido de la LPI. Si bien, como es lógico, porque no es su función, la LPI no establece tarifas mínimas; lo cierto es que exige una remuneración equitativa. Ese es el fundamento del artículo 47, cuando reconoce la acción de revisión.
 7. *Tanto alzado*. No se aplica el sistema remuneratorio previsto como regla en el artículo 46 de la LPI, cual es la “participación proporcional en los ingresos de la explotación”. En cambio, el sistema de remuneración a tanto alzado se lleva más allá de los supuestos excepcionales admitidos por la Ley, utilizándose en segundas ediciones y de modo generalizado en las cesiones a terceros.
 8. *Cesión a tercero*. Por esta puerta falsa se vuelve a colar la antigua Ley de Propiedad Intelectual de 1879 que reconocía la posibilidad

La profesión

de la compraventa de la creación intelectual. Se firman contratos mercantiles entre editoriales por los que se ceden traducciones a precio fijo, trasgrediendo el antes citado artículo 46 de la LPI y, lo que es más grave, otorgando derechos (duración, número de ejemplares, ámbito, control de tirada, liquidaciones, etc.) que traspasan los límites del contrato original. En la práctica no se ceden derechos de autor, sino que se están vendiendo traducciones.

b) Tarifas en concepto de anticipo sobre derechos de autor

1. Las tarifas en concepto de anticipo sobre derechos de autor para la traducción de libros en España son las terceras más bajas de Europa y sólo superiores a las de Italia y Rusia. Según datos de un estudio comparativo de las tarifas en Europa realizado por la Asociación de Traductores Danesa, las tarifas en España son un 30% inferiores a la media europea.
2. La tarifa media por palabra para libros en nuestro país es de 0,02 euros (4 pts.), mientras que en otros ámbitos del mercado, tal como pueden ser las agencias de traducción, el cliente que solicita los servicios profesionales de un traductor paga una media de 0,09 euros (15 pts.).
3. Durante los últimos diez años, las tarifas en España han crecido por debajo del IPC.



Fuente: Ministerio de Fomento, INE y ACEtt. 1991-2000

Salarios, IPC y honorarios profesionales de los traductores en España

Índice de 1991 = 100

	Salarios %	IPC %	Honorarios traductores		
			%	Variación %	Var. IPC %
1991	100,0%	100,0%	100,0%	0,0%	0,0%
1992	107,6%	105,9%	95,5%	-12,7%	-11,0%
1993	114,3%	110,8%	109,1%	-4,8%	-1,6%
1994	119,6%	116,0%	105,5%	-13,4%	-10,0%
1995	125,1%	121,4%	118,2%	-5,9%	-2,7%
1996	130,6%	125,8%	116,7%	-12,0%	-7,8%
1997	135,2%	128,2%	125,0%	-8,2%	-2,6%
1998	138,5%	130,6%	127,3%	-8,8%	-2,6%
1999	141,7%	133,6%	135,1%	-4,9%	1,1%
2000	145,0%	138,2%	137,3%	-5,6%	-0,7%

Fuente: Ministerio de Fomento, INE, *Libro Blanco de la traducción* y ACEtt.
1991-2000

IV. Conclusiones

La síntesis de datos ofrecida en el presente informe, sumada a la exposición de otros hechos que demuestran la falta de sensibilidad de las empresas editoriales y su escasa voluntad negociadora, son suficientes para buscar una solución real a los problemas enunciados.

El actual estado de precariedad no sólo perjudica de manera evidente a los traductores sino que afecta también a la calidad media de las traducciones y, por tanto, a los lectores de obras traducidas.

Por todo ello, solicitamos el arbitraje y la mediación del MEC, a través de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, para la puesta en marcha de un paquete urgente de medidas destinadas a resolver esta grave e insostenible situación. Así, y entre otras posibles actuaciones que habrán de ser estudiadas, acordadas y desarrolladas entre todas las partes implicadas, reclamamos:

1. *La constitución inmediata de la Comisión Mediadora y Arbitral de la Propiedad Intelectual para dirimir los desacuerdos entre los titulares de los derechos de propiedad intelectual y las empresas editoriales.*

La profesión

2. *El reconocimiento institucional y de la industria editorial* de los Modelos de Contratos de Traducción firmados en julio de 1999 y su aplicación sistemática y generalizada.
3. *Unos honorarios* (tarifas más porcentaje sobre ventas) *dignos* para los traductores, acordes con su titulación y categoría profesional.
4. *Una remuneración "equitativa y proporcional"*, según estipula la LPI.
5. *El establecimiento de un mecanismo fiable de control de tirada* que impida cualquier intento de fraude en las liquidaciones de derechos de autor.
6. *El apoyo institucional imprescindible* para informar y sensibilizar a la sociedad en general sobre la importancia de la traducción en la construcción de la cultura.

Fuentes de Consulta

Ley de Propiedad Intelectual, 1996

Panorámica de la edición española de libros, MEC, 2000

Ministerio de Fomento, 1991-2000

INE, 1991-2000

Libro Blanco de la traducción en España, ACEtt, 1997

Contratos de traducción, 1991-2000

ACEtt, 2002

V Premio de Traducción Ángel Crespo

Se convoca el V Premio de Traducción Ángel Crespo, destinado en esta ocasión a galardonar la traducción al castellano de una obra literaria.

El Premio de Traducción Ángel Crespo, patrocinado por CEDRO y organizado por la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña (ACEC) y el Gremi d'Editors de Catalunya fue creado con objeto de galardonar anualmente una traducción al castellano publicada en Cataluña en los dos años anteriores al de su convocatoria. En los años pares se otorga a la traducción al castellano de una obra literaria (poesía, narrativa, teatro); en los impares, a la traducción al castellano de una obra de ensayo, de pensamiento o de carácter científico-técnico.

Las bases del premio, dotado con 6.000 euros, pueden solicitarse en la Secretaría de la ACEC, Canuda 6, 5è (Ateneu Barcelonès), 08002 Barcelona, teléfono 93 318 87 48. El plazo de admisión de obras finaliza el 20 de septiembre de 2002; la resolución del jurado se hará pública durante la primera quincena del mes de noviembre de 2002.

Participación en la Feria del Libro de Madrid

La invitación para participar este año en la Feria del Libro de Madrid supone una excelente oportunidad de difundir y discutir la importancia de nuestro trabajo.

El jueves 13 de junio, de 19,30 a 21,00 horas, Mario Merlino (el profesor) y Elisa Ramírez (la alumna) harán una lectura dramatizada de La lección de Eugène Ionesco.

El sábado 15 de junio, de 19,30 a 21,00 horas, se realizará una mesa redonda, titulada La traducción, puente entre culturas, en la que intervendrán Luisa Fernanda Garrido, María Teresa Gallego, Catalina Martínez Muñoz y Mario Merlino.

Habrà también reparto (y venta) de camisetas con mensajes y lemas, alusivos a la importancia de la función del traductor, sugeridos y votados por los integrantes de la Asociación.

Libros

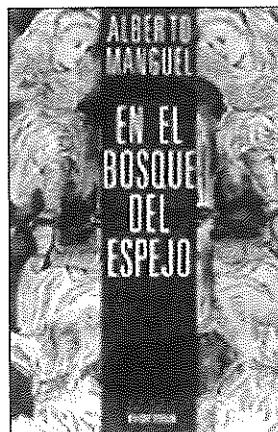
El deseo de sacar conclusiones

Alberto Manguel, *En el bosque del espejo. Ensayos sobre las palabras y el mundo*, traducción de Marcelo Cohen, Madrid, Alianza, 2001.

Una historia de la lectura, traducción de José Luis López Muñoz, Madrid, Alianza Bolsillo, 2001.

La más intensa forma de vida

En *La lección del maestro*, Henry James nos muestra una escena singular: una lectora y un joven escritor discuten sobre el sentido de la literatura. Mientras él—como novelista—se muestra escéptico, es ella, la lectora, quien formula la pregunta del millón: “Pero, ¿qué es el arte, cuando es verdadero, si no la más



intensa forma de vida?”. Me atrevo a decir que Alberto Manguel ha dedicado toda su obra no ya a responder sino a colmar esa interrogación. Así, su nueva colección de ensayos, titulada *En el bosque del espejo*, puede resumirse con una paradoja fácil que no es tal: como el libro de un lector que trata sus lecturas como una forma de vida más intensa y su vida como una forma más intensa de lectura.

La sobremesa

Tal vez otra manera de acercarse a este libro sea equipararlo a la sobremesa que acompaña a una buena cena en compañía. Como una conversación de sobremesa, el libro de Manguel departe sobre una amplísima gama de temas (desde el judaísmo hasta la pornografía, desde la literatura *gay* hasta las opiniones políticas de Vargas Llosa), de personajes (desde el *Ché* Guevara hasta Cynthia Ozick, desde Cortázar hasta Chesterton) y —como no podría ser otra manera— de tratamientos: no falta ni el recuerdo irónico (¿estuvo Borges alguna vez enamorado?), ni la condena enérgica (¿qué se esconde tras la palabra “tolerancia”?) ni la predicción sibilina (¿qué será del futuro de la lectura?) ni la alabanza sentida (¿cómo no leer a Richard Outram?). Aclararé de paso que, al igual que la baronesa Blixen, Manguel es un comensal que también fabula y se contradice. Y todos se lo agradecemos.

Transformación y censura

Una vez comentado esto, voy a referirme a dos textos de *En el bosque del espejo* que nos interesan en parti-

cular: el primero (“Lo blanco por lo negro”) trata del tema de la traducción; el segundo (“El colaborador secreto”), de la figura del editor. Ambos textos se olvidan en cierta forma de la figura del lector y ambos parten de dos prácticas cotidianas dentro del mundo editorial (la traducción y el *editing*) para advertirnos sobre dos peligros que son uno: tanto el quehacer del traductor como el del editor implican —no pueden dejar de hacerlo— un acto de transformación y otro de censura.

Además de vagar por derroteros muy distintos y casi contradictorios con aquel hipnótico recuerdo de Rilke en “El traductor como lector” de *Una historia de la lectura*, “Lo blanco por lo negro” es un ensayo algo sinuoso: parte de una experiencia del mismo Manguel (como traductor al inglés de *Un cuento azul*, de M. Yourcenar), pasa por el debate entre Nabokov y Wilson, cita a Boswell, a Roa Bastos y termina refiriéndose al diccionario tzotzil compilado por Robert Laughlin, que lo acabó en 1976. A mi parecer, procede apuntar esta sinuosidad porque las ideas que refleja también lo son: Manguel parte de la imposibilidad de realizar una traducción inocente

(es decir, una que no transforme el texto y, por ende, no mutile ciertas cualidades del mismo) para ir un poco más allá. Y ese “más allá” no es sino denunciar en última instancia la censura que unas lenguas ejercen sobre otras:

Las culturas se definen por lo que pueden nombrar; para ejercer la censura, el invasor debe poseer el vocabulario que nombra las cosas. Traducir a la lengua del conquistador, por lo tanto, siempre conlleva el peligro de asimilar o aniquilar; traducir a la lengua del conquistado, el peligro de someter o socavar (p.140).

Por otra parte, tal vez la mejor clave para adentrarnos en “El colaborador secreto” sea la cita de Hazlitt que encabeza el texto: “[E]s casi imposible convencer a un editor de que es un don nadie”. Manguel revisa los orígenes del oficio que el mundo anglosajón denomina *editor* para definir tal oficio sobre la base de tres ideas: 1) la tijera del editor es un producto del carácter mercantil del mundo en el que nos vemos inmersos y su cometido tiene como misión crear productos “vendibles”; 2) el mal editor se contenta —otra vez— con transformar el texto para censurar “la riqueza y la ambigüedad que son los auténticos logros de la literatura (p. 150)” y 3) un buen editor es un lector competente que, aun así, sigue sin saber que en el fondo es un don nadie.

Como se ve, en el supuesto de realizar este tipo de lectura de sendos capítulos de *En el bosque del espejo*, en ambos casos tendríamos una

crítica implícita: tanto el traductor como el editor censuran y, al hacerlo, nos alejan del texto original. (Que en el caso del traductor esta censura venga dada por la misma lengua no quita peso a esta afirmación sino antes al contrario, la reafirma; de igual forma, el hecho de aludir al carácter mercantil del mundo en que vivimos parece ratificar a su vez la existencia de la figura del editor). Una lectura así, a mi parecer, confundirá los términos. Los confundirá cuando, hablando de conquistadores y de conquistados, otorgue a los textos la *riqueza* y la *ambigüedad* que niega a las lenguas (como si el inglés de —permítaseme el símil— Margaret Thatcher aplastara al de Bob Marley o al del mismísimo Alberto Manguel) y, por añadidura, cuando otorgue a los escritores esa misma posibilidad de crear *riqueza* que niega a los traductores (como si el acto y el producto de la traducción no dieran lugar a la ambigüedad y la riqueza). Y los confundirá al ensalzar el manuscrito frente al libro publicado, cuando la verdadera censura del mundo editorial pasa antes por ese *carácter mercantil* que discrimina no sólo lo que se publica (y dónde, y por cuánto tiempo) sino mucho más lo que no se publica... En otras palabras: ¿en qué librería encuentra un lector español un libro de Richard Outram?

Unos don nadie

Con todo, creo que Manguel no olvida que toda forma de lectura —toda forma de vida— supone asimismo

un acto de transformación de la realidad y, por añadidura, de necesaria censura. Por eso, en vez de leer estos textos achacándole que se haya olvidado de recordar que en todo hablante, todo escritor, todo traductor y en todo lector no sólo existe un músico que interpreta una partitura sino también un *luthier* que modifica y mejora el instrumento del que se sirve para interpretar su música, deseo volver a los dos apuntes del comienzo de esta reseña: el de la relación entre lectura y vida y el de tomar *En el bosque del espejo* como un interlocutor de sobremesa. (Dos apuntes que no son sino las caras de una misma moneda y que, no es coincidencia, nos recuerdan que como lectores da igual si somos unos don nadie). Lo comento porque gracias a su texto de escritor escéptico hoy el lector puede seguir planteándose sus interrogantes, bosquejar más preguntas o saltar de un tema a otro deteniéndose en una frase feliz o en un argumento que no le acaba de convencer: todo gracias a que

el Manguel escritor no puede imponerse al Manguel lector... y es sabido que el lector, como en *La lección del maestro*, la novela de Henry James a la que he aludido, resulta siempre más certero que el escritor escéptico porque hace mejores preguntas. Y las hace porque no necesita ser "alguien" para vivir la literatura ni para leer la vida: es tan músico y tan *luthier* como el que más. Por eso mismo Manguel puede permitirse incluir como última cita de *En el bosque del espejo* ésta de Flaubert: "[L]a estupidez consiste en el deseo de sacar conclusiones", que vale tanto para la lectura como para la vida.

(Otra cosa muy distinta, y aquí ofrezco un tema para la sobremesa a los lectores de esta reseña, es qué pasa con traductores y editores. Aventuro que en dicha sobremesa no faltarán ni el recuerdo irónico, ni la condena enérgica ni la predicción sibilina. Faltarán, eso sí, los libros de Richard Outram).

Íñigo García Ureta



Boletín de suscripción

Los interesados en recibir VASOS COMUNICANTES pueden enviar un talón o giro postal por importe de 15€, en concepto de colaboración, a nombre de *Asociación Colegial de Escritores*. C/ Sagasta, 28, 5º A. 28004 Madrid.

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

Apellidos y nombre

Dirección

Ciudad *Distrito Postal*

País

Teléfono *Fax*

Actividad profesional

VASOS COMUNICANTES

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@acett.org

VASOS COMUNICANTES

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