VASOS COMUNICANTES

Revista de ACE Traductores Número 35 Otoño de 2006

Reflexiones de un traductor japonés
Norio Shimizu

Godoteando sin remedio
Juan Garzia Garmendia

Didáctica de la traducción
Ana María García Álvarez

VASOS COMUNICANTES

directores: Carmen Francí Ventosa
Mario Merlino

consejo de redacción: Mariano Antolín Rato
Isabel Ferrer
Carlos Fortea
Clara Janés
José Luis López Muñoz
Olivia de Miguel
Carlos Milla
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/ Santa Teresa, 2, 3º, 28004 Madrid
Teléfono: 91 446 70 47 Fax: 91 446 29 61
Correo electrónico: st0000@acett.org
Dirección web: http://www.acett.org

La composición, el diseño y la maqueta son de
josé luis sánchez lizarralde
La revista está compuesta en diferentes ojos de la familia de
caracteres Garamond Pro, de Adobe Systems Inc.®.

Imprime: cromoimagen

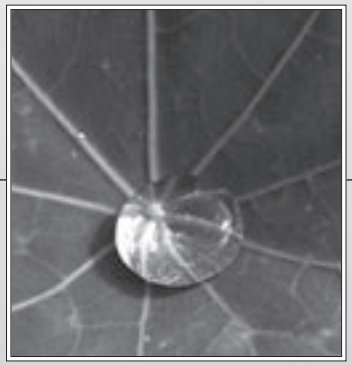
I.S.S.N.: 1135-7037
Depósito Legal: M. 3.472-1996

SUMA

Otoño de 2006

INTRODUCCIÓN 7

ARTÍCULOS 10



LA PROFESIÓN 83

RESEÑAS 88

RIO

notations casi musicais à propos de la göttliche superbia del translator che non se stanca de tropezar
MARIO MERLINO 7

La mesonera de Buckingham
RICARDO BADA 13

El arte poético de traducir: Reflexiones de un traductor japonés
NORIO SHIMIZU 17

La historia de Genji
JORDI FIBLA 27

Serán ceniza, mas tendrán sentido
CARMEN FRANCÍ 39

Godoteando sin remedio
JUAN GARZIA GARMENDIA 49

Más leña al fuego: ¿De la (in)traducibilidad de la poesía? Fragmentos de Brian Boyd en torno a la traducción al inglés de Eugenio Oneguín, de Psuhkin, por Vladimir Nabokov
Nota introductoria y traducción de DANIEL NAJMÍAS 57

Aciertos y desaciertos en la didáctica de la traducción
ANA MARÍA GARCÍA ÁLVAREZ 69

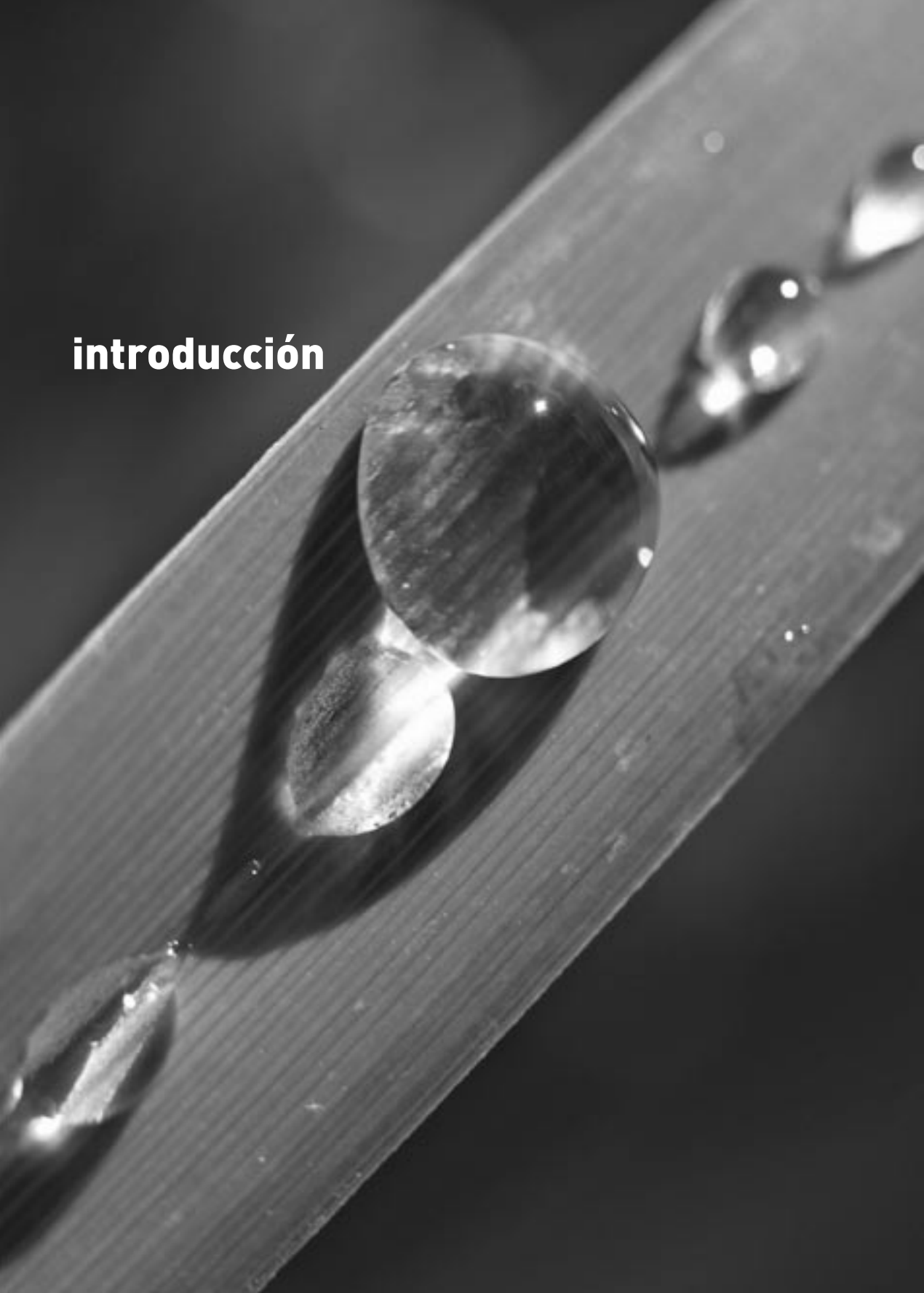
Interacción textual e interacción estructural en la traducción de culturas
LOURDES ARENCIBIA 77

Actos de ACEtt en 2006
CARMEN FRANCÍ 83

En otras palabras. Feria del Libro de Madrid 2006
RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE 85

Remuneración de los traductores literarios en Europa
CARMEN FRANCÍ 86

Revista Estudios de lengua y literatura francesas
ELENA BERNARDO 88



introducción

no*tati*ons *casi* mu*sica*is à propos de la göttliche superbia del *tra*nslator che non se s*ta*nca de *tro*pezar

MARIO MERLINO

el traductor aprende las lenguas en desorden
renuncia al orden alfabético
se acerca con recelo a los diccionarios
(los bilingües son anoréxicos)
se enfrenta a la excitante (lo difícil excita) tarea de recrear atmósferas
husmea en los estantes de la biblioteca y de su imaginación
con la memoria escarba en la infancia de las palabras
(memoria biológica, afectiva, mental, psíquica, se lee en Giacinto Scelsi)
rompe amarras aunque sea siervo libre de amor del texto que traduce

incide con buril de grabador
representa
reproduce un texto escrito y escribe un nuevo original
lee rememora entrelinea incorpora ronda merodea
tiene manías esquizoides
es el otro es el texto soñado por el otro es él quien sueña al otro y lo traslada
lo acuesta en la cuna lo mece
lo abriga le hace mimos lo adopta
(o lo pare, o lo pare, fuera de género)
lo pone momentáneamente fuera de la ley
se convierte él mismo en legislador del texto ya escrito
descifrar es arte próximo a la obsesión
contiene la epilepsia la locura divina
y entonces escribe desde el flechazo del texto leído
se enamora se muere de amor se sacude
las convulsiones están formadas de palabras en desorden
el caos viene se regodea en el caos altérase
pecaminoso altera el orden natural de las cosas
lee ajeno al dogma abandona el dogma se derrite se erige en
lector de nuevo lector al fin legislador
no hay moral que lo arredre
a no ser la moral que dicta el texto

(esa estética de lo bendito, de lo bien dicho, de la construcción, de las vigas, del soporte bienhechor de las palabras)

el traductor es un gerundio
el traductor se llama Traduciendo
el yendo de aquí para allá
el trajinando
el tropezando que escribe
y hay que encontrar lo que no hay en la frase escrita en ese Idioma cualquiera
idear el idioma
tiene bemoles la cosa

sea el texto monocorde, dodecafónico, polifónico, vía de un solo sentido, contramano, velocidad moderada, *au rebours,* vértigo andante y *alegretto*

Traduciendo musica (primera conjugación, tercera persona)
oscila entre lo melódico y lo melancólico
entre lo apelativo y lo peliagudo
se impregna entrando en la página como si fuese una partitura
tararea canturrea solfea (su voz peligra pero cantando aprende)

especialista en mudanzas, artista de la metáfora que es una furgoneta que traslada los baúles (hay palabras que son baúles) los muebles los vestidos de la retórica la coloración de las paredes los cristales empañados (también se los lleva, también) junto con las palabras dibujadas con el dedo en el cristal

cargando además con la fe de erratas donde dice debería decir, algunas notas por si las moscas (musicales críticas etimológicas históricas amables colmadas)

porque Traduciendo asimismo dibuja (no a sí mismo, a lo otro, al otro), artífice fijador de lo real que es ficción cuando no hay realidad posible ni ficción ajena, lo que dice el texto es otra verdad que contiene otra verdad que se sale de la norma de la verdad fingida

norma horma, no la horma de su zapato, la horma en la que se unen extrañamente las hormas de los pasos que en el mundo han sido pero que, aun así, al final, atando cabos y cordones, preserva su número de calzado:

1) los zapatitos me aprietan
2) lucha con los borceguíes, como en *Esperando a Godot* o
3) como Alicia, cuyo pie aumenta según o disminuye según
4) en fin, que no hay tienda que lo entienda a Traduciendo

y al final pone en escena el texto dibujo, el texto escritura, el texto musicado, y cuando lo monta (ni tanto ni tan poco) dirige una pieza de teatro representable en la mente del lector anónimo que dirá "qué bien escribe esta tía (¿o es tío?), cómo enlaza las frases, cómo suena", y habrá muchos que afirmarán "qué bien traduce esta editorial" y otro "léete este li-

bro, amigo, lo han traducido en la imprenta de Rodrigo", y no faltará el que babeando exclame "¡qué ritmo, qué fluidez, qué llevadero!" acerca de un libro escrito por un quechua (los quechuas, ya se sabe, escriben en la lengua que les impongan) o un checo (los checos, además del eslovaco, conocen al dedillo el diccionario de la Real Academia Española)

una vez la escena puesta en marcha, el traductor, que es esencialmente soberbio y se ha pasado horas, se ha destajado eligiendo músicas, líneas, zonas claras, zonas oscuras, pasos, desplazamientos en el tablado de las páginas, gestos de nombre inasible, el traductor, o sea Traduciendo, que además de soberbio padece de algún desorden mental que le hace tirar los diccionarios por la ventana so pena (sí, Sopena) de olvidar todas las palabras de su lengua, que ha hecho de lector, de crítico literario, de ratón de biblioteca, de ratita presumida, se da cuenta, al salir a la calle, que todavía hay quien se atribuye el éxito de su empresa y no sólo eso: le pide a Traduciendo que tenga paciencia, que ya le hará una transferencia.

Anda, traduce "transferencia" a todos los idiomas del mundo. Éxito de ventas: la editorial Fulana Mengana ha traducido la primera novela escrita en tupí-guaraní. El tupí es muy fácil: cuando dice "do" quiere decir "dónde va a parar". *Tupi or not tupi*, (se) debatían los escritores antropófagos brasileños. Cómprate un diccionario. Eso sí: bilingüe.

artículos

LA MESONERA DE BUCKINGHAM

RICARDO BADA

Un libro precioso, editado en Medellín, Colombia, en abril de este año, recoge el epistolario del malogrado poeta colombiano Gonzalo Arango (1931-1976) a su amigo Alberto Aguirre.

De Gonzalo Arango se sabe poco o nada en España, y quienes saben algo de él militan entre los especialistas en poesía latinoamericana. No en vano se trata del fundador de uno de los movimientos más míticos y al mismo tiempo más mitificados en la lírica de ese continente durante el siglo pasado: el nadaísmo. Cuyo Manifiesto —debido a Gonzalo Arango— encierra poco rescatable, si no es apelando a un cierto sentido del humor. Por ejemplo, la frase según la cual "no somos católicos porque dios *[sic]* hace 15 días que no se afeita".

El nadaísmo, su nombre es programa, se proponía la nada. Y en ella terminó. Sintomático de sobra es que ni el diccionario de la Real Academia lo defina, y si saco a relucir el diccionario es porque juega un importante papel en lo que sigue.

Por la época en que Gonzalo Arango no era nadaísta ni sencillamente nada más que un joven apasionado por la literatura, y sin un centavo en el bolsillo, su amigo Alberto Aguirre decide ayudarlo y le consigue un puesto como redactor de la Agencia France Presse en Medellín.

Él mismo confiesa ahora que lo hizo consciente de que Arango no sabía francés, ni escribir a máquina, ni tampoco tenía la más mínima noción ("ni veniales", dice gráficamente Aguirre) de periodismo.

Así las cosas, un buen día, y a propósito de la visita de la reina Juliana de los Países Bajos a su homóloga Isabel de Inglaterra, Aguirre se encuentra en un diario local con la siguiente noticia de la AFP, cuya traducción se debía a su amigo Arango: "Las dos reinas almorzaron juntas en un hotel". Intrigado por lo insólito del caso, Aguirre buscó el original francés, donde leyó: "La reine Elizabeth a eté l'hôte de la reine Julienne pour un déjeneur au Palace de Buckingham". Que Aguirre nos traduce de este modo: "La reina Isabel fue huésped de la reina Juliana en un almuerzo en el Palacio de Buckingham".

Y aquí se centra de lleno mi pregunta: ¿huésped? ¿No sería más bien anfitriona?

Pero ojo: el diccionario de la RALE registra como tercera acepción de la palabra "huésped" la de "mesonero o amo de posada", y como cuarta la de "persona que hospeda en su casa a uno". Y en el Seco la segunda acepción es "persona que aloja a otra en su casa", si bien considera "hoy raro" semejante uso. Mas no tan raro, diría yo, al menos en Zoología y Botánica, según se desprende de una tercera acepción en el propio Seco: "Animal o vegetal a cuyas expensas vive un parásito o comensal, o donde se aloja un inquilino".

Doña María Moliner, con su prosodia de ese proverbial cualquier tiempo pasado que siempre fue mejor, también registra la acepción de huésped

como "persona que tiene hospedada a otra en su casa", pero lo precisa formulándolo así: "respecto de ésta". Y lo mismo en la acepción botánico-zoológica: "vegetal o animal en el que vive un parásito, respecto de éste".

Hablando a calzón quitado, si ya me molesta la existencia de dos palabras para una misma función, mucho más que eso me molesta el que una sola palabra designe dos funciones contrapuestas. Y también el hecho de que en este caso concreto, sin un conocimiento previo de las circunstancias tópicas, la frase "La reina Isabel fue huésped de la reina Juliana en un almuerzo en el Palacio de Buckingham" podría interpretarse como que la monarca inglesa almorzó en su propio palacio invitada por una colega extranjera. Por más que, desde luego, conociendo la excentricidad característica de los ingleses, tampoco tendría tanto de extraño.

Bromas aparte: hasta admitiendo lo paranoico del planteamiento, esto es, que una misma palabra, "huésped", designe al mismo tiempo al visitante y también al visitado, traduciendo deberíamos esforzarnos por dejar claro quién es quién en cada ocasión. Claro está que en la que nos ocupa, el original francés no ayuda mucho. Lo "más mijor" (Cantinflas *dixit!*) quizás hubiera sido una versión libre: "La reina Isabel agasajó a la reina Juliana con un almuerzo en el Palacio de Buckingham". Ahí ya no queda ni el menor resquicio a la ambigüedad.

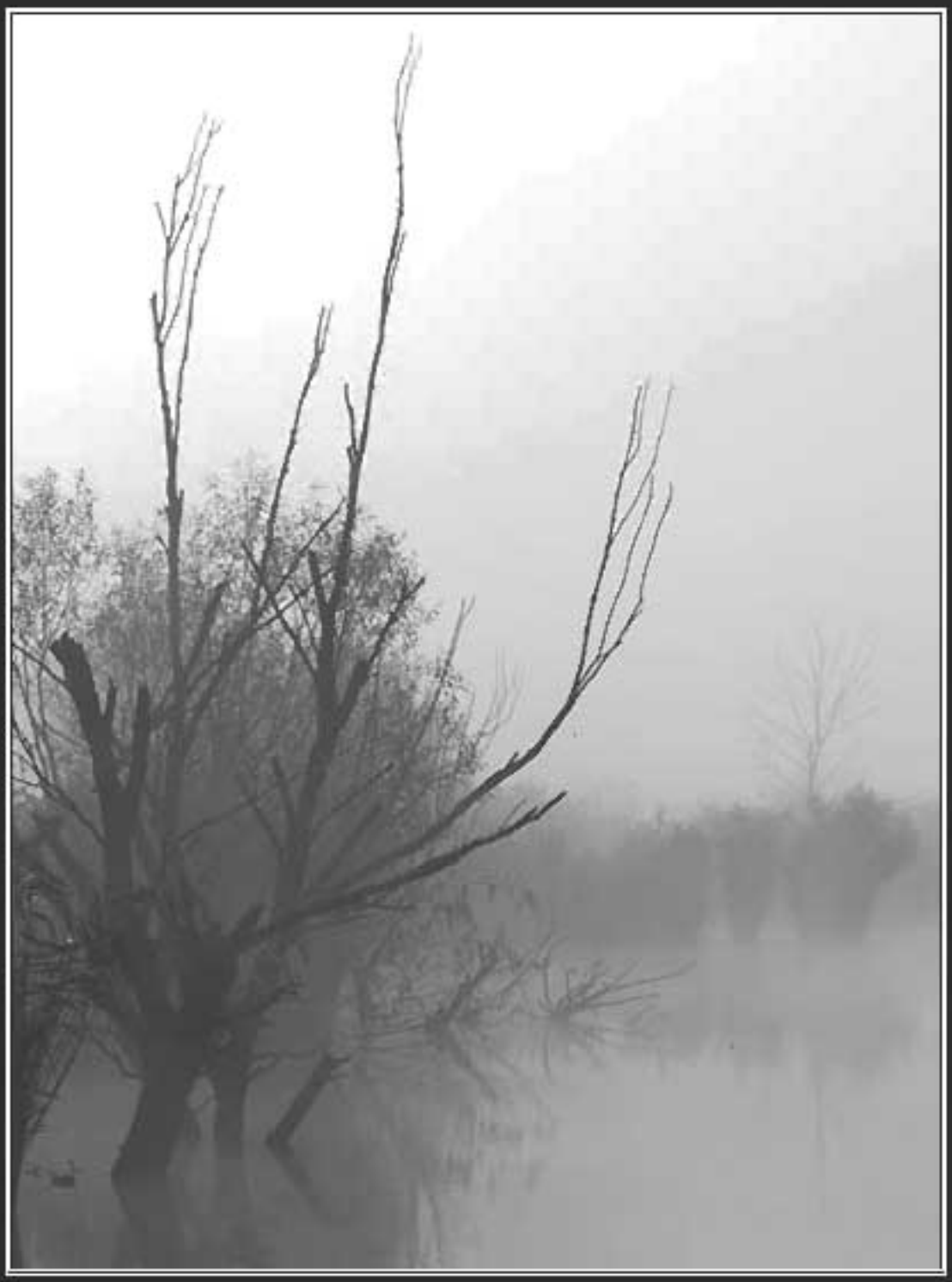
Lo que sí puede desconcertar bastante es descubrir la expresión "ser uno huésped *en su casa"* (cursivas mías) como equivalente de "parar poco en ella" (ídem), puesto que la condición de huésped, en la propia casa, se reduciría así a la del forastero que encuentra allí su aposento, contradiciendo de un modo absoluto la otra posibilidad. Misterios del idioma.

Algo semejante sucede, también en América Latina, con el verbo "heredar". Recuerdo el susto con que oí una noche de tertulia del mes de octubre de 1984, en el jardín de la casa de Sergio Ramírez, en Managua, la frase "Lo que nos heredó el somocismo", sin que nadie, ni una sola de las personas presentes, se sintiera irritada por semejante contradiós. Tanto que incluso llegué a pensar que quien lo dijo ensayaba tal vez una ruda ironía, para no decir un descarnado sarcasmo. Pero no. Se trataba de un uso habitual, por muy disparatado que me pareciese.

De hecho, lo he vuelto a encontrar varias veces en la literatura latinoamericana, concretamente en un cuento del mexicano Héctor Aguilar Camín y en una novela del mismo Sergio Ramírez. Y de hecho, una mirada al diccionario de la RALE nos dice que "heredar", segunda acepción, es "darle a uno heredades, posesiones o bienes raíces", y también, tercera acepción, "instituir uno a otro por su heredero". Lo más notable es que el diccionario académico conoce y nombra la figura de quien hereda como sujeto receptivo, el "heredero", mientras carece en cambio de nombre para quien hereda como sujeto donante. No así el Seco, que sabe identificarlo bajo el legalismo "heredante".

Y volviendo a "Lo que nos heredó el somocismo", he intentado averiguar las reacciones de un alemán traduciéndolo literalmente: "Was uns der Somozismus *geerbt* hat". Y he cosechado tan sólo la mirada conmiserativa de quienes creen que nunca en la maldita vida lograré dominar la sutileza de matices del idioma teutón: "No, Ricardo, lo que seguramente quieres decir es 'Was uns der Somozismus *vererbt* hat', ¿no es eso lo que querías decir?" Claro como el agua clara, porque en alemán es imposible que el verbo *erben,* heredar como heredero, pueda transmitir el mismo sentido que el verbo *vererben,* heredar como heredante. Lisa y llanamente, son dos actividades distintas, tan distintas que no se pueden enunciar con una sola palabra.

Tirar la toalla, tirar la esponja, es lo más fácil. Lo difícil es deber (de) aceptar que cada idioma tiene su propia torre de Babel y esforzarse por bajar todos los puentes levadizos, por desbrozar el monte bajo de los malentendidos y del "nosotros decimos así", para abrir los senderos de la comunicación sin trabas. ¿De qué me sirve tropezar con el bordillo de la acera, si en el Río de la Plata lo voy a hacer (sea ello lo que fuere) con el cordón de la vereda?



EL ARTE POÉTICO DE TRADUCIR: REFLEXIONES DE UN TRADUCTOR JAPONÉS

NORIO SHIMIZU

Catedrático de la Universidad Sofía de Tokio (Japón), Norio Shimizu es doctor en Filosofía y Letras por la Complutense de Madrid. Miembro Correspondiente de la Real Academia Española. Ha publicado, entre otros libros, *Época del Quijote* y *Leer el Siglo de Oro español,* así como una antología de la poesía española contemporánea en edición bilingüe. Ha traducido al japonés a Francisco López de Gómara, Jorge Luis Borges, Octavio Paz. En 2006 intervino en el Centro de Arte Moderno de Madrid, donde leyó la traducción al japonés de 17 haikus de Borges. Este artículo ha sido preparado especialmente para su publicación en *Vasos Comunicantes.*

I. TRADUCIBILIDAD O INTRADUCIBILIDAD

En castellano, las palabras "traducción" y "traducir" empezaron a usarse a mediados del siglo XV, esto es, bastante después de las actividades traductoras de la plena Edad Media. Encontramos estos términos, por ejemplo, en Juan de Mena. "Traducir" es, etimológicamente, conducir una materia viva de una orilla a la otra orilla, o al territorio lingüístico de otro pueblo, y el "traductor", o mejor "transductor", es la persona que lleva a cabo este acto al servicio de ese otro pueblo ajeno al lenguaje de partida.

Se ha hablado y discutido mucho sobre la imposibilidad de traducir obras literarias, y de manera particular se ha recalcado la intraducibilidad de la poesía. Se trata de un tema clásico y quizá muy trillado. Simplemente acordémonos de aquella afirmación famosa de Cervantes:

> El traducir de una lengua en otra (...) 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 lisura y tez de la haz. (*Quijote,* II-62)

En otro pasaje del *Quijote* se nos dice que los traductores de la poesía, "por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que (los libros de verso) tienen en su primer nacimiento" (I-6). Algo muy parecido decía, entre otros, aquel Guillermo von Humboldt en una carta dirigida a Augusto Schlegel. Pero no voy a repasar la historia de la traducción, analizada y revisada con una maestría insuperable por don Valentín García Yebra.

Según aquellas tesis negativas, los pobres traductores tienen que conformarse con trasmitir incompletamente el argumento de las obras literarias o artísticas. Evidentemente, si una traducción no pasase de ser un argumento de la obra determinada, el resultado de la traducción ya no es arte, por consiguiente, incapaz de comunicar el disfrute estético de la obra original a los lectores. Así la traducción se convierte en un foco de múltiples críticas; que si manipulación, que si destrucción, que si delito, etc.

La verdad es que se ha hablado mucho, y quizá exageradamente, sin las justificaciones requeridas, de aquello de *traduttore, traditore.* ¿Por qué traidor? Porque un poema, por ejemplo, es una obra ya perfectamente acabada y no se puede repetir el mismo contenido acudiendo a otras formas,

y menos utilizando una lengua ajena a la original. Es imposible dar una nueva forma estética a lo que ya la tiene.

A este tipo de visión encabezada por la estética idealista de Croce no le falta razón, sino todo lo contrario. El propio refrán italiano anteriormente citado, y tantas veces repetido, no se puede traducir bien al inglés o al japonés. Al español, todavía, "el traductor es un traidor", pero si lo traducimos forzadamente al inglés (o al japonés) se priva al epigrama rimado de todo su valor paranomásico: *The translator is a betrayer.*

Citemos otro ejemplo casi imposible de traducir adecuadamente a las lenguas no románicas. Se trata del comienzo de un poema titulado "Ejercicio de tiro" de Octavio Paz. Empieza así:

> La marea se cubre, se descubre, se recubre y
> siempre anda desnuda.

Aquí, la raíz del verbo es fundamental: cubrir. Así la repetición de "cubrirse, descubrirse, recubrirse" cobra un efecto lingüístico peculiar. Sin embargo, como es fácil de imaginarse, en otras lenguas ajenas a las neo-latinas, es totalmente imposible tener el mismo o semejante efecto fónico y a la vez estético.

El problema no es, lógicamente, propio de Octavio Paz ni mucho menos. Se me dirá con sospecha cómo se van a traducir, por ejemplo, aquellos versos lorquianos:

> Verde que te quiero verde.
> Verde viento. Verdes ramas.
> El barco sobre la mar
> Y el caballo en la montaña.

O aquel comienzo tan impresionante y típicamente calderoniano:

> Hipógrifo violento,
> que corriste parejas con el viento,
> ¿dónde rayo sin llama,
> pájaro sin matiz, pez sin escama…

En estos casos en que se opera desde el significante, a saber, como dice Carlos Bousoño, el ritmo, la rima y los casos de expresividad vinculada precisamente a ese ritmo o a la materia fonética de los vocablos o al dinamismo de la sintaxis, el traductor tendrá que tratar de buscar desesperadamente, en cierto sentido, otros recursos poéticos *mutatis mutandis,* si es que los hay, para suplir o recompensar de alguna manera esa traducción a la que teóricamente se aspira. De hecho, yo mismo he tenido que enfrentarme con innumerables experiencias o dificultades de este tipo. Muy recientemente he publicado en Tokio una *Antología fragmentaria de la poesía española contemporánea* (edición bilingüe) y he incluido, por ejemplo, aquellos versos tan populares: "Se equiv*ocó* la paloma. / Se equivoc*aba*." de Rafael Alberti. ¿Qué solución me ofrece el sistema lingüístico japonés para suplir los sonidos repetidos en cada verso? No sé si habré logrado reproducirlos de algún modo. La respuesta la tienen los lectores japoneses. Mi admirado y docto profesor Claudio Guillén ha discutido brillantemente sobre estos problemas.

Pensemos en un hecho fundamental. Hemos de reconocer, queramos o no, que en la discusión ontológica en torno a la traducción poética, si optamos por la actitud negativa, caemos en una seria contradicción. Si no hubiese habido traducciones poéticas, buenas o malas, ¡cuán pobre sería el mundo poético, o el mundo literario en general, de cada país! Un Bécquer, por poner sólo un ejemplo, ¿hubiera sido Bécquer sin traducciones de las obras de poetas alemanes? Pasa más o menos lo mismo con muchos poetas españoles y latinoamericanos. Insisto: querámoslo o no, directa o indirectamente, estamos empapados de las múltiples traducciones y las comprendemos a nuestra manera para seguir expresando, consciente o inconscientemente, nuestros pensamientos y sentimientos.

No solamente eso: la labor de la traducción entra de lleno en el problema de la historia de la literatura de cada pueblo. Francisco Rico, en un agudísimo ensayo titulado "Los textos y los tiempos", dice con todo acierto: "La literatura se escribe menos en la página que en la tradición y sólo en los márgenes de la tradición adquiere sentido ca-

bal" y acude, para comprobar su tesis, a los textos de Jorge Manrique, Quevedo, Antonio Machado, Borges, etc. Si es así, ¿qué puesto puede ocupar la traducción? Porque la traducción introduce, teóricamente hablando, obras ajenas a esa tradición cultural de un pueblo. Evidentemente aquí se da el caso de la ósmosis cultural y este fenómeno ha sido y será decisivo para la conformación de la llamada identidad de cada cultura.

Expongo una pequeña experiencia personal mía, en la línea del fenómeno que acabo de mencionar. Hace un par de años, di un cursillo monográfico en la Facultad (Tokio) sobre Berceo. Dedicamos un año entero a la lectura en profundidad de *Milagros de Nuestra Señora.* Se podrá imaginar la enorme complejidad que me suponía explicar a los estudiantes japoneses las ideas fundamentales de la mariología o explicar complementariamente el entorno cultural de aquella época, etc. Sin embargo, nadie duda de que estos esfuerzos agotadores merecen la pena: así los estudiantes japoneses pueden acercarse paulatinamente al mundo poético occidental o hispánico y descubrir un mundo ajeno asimilándolo a su manera. Esto significa, a mi modesto juicio, no sólo abrir más la puerta hacia la cultura exterior, sino, sobre todo, agudizar y ampliar la capacidad receptora de la sensibilidad poética. Lo importante es, como diría Ortega, añadir un nuevo continente irreal al continente ya existente y que ese nuevo continente sea asequible de alguna manera a los lectores mediante los vasos comunicantes de la poesía.

Por cierto, aprovechando esta ocasión, podríamos preguntarnos a nosotros mismos con toda humildad: ¿cuántos de nosotros hemos reflexionado con nuestra propia experiencia sobre qué es lo que se pierde realmente de la lengua de partida (*source language)* frente a la lengua terminal (*target language)*, es decir, la lengua a la que se traduce?

Otra experiencia personal mía: por encima de todas las teorías más o menos sofisticadas que merecen mi pleno respeto, como la de Walter Benjamin, puedo asegurar que jamás habría empezado a especializarme en los estudios hispánicos sin haberme asomado, a través de la traducción japonesa, al mundo poético de Gustavo Adolfo Bécquer. A los 19 años descubrí mediante esa traducción, es decir indirectamente, el complejo y fantástico mundo becqueriano. Para mí aquello fue una verdadera revelación (por cierto, sobra decir que Bécquer no es, de ninguna manera, un poeta de quinceañeras). De la misma manera, jamás olvidaré la sensación que tuve al leer, otra vez en japonés, el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. Después, al leer a estos autores ya directamente en castellano, advertí efectivamente que las traducciones que yo había leído tenían bastantes errores. Sin embargo, para mí eso ya no tenía importancia, pues esos errores no me impedían el disfrute de la obra en conjunto. De manera que sigo muy agradecido a esos traductores (o traidores), puesto que, a la larga, estoy totalmente convencido de que sin estas experiencias poéticas indirectas yo no habría empezado a estudiar las literaturas hispánicas.

Volvamos a nuestro tema principal. Decíamos antes que estábamos empapados, consciente o inconscientemente, de las múltiples traducciones. Con esto quiero decir mucho más de lo que a primera vista pudiera parecer. Como dice Octavio Paz, cuando el niño pregunta a su madre por el significado de una palabra, en ese momento lo que está pidiendo realmente es que traduzca a su lenguaje ese término desconocido. Para aclarar más lo que estamos comentando ahora, permítaseme citar, aparte de Paz, al gran romanista Karl Vossler:

> Quien lee (las obras de Shakespeare) en su texto original, con la mejor comprensión y la más íntima participación, ya está cometiendo, bien mirado, una traducción. Es más, el simple escuchar y comprender las palabras de mi compatriota y contemporáneo ya es una traducción de su pensar al mío.

¿Por qué se insiste tanto en la intraducibilidad de la creación poética? Yo también era de esta opinión negativa. Alonso Schökel, desde el punto de vista hermenéutico, dice: "Si para traducir al español hace falta conocer y manejar el español, creo que para traducir textos poéticos hace falta conocer el lenguaje poético español". Si tomamos al pie de la letra esta afirmación, hay que reconocer que

lleva implícito un prejuicio. Nos inclinamos fácilmente a pensar que hay un "lenguaje poético totalmente autóctono en cada lenguaje" y que hay "propiedades poéticas absolutas e intransferibles a otras lenguas". Esta idea es evidentemente inadecuada. En primer lugar, si la poesía, por muy surrealista que sea, fuese realmente violación de normas del lenguaje cotidiano, la comunicación lingüística sería simplemente imposible y caeríamos en una confusión babélica. Recordemos lo que decía García Lorca, "poesía desligada del control lógico, pero ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética." Lo que hay son expresiones plenamente logradas a nivel poético y no un lenguaje poético totalmente independiente. Y la línea divisoria entre textos científicos en prosa y textos literarios o poéticos es mucho más borrosa de lo que se suele pensar y la "sacralización" del texto literario es peligrosa, tanto desde el punto de vista lingüístico como desde el punto de vista de la crítica literaria.

Aparte del problema del "lenguaje poético", se señala, como indicábamos, el carácter "formalmente acabado" de las obras literarias, de manera particular, poéticas: se dice que es imposible dar una nueva forma estética a lo que ya la tiene. En una palabra se trata del problema de la "univocidad del sentido". De hecho, "un poema es un organismo vivo, un sistema total de relaciones, y cualquier cambio verificado en una de sus partes lo puede modificar en su totalidad" (Luis Rosales).

Se suele insistir, muchas veces con pedantería, que la poesía hay que leerla en el original. Sería ideal. Sin embargo, al leerla en el original, ¿no la estamos también traduciendo, como decíamos, inconscientemente y de alguna manera, a nuestro propio lenguaje? Además, el texto original, en el caso de las obras artísticas, ¿es absolutamente sólido? Si el texto cervantino del *Quijote* fuese tan sólido, ¿por qué siguen apareciendo tantas interpretaciones, aún basándose en el mismo texto original español? Lo mismo pasa con todas las obras maestras del arte. Una escritura original, sin ser traducida a otro idioma, puede proporcionar múltiples valoraciones o evaluaciones justificables.

Mario Vargas Llosa decía: "Escribir es desdoblarse, ocultarse, multiplicarse." Esto, a mi juicio, nos proporciona paradójicamente la posibilidad deseable de traducir. Decía acertadamente el destacado hispanista Bruce Wardropper que "los grandes poetas cultivan la ambigüedad" y ni que decir tiene que el máximo cultivador de esta ambigüedad en la historia de la literatura española es Cervantes. La literatura, la literatura moderna sobre todo, está condenada a la complejidad y a la ambigüedad. En literatura no hay verdades simples. Podríamos afirmar *grosso modo* que la labor de un traductor se basa, como la de un escritor, precisamente en la elasticidad vital del lenguaje y del ser humano.

II. LA TRADUCCIÓN Y LA DIFERENCIA CONCEPTUAL

Ahora pasemos a algunos problemas peculiares de la traducción del castellano al japonés. Aquí me encuentro con una desventaja seria frente a los teóricos de lenguas occidentales, puesto que no voy a poder citar ejemplos concretos del japonés. De manera que me limito a citar dos o tres casos que puedan tener interés.

Hace casi un cuarto de siglo que traduje *El mono gramático* de Octavio Paz. Bajo circunstancias especiales, la versión original castellana tardaba mucho tiempo en llegar a mis manos y por fin me vi obligado a empezar a traducir la obra basándome en la traducción francesa. Un día me llegó la versión original tan esperada y empecé a compararla con la traducción francesa, en conjunto muy bien hecha, por cierto. Sin embargo, el francés no distingue, por ejemplo, los verbos "ser" y "estar" y a veces esta distinción es crucial en Octavio Paz. Volví a modificar mi traducción hecha hasta entonces, dentro de los límites que me ofrecía la lengua japonesa.

Sabemos que este problema es, en el fondo, conceptual, de manera que en la historia de la traducción nunca ha faltado este problema y seguirá sin faltar. Imaginémonos la gran cantidad de problemas con los que tuvo que enfrentarse la Escuela de Traductores de Toledo o la anterior y célebre Bayt Al-Hikma de Bagdad, en donde se

fomentaba la traducción al árabe de obras filosóficas griegas.

En Japón, adonde llegaron los primeros españoles encabezados por San Francisco Javier en 1549, se dio este tipo de dificultades desde los primeros momentos de la traducción de las obras occidentales. Como se sabe muy bien, las obras del dominico Fray Luis de Granada tuvieron una enorme difusión en toda la Europa del siglo XVI. De ahí que a los misioneros que venían a Japón se les ocurriera la idea de traducirlas al japonés. En 1592 se publicó una versión abreviada de la quinta parte de la famosa *Introducción del Symbolo de la Fe.* El traductor no se atrevió a traducir literalmente el título *Symbolo de la Fe* y la llamó *Fides no Doshi,* esto es: *fides,* palabra latina que significa "fe"; *no,* partícula del genitivo equivalente a *de;* y por último *Doshi,* "maestro", *El maestro de la Fe.*

Tanto la palabra "símbolo" como "fe" en el sentido occidental fueron conceptos novedosos para los japoneses de aquella época. Y lo "novedoso" se consideraba a su vez en la España de antaño, como nos explica Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua española o castellana,* de 1611, "peligroso".

Sustituyendo la *Fe* por *Fides* del latín no se solucionaba nada, evidentemente. Pero el traductor optó, a su manera, por la prudencia de evitar, al menos, el malentendido de esta palabra fundamental. Otro caso llamativo es la traducción japonesa de la *Guía de pecadores,* también de Fray Luis de Granada, publicada en el sur del Japón en 1599. El título de la traducción repite exactamente el título original, incapaz de ser comprendido así por los lectores japoneses. El concepto del "pecado" o del "pecador" en el sentido occidental-cristiano fue, otra vez, tan novedoso, o sea tan peligroso, que no se encontraba ninguna palabra japonesa equivalente. Tanto para el traductor como para los lectores, el título por de pronto era lo de menos, y lo que les importaba era el contenido de la obra. Lo mismo pasó con la mismísima palabra "Dios" o "Deus". En el Japón donde reinaba y reina, en cierto sentido, el politeísmo, era y es demasiado delicado y atrevido acudir a una palabra ya existente para mencionar al Dios del mundo monoteísta. Así se mantenía la palabra "Deus" en los textos traducidos en su primera etapa. Lo mismo pasaba con palabras como "sacramento, martirio, gracia, Pasión", etc. El misionero Gregorio de Céspedes, que vivió en Japón durante casi 34 años en la segunda mitad del siglo XVI, habla de su experiencia del trabajo apostólico en una carta fechada el 10 de septiembre de 1586 y dice así:

> Al primer día hubo más de cien oyentes, de los quales quedaron luego más de la mitad con el buen entendimiento y deseosos de ser cristianos, espantados de lo que tienen oído viendo la ignorancia (con la) que hasta allí adoraban sus *camis* y *fotoques.*

Las dos últimas palabras japonesas representan el concepto politeísta del japonés "Dios" y el traductor tuvo el acierto de no traducirlos al castellano y además los puso, como debía, en forma plural, *camis* y *fotoques.*

Hablando de la forma plural, voy a presentar un ejemplo del haiku japonés, composición poética extremadamente condensada de 17 sílabas (5-7-5 sílabas). Citemos un ejemplo, primero en japonés, del haiku más popular del poeta Basho:

Furuike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto.

Según la traducción de Octavio Paz:

Un viejo estanque:
salta una rana. ¡Zas!
chapaleteo.

Veamos dos traducciones más:

Un viejo estanque;
al zambullirse una rana,
ruido del agua. (Fernando Rodríguez-Izquierdo)

Un viejo estanque,
se zambulle una rana,
ruido del agua. (Antonio Cabezas)

No vamos a entrar en el análisis detallado de este poema. Me limito a unas pequeñas pero importantes observaciones. El japonés no suele distinguir la forma singular y plural de los sustantivos. Cuando se tradujo este haiku a varios idiomas extranjeros, todos los traductores, excepto el ruso, tradujeron "rana" en plural. Eso destruye por completo la poesía, porque si varias ranas se zambullen al mismo tiempo en un estanque, será inevitable que el contemplador de la escena oiga esos ruidos completamente en contra de la estética del silencio.

Tenemos que darnos cuenta de que en este haiku hay dos paradojas, o mejor, dos negaciones. En primer lugar, la palabra *kawazu*. En japonés tenemos dos palabras que corresponden a "rana". Se me dirá que en español también: "rana" y "sapo". No va la cosa por ahí. Es muy difícil de explicar, pero lo cierto es que, cuando en japonés decimos *kawazu,* curiosamente no se nos viene a la mente la cara "atontada" de una rana; la palabra *kawazu* afirma la existencia de una rana, pero niega su imagen real.

Por otra parte, cuando se nos dice a los japoneses *mizunooto,* o sea "ruido del agua", paradójicamente no oímos nada de ese ruido, sino que oímos, digamos, el eco del silencio que sugiere la armonía con las diminutas olas del agua del estanque. En este sentido, sería mejor traducir incluso "eco del agua" en lugar de "ruido del agua". De todas formas, lo cierto es que el ruido del agua es la negación de ese ruido y es la afirmación del silencio inmediatamente posterior. También en este sentido la palabra "rana" tiene que mantenerse, por fuerza, en singular.

Pasemos a otro ejemplo interesante, ya mucho más reciente. Un eminente pensador japonés, Inazo Nitobe, publicó en Estados Unidos, en inglés, un libro titulado *Bushido, The Soul of Japan.* La edición, de 1899, tuvo tal éxito que se tradujo al alemán, francés, ruso, chino, polaco, noruego, húngaro, árabe, etc. Y en 1909 Gonzalo Jiménez de la Espada lo tradujo al castellano, siguiendo la 13ª edición original. Sin embargo, curiosamente volvió a ser traducida, basándose ahora en la versión francesa, nada menos que por el general José Millán Astray, compañero de Francisco Franco, en colaboración con un tal Luis Álvarez de Espejo. La edición castellana, *El bushido - El alma del Japón* lleva un prólogo fervoroso y curiosísimo del general. Al leer el prólogo, me quedé perplejo. Millán Astray compara la orden de caballería con el *Bushido,* el camino ético de *Samurai,* y llega a afirmar que los soldados españoles son también *samurais* que tienen y respetan el código de honor como los japoneses, cuando el autor japonés dice expresamente en su obra que la palabra japonesa *Bushido* es distinta del espíritu de caballería europea *(horsemenship)*.

Sin embargo, el problema no termina aquí. El concepto del honor o de la honra del español, con una tradición larguísima y muy arraigada, es tan complejo como profundo. Lo han discutido sabiamente Américo Castro, José Antonio Maravall, Alfonso García Valdecasas, y más recientemente el historiador Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, entre muchos. Y entre la connotación del honor en castellano y la palabra japonesa, en cierto sentido, hay una diferencia muy notable. Cuando decimos "honor" en japonés, a veces (no digo siempre) puede entrañar un matiz despectivo, el de ser pretencioso, avaro, etc. Veamos sólo un ejemplo sorprendente para los europeos. Un libro japonés muy importante de principios del siglo XVIII (Tsunetomo Yamamoto: *Hagakure)* nos dice: "Hay dos cosas que pueden arruinar a un Samurai: la riqueza y el honor."

Ahora bien, Millán Astray no cometió ningún error al acudir a la palabra española "honor". Yo tampoco sabría traducirla de otra manera. Sin embargo debo insistir en que hay un lapsus nada despreciable en el campo conceptual o semántico entre ambas lenguas. Así, hay veces en que la traducción "correcta" nos lleva a una interpretación distorsionada e incluso a un malentendido. Eugenio Coseriu, algo después de Henri Meschonnic, dice que "las lenguas nunca se pueden traducir; los textos, sí". Sin embargo, aquí hay una cierta y evidente tautología, puesto que esos textos se representan mediante determinadas lenguas concretas.

Tomemos un ejemplo más, ahora de García Lorca. Recordemos el comienzo del *Romancero*

Gitano, es decir, del *Romance de luna, luna:* "La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos". Pues bien, un profesor español que lleva muchos años en Japón dice que ninguna traducción japonesa es válida puesto que a los lectores japoneses estos versos no les evocan nada. Efectivamente, un lector de habla castellana puede ligar la expresión "polisón de nardos", desde el punto de vista simbólico, con la imagen antropomórfica de la luna.

Sin embargo, discrepo del juicio negativo de ese profesor español ante la traducción japonesa. El traductor no tiene ninguna culpa, puesto que en Japón, como en otros muchos países, no hay "polisón" ni "nardos". Es inútil pedir peras al olmo. Ante esta situación la única solución, si es que la hay, es que las traducciones lleven notas explicativas o que haya estudios complementarios.

Este tipo de fenómenos se da no sólo en las traducciones en su sentido estricto. Se da incluso dentro de un mismo lenguaje si lo analizamos desde el punto de vista diacrónico. Pensemos, por ejemplo, en el significado de la palabra "pasión", palabra clave, por cierto, para muchos extranjeros que pensamos en la seudo-imagen de España. En el *Quijote,* este vocablo no aparece más de cuatro veces: una vez referido a la "Pasión" de Cristo, otra con el sentido de la enfermedad, y dos veces más con un significado próximo al actual: pasión amorosa o pasión propia. Sabemos que este vocablo significaba a veces "odio" en el siglo XVI y no se explica el significado actual hasta la aparición del famoso *Diccionario de Autoridades del siglo XVIII.* Lo mismo pasa con el significado de la palabra "vergüenza" del español medieval, como lo demuestran las *Siete Partidas* de Alfonso X (Partida II, título XIII, Ley XVI). Es decir, sin sólidos conocimientos filológicos, fácilmente caemos en la trampa de distorsionar el significado del texto original aun cuando se trata del mismo lenguaje. Los ejemplos pudieran ser, por supuesto, interminables sobre todo cuando pensamos en múltiples cultismos.

III. EN BUSCA DE UN ESTADO PRIMORDIAL DE LA POESÍA

Hemos observado algunos problemas difíciles de solucionar en la traducción, sobre todo de estas dos lenguas tan distantes. El japonés ortodoxo o tradicional, como el chino, se escribe verticalmente, y de derecha a izquierda. Sin embargo, traducir del español al japonés no significa simplemente ordenar lo horizontalmente escrito en renglones verticales. La tarea metafórica, teóricamente hablando, consiste, más bien, en buscar el equivalente o correspondiente en el eje o en la dimensión vertical a lo expresado en la sucesión horizontal europea. Esto es cierto, de manera particular en el caso de las creaciones poéticas.

Sin embargo, precisamente aquí radica la dificultad y el peligro. José Cadalso dice en sus *Cartas marruecas:*

> …Procuraba tomar el sentido preciso; lo meditaba mucho en mi mente, y luego me preguntaba yo a mí mismo: si yo hubiese de poner en castellano la idea que me ha producido esta especie que he leído, ¿cómo lo haría?

Está claro que aquí Cadalso está entrando casi de lleno en el campo de la interpretación excesivamente personal. Este tipo de opinión no es, de ninguna manera, reciente. Juan Luis Vives ya decía más o menos lo mismo. Así estamos, al parecer, entre la espada y la pared: la clásica oposición de la infidelidad creadora y la mediocre fidelidad. Yo personalmente soy de la opinión de un Fray Luis de León o de un Menéndez y Pelayo. Efectivamente decía este último, "cuanto más poeta sea el traductor, tanto más obligado debe ceñirse a una fidelidad estricta".

Entonces, ¿cómo acercarnos, al menos, a esa fidelidad, sueño casi imposible, en la traducción poética? Yo, con mi modesta experiencia de las traducciones del castellano-japonés, quisiera señalar por de pronto tres puntos:

1) Lo fundamental: aunque parezca ridículo, que el poema original sea excelente, es decir, que sea un poema de verdad. Un poema que no logre

tener dimensiones universales superando barreras culturales y lingüísticas, aunque trate de algún tema local o nacional, jamás podrá llegar al fondo del corazón de los lectores extranjeros.

2) Que la traducción cuente con una buena edición, a ser posible crítica y, desde luego fidedigna. Sabemos que la comercialización de los libros de literatura en general tiende a publicar ediciones defectuosas con erratas y supresiones.

3) Que haya o que se realicen estudios que ayuden a comprender mejor el texto. Esto es muy importante para los lectores y de manera especial para los traductores. Los estudios pueden y deben frenar las traducciones erróneas o defectuosas que se suelen ver en el mercado editorial.

Un ejemplo de Vicente Aleixandre. Se sabe que este gran poeta usa muchas veces la conjunción "o", pero no en el sentido disyuntivo que denota diferencia o alternativa entre dos cosas o ideas, sino para denotar idea de equivalencia. Tal es el caso, por ejemplo, de su obra capital: *La destrucción o el amor.* El traductor japonés la tradujo precipitadamente y la traducción no pudo transmitir nada ya desde el título mismo de esta obra.

Otro caso típico es Octavio Paz. Este profundo conocedor del pensamiento oriental, tiene una obra importante titulada *Blanco*. Esta palabra en el budismo tántrico significa la "iluminación suprema" y *Blanco* no se refiere ni al color ni a la claridad del sentido ordinario. Una vez más el traductor japonés, sin haberse detenido a estudiar la poética de Paz, ha cometido otro error garrafal. Para evitar en lo posible estos errores y descuidos innumerables en cualquier traducción, los traductores tienen la obligación moral de acudir modesta y constantemente a los estudios de otros investigadores, aparte de que él mismo procure profundizar al máximo en la obra que va a acometer.

IV. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de nuestras reflexiones hemos reconocido una vez más que es imposible encontrar absolutamente el mismo contenido semántico y, por supuesto, la misma forma en dos lenguas diferentes. Pero lo que busca un traductor no es un imposible doble del texto original, sino, como diría Pedro Salinas: "Busca en las palabras de un autor palpitación psíquica que se las entrega encendidas a través de los siglos: el espíritu de las letras". Quizá podamos sustituir esta expresión "palpitación psíquica" por la *innere Sprachform* humboldtiana o bien por la "conformación psíquica del contenido" como diría mi llorado maestro don Rafael Lapesa.

Decía aquel divino Paul Valéry, con o sin razón, que la traducción es un malentendido creador. Si es así, ¡qué malentendido más fecundo y precioso!, porque el traductor, produciendo efectos análogos con medios diferentes, utiliza la solidez y la diafanidad propias de la poesía, tanto para la profundización de la *Weltanschauung* como para una agudización de la sensibilidad de los lectores receptores.

Los lectores concienzudos no persiguen los elementos exóticos en el mundo creado por los poetas extranjeros. Intuyen que pueden hacer suya la visión del otro o de los otros. Así sienten la necesidad de penetrar hasta el mismísimo fondo de ese mundo en apariencia ajeno al suyo y hacer a la vez exploraciones de ese mundo ya conquistadamente suyo. La tarea del traductor se convierte de esta manera en estrictamente creadora y él ya no es, de ninguna manera, un mero intermediario del pensamiento, que es, como dice el *Libro de Sabiduría* del Antiguo Testamento, "una centella del latido de nuestro corazón".

Es esa "centella del latido de nuestro corazón" la que esperamos encontrar los lectores en los textos literarios. Evidentemente, esos textos pueden ser leídos en su lengua original o traducidos, es decir, originales en el doble sentido. Y para mí, nadie como Unamuno ha mostrado de manera tan acertada el ideal de un traductor, aunque no pensara concretamente en la noble labor de la traducción:

Aquí os dejo mi alma-libro
Hombre-mundo verdadero
Cuando vibres por entero
Soy yo, lector, que en ti vibro.

LA HISTORIA DE GENJI

JORDI FIBLA

El pasado 14 de junio, en la librería La Central del Raval de Barcelona, ACEtt organizó un encuentro de traductores. Reproducimos aquí la intervención de Jordi Fibla, traductor de La Historia de Genji del original inglés de Royall Tyler, publicada en castellano en la editorial Atalanta en 2006.

Al nordeste de Kyoto, en el extremo meridional del gran lago Biwa, a orillas del río Seta, se encuentra el templo de Ishiyama, perteneciente a la secta budista Shingon[1]. Desde que se fundó en el siglo VIII, cuando Nara era la capital del país, ha sido reconstruido dos veces, en el siglo XII y a fines del XVI. Junto al edificio principal hay una pequeña construcción llamada *Genji no ma* (habitación de Genji). Dicen que es aquí donde, a comienzos del siglo XI, Murasaki Shikibu escribió la obra más importante de la literatura clásica japonesa, el *Genji monogatari.*

Cuenta la leyenda que la suma sacerdotisa de uno de los grandes santuarios shintoístas de Heian-kyô, la capital que sustituyó a Nara y que siglos después se llamaría Kyoto, solicitó a la emperatriz Akiko que le recomendara algún relato escrito en japonés, la lengua que literariamente sólo cultivaban las mujeres, puesto que, tanto en los asuntos oficiales y burocráticos como en sus esfuerzos literarios, los hombres utilizaban el chino, y la emperatriz se vio en un brete, porque todos los relatos que solían leer en la corte le parecían rancios y, además, por muchos de ellos campaba una lubricidad inapropiada para una sacerdotisa. La emperatriz decidió pedir a una de sus damas de honor, conocida como Murasaki Shikibu, que destacaba en la corte por sus dotes literarias, que tratara de escribir algo nuevo. La dama se encaminó al templo de Ishiyama y permaneció allí hasta el alba, rezando para que las fuerzas sobrenaturales la inspirasen. Era el decimoquinto día del octavo mes, y en aquel entorno embellecido por la luna reflejada en las plácidas aguas del lago, que ella contemplaba desde una terraza del templo, recibió la inspiración que buscaba y concibió el argumento de su obra. A fin de no olvidarlo, tomó del altar los rollos del sutra de la Gran Sabiduría y escribió al dorso dos de los capítulos. Más adelante, como penitencia, copió los dieciséis rollos del sutra en cuestión y los dedicó al templo. Luego fue escribiendo los demás capítulos hasta llegar a cincuenta y cuatro, y dio por finalizado el libro. Un calígrafo de la corte sacó una copia en limpio y se la entregó a la entusiasmada sacerdotisa.

Es posible que Murasaki se inspirase en el templo de Ishiyama, donde hoy podemos ver su imagen, pincel en mano, dentro de la "habitación de Genji". El poeta Matsuo Bashô (s. XVII) evocó la presencia de la escritora cuando visitó el lugar. Cerca de la roca rodeada por un *haraobi,* una especie de faja que antaño se ceñían al vientre las parturientas, donde las mujeres embarazadas se sientan para recibir la influencia benéfica de la piedra sagrada y tener un buen parto, hay un pequeño monumento con el haiku que escribió Bashô:

Akebono wa
mada murasaki ni
hototogisu[2]

La tradición de que Murasaki Shikibu escribió el *Genji* en este lugar se mantiene inalterable.

Hoy en día el visitante puede ver los supuestos rollos del sutra, la pequeña habitación donde trabajaba la autora y hasta la piedra para hacer tinta que utilizó. A un lado de la especie de capilla con la imagen de Murasaki pincel en mano, hay un cuenco para que los visitantes echen monedas. Es exactamente, sobre todo para un occidental de tradición cristiana, como si fuese una santa, o, más en consonancia con la cultura japonesa, un ser humano por cuyos méritos ha sido deificado[3].

En cualquier caso, la redacción del *Genji monogatari* debió de ocupar muchos años a su autora. Parece evidente que no pudo concluir la obra antes de morir (la fecha de su muerte es incierta) y que el abrupto final se debe a la falta de un capítulo más; pero esto, como tantos aspectos del libro, sigue siendo objeto de controversia. Tampoco parece probable que la persona que escribió los cuarenta y cuatro primeros capítulos sea la misma autora de los diez últimos, conocidos como "capítulos de Uji", pues las diferencias de estilo son demasiado grandes. ¿Escribió tal vez esos capítulos la distinguida poeta Daini no Sanmi, hija la autora? Es imposible saberlo. Los japoneses no tienen la menor duda de que la obra íntegra salió del pincel de Murasaki Shikibu. Pero hay que tener en cuenta que para ellos es una especie de heroína nacional y están dispuestos a dar por sentadas cosas que no es posible demostrar.

No se conserva el original de la obra ni ninguna de las copias manuscritas que se hicieron antes de 1200. De esa época data la compilación realizada por el erudito Fujiwara no Teika, que desde entonces es el texto canónico y la base de todas las traducciones, tanto al japonés moderno como a las demás lenguas. En la época de la autora ya existía la imprenta, importada de China como tantas otras cosas, pero sólo se utilizaba para imprimir textos legales o históricos. En la era Heian, que abarca un periodo comprendido aproximadamente entre 800 y 1200, un libro no era un conjunto de páginas escritas, sino también una obra de arte, en la que tenían importancia capital la caligrafía y las ilustraciones insertas en lugares apropiados del relato. Los primeros lectores del *Genji* fueron cortesanos a quienes la autora prestaba su obra. Ellos la copiaban y la pasaban a sus amigos. Unos añadían sus propias ilustraciones de las escenas que más les conmovían. Otros encargaban a artistas profesionales que las pintaran. Así fueron desarrollándose los *emaki*, los rollos pintados, algunos de los cuales, como el *Genji Monogatari Emaki,* del siglo XII, atribuido a Fujiwara Takayoshi y conservado en el museo Tokugawa de Nagoya, son tesoros nacionales.

La obra, traducida al castellano como *La historia de Genji* o *La novela de Genji*[4], según las versiones hasta ahora existentes, presenta una corte idealizada en la que sobresale un hijo del emperador, dotado de tales cualidades que muy pronto acompaña a su nombre el adjetivo *hikaru,* "resplandeciente". Supera a todos sus coetáneos en apostura, inteligencia e ingenio, es un amante incomparable y posee una refinadísima sensibilidad artística. Sin embargo, aunque llega a desempeñar los cargos más importantes de la corte, en el texto no se dice una sola palabra sobre su actividad política. Desconocemos por completo si era diestro en el manejo de las armas y si tenía fortaleza física. La obra se centra primero en sus conquistas amorosas, siempre en busca de la mujer ideal que le recuerde a la madre que perdió en la infancia, y luego muestra las desdichas causadas por algunas de sus acciones y la intervención del destino. Es un examen largo y pausado del amor, los celos, la fugacidad de la alegría y el placer, la aflicción inevitable y las intrigas palaciegas.

Es muy probable que el lector occidental se pregunte por qué este personaje es objeto de tanta admiración, no sólo en la misma obra, sino también como una figura ideal cuyos ecos se encuentran en la historia de la literatura japonesa posterior y que ha ejercido una poderosa influencia en autores tan dispares como Saikaku Ihara en el siglo XVII y Jun'ichiro Tanizaki en el XX [5]. La respuesta no estriba en los conceptos occidentales de acción heroica, ni siquiera en los códigos japoneses de nobleza estoica, sino en los ideales que existían en la era Heian de esa sensibilidad aristocrática de la que Genji es el máximo exponente. Tal vez la expresión más habitual de esa sensibilidad sea el término japonés *aware,* que indica un sentimiento

teñido de tristeza, las sensaciones generadas por el paso del tiempo, la frágil belleza de las vidas que resplandecen antes de sumirse en las sombras de la muerte. Esta palabra, y la expresión *mono no aware*, equivalente al *lacrimae rerum* latino, la piedad que uno siente ante las cosas, la conciencia de lo efímero que es todo, aparecen más de mil veces a lo largo del texto original del *Genji.*

Como he señalado, no se conserva ni el original ni copia alguna anterior a 1200, pero la auténtica barrera para el lector japonés moderno no son las posibles corrupciones de la obra, ya que todos los expertos que han cotejado las diversas fuentes coinciden en que el texto establecido en el siglo XII ha de ser muy fiel al original, sino la dificultad del lenguaje en que se escribió la obra. Murasaki evitaba rigurosamente los nombres propios[6]. El estilo directo es habitual, pero casi nunca se indica quién está hablando. A menudo hay que conjeturar el sujeto de la frase. Las categorías mutuamente excluyentes que damos por sentadas en nuestras lenguas occidentales y, con ciertos matices, en el japonés moderno, pasado y presente, afirmación e interrogación, singular y plural, masculino y femenino, la duda y la certeza, están ausentes en la narrativa de la era Heian. Hay un rechazo de la concreción que dificulta la lectura y que tiene dos razones básicas. En primer lugar, existe una estrecha relación entre esta literatura y la poesía clásica japonesa, caracterizada por un extremado laconismo y la abrumadora dependencia de lo sugerido como estímulo de la imaginación. El otro motivo del rechazo de lo concreto se debe a la naturaleza cerrada de la sociedad en la era Heian. Siempre preferían la alusión a la afirmación, la insinuación a la explicación. Esto se evidencia sobre todo en la poesía y las citas poéticas, pero también afectaba al lenguaje coloquial y los relatos que escribían.

La ausencia de nombres propios es una característica que dificulta en sumo grado la comprensión inmediata de lo que uno está leyendo. El motivo de que los personajes carezcan de nombre es que la autora escribe desde dentro del mundo social que ellos habitan, y de ahí que deba tratarlos como lo hacen los mismos personajes, con un respeto que prohíbe el uso de los nombres propios. Se utilizan sus títulos oficiales, que al variar con el tiempo se prestan a confusión, o bien, si no tienen ningún título, se les designa por el lugar donde viven, desde un barrio de la ciudad a una parte de la casa. Aunque tal era la realidad en el mundo cortesano de la autora, esta práctica dificulta muchísimo la referencia a los personajes, y por ello siglos atrás los lectores de la obra dieron sobrenombres a los más importantes. Un ejemplo es Aoi (malva), el nombre que los lectores pusieron a la primera esposa de Genji. En el texto Aoi no tiene nombre alguno, y en el mejor de los casos se la conoce como la hija del ministro de la Izquierda.

El *Genji* es un reflejo fiel, aunque idealizado, del sistema imperial en la era Heian. Lo mismo que el trazado de la capital, la monarquía estaba calcada de la china, y se impuso a las tradiciones de los clanes, pero aunque se consideraba al emperador como la fuente de todo el poder, tanto secular como religioso, en realidad quienes detentaban el mando eran otros. Sólo en teoría el emperador era el jefe supremo del poder político. A partir del siglo X, el emperador sólo tenía dos funciones: la sacerdotal y la cultural. Como descendiente directo de la diosa del Sol y sumo sacerdote del *shintô,* la religión autóctona, se ocupaba de las constantes y complicadas ceremonias religiosas. Por otro lado, la corte imperial era un centro de cultura aristocrática, donde tenían lugar los certámenes poéticos, los festivales relacionados con las estaciones del año y otros acontecimientos, así como conciertos y concursos de pintura, actividades magistralmente retratadas en el *Genji*. El poder político estaba en manos del clan Fujiwara, una familia que durante tres siglos mantuvo una lucha constante por imponerse a los clanes rivales, hasta que consiguió la hegemonía. No lo hizo gracias al empleo de la fuerza, sino sobre todo mediante la política matrimonial. Los dirigentes Fujiwara maquinaban para que las consortes imperiales se eligieran exclusivamente entre las hijas de su familia, de modo que el jefe de ésta era casi siempre el suegro, el abuelo o ambas cosas del soberano reinante. Los Fujiwara impusieron al emperador una clase de ciclo vital que les permitían hacer con él lo que quisieran. Cuando ascendía al trono era un jovencito inex-

perto y lo casaban con una muchacha Fujiwara. Nombraban a su hijo príncipe heredero y, cuando obligaban a abdicar al padre, normalmente hacia los treinta años de edad, el príncipe le sucedía y el ciclo empezaba de nuevo. Durante sus breves reinados los emperadores estaban tan absortos en el ritual, tanto religioso como secular, que les quedaba poco tiempo y energía para las ambiciones políticas.

Todo esto terminó a fines del siglo XII, cuando la casta militar que se había ido desarrollando en el este del país derribó a los dirigentes Fujiwara, se hizo con el poder y estableció la capital en Kamakura, cerca de la actual Tokyo. Sin embargo, esto no significó que se relegara al olvido la espléndida cultura de la era Heian. La casta guerrera, la de los samurai, consideraba imprescindible el dominio de las letras tanto como la pericia en el manejo de la espada. Durante la larga época de luchas intestinas entre clanes que sucedió a la era Heian, a menudo los guerreros trataban de legitimar su poder mediante los diversos símbolos y ceremonias de la cultura cortesana. Por ello las descripciones del *Genji* se convirtieron en un potente valor cultural, pues cualquier guerrero que demostrara estar familiarizado con la obra podía racionalizar mejor su autoridad política.

Cien años después de su creación, el *Genji* ya era considerado un clásico. Pero el lenguaje de la obra, tan peculiar de la corte en la era Heian, pronto empezó a presentar dificultades cada vez más grandes. En el siglo XIV apareció el primer diccionario para la comprensión del texto. Los estudios sobre la obra se convirtieron en coto de ciertas familias, y se inició una curiosa tradición de comentarios y textos secretos que cada una de las escuelas transmitían como preciosas reliquias de familia. Se hacían justas de "problemas del *Genji*" y cada escuela tenía sus propias interpretaciones crípticas, celosamente ocultas a las demás escuelas y que sólo se impartían a los discípulos de confianza. A unas escuelas les interesaba el texto sobre todo como obra de arte, mientras que otros tendían a usarlo como base de estudios lingüísticos e históricos. Los estudios más valiosos son los de los académicos nacionalistas del periodo Tokugawa, que mezclaban los enfoques literario y académico. El niponólogo Ivan Moris ha señalado que sin el trabajo de generaciones de pacientes eruditos la novela sería tan impenetrable como una inscripción en la isla de Pascua.

Desde que se publicaron las primeras traducciones del *Genji* al japonés moderno, en el primer tercio del siglo XX, las reacciones han sido contradictorias. Las feministas, encabezadas por la novelista y monja budista Jakuchô Setouchi, autora de la traducción más reciente (1997), han considerado el libro como una denuncia de la promiscuidad masculina. Los críticos marxistas, prescindiendo de la remota época en que se escribió, han afirmado que es una sátira de las viciosas clases superiores. Por su parte, los budistas místicos han creído ver en el personaje de Genji a un *bodhisattva,* un ser que ha alcanzado la iluminación pero que no quiere entrar en el nirvana antes de haber redimido a sus congéneres. Ivan Morris abunda en esta interpretación de la obra desde el ángulo budista, pues considera que las líneas maestras del argumento son el desarrollo, la reducción y finalmente la redención del mal *karma* que es consecuencia de los celos, la cólera y las acciones irresponsables. Da la impresión de que la misma autora lo considera así, ya que el adjetivo *hikaru* suele aplicarse a los *bodhisattvas* y, según se mire, Genji puede corresponder al tipo de tales salvadores. Cierto que Murasaki no lo presenta como si él fuese consciente de serlo, sino que posee esa gracia de una manera natural y no piensa en ella cuando realiza sus acciones. Una de las damas con las que se relaciona y que, al sentirse agraviada por él, se empeña en perjudicarle incluso después de muerta, podría considerarse como una encarnación de un *karma* maligno, enfrentado al bien que emana con absoluta naturalidad de Genji. También los confucianos, en el periodo Tokugawa, entre los siglos XVII y XIX, consideraron a Genji como una demostración del principio "recompensa del bien, castigo del mal", e hicieron de Murasaki una confucianista teórica. En el siglo XVIII los eruditos reaccionaron a un periodo de fuerte influencia china y, en busca de las raíces de una tradición nativa japonesa, arrebataron Murasaki a los confucianos. Resaltaron su

fascinación por la estética de la impermanencia, el agudo sentido de la belleza que aviva el conocimiento de su inminente destrucción, el hecho de que parece destilar la esencia de una sensibilidad peculiar japonesa.

La poesía tenía una importancia capital en la literatura de la era Heian y, en particular, en el *Genji,* con sus cerca de ochocientos poemas *waka* de treinta y una sílabas, los antecesores del haiku. Casi siempre el punto culminante de una escena está marcado por poemas que son como la coda en una composición musical. Uno de los motivos de la abundancia de poesía en todas las obras narrativas de la época es la importancia que tenía en la vida cotidiana de la aristocracia. Escribir poemas y responder con otros al recibirlos constituía una parte inseparable de la vida social[7].

Ninguna obra literaria en cualquier lengua del mundo se presta menos a la traducción que la poesía clásica japonesa. Una de las principales dificultades es la deliberada ambigüedad del poema de treinta y una sílabas. Este tipo de poema, llamado *tanka* o *waka,* debe su estructura a las peculiaridades de la lengua. Al contrario que las lenguas occidentales, el japonés carece de acentos. Además, cada sílaba termina en vocal y, por lo tanto, sólo son posibles cinco rimas. Emplear una rima tan restringida sería de una monotonía insoportable, y los japoneses tuvieron la idea de contar las sílabas. En el poema métrico occidental también se cuentan las sílabas, pero se combinan en diversas clases de pies acentuados. Esto no es posible sin acento, y por ello el poeta japonés limita su número y los utiliza en una disposición de versos alternos. La prosodia se basa en los números cinco y siete: un verso de cinco sílabas, uno de siete, uno de cinco y dos de siete.

Por mucho que se intente, resulta casi imposible traducir con precisión esos poemas. En los círculos aristocráticos se sabían de memoria una enorme cantidad de poemas que circulaban en antologías compiladas, y a menudo un poeta utilizaba un epíteto bien conocido, llamado "palabra almohada", para referirse a un tema o a una emoción, o bien concretaba la referencia y aludía directamente a un poeta famoso, cambiando sutilmente una palabra o dos para relacionarlo con las nuevas circunstancias. Cuando esto se hacía bien, los lectores lo admiraban mucho. También usaban el *double entendre,* que en japonés llaman *kake-kotoba* o "palabra pivote". Las posibilidades de interpretación de un poema son muy variadas. He aquí un ejemplo de esa variedad, en las versiones que los tres traductores de la obra al inglés dan de un poema:

Arthur Waley:
Oh, foam-flecked island that wast nothing to me,
even such sorrow as mine is,
on this night of flawless beauty
thou hast power to heal.

Edward G. Seidensticker:
Awaji: in your name is all my sadness.
And clear you stand in the light
of the moon tonight.

Royall Tyler:
Ah, how grand a sight! The island of
Awaji calls forth every shade
of beauty and of sorrow tonight
under this bright moon.

Mientras que Waley no explica nada, Seidensticker incluye una nota al pie informándonos de que en este poema hay una *kake-kotoba* triple con la palabra *awa*, que significa espuma, el nombre de la isla, Awaji (situada frente a las localidades de Suma y Akashi, donde Genji se exilia) y el sentimiento de vaga e indefinida tristeza, el *aware* que he mencionado antes. Hay además una alusión a un poema de la antología *Shinkokinshu.* También Royall Tyler incluye una nota en la que explica la recurrencia de *awa* y la cita del poema en cuestión.

En cuanto a las versiones en castellano:

Versión de Destino[8]: no se ha traducido este poema.

Versión de la editorial Atalanta:
¡Ah, qué espléndida vista! La isla
de Awaji muestra esta noche

cada matiz de belleza y de pesar
bajo esta brillante luna.

Si se cuentan los elementos de la versión de Royall Tyler, se verá que responden al esquema 5-7-5-7-7 (*Ah, how grand a sight! / The island of Awaji / calls forth every shade / of beauty and of sorrow / tonight under this bright moon).* Y es que el traductor se ha empeñado en conservar la métrica original... a lo largo de ochocientos poemas. Es un esfuerzo inmenso cuyo resultado ha sido acogido por la crítica con división de opiniones. Se ha puesto algún reparo a la primacía de la precisión técnica sobre el impacto lírico. Pero, en general, se considera que las versiones que Tyler ofrece de los poemas son mucho más fieles al original que las de sus predecesores. Por mi parte, he intentado la mayor fidelidad en la traducción de sus versiones, dejando de lado la métrica. Si traducir un poema original siempre es problemático, hacer una traducción indirecta de un poema conservando la métrica podría comportar importantes desviaciones del sentido. En algunos casos sería posible, pero en otros, con dobles sentidos y referencias a poemas modificados para adaptarlos a una situación nueva, la dificultad me parece insuperable.

EL GENJI EN EL JAPÓN MODERNO

La influencia del *Genji* en Japón se ha mantenido a lo largo del milenio transcurrido desde que se escribió. Ha dejado su huella en todas las artes y, por ejemplo, ha proporcionado temas al teatro *Noh,* desarrollado bajo el mecenazgo de los dirigentes samurai en los siglos XIV y XV. En el XVII, con el ascenso de la clase mercantil, florecieron el humor, la sátira y el culto al hedonismo. Es la época en que escribe Saikaku Ihara y en la que Tanehiko Ryutei tiene un enorme éxito con una parodia del clásico, *La farsante Murasaki y el patán Genji.* Los samurai, los mercaderes, los poetas que componían haiku debían estar familiarizados con el *Genji,* pero el lenguaje de la obra constituía una barrera insalvable para el público en general.

A comienzos del siglo XX, al tiempo que la cultura occidental inundaba el país y se hacían traducciones de literatura europea, la poeta Akiko Yosano (1878-1942) hizo una primera versión parcial de la obra al japonés moderno. Posteriormente realizó una traducción completa de la obra, pero el manuscrito se perdió a raíz del terremoto que asoló Tokyo en 1923. Volvió a la carga, espoleada por las reacciones de algunos intelectuales japoneses a la versión inglesa de Arthur Waley. Un influyente crítico literario, Masamune Hakuchô, publicó un artículo muy elogioso. Este crítico era buen conocedor de los clásicos japoneses, y el texto canónico del *Genji* le parecía tan frustrante que comparaba su lectura a escudriñar a través de una espesa niebla. Incluso acusó a la autora de infligir al lector un estilo absolutamente atroz. En su artículo decía que jamás había disfrutado del *Genji* hasta que leyó la traducción de Waley durante una travesía marítima, aunque reconocía que su magia se debía tanto a Waley como a la autora, y su encanto le resultaba totalmente exótico.

Parece ser que Akiko Yosano se sintió traicionada por los elogios a la versión de Waley, que a su juicio eran extravagantes. Ella era una experta en el lenguaje del periodo Heian, consideraba que uno no lee literatura sólo por el significado del texto sino también por la singularidad del lenguaje, y que el *Genji monogatari* no existe separado de la belleza del lenguaje de Murasaki Shikibu. Esta afirmación era controvertida, pues daba a entender que el *Genji* sólo podía interpretarse adecuadamente si se leía en japonés. Se puso a trabajar en una tercera traducción al japonés coloquial moderno, empeñada en demostrar que sería superior a la inglesa de Waley. En principio esta nueva traducción amplió el número de lectores, pero entonces llegó el militarismo que dominaría el país en los años treinta y cuarenta del pasado siglo, y las autoridades prohibieron la difusión de la obra porque no contribuía al espíritu combativo de la nación. Además, para los militares la monarquía imperial era sagrada, estaba libre de pecados y debilidades, y por eso los profesores de literatura no podían comentar, por ejemplo, la relación ilícita entre Genji y su madrastra, la emperatriz.

Por la misma época, el novelista Jun'ichiro Tanizaki realizó la primera de sus tres traduccio-

nes del *Genji.* Ya he señalado que los expertos han visto influencias del clásico en su obra, sobre todo en la novela *Sasameyuki,* aunque el rastro del *Genji* está presente también en otros libros suyos. Por ejemplo, en *Siete cuentos japoneses*[9] aparecen numerosas alusiones al *Genji*. Tanizaki reaccionó agriamente a los elogios de que Waley era objeto. Publicó artículos en los que criticaba al inglés por haber complementado o ampliado el original. Si Yosano quería demostrar que sólo los japoneses podían comprender a fondo el texto, Tanizaki pretendía dejar claro que sus compatriotas son lacónicos y los occidentales tienden a decir cosas que los japoneses prefieren no expresar. Waley podía dotar al texto de precisión, pero a costa de perder capacidad sugestiva.

Ha habido otras versiones al japonés moderno, entre las que destaca la de Fumiko Enchi (1973), hasta llegar a la que se ha llevado la palma de la popularidad, el superventas de la monja budista Jakuchô Setouchi. Su versión se publicó en 1997, y la autora viajó por el país durante catorce meses dando conferencias sobre el *Genji*. En 1999 se habían vendido más de dos millones de ejemplares. Setouchi se había propuesto poner al alcance del público general una obra que incluso le imponía demasiado respeto en versiones como la de Tanizaki. "La gente oye la palabra *Genji* e inmediatamente habla en susurros, como en un museo, lo cual es ridículo. Habría que leerlo en un sofá, con una caja de galletas a mano". Lo cierto es que esta novelista doblada de monja budista no sólo ha logrado convertir el *Genji* en una "novela de sofá", sino también de metro y autobús, gracias a su publicación en una docena de manejables tomos de bolsillo. Esta versión de la obra se ha sumado así a la industria cultural del *Genji,* similar a la que sustenta Shakespeare.

LAS VERSIONES INGLESAS

Hace poco se publicó en Estados Unidos un libro sobre Arthur Waley donde se dice que sus traducciones tanto del chino como del japonés deben leerse como contribuciones a la literatura anglosajona y que su versión del *Genji* es una novela inglesa moderna. Es preciso situarla en un contexto apropiado: no una novela del Japón del siglo XI, sino de la Gran Bretaña en el periodo de entreguerras. Hasta cierto punto, Waley imagina de nuevo la obra de Murasaki y también hasta cierto punto la corrige. Actúa como un *editor* que, cuando lo cree necesario, le enmienda la plana a la autora. Por ejemplo, suprime todo un capítulo, aunque eso sí, muy corto, porque, según sus propias palabras, "prolonga inútilmente una parte del libro que ya tiende a aburrir". El autor de la obra a que me refiero dice que, al leer el *Genji* de Waley, tenemos la sensación de que Murasaki está a su lado, como una especie de presencia fantasmal que le susurra al oído, y comenta que lo hace en la prosa del periodo eduardiano tardío, cuya riqueza ornamental incluso ahora sigue atrayendo lectores.

Arthur Waley fue un hombre de espíritu renacentista, coetáneo de los miembros del grupo de Bloomsbury y autodidacto, que emprendió por sí mismo el estudio del chino y el japonés. Jamás estuvo en Asia. Le interesaba más transmitir el espíritu que la letra del original. Decía: "Es tanto lo que se pierde inevitablemente al traducir literatura oriental, que uno debe aportar mucho a cambio". Gran parte de lo que aportó, aunque su lectura resulte deliciosa, es más florido que lo que Murasaki escribió. Waley opina que al traducir diálogos hay que poner en boca de los personajes cosas que es concebible que dirían si hablaran en inglés. Es una actitud discutible, si se piensa que los angloparlantes de hoy no tienen casi nada en común con los personajes que se expresan en el *Genji*. Al leer la exuberante prosa de Waley uno se olvida de que está leyendo una traducción e incluso un texto no occidental.

Al margen de lo acertado o no que sea el enfoque de Waley y de la verdadera profundidad de sus conocimientos, lo cierto es que cuando decidió traducir el relato no existían textos anotados. Es de suponer que utilizaría una copia del manuscrito de comienzos del siglo XIII que debían de tener en el Museo Británico. Ahora bien, la falta de indicaciones efectuadas por expertos que le permitieran avanzar a través de la niebla que tanto enojaba al crítico Masamune Hakuchô no debió de arre-

drar a un hombre que afirmaba con toda seriedad: "Puesto que el japonés clásico tiene una gramática fácil y un vocabulario limitado, en unos pocos meses se puede dominar". Tal vez fuese así para un genio lingüístico como él, pero todos los expertos coinciden en señalar la complejidad gramatical del lenguaje, debido a que no era el que empleaba la gente corriente, sino una especie de dialecto propio de una corte regida por un sistema de rangos y un ceremonial increíbles que afectaban a la misma manera de hablar.

En los años setenta se produjo una reacción académica contra Waley. Incluso el japonólogo y traductor Donald Keene, hoy el decano y la máxima autoridad en estudios japoneses del mundo anglosajón, un hombre que confiesa tener un profundo afecto por Waley, a quien conoció personalmente, en un ensayo donde cuenta la revelación que fue para él descubrir el *Genji* y lo mucho que le gustaban las traducciones de Waley, admite que están plagadas de errores y de pasajes demasiado libres, aunque sigue pensando que aquel fuera de serie insufló nueva vida a obras maestras de la literatura china y japonesa al trasladarlas a un inglés que asombra por su delicadeza y sensibilidad.

Edward G. Seidensticker, traductor de la segunda versión del *Genji* al inglés, profesor emérito de japonés de la Columbia University, utiliza una voz narrativa más seca e irónica, y su visión del mundo genjiano no produce tanto la sensación de un país de hadas como sucede con la de Waley. Es más fiel al texto, y transmite tanto su frugalidad como su majestuosidad y sus destellos de humor irónico. Fue Seidensticker quien encabezó la reacción contra Waley. Ha reconocido que al principio seguía la pauta marcada por éste. Luego se fue volviendo riguroso y rehizo algunas de sus traducciones juveniles. Así, en la introducción al *Kagerô nikki* (traducido en inglés como *The Gossamer Years,* obra anterior al *Genji,* perteneciente al género de los *nikki* o diarios, escrito por una mujer de alcurnia cuyo nombre se desconoce), Seidensticker explica que ya había hecho una traducción de la obra años atrás: "En aquel entonces tenía una idea alegremente libre de lo que era una traducción, y no me importó ayudar a mi autora de vez en cuando, cuando parecía fallarle la capacidad de expresarse. Después de todo, tenía el precedente del doctor Waley, a quien, por lo menos en sus traducciones importantes del japonés, nunca le ha importado recortar un poco por aquí, rellenar un poco por allá, a fin de que sus versiones sean más coherentes y atractivas".

Seidensticker señala la imposibilidad de explicarle al público lector, para el cual a todos nos gusta pensar que trabajamos, que puede haber diversas traducciones del mismo pasaje bastante diferentes unas de otras pero ninguna de ellas errónea. Es cierto que la gama de la variación es muy limitada cuando uno traduce frases como "prohibido fumar" o "en el Reino Unido e Irlanda conduzca por la izquierda", pero puede ser muy amplia cuando se vierte al inglés el japonés de la era Heian. En primer lugar, hay pasajes que nadie entiende y sobre los que cada uno tiene su propia opinión. En segundo lugar están las posibles variaciones debido a la idea que tiene cada traductor de lo que se propone hacer. A menos que una traducción sea absolutamente inexacta, que la gente avance por un lugar cuando debería retroceder, por ejemplo, no se puede juzgar al margen del propósito del traductor. ¿Desea procurar placer literario en la traducción de una obra que procuraba placer literario a sus lectores originales, aunque en ocasiones deba prescindir de las palabras exactas, o desea ofrecer las palabras exactas a alguien que puede ser capaz o no de leer el original, que puede ser capaz o no de ver claramente que esas palabras procuran placer literario? El traductor de una lengua como el japonés clásico siempre tiene que decantarse por una de las dos alternativas. Waley se inclinaba por la primera. Seidensticker por la segunda, pero, en el caso del *Genji,* hay quien cree que el placer literario que procura su trabajo es insuficiente.

Royall Tyler ha sido profesor de japonés en la Australian National University. Durante décadas ha perfeccionado sus conocimientos del japonés clásico mediante la traducción de obras de teatro Noh, antes de atreverse a verter por tercera vez el *Genji monogatari* al inglés. La crítica ha dicho de su traducción que es menos barroca que la de Waley, menos briosa que la de Seidensticker

y a menudo mejor que cualquiera de las dos, que combina la frescura del lenguaje con una rigurosa fidelidad al japonés clásico y jamás permite que su estilo personal interfiera en su traslado del increíblemente difícil original. Ha trabajado con una edición bilingüe (el original en una página y una versión al japonés moderno en la contigua), y ha tenido en cuenta los logros de sus predecesores, pero sin dejarse influir por ninguno de ellos. En principio deseaba enfrentarse al original de 1200 sin consultar ninguna otra versión, pero el texto es demasiado difícil incluso para los mejores expertos. No es posible prescindir de ochocientos años de erudición sobre el *Genji.*

El profesor Tyler se muestra diplomático al enjuiciar las versiones anteriores a la suya. Afirma que la traducción literaria es un proceso colectivo y, según él, la traducción de Waley es una primera etapa que evidencia un genio fuera de lo corriente. Al traducir una obra de una lengua y una cultura sin experiencia previa de sus supuestos, no sólo tenía derecho a tomarse libertades, sino que debía hacerlo. Es cierto que algunas de las cosas que Waley hizo con el texto de la señora Murasaki hoy no son aceptables desde el punto de vista académico… pero eso no significa que se equivocara. Seidensticker se propuso corregir las "libertades" más obvias de Waley, pero seguramente su propia versión no se habría vendido tan bien si la de Waley no hubiera desbrozado el terreno. Tyler considera que su traducción es más precisa en los pequeños detalles, y la tecnología moderna le ha permitido añadir un aparato de notas que ayudan al lector a orientarse. Ha podido dedicar varios años de su vida a la tarea gracias a subvenciones de diversas entidades australianas y japonesas.

Sin embargo, desde hace tiempo se está trabajando en una cuarta versión del *Genji* al inglés. La realiza otro profesor universitario, Dennis Washburn, del Darmouth College, y de momento desconocemos cuáles son sus motivos. Tal vez la única razón sea la más sencilla: no hay ningún otro texto en la literatura clásica japonesa que sea tan extremadamente difícil, por lo que es lógico que todo gran especialista en ese campo desee poner a prueba sus capacidades y realizar su propia versión. Que el mercado pueda absorberla o no, no es algo que preocupe en demasía a quien se plantea la traducción no como un *modus vivendi* sino como un reto personal. ¿Superará la versión de Washburn a las anteriores? Confieso que estoy deseando tenerla en mis manos.

LAS VERSIONES CASTELLANAS

En Uji, una ciudad próxima a Kyoto, conocida como "la capital del té", pues fue ahí donde esa planta se empezó a cultivar hace muchos siglos, se encuentra el museo del *Genji monogatari.* No en vano Uji y sus alrededores son el escenario de los últimos diez capítulos de la obra. El museo contiene exquisitas reproducciones de objetos de la época, entre ellas un suntuoso carruaje lacado del que en la época Heian habría tirado un buey, puesto que entonces los caballos no eran animales de tiro, y cuya velocidad de tres o cuatro kilómetros por hora es un buen reflejo del ritmo de la narración. Ahí está la casa del Octavo Príncipe, de tamaño natural, con estatuas policromas de las hijas del príncipe en actitud de tocar los instrumentos de cuerda omnipresentes en la obra, el *biwa* y el *sô no koto,* y de Kaoru que las observa a través de una abertura en la valla de bambú. Hay maniquíes vestidos con los coloridos ropajes de los danzarines, maquetas de los palacios y utensilios de la vida cotidiana en la corte de aquel tiempo, pero ni un solo objeto bélico. El *Genji* es un libro medieval que sorprende, entre otras muchas cosas, porque uno esperaría encontrarse en él con lo que era propio de la literatura de aquel entonces, con dragones malvados y otros monstruos, hombres crueles y apariciones fantásticas e inverosímiles, y lo que lee es en verdad un relato centrado en la psicología de los personajes, en el que no faltan los espíritus que son los causantes de las enfermedades, pero que refleja, por idealizados que estén, a unos seres que, excepcionalmente, dejaban de lado la violencia y se dedicaban a un culto minucioso e infatigable de la belleza. Cuando aparecen las armas, su finalidad no tiene nada que ver con aquella para la que están destinadas. Una daga es una especie de amuleto que forma parte de los regalos que se hace a un

niño cuando nace; la espada se desenvaina para colocarla al lado de un enfermo y ahuyentar a los malos espíritus que le hacen sufrir, el arco se tañe para disipar las influencias malignas, y sólo dispara flechas en los concursos de tiro al arco.

En una vitrina se exhibe un manuscrito enorme. Cuatro mil hojas pautadas, con unas casillas en las que de derecha a izquierda y de arriba abajo se escribe la mezcla de ideogramas y signos fonéticos que constituyen la escritura japonesa. Unas cuantas hojas separadas del alto rimero muestran tachaduras y correcciones. Es, en efecto, un manuscrito del *Genji monogatari,* y si lo hubiera traducido al castellano, con la ayuda de una persona nativa, de la misma manera que he traducido obras de Mishima y Tanizaki, el resultado habría sido perfectamente criticable. El voluminoso texto que se conserva en esa vitrina es el manuscrito de la versión realizada por la monja Jakuchô Setouchi, la que recientemente llevó al *Genji,* en su tierra natal, a unas cotas de popularidad como jamás había tenido.

Si espero con interés y curiosidad la nueva versión inglesa que está preparando Dennis Washburn, no son menores los que siento ante la eventualidad de que se publique la primera versión castellana realizada directamente desde el japonés clásico. Un año después de que el *Genji* esté presente por partida doble en el mercado editorial español, en versiones indirectas, seguimos sin saber nada de Roberto Oest, el autor de la traducción, ni de la probable fecha de publicación. Pero el *Genji* es un libro al que le sienta bien el misterio. Su original es uno de los monumentos más difíciles a los que se puede enfrentar un traductor, incluso con la ayuda de ochocientos años de erudición. Le deseo la mayor suerte a quien se ha atrevido a emprender semejante tarea.

NOTAS

1 Traducción de término sánscrito *mantra,* que significa la encarnación en sonido de un poder divino que puede tener resultados espirituales y temporales. Derivado del tantrismo que surgió en el último periodo del Mahayana hindú, puede caracterizarse como una mezcla de abstrusas enseñanzas metafísicas y rituales mágicos.

2 *Murasaki* significa "violeta". El significado del haiku es: "Está amaneciendo pero el cielo tiene todavía un color violeta tan hermoso que el cuclillo no espera a que claree y canta ya." El poeta utiliza el color del cielo como una metáfora de la presencia de Murasaki Shikibu, a la que rinde homenaje mediante el canto del cuclillo.

3 En el complejo panteón japonés no falta un dios protector de la literatura, en realidad un personaje histórico, Michizane Sugawara, fallecido en 903, el mayor experto en literatura china de su época.

4 El término *monogatari* incluye formas muy diversas, desde el cuento a un tipo de relato muy extenso que, como el *Genji,* puede considerarse una novela, aunque el concepto de novela no existía en la época en que se escribió. También son *monogatari* las recopilaciones de poemas acompañados de explicaciones en prosa e incluso tratados históricos. La noción de género siempre ha sido muy fluida en la literatura japonesa, y en la era Heian las líneas de demarcación eran muy tenues.

5 La influencia del *Genji* en la obra de Ihara *Hombre lascivo y sin linaje* es enorme. Hay episodios, como el del concurso de perfumes, que en el caso de Ihara no tiene lugar en una mansión palaciega sino en un burdel, que son una recreación de las escenas de Murasaki situadas en un ambiente y una época distintos. En cuanto a Tanizaki, los expertos han señalado la influencia estética del *Genji* en la más importante de sus novelas, *Sasameyuki* ("La nieve tenue", también conocida con el título "Las hermanas Makioka").

6 Genji es el único personaje principal que tiene nombre propio. Aparte de él, y a lo largo de más de mil páginas por las que van y vienen centenares de personajes, a sólo otros tres de rango relativamente inferior se les conoce por sus nombres.

7 "La poesía era la forma básica elegante de comunicación, esencial en todas las relaciones entre los sexos, tanto las aventuras pasajeras como las que conducían al matrimonio; pues la poesía, como observó el famoso escritor del siglo X Ki no Tsurayaki, "suaviza las relaciones entre los sexos". Pocos eran los habitantes de Heian-kyô que podían pasar el día sin escribir y recibir al menos unos pocos poemas; y aunque huyera a algún templo de montaña se esperaba de él que enviara a sus amigos cartas con

un poema por lo menos en cada una, poemas en los que el bramido del ciervo y la resonante campana del templo figuraban casi con toda seguridad, y que al regresar trajera en su cuaderno de notas varios poemas nuevos. (…) A menudo la convención obligaba a la gente a escribir poemas cuando no estaban inspirados, y, por supuesto, no toda la gente bien de Heian-kyô estaba dotada de talento poético. La mayor parte de los millares de poemas que los mensajeros llevaban de una casa a otra debían de ser abominables. La minúscula porción que nos ha llegado representa lo mejor, aunque muchos de ellos son lamentablemente triviales." Ivan Morris, T*he World of the Shining Prince.*

8 *La novela de Genji. Esplendor,* Barcelona, Destino, 2005. Traductor Xavier Roca Ferrer.

9 Publicado en castellano, en traducción del inglés a cargo de Jesús López Pacheco y Angel Crespo, por Seix y Barral, en 1968, con el título *Cuentos crueles.*

SERÁN CENIZA, MAS TENDRÁN SENTIDO

CARMEN FRANCÍ

I

Este artículo tiene como punto de partida la simple curiosidad por un traductor insólito. En 1999 Alba editorial me encargó la traducción de *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* de Edward Gibbon (publicada en inglés entre 1776 y 1788) en versión abreviada de Dero Saunders. Durante mi trabajo, tuve siempre ante mí la versión completa en castellano (en seis volúmenes) de José Mor de Fuentes, editada por Turner en 1984, facsímil de la primera edición de 1842 [1]. Y lo que al principio era pura curiosidad acabó convirtiéndose en fascinación por una traducción personalísima pero, al mismo tiempo, de una honradez y coherencia infrecuentes en las traducciones del siglo pasado, tan dadas a alterar, censurar o suprimir los párrafos peliagudos [2].

José Mor de Fuentes no sólo fue un notable traductor; su interés por la traducción lo llevó a publicar una serie de reflexiones en su *Ensayo de traducciones que comprende la Germania, el Agrícola y varios trozos de Tácito con algunos de Salustio, un discurso preliminar y una epístola a Tácito,* en la Imprenta de Benito Cano de Madrid en 1798. Tras unos comentarios sobre las lenguas clásicas, Mor afirma que la tarea de traducir no está al alcance de cualquier escritor. A continuación añade:

> Pero el desacierto más corriente de los traductores modernos consiste en desviarse de aquella sencillez sublime que caracteriza descollantemente a los antiguos; como si una hermosa no pareciese mejor con cierto desaliño, y como si los conceptos verdaderamente atinados necesitasen de afeites. Los escritores del día andan a caza de relumbrones y de puro enlucir y arrebolar la naturaleza la disfrazan sin engalanarla.
>
> El distintivo genial de los antiguos se advierte en sus alegorías, tan sencillas todas y oportunas cuanto las modernas son confusas y complicadas; y la propia diferencia asoma por do quiera. Los antiguos figuran por pinceladas, los modernos dan un retoque tras otro, éstos se esmeran en decir, aquellos en excusar cuanto les sea posible; y por lo mismo en manos de su traductor un antiguo muda de estampa, pues si es brioso lo hacen bronco, si agudo enigmático, si elegante acicalado, y por último si es garboso lo representan danzarín.
>
> Lo más aventurado para un traductor es el alterar una frase a fin de abrillantar su concepto; y solo se debe franquear un derecho tan disputable a quien a costa de infinito desvelo se ha estrechado con su autor, tiene presente, por decirlo así, toda la gradería de sus ideas, y cala hasta el fondo de sus intenciones por entre el rebozo de una expresión dudosa: pero decir por cuenta de uno lo que ni siquiera dejó insinuado, es sinrazón indisculpable con sus visos de felonía.

Resulta paradójico que la violación de este principio, que describe con tanta precisión, sea el

mayor reproche que, a mi entender, podemos hacerle hoy. Véase a modo de ejemplo una frase del capítulo 11 de su *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano:*

> Rome, the capital of a great monarchy, was incessantly filled with subjects and strangers from every part of the world, who all introduced and enjoyed the favourite superstitions of their native country.

Mor traduce:

> Hervía Roma, la capital de tan gran monarquía, de súbditos y extraños de todos los ámbitos del orbe, que disfrutaban sus predilectas y recientraídas supersticiones de sus respectivos países.

Tenemos aquí una inversión sujeto/verbo innecesaria; una expresión ponderativa con "tan" que no aparece en el original; un "hervía" más expresivo que el original *was filled,* al igual que "todos los ámbitos del orbe" resulta excesivo para traducir el sencillo *every part of the world;* un "recientraídas" que podría ser uno de esos compuestos que admiraba, aunque tal vez se trate de una errata… El *Discurso preliminar* prosigue diciendo:

> Ante todo es innegable que si su valor [de la lengua castellana] se graduase por esos ridículos abortos, esas traducciones francesas empozoñadas todas con un turbión de barbarismos y un ensarte perpetuo de impropiedades, merecería por seguro el ínfimo lugar entre cuantas se conocen. Por otra parte nuestros autores afamados atesoran a la verdad un inmenso acopio de voces, y apuntan algunas metáforas atinadas, pero generalmente desconocen el artificio de la composición y no acertando a apropiar las frases a los conceptos según su vigor o templanza, su elevación o llaneza; no cuidando de oracionar con despejo y concisión, mucho menos de parrafear debidamente, se hace por lo común su lectura en extremo penosa y desabrida para cuantos han disfrutado otras más amenas. De aquí se infiere que la lengua castellana debe en realidad conceptuarse más por sus cualidades constitutivas que por lo palpable de nuestros actuales escritos. Empezando por la sonoridad de sus ecos, baste decir que se iguala con la italiana, y se le aventaja en la variedad de las terminaciones; y en cuanto a su caudal, tengo regulado que en el uso común apenas corre una tercera parte de las dicciones que contiene. [En una nota al pie pide a los despreciadores del castellano que hallen equivalencias en las lenguas griega, latina, alemana, inglesa, francesa e italiana a voces como escarmiento, desenfreno, requiebro, tiento, arrebol, endiosar, risco, apigmearse, entrañable, calavera, saña, garbo, chusco, etc.] Aun estas admiten por lo mas una infinidad de modificativos de aumento, disminución o menosprecio, cuales no se hallan en ningún otro idioma. También permite la formación de compuestos, pero en fuerza de una vulgaridad lastimosa tanto estos como los aumentativos y diminutivos se descartan comúnmente del estilo culto y quedan vinculados en el familiar.

Mor pone especial empeño en escribir en un castellano genuino: por ello, siente verdadera afición a los aumentativos y superlativos; evita los barbarismos y, entre dos términos similares, se queda siempre con el más lejano al inglés o el que le parece más castizo: así, titula la obra *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano,* cuando nada impide traducir *fall* literalmente por "caída". Se advierte también en su traducción un notable apego a palabras que le parecen especialmente sonoras o castellanas. Así, repite "castizo", "orillar", "denuedo", "nombradía", "blasonar", etc. con frecuencia mucho mayor de lo que piden las equivalencias del texto original. La frontera es siempre "raya"; el altar, "ara"; la fama, "nombradía". Donde el original dice *mankind,* Mor prefiere "linaje humano"; *Roman world* se traduce por "anchuroso señorío"; *moderating hand,* "diestra enfrenadora"… No es mi objetivo aquí analizar la traducción completa de Mor de Fuentes, pero tal vez podría decirse que Gibbon exige un traductor más humilde, con menos deseos de dejar su huella. Mor, en su empeño por casticizar su texto, complica innecesariamente el estilo de Gibbon, tan poderoso que pasa al castellano sin mermas ni necesidad

de adornos. Así, si tras leer el prólogo de Mor de Fuentes a la *Historia* se inicia la lectura del texto de Gibbon, el lector tiene la sensación de no haber cambiado de autor. El Gibbon de Mor sabe mucho a Mor[3].

II

Y como dice Thomas de Quincey, "procederé ahora a una digresión sobre el tema, cuyo principal objeto será mostrar mi propia erudición". Porque ¿quién fue este notable individuo?[4] José Mor de Fuentes nació en Monzón en 1762; fue ingeniero, militar, periodista, escritor de cierto prestigio y traductor: tantas profesiones no le impidieron morir en su ciudad natal, en la más absoluta pobreza y acogido a la caridad de un sastre, en 1848. Según consta en el acta de defunción, "se enterró a pobre en el cementerio". Tenía 86 años y ya no era capaz de traducir a destajo, tal como había hecho durante los últimos años de su vida, cuando vivía en un cuartucho de la Rambla de Barcelona y trabajaba para el editor Bergnes de las Casas, catedrático de griego de la Universidad y profesor de inglés y francés que tenía una imprenta en la calle de Escudellers. Bergnes fue un editor notable, pero su empresa estuvo siempre al borde de la ruina.

Tal vez Mor habría caído en el más absoluto olvido si Azorín no le hubiera dedicado un capítulo en sus *Lecturas españolas*[5], en el que dice: "Era uno de esos escritores *raros*, mezcla de aventureros y de literatos, de que las letras castellanas nos ofrecen tan peregrinos ejemplos". También se acordó de él Gimferrer y lo retrata en "Mor de Fuentes, un transeúnte"[6].

Entre las obras de Mor como autor cabe destacar *La Serafina y el Bosquejillo de la vida y escritos de José Mor de Fuentes delineado por él mismo*[7]. Pero tal vez fuera más importante su obra como traductor del latín y griego, así como inglés, francés y alemán. Entre muchas otras obras, tradujo *Julia*, de Rousseau (publicada en 1761 con el título *La nouvelle Héloïse)*, *Werther,* de Goethe, y la *Historia de la Revolución de Francia,* de Thiers[8].

Una de sus primeras traducciones fue *El cementerio de la Magdalena,* de Regnault-Warin, con ayuda de su amigo Eugenio Tapia; lo edita la Imprenta de José Ferrer de Orga y Compañía, en Valencia.

> Entretanto un librero bien conocido me propuso traducirle el Cementerio de la Magdalena, novelucha semihistórica, para mí de poquísimo mérito, pero apropiada a las circunstancias. Su estilo era desencajado, y así se hacía forzoso decorar un párrafo y luego de memoria verterlo todo en castellano. Aun con este ejercicio tan violento, despaché el primer tomo en cinco días, pero estas mismas despachaderas se le indigestaron al sandio librero, el cual se fundaba en la imposibilidad para él, de un desempeño acertado con tan inaudita rapidez. Desprecié su absurdo reparo, y tardé mucho más tiempo expresamente en el tercero, con lo cual mereció su ridícula aprobación, aunque venían a ser absolutamente iguales. El buen Tapia, que se apareció también por Valencia, propendiendo igualmente por su blandura al dictamen del mercachifle, se encargó del tercero, y el cuarto cupo a una mano totalmente despreciable. Lo cierto es que esta obrilla tan baladí rentó al solícito empresario larguísimas onzas[9].

Probablemente, tenía una capacidad insólita para las lenguas, tal vez similar a la que atribuye a su hermano:

> Fuimos tres hermanos, todos varones, el primero, D. Mariano, descollaba por la brillantez de su estampa, y la rectitud y llaneza de su carácter. El tercero, D. Joaquín, si la ilusión de la sangre no me ofusca, fue uno de los talentos más peregrinos, y el fenómeno más extraordinario que tal vez produjo la naturaleza. Sin abrir la gramática, solo de oídas, aprendió el latín con tal perfección que calaba y retenía a Plauto (uno de los clásicos, como se sabe, más trabajosos) como leemos y entendemos generalmente el Quijote. Otro tanto le sucedía con el francés, poseyéndolo por asalto, sin auxilio de gramática ni diccionario, y este entendimiento tan esclarecido y tan ajeno de todo vicio y de toda flaqueza, vivió siempre arrinconado,

gracias a la irracionalidad de nuestra legislación y nuestras instituciones.

Aprendió todos estos idiomas sin salir de España: sólo viajó a Francia en dos ocasiones. Resulta asombroso el modo en que llegó a dominar el alemán:

> En una de mis mansiones traté particularmente al famoso don Teodoro Reding, el héroe de Bailén, quien, al verme deseoso de aprender el alemán, me facilitó y aun regaló libros, con los cuales y un diccionarillo, en breve tiempo vine a quedar corriente en aquel idioma. Media la particularidad de que en inglés el poseer completamente los prosistas de nada sirve para entender la poesía, cuyo alcance requiere un nuevo estudio; pero el alemán es siempre más llano, y su poesía casi ninguna dificultad viene a aumentar sobre la prosa.

Durante un tiempo se creyó que Mor fue el primer traductor de Werther en España. No fue así, pero lo cierto es que conocía la obra ya en 1797 [10] y suya es la primera traducción directa del alemán (en 1835). La primera edición en español de Werther apareció en 1803 en París, después de treinta años de su publicación original: una vez más, un retraso enorme debido a su prohibición por encontrarse en el Índice.

> Entre los libros que me regaló Reding, había uno, después muy conocido, del célebre Goethe, intitulado los *Quebrantos* o las *Cuitas de Werther*, que después he traducido, en cartas reales o supuestas del héroe a un amigo. Determiné dar la misma forma a mi pensamiento, pero sin guardar la más remota semejanza con el tudesco. La Serafina logró desde luego tal aceptación por la novedad del intento, por sus afectos, y sobre todo por su lenguaje, que además de la edición de Madrid, me la reimprimieron inmediatamente a hurtadillas, o como dicen, me la contrahicieron a un mismo tiempo en Málaga y en Barcelona, 1798.

III

Con cierta ingenuidad podría pensarse que, aunque olvidado como autor, al menos la posteridad ha reconocido su talento como traductor, ya que sus traducciones se siguen reeditando una y otra vez. Si tomamos como ejemplo el *Werther* de Goethe, de las veinticuatro editoriales que en los últimos años han publicado la traducción al castellano, seis de ellas llevaban la firma de Mor de Fuentes. Con el título de *Las cuitas de Werther* aparece en ediciones Júcar (en edición facsímil) y Espasa Calpe; como *Penas del joven Werther* (no es éste el título que le dio Mor, sino el anterior) en Alianza y Bruguera. También es suya la traducción que editan Los libros de Plon y Planeta (esta última, en fascículos). Y es muy probable que también sea suya —o contenga algo suyo— la traducción publicada de modo anónimo, al menos en el ISBN que se consulta por Internet, por editoriales varias como Cantábrico de Prensa, Ediciones Ibéricas, Grupo Axel Springer, Circe Ediciones, Salvat, Océano Grupo Editorial…

Tras una lectura somera de estas traducciones, lo primero que llama la atención es que, a diferencia de la versión de la obra de Gibbon, muchas de ellas bien poco tienen del estilo de Mor de Fuentes. Lo que viene a continuación es sólo el resultado de algunas pesquisas sobre los fragmentos iniciales de diversas ediciones del *Werther* en español.

PRIMERA VERSIÓN: LA ORIGINAL [11]

Corresponde a la traducción de Mor de Fuentes, la primera directa del alemán. Se titula *Las cuitas de Werther,* Imprenta de A. Bergnes, calle de Escudellers, nº 36, 1835. No existen ejemplares de esta edición en la Biblioteca Nacional; tras búsqueda por diversos catálogos, sólo parece encontrarse en la Biblioteca del monasterio de Ripoll. Afortunadamente, la edición de Ediciones Júcar en 1990 la reproduce en facsímil. Aquí tenemos los primeros párrafos con la acentuación del original y el inconfundible toque de Mor:

¡Qué bien hallado estoy con mi ausencia! Amigo del alma; ¿qué viene á ser el corazón del hombre? ¡Dejarte amándote tantísimo, profesándome tu inseparable, y estar bien hallado!... Sé que me lo perdonas. ¿No fueron todos mis demás enlaces como entresacados á mano por el destino, para traspasar un pecho como el mío? ¡Ay de Leonor! Pero yo fuí inculpable con la desventurada. ¿Cabia en mí el hacerme cargo de que, mientras los primores altivillos de su hermana me franqueaban un deporte placentero, labraba en su cuitado corazon tales pesares? Sin embargo, ¿soy en realidad tan inocente? ¿no estuve dando pábulo á su sensibilidad? ¿y no he sido yo el fomentador de aquellos naturalísimos arranques, con los que, aun siendo tan ajenos de chanzoneta, solía movernos á risa? ¿no he sido yo?… ¿y quién es el hombre que se lamenta de sí mismo? Voy a enmendarme, íntimo mio, y ya no mas he de andar paladeando y rumiando los sinsaborcillos que nos depara el destino, como hasta ahora lo he estado haciendo; voy á disfrutar de lo presente, y lo pasado, pasado. En verdad que tienes mil razones, mi querido; los quebrantos se aliviarian para los hombres... Dios sabrá allá por qué los hizo de tal encarnadura… sino dedicasen con tanto ahinco su fantasía á recapacitar desdichas ya pasadas, mas bien que á avenirse con una actualidad tolerable.

Tendrás á bien manifestar a Madre que su encargo queda ventajosamente desempeñado, como se lo noticiaré en breve. Hablé á la Tia, que no es, ni por asomo, tan desencajada como nos habían pintado.

SEGUNDA VERSIÓN: Y OTRAS MÁS "CUIDADOSAMENTE REVISADAS"

A lo largo del siglo XIX vuelve a editarse la obra con un traductor anónimo y en 1885 aparece en Barcelona una versión de Fernández Matheu y Bergnes de las Casas; se publican más tarde otras anónimas o firmadas, pero según Pageard, la única importante es la de Mor, "a pesar de la escasa repercusión que la obra tuvo en la generación romántica".

En 1919 vuelve a publicarse la traducción firmada por Mor en la Colección Universal Calpe de *Las cuitas de Werther,* precedida de un desdeñoso prólogo (las cursivas son mías):

> La traducción que publicamos es la que en 1835 dio a la estampa D. José Mor de Fuentes. *A pesar de su estilo, algo entonado, excesivamente conciso y casticista, tiene valor*, porque ha sido hecha directamente del alemán y porque su autor, hombre fino y sensible, ha sabido, *en ocasiones*, hallar la expresión justa y apasionada. La hemos *revisado cuidadosamente y cotejado con el texto alemán*. Algunas correcciones han sido preciso introducir: muchas de ellas son rectificaciones de erratas y descuidos de la edición de 1835; *otras son más importantes y remedian verdaderos errores en la inteligencia del texto.*
>
> ¡Qué bien hallado estoy con mi ausencia! Amigo del alma, ¿qué viene a ser el corazón del hombre? ¡Dejarte amándote tantísimo, profesándome tu inseparable, y estar bien hallado!… Sé que me lo perdonas. ¿No fueron todos mis demás enlaces como entresacados a mano por el destino, para traspasar un pecho como el mío? ¡Ay de Leonor! Pero yo fui inculpable con la desventurada. ¿Cabía en mí el hacerme cargo de que, mientras los primores altivos de su hermana me franqueaban un deporte placentero, labraba en su cuitado corazón tales pesares? Sin embargo, ¿soy en realidad tan inocente? ¿No estuve dando pábulo a su sensibilidad? ¿Y no he sido yo el fomentador de aquellos naturalísimos arranques, con los que, aun siendo tan ajenos de chanzoneta, solía movernos a risa? ¿No he sido yo?… ¿Y quién es el hombre que se lamenta de sí mismo? Voy a enmendarme, y ya no más he de andar paladeando y rumiando los sinsabores que nos depara el destino como hasta ahora lo he estado haciendo; voy a disfrutar de lo presente, y lo pasado, pasado. En verdad que tienes mil razones, mi querido; los quebrantos se aliviarían para los hombres… Dios sabrá allá por qué los hizo de tal encarnadura--- si no dedicasen con tanto ahínco su fantasía a recapacitar desdichas ya

pasadas, más bien que a avenirse con una actualidad tolerable.

Tendrás a bien manifestar a mi madre que su encargo queda ventajosamente desempeñado como se lo noticiaré en breve.

A pesar de las advertencias del prólogo, en este primer fragmento no son muchas las modificaciones: se corrige la acentuación, se añaden mayúsculas, se suprimen dos diminutivos muy propios de Mor (se cambia un "altivillos" por "altivos" y "sinsaborcillos" por "sinsabores") y se suprime un "íntimo mío" y poco más.

Espasa Calpe publicó *Las cuitas de Werther* en 1934 y 1944 con algunas pequeñas modificaciones sobre la de 1919. Las ediciones posteriores (las hubo en 1962,1969, 1976, 1979, 1982) siguieron llevando el nombre de Mor de Fuentes y el título que él le dio, a saber con cuántas alteraciones. Actualmente, en la edición de Espasa Calpe aparece el nombre de otro traductor.

Muchas otras editoriales publicaron otras traducciones, entre las que destaca la de Cansinos Assens con el título *Los sufrimientos del joven Werther* en 1945 y con este titulo todavía la reedita Círculo de Lectores.

TERCERA VERSIÓN: CON EL NOMBRE DE MOR PERO DE PADRE DESCONOCIDO

En la versión titulada *Penas del joven Werther,* Libro de Bolsillo, Literatura Clásicos, Alianza Editorial, 1974, aparece como traductor José Mor de Fuentes, cuya "prosa impregnada de violencia romántica" alaba Paulino Garagorri en el prólogo. Vistas las manipulaciones que sufren los textos, los prologuistas deberían andarse con más cuidado e intentar determinar cuál es realmente el texto original, porque es versión no se parece ni remotamente a la de Mor. En realidad, ni siquiera coincide el título, donde se han sustituido las "cuitas" por "penas".

¡Cuánto me alegro de haber partido! ¡Ay, amigo mío, lo que es el corazón del hombre! ¡Alejarme de ti, a quien tanto quiero, de quien era inseparable, y sentirme dichoso! Sé que me lo perdonas. No parece sino que el destino me haya puesto en contacto con mis otros amigos, con el exclusivo fin de angustiar mi corazón. ¡Pobre Leonor! Y, sin embargo, no es culpa mía. ¿Podía yo evitar que se desarrollase una pasión en su desdichado espíritu, mientras me embelesaba con las gracias hechiceras de su hermana? Así y todo, ¿no tengo nada que echarme en cara? ¿No he alimentado esa pasión? ¿No me ha divertido frecuentemente la sencillez e inocencia de su lenguaje, que muchas veces nos hacía reír, aunque nada tenía de risible? ¿No he…? ¡Oh! ¡Cómo es el hombre, puesto que se permite quejarse de sí mismo! Quiero corregirme, amigo mío, y te doy palabra de hacerlo; te prometo no volver a rumiar los dolores pasajeros que la suerte nos ofrece sin cesar; quiero gozar el presente, y que lo pasado sea para mí pasado por completo. Confieso que tienes razón cuando dices que aquí abajo habría menos amarguras si los hombres (Dios sabrá por qué están hechos así) no se dedicasen con tanto ahínco a recordar los dolores antiguos, en vez de soportar con entereza un presente tolerable.

Dile a mi madre que no dejaré de la mano su asunto, y que le daré noticias de él lo más pronto que pueda. He visto a mi tía; lejos de encontrar en ella a la perversa mujer de que ahí me hablaron, te aseguro que tiene gran viveza y excelente corazón.

Otras versiones recientes, también con el nombre de Mor de Fuentes, son (salvo alguna coma o pequeño detalle) idénticas a ésta. Lo son las de Planeta, 1984, y la de Bruguera de 1986, excepto en el "Ay" de la primera línea, sustituido por un "Ah".

CUARTA VERSIÓN: ANÓNIMA

Lo asombroso es que las versiones que acabamos de citar, que poco tienen que ver con la de Mor de Fuentes, a la que se parecen verdaderamente es a una traducción editada sin firma en la Biblioteca Universal, Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extran-

jeros. Tomo XIII, con el título *Werther,* novela de Goethe. Madrid, san Mateo 11, 1874. Pageard, citando a Cansinos Assens, la fecha en 1884, aunque destaca que tal vez sea una reedición de otra anterior.

Esa misma versión se editó más tarde en La Novela Ilustrada, Revista semanal, Segunda época, número 257. El director literario era Vicente Blasco Ibáñez y aparece como dirección Mesonero Romanos, 42, Madrid. No consta fecha ni nombre del traductor, pero tiene que ser de finales de siglo XIX.

Puede ser copia de cualquiera de las versiones de otros traductores publicadas anteriormente que, según Pageard, estaban basadas en la versión traducida del francés en 1803.

> ¡Cuánto me alegro de mi viaje! ¡Ay, amigo mío, lo que es el corazón del hombre! ¡Alejarme de tí, á quien tanto quiero; dejarte, siendo inseparables, y sentirme dichoso! Sé que me lo perdonas ¿No parece que el destino me había puesto en contacto con los demás amigos, con el exclusivo fin de atormentarme? ¡Pobre Leonor! Y, sin embargo, no es culpa mía. ¿Podía yo evitar que se desarrollase una pasión en su desdichado espíritu, mientras me embelesaba con las gracias hechiceras de su hermana? Así y todo, ¿no tengo nada que echarme en cara? ¿No he nutrido esa pasión? Más aún; ¿no me he divertido frecuentemente con la sencillez e inocencia de su lenguaje, que muchas veces nos hacía reír, aunque nada tenía de risible? ¿No he…? ¡Oh! ¿Qué es el hombre, y por qué se atreve a quejarse? Quiero corregirme, amigo mío; quiero corregirme, y (no aparece en la versión Blasco Ibañez) te doy palabra de hacerlo; quiero no volver á preocuparme con los dolores pasajeros que la suerte nos ofrece sin cesar; quiero vivir de lo presente, y que lo pasado sea para mí pasado por completo. Confieso que tienes razón cuando dices que aquí abajo habría menos amargura si los hombres (Dios sabrá por qué los ha hecho como son) no se dedicasen con tanto ahinco á recordar dolores antiguos, en vez de soportar con entereza los presentes.
>
> Dí á mi madre que no dejaré de la mano su asunto, y que le daré noticias de él lo más pronto que pueda. He visto á mi tía; lejos de encontrar en ella á la perversa mujer de que ahí me hablaron, te aseguro que tiene excesiva viveza y excelente corazon.

IV

Sería un trabajo ímprobo revisar todas las traducciones del *Werther* e intentar trazar la historia de las sucesivas manipulaciones que han ido llevando al texto que publican actualmente algunas editoriales con el nombre de José Mor de Fuentes. Y, probablemente, ese esfuerzo nos llevaría a estas mismas conclusiones:

1. Que se editan obras clásicas con traducciones anónimas que son variaciones mas o menos manipuladas de otra versión anterior de autor conocido. O copia de una versión anónima y, a su vez, copia de otra anterior, no siempre traducida de la lengua original.

2. Que bajo el amparo del nombre de un difunto más o menos reputado, algunos editores alteran los textos como si fueran propios, sin respetar el derecho moral del traductor y el derecho del lector a que no le den gato por liebre. O liebre por gato, da lo mismo: se trata de su derecho a que no lo engañen.

3. Que en estos tiempos de tanta agitación editorial, la principal diferencia entre un buen editor y un fabricante de libros reside en una medida muy superior a lo que creen los editores, pero no los lectores, en la calidad de la traducción, especialmente en lo que a la traducción de textos clásicos se refiere.

Así pues, Mor de Fuentes no sólo murió pobre de solemnidad en casa del caritativo sastre de Monzón sin siquiera imaginar los derechos de autor que en tiempos futuros podría haberle devengado su trabajo: lo cierto es que en estos tiempos ni siquiera se respeta su derecho moral a ser el único autor de sus traducciones.

NOTAS

1 Resulta muy significativo que esta obra fundamental de la historiografía clásica se tradujera al castellano por prime-

ra vez con cincuenta y cuatro años de retraso: una muestra más del poder de la Iglesia, ya que Gibbon figuraba en el Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum, y del atraso general del país. Incluso algunos autores contemporáneos, como Martín de Riquer y José María Valverde (eds.), *Historia de la literatura universal,* Barcelona, Planeta, 1968, tomo 2, p. 428, dicen de Gibbon: "Sus párrafos, lentos y elegantes, parecen ensalzar la religión y la moral cristianas, pero astutamente dejan su veneno de oculta burla ante lo que él consideraba 'superstición' y 'barbarie', por su fe racionalista. Por ejemplo, finge reprochar a los filósofos e historiadores romanos su desatención a los primeros milagros del Cristianismo, para insinuar así implícitamente la idea de que no hubiera tales milagros. Y para remachar su intención, insiste hipócritamente en otros prodigios y fenómenos, sin relación con el Cristianismo, que sí fueron anotados por los escritores latinos. Hay que decir, sin embargo, que no es el Cristianismo su único blanco; lo mismo hable de Mahoma o de un colegio universitario de Oxford, aplica siempre el mismo método de corrosión indirecta, método que resulta literariamente admirable cuando se lee un fragmento, pero que a la larga puede llegar a hastiar. Sobre todo, cuando detrás de su obra, vemos asomar la persona de Gibbon, tan satisfecho de sí mismo, pero ocultando también su orgullo detrás de una aparente objetividad humilde de historiador positivo". Es curioso comprobar que en la edición de 1985 (tomo 6, p. 439) su opinión es mucho más moderada.

2 En la revista de traducción SALTANA, http://www.saltana.org/1/tsr/57.html puede consultarse el *Bosquejillo* de Mor de Fuentes, el prólogo de Borges a los textos sobre Gibbon de Coleridge, Sainte-Beuve y Litton Strachey, así como un artículo de esta misma autora.

3 Permítaseme aquí desmentir lo dicho por Joan Margarit en *Vasos Comunicantes* 23, otoño de 2002, pág. 83: la edición abreviada de Saunders se limita a recoger los capítulos que todavía tienen vigencia historiográfica, pero no altera el texto original. Y, por supuesto, mi traducción en ningún momento se propone simplificar la prosa de Gibbon. Al contrario: fue un placer verter al castellano sus párrafos largos y elegantes.

4 Véase Jesús Caseda Teresa, *Vida y obra de José Mor de Fuentes,* Centro de estudios de la historia de Monzón, 1994.

5 *Lecturas españolas,* 1912. Dos años antes, Azorín había publicado ya en *La Vanguardia* un artículo titulado "Mor de Fuentes".

6 "Mor de Fuentes, un transeúnte", en *Los raros,* Barcelona, Planeta, 1985.

7 Texto completo en http://www.saltana.org/1/tsr/57.html.

8 Casualmente, una edición de 1876 de Montaner y Simón con un extenso prólogo de Cautelar, en dos volúmenes en cuarto, de unas quinientas páginas cada uno, se encuentra en la biblioteca de un familiar. No aparece el nombre del traductor por ningún lado.

9 Este párrafo, así como los siguientes, procede de el *Bosquejillo de la vida y escritos de José Mor de Fuentes delineado por él mismo.*

10 Robert Pageard, *Goethe en España,* CSIC, 1958.

11 La original, por supuesto, es esta: "Wie froh bin ich, daß ich weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen! Dich zu verlassen, den ich so liebe, von dem ich unzertrennlich war, und froh zu sein! Ich weiß, du verzeihst mir's. Waren nicht meine übrigen Verbindungen recht ausgesucht vom Schicksal, um ein Herz wie das meine zu ängstigen? Die arme Leonore! Und doch war ich unschuldig. Konnt' ich dafür, daß, während die eigensinnigen Reize ihrer Schwester mir eine angenehme Unterhaltung verschafften, daß eine Leidenschaft in dem armen Herzen sich bildete? Und doch - bin ich ganz unschuldig? Hab' ich nicht ihre Empfindungen genährt? Hab' ich mich nicht an den ganz wahren Ausdrücken d er Natur, die uns so oft zu lachen machten, so wenig lächerlich sie waren, selbst ergetzt? Hab' ich nicht - o was ist der Mensch, daß er über sich klagen darf! Ich will, lieber Freund, ich verspreche dir's, ich will mich bessern, will nicht mehr ein bißchen Übel, das uns das Schicksal vorlegt, wiederkäuen, wie ich's immer getan habe; ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen sein. Gewiß, du hast recht, Bester, der Schmerzen wären minder unter den Menschen, wenn sie nicht - Gott weiß, warum sie so gemacht sind! - mit so viel Emsigkeit der Einbildungskraft sich beschäftigten, die Erinnerungen des vergangenen Übels zurückzurufen, eher als eine gleichgültige Gegenwart zu ertragen.

Du bist so gut, meiner Mutter zu sagen, daß ich ihr Geschäft bestens betreiben und ihr ehstens Nachricht davon geben werde. Ich habe meine Tante gesprochen und bei weitem das böse Weib nicht gefunden, das man bei uns aus ihr macht. Sie ist eine muntere, heftige Frau von dem besten Herzen."

GODOTEANDO SIN REMEDIO

JUAN GARZIA GARMENDIA

En una encuesta a un gran número de escritores, en la que la pregunta, única pero abismal, era "¿Por qué escribe usted?", Samuel Beckett respondió, impávido, trisilábico y fatal: *Bon qu'à ça.*

Para quien no se haya puesto nunca a traducir a Beckett, esa frasecilla puede valer como modelo en miniatura de lo que supone la empresa. Y no sólo por lo obvio o lo formal: ironía, laconismo, tono. No pretendo resolver aquí el tema, ni siquiera ofrecer una propuesta de traducción, a un idioma que no es la lengua de llegada en la que trabajo, de esas tres sílabas, escritas en el idioma no natal pero sí totalmente fagocitado por el escritor irlandés (tenga eso la importancia que se le quiera dar, aquí y en su obra)…

Tranquilo, lector: no pretendo extenderme sobre los idiomas en sí, sino sobre la lengua literaria, si bien quien quiera eruditamente afinar el análisis del francés de Beckett (como del de otros ilustres escritores en lengua no natal) debería, creo, tener en cuenta *también* ese hecho e indagar su posible influencia en su lenguaje. También, o sobre todo, el traductor, si quiere (imposiblemente, claro) ponerse en su lugar (en el de Samuel Beckett, nada menos), para poder traducir (ése es el meollo) sus *intenciones* en el texto recreado en otro idioma (que, a su vez…).

Así respondió, pues, el bueno de Samuel a una pregunta que tiene que ver, esta vez de lleno, con las intenciones, o, mejor dicho, con lo que motiva el hecho de escribir unos determinados textos, cosas que suelen terminar por estar relacionadas. Tendríamos ahí, pues, una comprimidísima declaración de intenciones del autor sobre el conjunto de su obra: escribe, dice, con estilo acaso intraducible, porque no vale para otra cosa.

Reincido en galicismo: ¿una *boutade?* No trataría de negarlo, y, con diecisiete años, no hubiera dudado de que no era más que eso, con la misma ligereza con que me saltaba, bobo de mí con toda mi gramática, la preposición y el artículo al interpretar la famosa etiqueta de "teatro (del) absurdo"; o, tal vez, "teatro (que utilizaba el recurso) del absurdo" (como lo de Tip y Coll, vamos). Con leve caricatura: un autor listillo tomando el pelo al público snob, que, además, lo aplaudía encantado sin entender nada. Lástima, pero es ya tarde para lamentarlo: ese "absurdo" que yo, ignorante, aturullada e imperdonablemente convertía en adjetivo (des)calificativo (y no era, dicho sea en mi descargo, el único) era más bien el mayúsculo absurdo de la existencia, que para entonces yo ya saboreaba con frívola fruición de adolescente. Es decir, la viva representación, si hubiera sabido verla, de "lo que me torturaba".

Es tarde, sí, para lamentarlo, pero no lo ha sido, espero, para en parte remediarlo: al cabo de los años, he terminado traduciendo *En attendant Godot.* Como se ve, yo soy mucho más prolijo para responder a mucho menos (y que ni siquiera me han preguntado): el antibeckett en persona, casi.

Aun así, he ahí el motivo personal y quizás principal por el que me lancé, *al filo de la madurez,* a quitarme esa espinita o a purgar ese pecado de juventud: soy, no me había presentado, el traductor de Beckett al vascuence o euskera.

No el único, pero casi (sólo conozco, publicada, una traducción, magnífica por cierto, de *Premier amour,* a cargo de Joseba Urteaga). No se piense por ello que sea yo un acaparador: en realidad, sólo soy el traductor de *En attendant Godot.* No, tampoco es eso, maldita ambigüedad del lenguaje: he traducido bastantes más autores, pero de Beckett sólo esa obrita. ¿Obrita? *¿Sólo?* A mí me parece ya bastante, y, de todas formas, eso es lo que hay. Hoy en *Vasos Comunicantes* es Beckett, pero también he sido convertido en embajador de, entre otros, no se lo pierdan, Chesterton, Primo Levi, Henry James, Borges, Melville, Barthes e incluso Shakespeare, sólo por haber traducido un librito de cada (en el caso de Rulfo, un libro es prácticamente la mitad de la obra, por lo que era más comprensible). Inconvenientes, o ventajas, de formar parte de una lengua literaria que escaseaba hasta hace pocos años en importaciones significativas, incluso de los autores más básicos. Sea como sea, en eso (en lo de responder por tantos autores), tengo más mérito que Beckett, al que sólo le preguntaban por su propia obra. Válgame ello también para ser tratado con benevolencia cuando cometa algún desliz, pues no conozco las obras tan desde dentro como cada autor la suya. Ya lo he dicho, creo: sólo soy su traductor (y parcial).

Volvamos al original. El "tono *boutade"* está presente (o puede parecérnoslo a primera vista, quedémonos o no luego en esa mera impresión) en mucha si no toda la obra de Beckett, que es bastante unitaria en ese sentido, hasta donde se me alcanza desde mi perspectiva limitada. Es como un barniz general, que, a mi entender, responde al menos a tres cuestiones.

Por un lado, está la diversión pura del juego con los lenguajes y, sobre todo, los significados (ojo, traductor que solo busques la *profundidad* del texto). Por otro lado, funciona como correlato de la *boutade* cósmica que es el mundo (cuidado, pues, con las pérdidas de *color* en la traducción, que pueden hacer empalidecer el propio sentido). Y, finalmente, y a otro nivel, postulo que refleja una especie de pudor o escrúpulo (justificadísimo, en mi opinión), un escudo, ante la seriedad intelectual y existencial que se postula a sí misma como tal, con lo que caería en la impostación o en la pedantería; es decir, él nos da la representación directa, sin comentario, y nosotros, incorregibles, ponemos los conceptos y las abstracciones, tratando de (perdón) "cerrar la apertura del texto". Así, pues, sea cual sea la procesión interior del autor, la dudosa tarea de las grandes interpretaciones y de los conceptos mayúsculos quedaría para los críticos o los comentaristas: véase, como ilustrativo aviso incorporado en la obra, la retahíla del bendito Lucky como máquina de generar discurso intelectual, en caricaturesca oposición a todo discurso natural e, incluso, genuinamente literario.

El barniz de *boutade,* además, y saliendo ya de la obra para centrarnos en el autor, sirve para huir. Para fugarse, para escabullirse. Para que no te pillen. Para que siempre puedas decir: no estoy donde creías haberme pillado. No es exactamente ambigüedad: es (siempre) otra cosa. Véase Hamlet y su famosa pero irreductible cuerdilocura.

Por cierto, si se me ha permitido la equiparación entre Hamlet (personaje) y Beckett (autor), tal vez pueda señalar otro paralelismo mucho más simétrico entre *Hamlet* (obra) y *En attendant Godot:* puede que sea paranoia de traductor de ambos, pero en mi mente hay una asociación clara entre, por un lado, la escena del enterrador y su ayudante (*clowns,* rústicos, en el original), que, mientras despejan tierra para el próximo cadáver, atienden a su manera a las cuestiones de Hamlet, y, por otro, Vladimir y Estragón esperando solos, o peor acompañados, a Godot. Hamlet ya no está ahí para dar (y que le den) la réplica (se ha retirado fuera del escenario, convertido en Beckett), y la calavera es ahora el escueto árbol del futuro ahorcado. (La tumba a la que se dirigen, medito ahora, es donde estamos los espectadores: la "turbera" que dicen ver a sus pies).

Bien. Puede que desbarre, pero hay que arriesgar. Sin interpretación, no hay traducción. Y eso *incluye* las "intenciones del texto". Más que

incluirlas, eso es lo que específicamente hay que traducir (la "intención" o, como logro, el "efecto"). En todo género literario, pero más drásticamente en teatro.

Ahora bien: ¿quién se atreve a distinguir lo intencional de lo puramente formal? ¿Quién es ese loco atrevido? El traductor, por supuesto. Y es que, si no, no lo es. Ni siquiera malo, es que no es traductor en absoluto. Menos mal que en esa imposible empresa tiene una ayuda muy útil: lo hacemos continuamente todos. Interpretar, quiero decir: distinguir forma e intención. Encontrar *significados.* Le llamamos comunicación, y es, en el fondo, lo mismo que la traducción (o viceversa). Lo mismo, también con respecto a la docta cantinela de su imposibilidad teórica (¡cómo va a ser *lo mismo* lo que dos personas tienen en la cabeza!) y, demasiadas veces, práctica. La traducción, es, pues, como la comunicación en general, una actividad (teóricamente) imposible pero habitual y omnipresente. Haga usted de eso una ciencia.

Sea como fuere, el traductor debe ser (ojo con el matiz: hay que eliminar la exclusividad del *que) bon à ça.* Lo cual viene a cuento para introducir mi opinión sobre la traducción más conocida por el lector en castellano, la hecha en su día por Ana María Moix, de *Esperando a Godot.* Independientemente de sus méritos (y del respeto que le tengo a su autora), debo decir que no comparto la *filosofía* implícita de esa traducción; espero que esta discrepancia sobre la estrategia o el método de la traducción no genere más allá de una sana polémica; no sé, incluso, si tal vez la propia traductora no estaría ahora de acuerdo conmigo: ha pasado tanto tiempo desde que la tradujo y yo la leí por primera vez (mal, como digo, y eso no se lo achaco, por supuesto, a la traducción).

La clave está ya dicha. A mi entender, una traducción no puede (como creo que en parte es el caso, entre otras, de esa traducción) partir de la literalidad para *después* matizar islas de no literalidad. Una traducción debe partir de interpretarlo todo y ver *después* en qué casos la equivalencia de sentido (lo que incluye, principalmente, el efecto) tiene su mejor expresión (o no) en un enunciado *literal*. Lo cual puede querer decir, ojo, que la mejor traducción puede resultar ser la más literal. Pero no es lo mismo: eso, esa literalidad, sería el eventual resultado de una interpretación, y no una aplicación mecánica de las supuestas equivalencias léxicas de lengua a lengua, que esperaría (como quien espera a Godot) que *luego,* por alguna especie de magia infusa, la traducción palabra por palabra sea visitada e investida por las intenciones reales del texto original y produzca así, atajando la problemática interpretación y adaptación, *el mismo efecto.* No existe dicho atajo. Cuanto más problemática sea la —mejor: llegar a una— interpretación, más esfuerzo de interpretación se requerirá, y menos valdrá salirse por la tangente incomprometida de la literalidad. (En ese sentido, pero sólo en ése, es una ventaja traducir imposibles literales tales como *Finnegans Wake* o *La disparition)*. El traductor sabe que errará y producirá continuas perdidas colaterales, pero debe apuntar firme a su objetivo, y no mirar hacia otro lado como si no fuera con él la cosa (mezquino éxito: "Puse fielmente lo que ponía allí"). Su seguro fracaso debe ser heroicamente estrepitoso, y empecinarse en ello, como decía Machado y repito yo: "Si bien no es lo que el autor dijo, sí es lo que quiso decir". Necesita, pues, quien traduce, inyecciones de orgullo en ese aspecto de "hacerse con el autor", pero también el antídoto de la humildad para no olvidar que se debe a ese autor y a ese texto (y no engañarlos, sobre todo consigo mismo y sus manías): ahí si que es pertinente la fidelidad, y no (necesariamente) en el ámbito formal de la mera palabra.

Por cierto, y por si acaso: la o una interpretación tampoco tiene por que ser cerrada y monosémica. Me refiero, como condición necesaria, a saber *por dónde va* la cosa a traducir. El aspecto técnico se apoya en última instancia en algo tan poco formalizable como ello, y quien traduce debe decidirse fatalmente por una forma concreta en cada caso… que puede ser, si así lo considera pertinente y concurren la habilidad e inspiración necesarias, *equivalentemente polisémica y abierta con respecto al original* (¿!): equivalente a algún nivel, en su efecto estético global, ya que en el detalle es imposible continuamente… Hablamos, claro está, de un desideratum (y términos precarios), pe-

ro es que la traducción, como toda comunicación humana, es siempre un proceso de *aproximación* —acercar(se) al prójimo, como quien dice—, y no puede exigírsele que llegue a otra meta que no sea, precisamente, el grado máximo de aproximación. Aproximación, remachaco, de sentido y efecto.

En el *Esperando a Godot* de Moix, y ello ilustra lo que digo, aunque no sea ése tal vez el aspecto más crucial, las referencias culturales que se citan en el texto son transcritas tal cual. Quien lee la traducción podría, tal vez, parar de leer e indagar él mismo el sentido que tiene en la cultura de partida, pero no creo que sea eso lo más común, y, por otra parte, por ese camino, también podría extender esa indagación a todo el texto, inmersión en la lengua original incluida… Las traducciones se hacen, entre otras cosas, porque hay quien no puede acceder directamente al original y espera que le den el trabajo hecho en su idioma. ¿Nota a pie de página? Ésa es otra discusión. Pero ¿en la representación teatral?

Yo creo que en un texto para su utilización *natural* (sea o no teatral), debe ser un texto que se sostenga por sí mismo. Las notas del traductor, igual que las *traducciones literalistas*, pueden tener, en su caso, una utilidad extratextual, ya sea filológica o didáctica. Pero hablamos aquí de traducciones literarias de textos literarios.

¿Ejemplos detallados de mi traducción? Me gustaría, me encantaría darlos, pero debería retraducirlos del euskera al castellano, y, aunque he incurrido en ello alguna vez, perderían mucha de la gracia e incluso de su virtud ilustrativa. Guardo, sin embargo, un as en la manga, que vale por todos los ejemplos propios que pudiera alegar, y que es, además, mucho más accesible para el lector de *Vasos Comunicantes.* Fue, por otra parte, una gran, incomparable ayuda para mi traducción, pues me dio la medida exacta de lo que buscaba (otra cosa es hasta dónde lo haya conseguido). Me refiero a la versión inglesa, *Waiting for Godot,* a cargo del propio Beckett.

Pocas veces habrá tenido un traductor una guía tan exacta de lo que el autor tiene en mente en cuanto al binomio fidelidad y adaptación. Por seguir mencionando como ejemplo obvio el mismo síntoma que antes: las referencias culturales están adaptadas al público en lengua inglesa. Por supuesto, tampoco son literales en el sentido más prosaico las expresiones de los personajes, aunque sí se trasladan con minuciosa exactitud el sentido y el efecto.

El autor, si, además de bilingüe, es riguroso consigo mismo y con su obra, aventajará siempre ahí al traductor. No suele ser el caso (es esa última condición, dicho sea de paso, la que suele fallar entre los numerosos escritores vascos bilingües que se autotraducen: la del rigor), y las autotraducciones no son la norma, por lo que el traductor no debe temer esa competencia por parte del autor.

En cuanto a la mera fiscalización de las traducciones por parte de autores más o menos conocedores de la lengua de llegada, creo que sus opiniones deben ser relativizadas, incluidas las publicitadísimas descalificaciones de Kundera, que acostumbra a repartir palos a los traductores concretos y zanahorias al papel del traductor. Bien: yo también estoy por la crítica, pero mejor que no sea de parte implicada directamente. Por supuesto, en ese caso, muchísimo mejor la colaboración a tiempo con su traductor correspondiente que la regañina, justificada o no, a toro pasado.

Yo, como digo, tuve una suerte bárbara en este caso: siempre he traducido, creo, a autores muertos (acabo de darme cuenta de ello, no era premeditado, y no es que pensara que a los otros pudiera matarlos mi traducción…), pero en este caso Beckett me había dejado instrucciones detalladas con su versión inglesa, cosa más de agradecer por mi parte que si me hubiera mentado en su testamento.

Por cierto, ignoro si Lluís Pasqual también conocía esa versión, además de la original y la mencionada castellana, pero también fue de gran ayuda para mí (en este caso, psicológica: ¡vaya alivio!), ver y oír que su versión castellana de la obra —supongo que igualmente la catalana— se acercaba muchísimo a la mía en euskera, con respecto a lo que voy repitiendo. No sé qué hubiera sentido de no ser así, pues asistí a la representación recién publicada mi traducción, pero la soledad del traductor es tal que busca siempre confirmación de

que no va totalmente solo en su camino de contumaz buscasentidos, aunque sean desconocidos quienes así se acompañan mutuamente…

Lo que nos devuelve a la obra. Dos compañeros de viaje, solitarios e incapaces de avanzar aunque se lo propongan continuamente (mírense los finales de cada acto), se mantienen de la sola esperanza de que llegue Godot o, al menos, digo yo, que algo pase. Una especie de costumbre de la esperanza, que continúa hasta más allá del sentido que pudiera haber tenido dicha esperanza cuando era tal. O, en otras obras, un resto de materia todavía animada pero apenas viva o humana, debatiéndose en el fango primigenio y final, o patinando sobre su propia mente, *stirring still.*

Lo que me lleva a otra anécdota de Beckett, que mencionó en una entrevista televisiva —rara joya en vídeo que perdí, por típico entusiasmo dadivoso, a manos de un fetichista becketiano convenientemente desmemoriado— que le encantaba que en el título en castellano dijera "esperando", por traer esa palabra el eco de —la retórica ahí, es mía, no de Beckett, pero el pensamiento es todo suyo— "esperanza".

Hay gente que no lo entiende, pero yo también elegí *esperoan* en lugar del sinónimo más extendido, usual y no-romance *zain* (había más opciones: la fragmentación dialectal es una mina). No sólo por el comentario algo casual de Beckett, sino también, o sobre todo, porque con ese monosílabo ocuparía más sitio en el título "Godot" con su desinencia de genitivo que la propia espera(nza): *Godoten zain.* Así pues, el título quedo con balance silábico hacia el segundo término y aludiendo a *esperantza*, que como sustantivo no tiene sinónimo emparentado con *zain: Godoten esperoan.* (La atención al divino detalle, tiene, supongo que hasta para Nabokov, sus límites en la gestión de la pertinencia: no creo que nadie haya llegado hasta a adaptar "Godot" sustituyéndolo por algún otro sugerente nombre de retrasadizo ciclista lugareño…)

No es lo único que se me ha criticado, claro. La costumbre pide que se oculten las miserias domésticas, sobre todo ante los vecinos inmediatos, y no sé si conviene mencionar aquí aspectos que a mí me parecen francamente vergonzosos por la imagen (real) que dan de nuestro mundillo más o menos literario.

Por ejemplo, como casi siempre, la mayoría de los comentarios se centraban en lo sociolingüístico. El más atrevido era uno que afirmaba (a) que el original francés lo leen los estudiantes de liceo como quien se traga un kalimotxo y (b) que mi versión le había costado *(sic)* aunque *(sic)* le parecía muy elegante *(sic).*

No sé si se capta totalmente la ironía de (b), que echaba en cara a un mísero traductor el penoso hecho de la incompetencia lingüística personal del —o de la, creo recordar— comentarista, proyectada y aumentada paternalistamente sobre todo lector (joven, al menos), tomado por más incompetente aún que uno mismo.

Y es que, entre otras originalidades, en el mundo de las letras vascas, no solamente los reseñistas casuales como era el caso, sino incluso los críticos literarios más reputados, no es sólo que no dominen decentemente el idioma, sino que incluso no dominarlo o maltratarlo parece ser tomado como mérito o, casi, condición excluyente para ejercer de tal, cosa, por cierto, impensable en otros circuitos literarios, en los que el dominio —maniático y pedante incluso— de la lengua es el blasón más distinguido. (La crítica especializada de la traducción en euskera, cuando existe, es más cualificada, al estar a cargo de gente del oficio. Si algo habría que achacarle, sería tal vez su exagerada benevolencia, exageración que atañe también a algunos de los halagos que dedica a mis versiones). Yo, entiéndaseme bien en mi rareza, sólo pido crítica con conocimiento y criterio; a ser posible, concreta y razonada.

Está claro que ni siquiera debería haber empezado con los temas domésticos, pero, de perdidos al río, tengo otra anécdota al particular que creo que ilustra bien dónde estamos, y cuánto costará —cuántas generaciones, me temo— que se sanee el parámetro sociolingüístico y se pueda distinguir lo pertinentemente literario o, en su caso, traductológico.

Como se verá, la insolitez de la apuntada reseña sociológica puede ser superada en su propio te-

rreno. Alguien, un agente del grupo teatral al que aludo más abajo, que fue conociendo los borradores de mi versión, tuvo la clandestina desfachatez (típica, me informan, en los directores-adaptadores) de meterle mano para su proyectado uso. Esa abyecta práctica de enmendar al pobre traductor dramáticamente ignorante está, al parecer, bastante extendida, pero lo específico del caso es que las correcciones eran, también aquí, mayormente sociolingüísticas.

La más sistemática, que afectaba a todos los diálogos, consistía en cambiar el tratamiento alocutivo de los personajes: pasar del tú al usted, como si dijéramos, aunque la oposición de tratamiento en euskera se correspondería algo más con la del uso francés, en que el *toi* es más marcado. No sé si el metemanos se daba cuenta (aunque lo dudo) del disparate pragmático que supondría que precisamente Estragon y Vladimir no se trataran de tú y, aun así, asumía ese coste; el caso es que su motivación estaba clara: como el tratamiento de tú en euskera se refleja en las formas de los verbos, y muchos vascoparlantes actuales (las razones son variadas y no caben aquí) no utilizan dichas formas y tienen dificultades con ellas… sociología e incluso pedagogía (moderna) obliga: había que suprimirlas.

Si lo hubiera consultado conmigo, ni siquiera sé si lo habría entendido: sus dificultades (las propias, no las alegadas como paladín de ignorantes) no eran sólo de tratamiento, sino de mera composición de una frase correcta. Y así estamos, aunque dé vergüenza decirlo. Es ese tipo de petenera ni literaria ni técnica ni pertinente pero omnipresente en el circuito lo que machaca al traductor vasco cuando creía haber salido vivo de sus sisíficos desafíos. (Para el escritor es aún peor, pues impone [auto]censura [socio]lingüística a la lengua literaria; pero, ya se sabe, las palabras del autor son intocables… aunque luego tenga que *amplificarlas* al autotraducirse, para no quedar como un simple).

Efectivamente, sin contradicción con las motivaciones que he alegado más arriba, también yo empecé a traducir la obra por encargo de un grupo de teatro literalmente fronterizo, a caballo entre Irún, Hendaya y Bera, que proyectaba montar tres versiones paralelas en euskera, castellano y francés. El proyecto, como en un buen número de casos, no llegó a buen puerto, pero mi versión, que pensaba afinar y adaptar en el propio montaje, terminó, tras larga revisión, por ser texto publicado; lo que es, según se mire, un medio éxito o un medio fracaso, pues no se ha representado todavía. Peor suerte había corrido una traducción del *Esperando a Godot* anterior a la mía, para otro montaje de otro grupo teatral, que tampoco cuajó y que no se llegó a publicar.

Menciono esa sucesión de iniciativas abortadas como constatación del frustrante destino de tanto talento y energía despilfarrados debido a la precariedad de los circuitos culturales y la falta de planificación efectiva, tanto en teatro como en traducción. En este caso, el problema es general, pero afecta mucho más a una cultura minoritaria que está necesitada de toda aportación disponible.

¿Que cómo seguimos, cómo sigo yo, buscando y ofreciendo sentidos de una lengua a otra, gozando de ese castigo divino de la interpretación y sufriendo su encarne humano, demasiado humano? Ya lo dijo Beckett, y no seré yo quien lo enmiende: *bon qu'à ça.*

MÁS LEÑA AL FUEGO: ¿DE LA (IN)TRADUCIBILIDAD DE LA POESÍA?

FRAGMENTOS DE BRIAN BOYD EN TORNO A LA TRADUCCIÓN AL INGLÉS DE *EUGENIO ONEGUÍN,* DE PUSHKIN, POR VLADIMIR NABOKOV

NOTA INTRODUCTORIA Y TRADUCCIÓN, **DANIEL NAJMÍAS**

Es posible que a estas alturas debamos ir más allá del presunto dilema entre traducibilidad o intraducibilidad de los textos poéticos y tengamos que pasar a formularnos la pregunta de cómo traducirlos o qué hacer ante el desafío que supone su traducción. "Es posible que mi método sea erróneo, pero es un método", dijo Nabokov en "Respuesta a mis críticos" (*Opiniones contundentes* [1]). En efecto, básicamente en torno a esta cuestión giran los fragmentos que presentamos aquí, extraídos de *Vladimir Nabokov. Los años americanos,* de Brian Boyd (de próxima aparición en Anagrama), autor también de la primera parte de esta biografía del gran escritor ruso [2]. Y no podemos sino añadir, gran traductor. Más de diez años tuvo que esperar la aparición del segundo volumen. Más de diez años y casi mil páginas para una descripción minuciosa y razonada de los pasos seguidos por Nabokov y su familia a partir del momento en que dejaron Francia en 1940. Son años americanos y, también, suizos, tras el éxito —y la fortuna— conseguidos con *Lolita.* Nabokov respiró por fin y abandonó la vida académica para concentrarse exclusivamente en la escritura. Y en algunas traducciones. Los desvelos que esta actividad supuso en el conjunto de la obra de Nabokov, y la pasión con la que el escritor —y Vera y Dmitri— se dedicaron a ella, están exquisitamente descritos en el texto de la conferencia que Miguel Martínez-Lage dio en el año 2001 en las Jornadas en torno a la Traducción Literaria de Tarazona [3]. Aquí Brian Boyd narra la génesis y los contratiempos de una empresa que duró, prácticamente, de 1949 —cuando Nabokov pensó en publicar una traducción completa, en prosa y anotada, del poema de Pushkin— hasta la publicación, en 1963, de los cuatro gruesos volúmenes de Bollingen Press. Pero no sólo eso: nos cuenta también las consecuencias de este trabajo, en el plano tanto literario como personal: las repercusiones en el mundo académico; las reseñas, favorables o ferozmente demoledoras —¡la de Edmund Wilson!: este *Oneguín* en inglés marcó el final de la larga amistad entre Nabokov y el crítico norteamericano—; la "querella transatlántica" a la que dio lugar... Y también, un riguroso cotejo del original con la versión de Nabokov (y con algunas de las versiones entonces en circulación). La selección de fragmentos que aquí ofrecemos es, por obvias razones de espacio, ciertamente incompleta, pero, así y todo, lo suficientemente sugerente para animar a la lectura de todo el capítulo y sumergirse en la historia de la que sin duda alguna fue una de las traducciones más audaces y lúcidas del siglo XX. Todavía válida para los lectores anglófonos de Pushkin. Sobra decir que, al margen de la variante lingüística, todo el proceso tiene también, a nuestro entender, enorme interés para

los traductores de y a cualquier lengua. Puede que más de uno se asombre, y estalle, al leer algunas de las opiniones —S. Johnson: "En realidad, la poesía es intraducible"; A. Burgess: "Si queremos leer a Omar, entonces tenemos que aprender un poquito de persa"— traídas a colación por Boyd. Pero ¿no se trata precisamente de eso, de echar más leña al fuego? En cualquier caso, no hay que perder nunca de vista que, hasta cierto punto, y pese a los largos años de trabajo y al rigor y al esmero puestos al servicio del poeta nacional ruso, esta versión de *Eugenio Oneguín* de Nabokov fue, también, un sueño irrealizado: el traductor nunca vio su texto publicado, como deseaba, y tal como lo había concebido, "en formato interlineal, debajo de los versos transliterados de Pushkin". Habría sido ésa, probablemente, la única manera de plasmar gráficamente la convicción última que guió de principio a fin los pasos del Nabokov traductor de Pushkin. Como bien señala su biógrafo a modo casi de conclusión, "más que presumir de saber cómo Pushkin se habría expresado en inglés, [Nabokov] renunció a todo estilo en su propio inglés con el propósito de llevar al lector al ruso de Pushkin".

TEXTO DE BRIAN BOYD

I

"Me recordarán por *Lolita*", predijo Nabokov en 1966, "y por mi trabajo en *Eugenio Oneguín.*" En extensión, y por el esfuerzo que le dedicó, su polémica traducción de la obra maestra de Pushkin y las mil doscientas páginas de comentarios que la acompañan, eclipsan a todas sus demás obras. Para poner a Pushkin a disposición de los lectores anglófonos, Nabokov necesitó el mismo tiempo que empleó para sus tres grandes obras en inglés: *Lolita, Pálido fuego* y *Ada o el ardor.* ¿Valía la pena todo ese esfuerzo? ¿En qué medida los cuatro volúmenes de *Eugenio Oneguín* nos acercan a Pushkin, y a Nabokov? ¿Cómo pudo un escritor, supuestamente preocupado sobre todo por el estilo (…) hacer una traducción que evita deliberadamente toda gracia estilística con el propósito de traducir con implacable fidelidad el significado verbal exacto de los versos de Pushkin, a costa de toda su magia? ¿Y cómo pudo alguien que intentó sistemáticamente separar la ficción de la "vida real" proporcionar más información que cualquier otro crítico sobre los detalles más triviales —tiempo y lugar, flora y fauna, bebidas, comidas, vestidos, gestos— de los mundos de Pushkin y de Oneguín?

Pero Pushkin sí valía la pena. Es posible que sea —y sin duda alguna así lo creía Nabokov— el mayor de todos los poetas después de Shakespeare. Y *Eugenio Oneguín* no es sólo el más grande poema ruso; también se ha afirmado que, probablemente, es la mayor novela rusa. No cabe duda de que es la obra más importante de la literatura rusa, y también en los corazones literarios rusos.

Ningún otro escritor de la estatura de Nabokov se ha comprometido jamás tan hondamente con la literatura de su país (…) En cuanto autor con un dominio sin parangón del ruso y del inglés, Nabokov estaba en una posición única para acercar la literatura rusa a los lectores de lengua inglesa.

A principios de los años cuarenta había cumplido esa misión escribiendo un libro sobre Gógol y publicando algunas espléndidas traducciones en verso de poemas rusos de los siglos XIX y XX (…) En 1945 publicó una traducción en verso de tres estrofas de *Eugenio Oneguín.* Al año siguiente comenzó su curso de introducción a la literatura rusa (traducida al inglés) en Wellesley College y, al parecer, tradujo otros fragmentos de *Eugenio Oneguín,* en verso, para enseñar el poema en sus clases.

Naturalmente, el estudio a fondo de *Eugenio Oneguín* constituyó una gran parte del trabajo de su primer semestre [en Cornell]. Cuando manifestó su disgusto por las "paráfrasis rimadas" de las versiones inglesas de *Oneguín,* que tuvo que revisar verso a verso para sus alumnos, su esposa le hizo de pasada este comentario: "¿Y por qué no lo traduces tú?" Justo antes de comenzar el semestre, Nabokov le sugirió a Edmund Wilson que hicieran juntos una traducción en prosa de *Eugenio*

Oneguín, erudita y con copiosas notas. A finales de su primer año en Cornell, en mayo de 1949, se le ocurrió la idea de ofrecer a un editor un pequeño libro (¡pequeño!) sobre *Eugenio Oneguín:* "Traducción completa en prosa con notas dando asociaciones y otras explicaciones para cada verso; algo parecido a lo que he preparado para mis clases". Al año siguiente, capitalizando su sólida preparación, introdujo un seminario avanzado sobre Pushkin, y en enero de 1950, antes de que terminase el primer semestre, le comunicó a Roman Jakobson que estaba trabajando en una traducción en prosa del poema.

(…) No fue antes de 1952-1953, mientras disfrutaba de su segunda beca Guggenheim, que comenzó el trabajo coordinado en las bibliotecas de Harvard y Cornell. Cuando abordó el proyecto en serio, en agosto de 1952, predijo que podía tenerlo listo para el otoño de 1953. Pero (…) trabajó sin pausa en el comentario hasta finales de 1957.

Si hubiera sabido cuánto tiempo terminaría consumiéndole, es posible que nunca lo hubiese empezado. Una vez en marcha, el desafío se volvió algo irresistible: "Cuanto más difícil era, más excitante parecía." Nabokov se sorprendió a sí mismo; desarrolló una nueva teoría de la traducción que se volvió cada vez más rigurosa (…) Pasó por cinco o seis versiones completas durante los años cincuenta, hasta que en 1957 estuvo en condiciones de anunciar: "Por fin he descubierto la manera correcta de traducir *Oneguín*. …Ahora lo estoy deshaciendo, eliminando todo lo que la honradez podría considerar terciopelo verbal." En enero de 1963 hizo una revisión de última hora, aún más estricta.

Mientras tanto, a lo largo de los años cincuenta, la investigación para el comentario, en las bibliotecas Houghton y Widener (Cornell y Harvard, respectivamente), adquirió tintes tan compulsivos como el trabajo al microscopio en su mesa del Museo de Zoología Comparada de Harvard. (…) Encantado con todo lo que iba descubriendo, y con lo que todavía le quedaba por descubrir, y también con todo lo que otros estudiosos habían dado por sentado pero que él podía demostrar que era erróneo.

Mientras rondaba por los callados anaqueles siguiendo la polvorienta pista de Pushkin y de todo lo que Pushkin había leído, Nabokov no sabía que *Lolita* pronto iba a reportarle fama mundial. Sin embargo, sí esperaba que *Eugenio Oneguín* atrajera la atención por su violación de las reglas de la traducción (…) Durante ese hueco de seis años —una saga en sí mismo—, desde que terminó el libro y el día de 1964 en que salieron a la venta los cuatro elegantes volúmenes color crema de Bollingen Press, Nabokov se había convertido en el autor más cotizado del mercado editorial.

Sin embargo, el abismo entre la redacción y la publicación de su Pushkin tenía otra cara. Ya en 1956 le preocupaba establecer la prioridad de sus descubrimientos, y publicó, en inglés y en ruso, algunos de sus hallazgos más importantes. Dado que, plazo tras plazo, se ensanchaba el intervalo entre la aceptación del manuscrito por parte de Bollingen y su publicación en 1964, aumentó la preocupación de Nabokov por el hecho de que alguien se le adelantara. Sus temores estaban justificados. En 1963, Walter Arndt publicó una traducción en verso que seguía estrictamente la compleja forma estrófica del original, y recibió por su trabajo —¡ironía de ironías!— el premio Bollingen a la traducción de poesía. Nabokov respondió con una demoledora crítica en la joven *New York Review of Books.*

La vehemente indignación de su reseña y el consciente carácter provocador de los criterios absolutistas de su propia traducción crearon una atmósfera inestable para la publicación de su *Oneguín* unos meses más tarde. Las reacciones fueron explosivas y contradictorias. John Bayley, novelista y especialista en Pushkin, aclamó la traducción: "Nunca se ha escrito mejor comentario sobre un poema, y no existe probablemente mejor traducción de ningún otro." A otros, la literalidad sin rima de Nabokov les pareció apenas el sonido de una aguja pasada por el disco de la musicalidad del verso de Pushkin. Y quien condenó la traducción más enérgicamente fue Edmund Wilson. Para él, no solamente había presentado Nabokov "un lenguaje chato y torpe que no tiene nada en común con Pushkin"; además, había demostrado "la per-

versidad de sus trucos para sobresaltar o pinchar al lector … para torturar al lector y torturarse a sí mismo aplanando a Pushkin". Nabokov respondió furioso; Wilson volvió a replicar, y así sucesivamente… Hasta escritores como Anthony Burgess y Robert Lowell salieron a la palestra para sumarse a la más feroz querella literaria transatlántica de mediados de los años sesenta.

(…) En 1965, año en que la disputa alcanzó su punto álgido, Nabokov, cuando le llegó el momento de defender algunos versos concretos de su traducción, descubrió que su práctica no había sido tan severa como su teoría, la cual en sí misma, lejos de ablandarse a los ojos de la oposición, estaba volviéndose aún más intransigente. A principios de 1966 le llegó, en una ráfaga de inspiración, *Ada,* pero en cuanto la inspiración se bloqueó, el autor volvió a su traducción, que revisó durante los últimos tres meses de ese año, con la intención de hacerla aún más implacablemente literal, "idealmente interlineal e ilegible". Como ocurrió con la primera versión, una complicada serie de contratiempos editoriales provocó un retraso desmesurado en la publicación, esta vez hasta 1975.

II

¿Por qué, tras publicar unas traducciones en verso tan aclamadas en la década de los cuarenta, llegó Nabokov a rechazar todas las traducciones con rima y a insistir en la literalidad absoluta? ¿Son las traducciones en verso realmente tan imposibles de combinar con la exactitud literal? ¿Son desviaciones del sentido literal apenas compensadas por el eco de la música verbal del original?

A fin de responder a estas preguntas, comparé el texto de Pushkin con las dos traducciones de Nabokov y con las tres versiones rimadas inglesas más ampliamente disponibles. La de Babette Deutsch, publicada por primera vez en 1936, es la más libre y de mayor fluencia poética de las tres. La versión de Walter Arndt (1963), la desenvuelta, la han preferido a menudo a la de Nabokov los estudiosos rusos que se han dedicado a examinar la obra de nuestro autor. La traducción de sir Charles Johnston (1977), la más pesada en verso, también ha recibido muchos elogios.

Al releer a Pushkin decidí, antes de centrarme en cualquiera de las traducciones, escoger una estrofa modelo y ver cómo la tratan las distintas versiones. La estrofa XXXII del Capítulo Cinco me pareció ideal. Comienza con la confusión que experimenta Tatiana Larin cuando Oneguín se sienta frente a ella en el banquete ofrecido el día de su santo. Ha visto a Oneguín dos veces antes. El día en que el joven poeta Lenski, el prometido de su hermana Olga, llevó a Oneguín de visita, la romántica Tatiana se había enamorado de golpe del temperamental desconocido y, llevada por la pasión, se había pasado la noche escribiéndole una ardiente declaración de amor. La noche del día siguiente al que Tatiana envió la carta, Oneguín había pasado por su casa y rechazado fríamente el amor que le había ofrecido. Desde esta visita, evitó la casa de los Larin y se retiró a la soledad de su finca. Seis meses después de darle a Tatiana un sermón acerca de la indiscreción juvenil, Oneguín se entera, por Lenski, de que figura en la lista de invitados a la fiesta del santo de Tatiana. En el estado de ánimo en que se encuentra, tendente al aislamiento, poco le atrae esta perspectiva. Lenski le asegura que no habrá mucha gente, aparte de la familia. Presionado, Oneguín consiente en asistir.

Él y su joven amigo llegan cuando están sirviendo la cena, y los sientan frente a Tatiana. Oneguín advierte el profundo bochorno de la muchacha, obligada a sentarse frente al hombre al que ha desnudado su alma y del que sólo ha recibido un glacial rechazo. Exasperado al ver que Lenski lo expone a la incomodidad de Tatiana y a una multitud de tediosos vecinos del campo, en Cinco, XXXI Oneguín jura vengarse de su amigo. Esa noche, un poco más tarde, coquetea con Olga hasta tal punto que Lenski se marcha furioso de la fiesta y al día siguiente lo desafía a duelo, un duelo que terminará con la muerte del retador.

Cuando Oneguín se sienta frente a la nerviosa Tatiana, estamos, en consecuencia, en un momento clave de la novela, pero lo que me atrajo especialmente de esta estrofa fue su movilidad típicamente pushkiniana. En medio de una situa-

ción tan cargada de emociones, el poeta de repente disipa la carga emocional con un jocoso comentario entre paréntesis sobre un pastel demasiado salado, se demora en una colorida descripción de los platos, y luego, sigilosamente, se permite un apasionado recuerdo personal. Todo es lacónico y directo. Pushkin pasa de un tema a otro sin aspaviento, sin decir tonterías —ni siquiera cuando hace gala de su picardía— y sin derroches inútiles ni errores. Uno de los grandes encantos de Pushkin —algo que ningún otro poeta puede igualar— es la sensación de que acepta sin vacilar todo lo que va encontrando, que lo saborea al máximo, que lo domina y enseguida pasa a otra cosa. Seguramente es éste el secreto de lo que Edmund Wilson llama "la infinita empatía [de Pushkin] y su distanciamiento igualmente universal": en un momento dado puede encontrarse en medio del aprieto por el que pasan Tatiana y Oneguín; al siguiente puede de improviso interrumpir para animar con vívidos detalles la escena de la fiesta; luego remonta el vuelo y se aleja en un travieso recuerdo de un momento apasionado de su vida, antes de regresar, una vez más, en la siguiente estrofa, al bullicio de la fiesta.

Volvamos ahora a la estrofa XXXII. Comparada la versión de Nabokov con la de Arndt (el blanco de la célebre reseña de Nabokov, puesto que con mucha frecuencia sus críticos han elegido a Arndt como base de la comparación, y porque su traducción de esta estrofa es la peor de las que he examinado), la clase de fallos que Arndt revela aquí están presentes en todas las traducciones rimadas, y si bien difieren en proporción de estrofa a estrofa, nunca faltan más de un instante.

[*Tras un detallado cotejo, Boyd concluye:*] De los catorce versos, sólo uno, en la traducción de Arndt, no traiciona a Pushkin. Nabokov, en cambio, evita incluso las más ligeras asociaciones no deseadas por el autor. En la versión de Nabokov, el último verso, examinado con tanto cuidado, sería una abominación en cuanto verso independiente de poesía inglesa, y no cabe ninguna duda de que los versos de Nabokov no sólo carecen de rima, sino que a menudo son monótonos y torpes comparados con los de Pushkin; fue esto lo que muchos críticos consideraron una cruel traición al poeta ruso, y razón suficiente para preferir los disparatados ripios rimados de Arndt. No obstante, colocado bajo el verso de Pushkin, el último verso de la traducción de Nabokov es simple y típicamente iluminador. Nabokov le hace a Pushkin este cumplido: verter el sentido exacto de sus versos es importante —y ¿cómo podemos tomarnos en serio la literatura si no creemos esto?—, y su música nadie puede igualarla.

III

Hace tiempo que los lectores de poesía han advertido que un poema sólo puede apreciarse en su exacta medida en la lengua en la que fue concebido. Como señaló Samuel Johnson:

> En realidad, la poesía es intraducible; en consecuencia, es tarea de los poetas preservar las lenguas, ya que no nos tomaríamos la molestia de aprender una lengua si tuviéramos todo lo escrito en ella igual que en su traducción. Sin embargo, puesto que la belleza de la poesía no puede preservarse en ninguna lengua salvo aquella en la que fue originalmente escrita, aprendemos dicha lengua.

Para Johnson, eso significó aprender griego, latín, francés, alemán, español e italiano. Y hasta es posible que rehusara conscientemente la posibilidad de añadir el ruso a esta lista. La traducción de Nabokov está pensada para aquellos que pueden carecer del tiempo necesario para aprender la lengua de Pushkin, aun sabiendo que un gran poeta no puede leerse "de segunda mano".

En palabras de Anthony Burgess:

> Y por eso la mayoría de nosotros lee a Mallarmé y a Leopardi en el original, con una traducción en la página opuesta. También leemos así a Dante, y *El Cid*, y a Lorca —nuestras escuelas nos ha equipado mejor para leer poesía en lenguas románicas—. También leemos a Goethe y a Hölderlin, aunque no hayamos tomado clases de alemán. Al

fin y al cabo, las lenguas teutónicas son más afines al inglés que las románicas.

El problema empieza a causa de los alfabetos extraños (sólo se tarda una hora en aprenderlos, pero eso es demasiado para algunos) y a causa de la evidente falta de elementos lingüísticos familiares (son pocos los hábiles en rasgar disfraces). En estos casos, pues, eso parece, las traducciones con veleidades artísticas no están fuera de lugar.

No obstante, como ilustra con un puñado de ejemplos concretos, hasta una traducción tan lograda como la de Edward Fitzgerald traiciona por completo al original. Y concluye Burgess:

> Si queremos leer a Omar, entonces tenemos que aprender un poquito de persa, y pedir una traducción buena, muy literal. Y si queremos leer a Pushkin tenemos que aprender un poco de ruso y dar a gracias a Dios por Nabokov.

Aunque muchos leen poesía en la lengua original, con una versión en la que apoyarse, Nabokov ha sido mucho más vehemente que cualquier otro a la hora de execrar la traducción "artística" que pasa como simulacro más o menos aceptable del poema original. Sin embargo, en el contexto del resto de su obra, su vehemencia es perfectamente lógica, y muy seria. En *Invitado a una decapitación,* y luego en *Barra siniestra,* insistió en que, a menos que nos esforcemos por comprender y apreciar el carácter único de las cosas —un árbol, una persona, un poema—, viviremos en un mundo irreal de imitaciones baratas, de pesadillescas estatuas de cera con partes intercambiables que sólo percibimos vagamente (…) En un mundo así —pero no en el de Nabokov— un poema sólo es un versito rimado, y un poema cuya rima remede servilmente a otro será un sucedáneo aceptable, sin que importe demasiado lo que quiere decir.

IV

Si los lectores, del Dr. Johnson a Anthony Burgess, han preferido evitar las imitaciones rimadas fáciles y encarar el intrincado original, ¿por qué provocó tantas críticas la traducción de Nabokov? Hay una razón aplastante: la traducción no se publicó, como debería haberse hecho, en formato interlineal, debajo de los versos trasliterados de Pushkin. Las versiones en verso de otros traductores tampoco se hicieron nunca, por supuesto, para que se publicaran de ese modo: entrelazadas con Pushkin, confundirían a cualquiera que tuviese pocos o nulos conocimientos de ruso, y a todos los que supieran un poco más de esta lengua les revelaría su relleno y su estuco. Sin embargo, Nabokov sí concibió su traducción para que se leyera siguiendo de cerca el texto ruso; entonces ¿por qué no dejar que la traducción apareciese con el original impreso en la misma página? No es de extrañar, por lo tanto, que la redacción de Nabokov pareciera grotesca.

A mediados de los cincuenta, cuando Jason Epstein, de la editorial Doubleday, tenía sumo interés por publicar "todo" Nabokov, éste le dijo que le gustaría que su *Eugenio Oneguín* se publicara *por triplicado:* el original ruso, la trasliteración y la traducción. Epstein rió y le dijo que lo haría si pudiera imprimirlo en tres páginas enfrentadas. Nabokov no tardó en decidir que el texto en cirílico era innecesario, y en el comentario llegó incluso a expresar su ferviente deseo de que el alfabeto romano pronto sustituyera al cirílico y a todos los demás alfabetos no latinos. Aunque en abril de 1955, cuando pensó que tenía la traducción terminada, seguía esperando que se publicase con el texto ruso *en regard,* parece haber tomado la decisión en contrario cuando, en 1957, se puso a preparar la copia en limpio de su comentario. ¿Por qué?

Había pasado con *Oneguín* cuatro años más de los que había previsto, y a finales de 1957 no quería otra cosa que terminar y ponerse a escribir su nueva novela. Además, a lo largo de los años cincuenta, había seguido teniendo dificultades para publicar su obra. (…) ¿Encontraría un editor si hinchaba aún más el manuscrito añadiendo una trasliteración? Tampoco podía permitirse esperar: ¿y si alguien se adelantaba a sus descubrimientos, si otros investigadores llegaban a la mismas conclusiones mientras él esperaba la llegada de un editor?

Los versos y las estrofas que Nabokov desea comentar en detalle aparecen a veces *dentro* del comentario, con la versión rusa trasliterada en formato interlineal, y con las sílabas acentuadas de todas las palabras rusas de más de una sílaba. Para los que estudian ruso, los acentos son un oscuro bosque repleto de ruidos amenazadores. Todas las palabras rusas, tengan las sílabas que tengan, sólo tienen una sílaba tónica. Aprender dónde cae el acento en cada palabra —especialmente en una palabra cuyo acento cambia de la raíz a la desinencia según las declinaciones que se añadan— no es tarea sencilla. Resulta curioso que Nabokov, que en su comentario se esforzó tanto para explicar los principios de la prosodia rusa y por ofrecer todo retazo de información pertinente para la comprensión del poema, decidiera no dar la trasliteración interlineal acentuada de todo el texto, pues, sin marca de acento, hasta los estudiantes avanzados de ruso pueden tener dificultades para pronunciar correctamente y establecer el flujo métrico de los versos.

Al revisar su texto en 1966, Nabokov siguió al pie de la letra la estructura de la estrofa de Pushkin, incluso a costa de un orden de las palabras forzado y antinatural en inglés. A Gleb Struve le escribió que su texto había llegado a ser "idealmente interlineal"; sin embargo, tampoco esta versión revisada viene con el texto ruso entre líneas, trasliterado y acentuado. Si algún día la traducción de Nabokov se publica en este formato, espero que se retracten todos los críticos que conozcan el original y que han preferido las traducciones rimadas a la inflexible literalidad de Nabokov.

V

Nada de esto significa que la traducción de Nabokov no presente problemas. En teoría, se oponía a una traducción que fuese un sucedáneo de un gran poema, pero tampoco podía rechazar de plano la idea. Preservó el metro yámbico en la estrofa, afirmando que preservar este único vestigio de forma poética era una "fidelidad asistida más que entorpecida". En realidad, mantuvo el ritmo regular no sólo por la fidelidad, sino simplemente porque no le gustaba el verso libre y creía que nunca se había escrito poesía que no respetara la disciplina de la métrica formal. Por el bien de su ritmo habitual, Nabokov sacrifica varias veces un inglés sencillo que reflejaría a la perfección el sentido del sencillo ruso de Pushkin, aunque, como lo demuestra en el comentario, los versos yámbicos ingleses y rusos no eran en ningún caso equivalentes.

Una de las grandes virtudes del comentario de Nabokov es que mantiene el oído alerta a posibles entonaciones pre-pushkinianas en la poesía francesa e inglesa de los siglos XVII a XIX. Sin embargo, a veces incorpora en el texto de su traducción una asociación que hubiera quedado mejor dentro del comentario. Los ejemplos por los que se guía, de 1656 a 1818 (John Collop, Thomas Fletcher, Pope, James Beattie, Anne Laetitia Barbauld, Barry Cornwall y Keats) son impresionantes en su variedad. No obstante, esos fallos no pueden compararse en absoluto con los terribles deslices de Arndt, si bien resulta absurdo que, tras haber defendido con tanta persuasión y vehemencia la rigurosa fidelidad literal, Nabokov traicione de vez en cuando sus principios para obtener beneficios más que dudosos.

Un problema más serio es el que plantea no ya el no alcanzar la literalidad, sino el deseo de llevarla demasiado lejos. La fidelidad absoluta presupone una perfecta correspondencia entre las palabras del original ruso y el vocabulario inglés disponible, algo que a menudo es sencillamente imposible. A veces Nabokov consigue acuñar una palabra, o resucita alguna que, precisamente porque traduce el ruso con una impecable exactitud, crea una poesía seca y novedosa en inglés. Con mucha frecuencia la búsqueda del equivalente perfecto topa con la imposibilidad de la tarea. Cuando mejor trata de sintonizar Nabokov, más estridente y repentina es la interferencia que recibe de otra emisora, pues lo que más estrechamente se corresponde con el ruso en una dirección, más duramente difiere de este idioma en otra. Nabokov llega a intentar, por todos los medios, indicar con tanta precisión los valores de una palabra utilizada por Pushkin, que selecciona una palabra inglesa

que, además de transmitir el sentido, sirve también de compleja glosa. Una y otra vez Nabokov embute una valiosa glosa en una palabra de la traducción, una palabra rara buscada durante largas horas en todo el Webster's Second International Dictionary. No obstante, para valorar lo apropiado de la palabra inglesa en cuestión, para paladear los matices de la palabra de Pushkin, sigue siendo fundamental incluir una glosa aparte, en prosa.

Es imposible comprimir en una sola palabra inglesa tanta información como la que suele disponer Nabokov acerca de una palabra concreta del texto original, y luego esperar que el lector anglófono la infiera correctamente.

La intención de Nabokov era traducir a Pushkin con la exactitud necesaria para incorporar la plena armonía de significado, el armónico tanto como la nota base. Al defender la precisión absoluta, de vez en cuando jugó deliberadamente al provocador.

En otras partes, su deseo de dejar constancia, dentro de la traducción, de los tonos secundarios franceses y del tono primario ruso, puede distorsionar la literalidad convirtiendo una sencilla palabra rusa en una anomalía en inglés, y casi siempre con el objetivo de incorporar la glosa en una palabra *de* la traducción. Esta elección parece reflejar su espíritu combativo; quiere sacudir a los lectores habituados a traducciones delicadas y fluidas, e insistir en que su traducción no pretende sostenerse por sí misma, funcionar como un poema inglés, de ser independiente del original, sino ser sólo una serie de señales ideadas para que veamos a Pushkin, y para acercarnos al esfuerzo que significa comprender hasta el último matiz de *Eugenio Oneguín.*

VI

Aún más discordantes que sus curiosidades léxicas son los más frecuentes desgarros de la sintaxis inglesa. Cuando un gran estilista termina escribiendo un inglés tan torpe, es obvio que ha escogido la torpeza a conciencia. Como le escribió a Edmund Wilson en 1957, le gustaba "el giro torpe, la espina de magra verdad". Fue intencionadamente como tradujo a Pushkin "del" ruso más que "al" inglés. Tenía sus razones.

En primer lugar, había acometido su traducción porque no podía enseñar el poema con las paráfrasis rimadas de que disponía. A lo largo de sus muchos años de labor, mientras su proyecto crecía hasta hacerse irreconocible, Nabokov permaneció fiel a su motivación original. En su prólogo a la traducción publicada, escribió: "Pushkin comparó a los traductores con caballos de posta de la civilización. La mayor recompensa con la que puedo soñar es que mis alumnos usen mi trabajo como si fuera un pony." Y lo hacen. En las bibliotecas universitarias de todo el mundo anglófono, el primer volumen de los cuatro, la traducción propiamente dicha, ha perdido desde hace tiempo algo más que la sobrecubierta: también ha perdido el lomo, y han tenido que volver a encuadernarlo; la cubierta de tela está raída en los bordes, las tapas duras ya están blandas por culpa del uso continuo. En el borrador de una solapa que Nabokov escribió en 1962 para su libro, anotó que: "Aunque el lector corriente (si es que ese ser existe) está invitado a echarle un vistazo a esta obra, el usuario deseado es mi colega, el profesor universitario." Elena Levin, una colega profesora, afirma de manera categórica: "No se puede enseñar *Eugenio Oneguín* sin la traducción de Nabokov."

Y es posible que deba citar aquí toda la frase de Levin: "Es ilegible, pero es imposible enseñar *Eugenio Oneguín* sin ella."

Pero ¿por qué es tan ilegible?

La mayor parte de los que aspiran a convencer a otros de un punto de vista contrario intentarán descubrir algún punto en común, alguna manera de ver aquello en lo que es posible ponerse de acuerdo, una base para una discusión paso a paso. Los métodos de Nabokov son diferentes. Aunque a menudo sostiene a sabiendas opiniones que están en desacuerdo con las de la mayoría de su público lector, prefiere no ir analizando punto por punto, y desbaratar y desplazar una convicción de carácter permanente. Una de las razones que lo llevaron a mantener su traducción "ilegible" es, sin duda alguna, disgustar a los que han preferido traducciones fluidas que no requieren esfuerzo.

Una razón más seria es su insistencia en desafiar a los lectores a que consulten y se enfrenten directamente a Pushklin. Reacio a ofrecer un inglés fluido y autosuficiente, sí puede facilitar a sus estudiantes un recordatorio constante, verso a verso, o a los lectores no especializados que, deseaba él, pudieran sentirse "movidos a aprender la lengua de Pushkin", y decirles que es imposible alejarse del original.

Pero, por encima de todo, lo que Nabokov quería era representar con total precisión cada vuelta del pensamiento de Pushkin. Con toda la razón deploraba las traducciones en verso cuyas bastas aproximaciones nunca permiten esa precisión, y que, de hecho, si bien pueden elogiarse por "legibles", sólo lo son porque el esclavo o el rimador han sustituido con fáciles lugares comunes las pasmosas complejidades del texto." (…)

Con frecuencia, las torpezas de la traducción de Nabokov no hacen sino reflejar exactamente las peculiares "compresiones" de Pushkin; otros traductores reducen a fáciles banalidades locuciones que no tienen precedentes. Sin embargo, otras veces miramos su traducción y pensamos que en Pushkin no puede haber excusa ni razón alguna para tal o cual secuencia de frases nominales inglesas particularmente repelente. (…) Verso tras verso, estrofa tras estrofa, los traductores en verso muestran los mismos defectos. Cada uno puede tener su sello especial —la labia de Deutsch, el inglés forzado de Arndt, las abstracciones engorrosas y desfocalizadoras de Johnston—, pero todas terminan forzadas una y otra vez por las exigencias de la rima: imágenes simplonas, desiguales y confusas; morcillas; tautologías; repeticiones; oscuridades, confusiones y autocontradicciones que mancillan la pureza del pensamiento de Pushkin. No solamente ponen pegadizos versos donde lo que cabe traducir es la rotunda música de Pushkin, no sólo fallan a la hora de transmitir el significado, sino que, al sacrificar el sentido a favor de la rima, destruyen precisamente lo más irresistible de Pushkin, a saber: la armonía entre el pensamiento seguro, las palabras seguras y el seguro dominio que el poeta tenía de su mundo.

Por el contrario, Nabokov distorsiona el inglés de un modo deliberado y transparente. Intencionadamente, para recordarnos que su inglés no es independiente, que no tiene vida propia, y que sólo tiene valor colocado junto al ruso de Pushkin. Y con transparencia, porque cuando sus palabras ocupan el lugar natural que les corresponde bajo el original ruso, de repente nos permiten ver a través de Pushkin.

(…) Como epígrafe para la introducción de su traducción, Nabokov eligió una frase de Pushkin, su escritor favorito de principios del siglo XIX, sobre Chateaubriand, escritor favorito de Pushkin, y *El paraíso perdido:* "Hoy día —¡un caso insólito!— el principal escritor francés está traduciendo a Milton palabra por palabra, y proclama que, si fuese posible, una traducción interlineal sería la culminación de su arte." Esta frase se parece a la indirecta declaración de intenciones de Nabokov para su traducción de *Oneguín.* Cuando su traducción se imprima como debería haberse publicado, con un texto ruso trasliterado y acentuado entre los versos ingleses, no sólo dejará de ser ilegible: el mundo anglófono verá entonces que Pushkin está a su alcance.

VII

COMENTARIO

La traducción de Nabokov ocupa sólo una parte de los cuatro volúmenes de su *Eugenio Oneguín.* Las restantes mil doscientas páginas de notas, que le ocuparon la mayor parte del largo tiempo que dedicó a este proyecto, constituyen el comentario más detallado hecho jamás sobre el poema de Pushkin. Aunque para algunos críticos ciertos aspectos de las notas de Nabokov son sumamente exasperantes, los juicios generales van del de John Bailey ("nunca se ha escrito mejor comentario sobre un poema") a la reiterada observación de que, en cuanto comentario a *Oneguín,* el de Nabokov era "el mejor en cualquier lengua".

El comentario es el resultado de una prodigiosa investigación que se extendió desde 1948 hasta 1958, diez años durante los cuales Nabokov

escribió también su autobiografía (primero en inglés, luego en ruso), dos novelas y varios relatos; preparó y dictó cuatro nuevos cursos en Cornell y Harvard, cursos que a su vez ya han dado lugar a tres libros y podrían producir un tercero; tradujo y anotó *El cantar de las huestes de Igor* y cotradujo *Un héroe de nuestro tiempo,* de Lérmontov. Conocía el poema de Pushkin desde los nueve o diez años; en 1926 había escrito una brillante imitación de *Oneguín,* y luego dio varias conferencias sobre el poema y escribió artículos al respecto en los años treinta; en 1946 comenzó a enseñarlo en Wellesley. Con su íntimo conocimiento previo del texto, su soberbia memoria y su aguda sensibilidad para la entonación verbal, dio una verdadera batida en las masas de literatura rusa, francesa e inglesa de los siglos XVII, XVIII y XIX que encontró en las bibliotecas de Cornell, Harvard y Nueva York, dispuesto a aprovechar la más breve frase que pudiera recordar a Pushkin o arrojar luz sobre él.

La variedad, la profundidad y la exactitud de su información son extraordinarias. Pushkin termina su poema señalando que "muchos, muchos días" han pasado a toda prisa desde que concibió los personajes de Tatiana y Oneguín, y Nabokov apunta lacónicamente: "Tres mil setenta y un días (9 de mayo de 1823-5 de octubre de 1831)." En una nota a la estrofa XXXII del Canto tercero, Nabokov describe los dibujos hechos por Pushkin en el margen del borrador (un perfil de su padre, Tatiana vestida con una ligera enagua); explica el sonido y el sentido de "la intraducible exclamación rusa *oh,* que expresa hastío y angustia"; nos cuenta cómo se sellaban las cartas antes de que se inventaran los sobres; señala los matices de un diminutivo ruso; describe las abluciones vespertinas y el atuendo nocturno de una joven dama rusa de provincias en 1820; hace un resumen de los viajes de Pushkin en los años en que escribió esta parte del poema, y traduce completa una estrofa descartada por el poeta ruso.

Renuente a omitir cualquier información que, en su opinión, los lectores pudieren necesitar, Nabokov registra todos los detalles bibliográficos disponibles sobre el poema de Pushkin. Aunque sin poder ver los manuscritos, de difícil acceso incluso para los pushkinistas soviéticos, él fue, no obstante, capaz de reconstruir una nueva secuencia para los fragmentos que sobrevivieron del "capítulo 10", reconstrucción ahora aceptada por los especialistas rusos. Con un siglo de investigaciones sobre la vida del poeta nacional de Rusia a sus espaldas, pocas novedades biográficas pudo añadir Nabokov, pero volvió a contar con brío algunos aspectos de la vida de Pushkin, atento a los temas entrelazados del duelo y del destino.

Sin embargo, su principal contribución a los estudios pushkinianos es puramente literaria más que biográfica o bibliográfica. Sus vastas lecturas y su sensibilidad a la literatura como convención, recurso y efecto le permitieron mostrar mucho más a fondo que nadie la medida en que Pushkin dependía de la literatura francesa, y de la inglesa a través de la francesa. Con su típico ingenio y su gracia señala, en una de sus valoraciones invariablemente mordaces, los ecos franceses en la carta de Tatiana a Oneguín, y luego cita los versos correspondientes.

Gran parte de la garra del comentario procede de lo que un crítico llama "animado resumen" de Nabokov, algo que nos libra del tedio de consultar nosotros mismos una fuente o una alusión.

(…) Nabokov nos brinda todo lo que está en su mano para acercar a un lector anglófono a la música del verso de Pushkin. Un apéndice al comentario contiene un innovador y muy elogiado estudio comparativo de las prosodias inglesa y rusa, con ejemplos de poetas ingleses, desde Gower y Chaucer, pasando por Surrey y Shakespeare, Charles Crotton y Matthew Prior, hasta William Morris y T.S. Eliot. Nabokov rastrea en las fábulas de La Fontaine dos secuencias de versos que prefiguran por casualidad el complicado esquema de la rima de la estrofa de catorce versos que Pushkin inventó para su *Oneguín;* resume también el efecto de la rima: "Esta pauta inicial (un sonoro y claro cuarteto elegiaco) y la final (un pareado que parece la coda de una octava o la de un soneto de Shakespeare) pueden compararse con los dibujos de una pelota o una peonza, visibles al comienzo y al final de los giros"; y presenta dos brillantes estrofas suyas escritas a la manera de Pushkin para

mostrarles a los lectores ingleses lo que puede conseguir esa estrofa.

También nos ofrece un espléndido resumen de cincuenta páginas de la estructura de la novela; un comentario continuo, totalmente independiente y, por suerte, irreverente, sobre el flujo narrativo y el psicológico, y análisis y evaluaciones de los momentos mágicos o fallidos de algunos versos y estrofas concretos. Y para permitirnos visualizar el pequeño mundo del poema, nos da toda clase de información, más precisa que toda la que se ha recogido antes, acerca de la época y el lugar de los hechos narrados y de sus esferas sociales y naturales: modas de vestir y gestos, especies de bayas y árboles.

VIII

Si el comentario de Nabokov se ha vuelto indispensable para todos los estudiantes serios de la obra maestra de Pushkin, ¿qué nos revela acerca del propio Nabokov? Algunos críticos se quejaron de la heterogeneidad sin norte de su información; otros sospecharon —especialmente puesto que apareció después de *Pálido fuego*— que escondía una finalidad "artística" secreta, tal vez una parodia de erudición. De hecho, el comentario no es ni pedantería carente de objetivo ni arte encubierto. Es un trabajo de erudición serio y apasionado que, si bien está totalmente al servicio de Pushkin —y precisamente a causa de ese compromiso—, revela tanto de Nabokov como muchas de sus novelas. (…)

En la solapa inédita de una sobrecubierta que redactó para *Eugenio Oneguín,* Nabokov escribió: "Un despliegue de ideas generales en las notas a un poema es similar a una perífrasis en la traducción de su texto. Ambas generalidades están ausentes de esta obra." Tras intentar, en su traducción, traducir palabra a palabra cada particularidad abrupta y rara del sentido de Pushkin y resistirse a la modalidad de traducción corrientemente aceptada, acometió el trabajo del comentario con una defensa similar de los detalles de Pushkin y una oposición igualmente decidida a la moda dominante en la crítica literaria:

> En arte, como en ciencia, no hay placer sin detalle, y es hacia los detalles que he tratado de llevar la atención del lector. Permítaseme repetir que, a menos que los detalles se entiendan y se recuerden por completo, todas las "ideas generales" (tan fácilmente adquiridas, tan provechosamente vueltas a vender) deben necesariamente permanecer como pasaportes gastados que permiten a sus titulares tomar atajos que llevan de una zona de la ignorancia a otra.

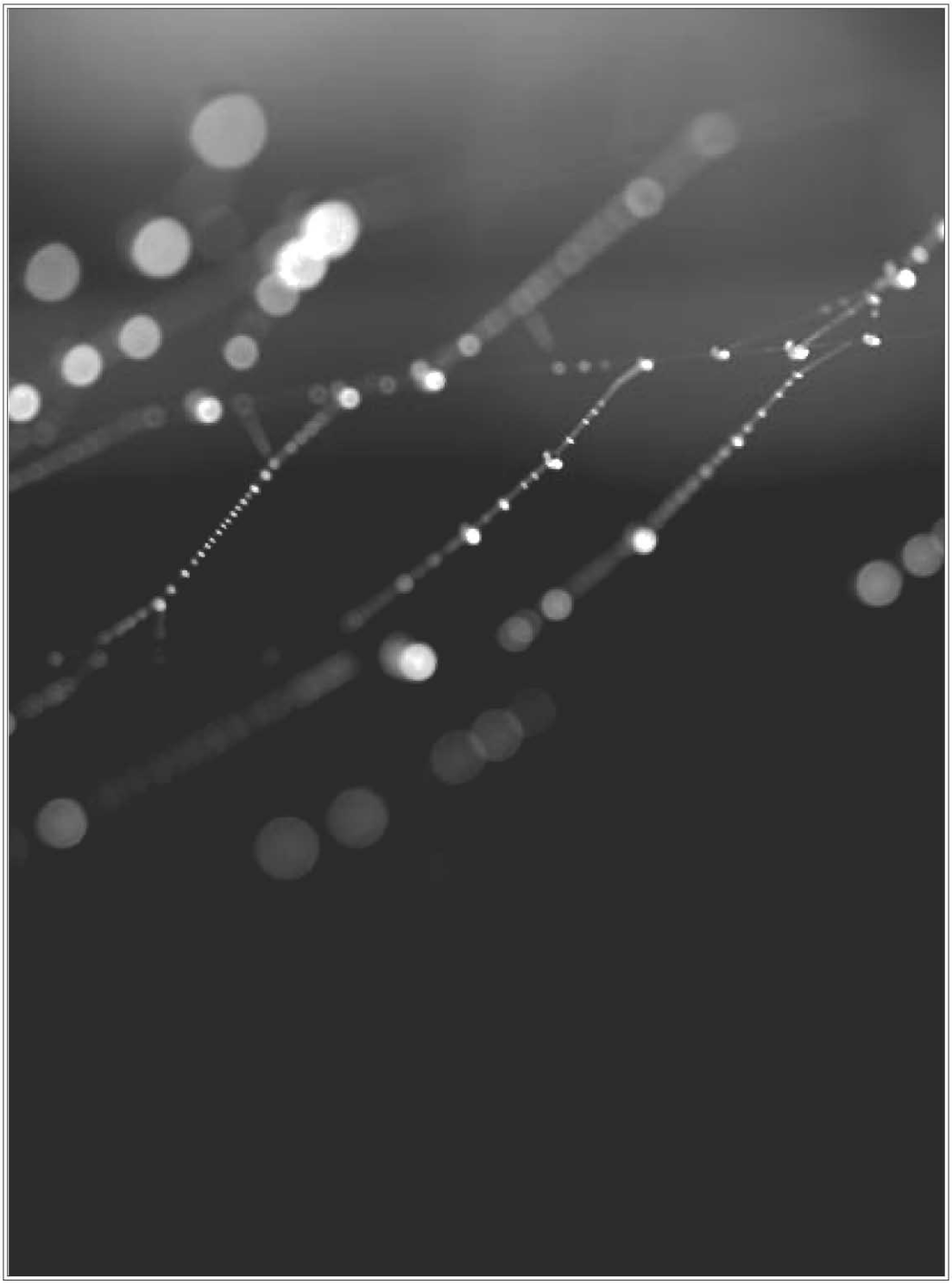
FRAGMENTOS REPRODUCIDOS POR CORTESÍA DE EDITORIAL ANAGRAMA

NOTAS

1 Madrid, Taurus, 1999, traducción de María Raquel Bergolea.

2 Vladimir Nabokov, *Los años rusos,* Barcelona, Anagrama, 1992, traducción de Jordi Beltrán.

3 Véase "La traducción chez Vladimir y Vera", *Vasos Comunicantes,* nº 21.



ACIERTOS Y DESACIERTOS EN LA DIDÁCTICA DE LA TRADUCCIÓN

ANA MARÍA GARCÍA ÁLVAREZ

Ana María García Álvarez, profesora de traducción de La Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, nos expone su punto de vista sobre algunas de las distintas metodologías que han sido y están siendo aplicadas en la enseñanza de la traducción con la finalidad de señalar sus aciertos y desaciertos. Este artículo es fruto de un curso sobre didáctica de la traducción impartido por dicha docente a los estudiantes de la Universidad de Las Palmas en enero de 2003.

La didáctica de la traducción se ha caracterizado hasta hace muy poco por desarrollar metodologías prescriptivas y autoritarias en el aula que no daban cuenta de la realidad psicológica y del relativismo implícito y subjetivo en el acto de traducir. Ya en los años setenta, James Holmes, el padre de los Estudios de Traducción, comentaba en su artículo *The Name and Nature of Translation Studies* esta problemática, es decir, la falta de metodologías que describiesen adecuadamente la actividad de la traducción:

> This second situation, that of *translator training,* has raised a number of questions that fairly cry for answers: questions that have to do primarly with teaching methods, testing techniques and curriculum planning. It is obvious that the search for well-founded, reliable answers to these questions constitutes a major area (and for the time being, at least, *the* major area) of research in applied translation studies (1988:77) [1].

A pesar del auge de creación de facultades y centros de enseñanza y de la gran demanda de traductores profesionales después de la Segunda Guerra Mundial, no podemos hablar de la creación de una didáctica preocupada por explicar y establecer objetivos y contenidos coherentes para la práctica de la traducción hasta los años ochenta del siglo XX. Si bien ya en la época de la posguerra se publicaba mucho sobre didáctica, los manuales de traducción se basaban meramente en presentar y exponer dificultades léxicas y morfosintácticas de textos de gran complejidad estilística, cuyo objetivo didáctico era ofrecer una propuesta de traducción que a veces se comentaba. La situación de enseñanza era precaria, caracterizada por la traducción de un texto que los estudiantes no entendían para un receptor que no conocían. Lamentablemente nos encontramos aún hoy con casos que dan cuenta en el aula de estas metodologías desfasadas. En relación con la evaluación, la corrección de las traducciones de los estudiantes se llevaba a cabo por un docente que no tenía ni experiencia como traductor ni conocimientos teóricos (cf. Hönig & Kussmaul, 1982:28; House, 1980:7-8). Por consiguiente, no era de extrañar que, a la hora de fundamentar las estrategias de traducción, tanto los estudiantes como los docentes se limitaran a discutir únicamente los aspectos microlingüísticos de los textos, con un excesivo hincapié en la "equivalencia" y en la "fidelidad" al texto original. Los argumentos "me suena esta palabra" o "no me suena esta palabra", "esto creo que se dice así", "no estás siendo fiel al texto original" impregnaban —y aún hoy impregnan— el discurso docente, lo que demuestra una alta dosis de especulación y la falta de fundamentación científica en la selección óptima de las estrategias traslativas. Asimismo, estas especulaciones iban acompañadas de una actitud marcadamente autoritaria del docente hacia

sus alumnos en la que se imponía la propia versión del profesor.

Si damos un repaso a la investigación llevada a cabo en el ámbito de la traducción durante los años cincuenta y sesenta, entenderemos el porqué del carácter prescriptivo de la didáctica de la traducción. La investigación sobre la traducción automática con el auge de los avances tecnológicos marcó el carácter de la traductología, para la que se tuvieron en cuenta los modelos metodológicos de las corrientes lingüísticas imperantes, es decir, el estructuralismo y, muy especialmente, el generativismo de Chomsky. Para ubicar a la traductología en el rango de "ciencia", tal y como había ocurrido con la lingüística, Nida recoge los postulados de Chomsky para desarrollar su teoría de la traducción (1964). El enfoque de Nida es *serial* (cf. Van Leuven-Zwart, 1992:100), limitando la explicación del proceso de la traducción a tres fases: una fase de análisis, una fase de transferencia y una fase de reestructuración. Estudiando la estructura profunda y superficial de ambas lenguas en el nivel gramatical, semántico y estilístico podemos trasvasar, según este autor, elementos invariables y elementos variables de una lengua a otra. Nida parece sugerir en este sentido que en todas las lenguas y culturas existe un significado invariable y universal, un aspecto descartado por las investigaciones posteriores de las ciencias cognitivas, sobre todo por la lingüística cognitiva en su estudio de los conceptos y en el modo en que los humanos los concebimos y activamos. Nida, sin embargo, corrobora la existencia de la "equivalencia" entre ambos textos, destacando dos tipos: la "formal" y la "dinámica". Además parece indicar que los traductores orientan sus traducciones sólo en el nivel microestructural del texto (la frase como unidad de análisis), sin considerar los aspectos macroestructurales. El enfoque de Nida aún se viene aplicando actualmente en algunas clases de traducción, con el peligro de concebir la unidad de traducción en el nivel de la frase y de la palabra aislada, es decir, en el estadio mental de los procesamientos de bajo nivel (*bottom-up)*, los cuales no tienen en cuenta los aspectos macroestratégicos en el análisis y producción textual.

Este método serial no sólo ha caracterizado a la traductología posterior de los años setenta, representada, entre otros, por la Escuela de Leipzig en su primera etapa, sino que incluso se aprecia en algunos manuales de traducción de posterior publicación, como son los libros de Newmark (1988a; 1988b), que en vez de manuales didácticos deberían definirse más bien como estilísticas comparadas. Newmark se centra en el resultado de soluciones traslativas con sus técnicas de traducción, pero no explica cómo se desenvuelve el proceso traslativo. Son, en definitiva, estudios contrastivos descontextualizados y microestratégicos basados en la comparación léxica de unidades aisladas que no tienen en cuenta los aspectos extratextuales, comunicativos y cognitivos de los textos.

En los años setenta apreciamos un cambio de rumbo en el estudio de la lingüística: de la frase como unidad de estudio, los investigadores centran su atención en el *texto,* sobre todo en lo que respecta a sus factores macroestructurales y pragmáticos. Este estudio lingüístico repercutirá obviamente en el enfoque *comunicativo* de la traducción (cf. Van Leuven-Zwart, 1992:105). El significado de un acto lingüístico no se deriva de los elementos lingüísticos en que se compone un texto, sino de lo que el oyente o lector piensa que el hablante o escritor quiere decir. Nos encontramos, por lo tanto, ante el estudio de los factores sociales, intencionales y también psicolingüísticos de los textos como actos de comunicación. Es más importante *la situación* en la que se enmarca el texto, que los factores léxicos, sintácticos o formales. Tal enfoque comunicativo-funcional repercutirá en toda la traductología de los ochenta. La *Manipulation School* constituye precisamente una de estas corrientes traductológicas de corte funcional, la cual establece una *metodología descriptiva* de las traducciones, haciendo hincapié en el carácter prospectivo del TM y los factores socio-culturales meta implicados. Aunque esta escuela no tiene como objeto de estudio la didáctica de la traducción, sino la comparación histórica de los textos meta con sus textos originales, debe ser mencionada, puesto que anticipa muchos de los rasgos esenciales de la posterior traductología funcionalista, es

decir, la *Skopostheorie* de Reiss y Vermeer de 1984 o la *teoría de la acción traslativa* de Holz-Mänttari, también de 1984. Ambas teorías, principalmente la teoría del escopo, determinarán la mayor parte de los postulados teórico-metodológicos de la didáctica de la traducción durante la década de los ochenta y noventa. Ello se debe a que estas teorías explican en líneas generales el carácter relativista de la traducción, la competencia social del traductor y los aspectos pragmáticos de la traducción, e introducen el concepto del "encargo" como elemento prospectivo de la traducción y como principio evaluador de las traducciones en el aula. El nuevo paradigma de la traducción estudia la cultura como factor constitutivo de la traducción, analiza el texto original con valor relativo, define el texto original y meta como elementos comunicativos que se emplean en conjunto con otros elementos verbales y no-verbales y considera al traductor un experto, siendo únicamente él quien decide sobre sus acciones profesionales (cf. Witte, 2000).

Los planteamientos de Vermeer se reflejarán en el primer manual de corte didáctico-funcional escrito por Hönig y Kussmaul en 1982: *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch.* El libro plantea preguntas, presenta ejercicios y aporta datos e información didáctica innovadora sobre el acto de traducir. Su finalidad didáctica principal consiste en describir en líneas generales la competencia traslativa, indicando que el dominio de la lengua de partida y de llegada no garantiza una buena competencia traslativa, sino que son los factores prospectivos de la traducción los que determinarán la óptima consecución del texto meta. El traductor deberá plantearse por tanto la función y el objetivo de la traducción y para quién va dirigida. Frente a los conceptos tradicionales de fidelidad y libertad del TM respecto al TO, estos autores introducen su innovador concepto "grado necesario de diferenciación entre el TM y el TO" (1982:58;62, trad. de G.A.) según la finalidad comunicativa meta perseguida: ¿hasta qué punto debe diferenciarse el TM del TO desde el punto de vista informativo en un aspecto local determinado del texto para conseguir mi objetivo comunicativo? El libro de Hönig y Kussmaul reflexiona sobre aspectos claves no planteados previamente por las didácticas tradicionales, si bien no aporta indicios sobre la "caja negra" del estudiante, es decir, sobre el proceso de traducción, un factor esencial que marcará la didáctica de la siguiente década. No obstante, considero que su aportación teórica es viable en cuanto a su aplicabilidad en la enseñanza de la traducción, puesto que cuestiona de un modo magistral algunos conceptos teóricos tradicionales como la relación entre el texto original y meta definida por alguna forma de "equivalencia" o "fidelidad".

Nord (1988, 1997) recoge también los postulados funcionalistas de la teoría del escopo y los aplica a la didáctica mediante la elaboración de un modelo metodológico. Su gran aportación en este sentido es la creación de un modelo textual funcional adaptable al análisis de todo tipo de textos originales, incluyendo los literarios. Lo innovador de la autora alemana es la descripción de los actantes que intervienen en la actividad traslativa (p.ej. el "iniciador"), la inclusión del encargo como aspecto didáctico y la concepción del texto como "texto-en-situación", con un tiempo, un lugar y una situación de producción y de recepción determinados. Además, concibe el proceso traslativo de manera *espiral,* y fundamenta el carácter tanto prospectivo como retrospectivo de sus fases. Por consiguiente, su modelo dinámico supera con creces a los modelos excesivamente seriales de las décadas anteriores. Sin embargo, el análisis textual de Nord sólo tiene en cuenta los aspectos pragmáticos de los textos, lo cual es loable, pero no aporta datos cognitivos más detallados sobre la construcción conceptual, un aspecto que está siendo investigado por la lingüística cognitiva y que sí se recoge en otros modelos didácticos. Aunque menciona el carácter espiral del proceso, tal y como se ha señalado con anterioridad, tampoco se aprecia una investigación exhaustiva de cómo transcurren estos estadios mentales y cómo se solapan, por lo que su metodología también resulta incompleta, basada principalmente en la recogida de parámetros procedentes de la teoría del escopo y de la pragmática textual.

Otro modelo textual vigente, y que en mi opinión complementa al de Christiane Nord, si bien también se centra en el producto o resultado de la traducción y no describe el proceso, es el de Hatim y Mason (1990). Cabe destacar la idea innovadora de estos dos autores sobre las tres dimensiones que definen a un texto concreto: a) la dimensión *comunicativa,* relacionada con las variaciones de la lengua producidas por el *usuario* del texto, quien destaca por su(s) dialecto(s) e idiolecto, y por el *uso* o registro, cuyas variables de análisis vienen determinadas por el *campo* (actividad ocupacional o profesional que se transmite con el texto), el *medio* (escrito, oral) y el *tono/tenor* (relación entre el emisor y el receptor); b) la dimensión *pragmática,* vinculada a los *actos de habla,* la *intención comunicativa* y las *presuposiciones e implicaturas;* y por último c) la dimensión *semiótica,* cuyos parámetros de análisis están constituidos por el tipo de *discurso,* el *género* y el principio de intertextualidad. Este modelo facilita en mi opinión la inferencia del estilo del texto original, en cuanto al tipo de registro empleado, así como la producción del registro adecuado en el texto meta. Mi experiencia docente me ha demostrado que la interacción de este modelo con el de Nord constituye una herramienta metodológica útil en el aula.

La contribución de Snell-Hornby (1988) a la didáctica funcional consiste, por otro lado, en postular una visión interdisciplinar de la traducción. Los Estudios de Traducción deben integrar, en definitiva, cuestiones teóricas de aquellas disciplinas que puedan explicar los múltiples aspectos de la acción traslativa como la psicología, la etnología, la filosofía, la lingüística o las ciencias cognitivas. No obstante, el planteamiento de la autora acerca de este hipotético modelo interdisciplinar integrado es demasiado general en su libro, con una descripción muy vaga de algunas teorías, como la semántica de prototipos, la teoría de las escenas y marcos o los actos de habla, por lo que representa tan solo un esbozo de una investigación interdisciplinar que resulta ser mucho más compleja a la planteada por la autora. Además, es necesaria la creación de modelos metodológicos detallados que posibiliten la interactuación óptima de estos principios teóricos con la práctica de la traducción. Esta amplia investigación interdisciplinar constituye un requisito indispensable para el futuro desarrollo de metodologías didácticas que expliquen adecuadamente y de manera detallada cada uno de los parámetros que tienen lugar en el proceso de traducción. De hecho, las aportaciones de las ciencias cognitivas, en concreto de la psicología cognitiva y de la semántica cognitiva, han abierto nuevas vías de investigación para la didáctica de la traducción, tal y como se refleja en las obras de más reciente actualidad de Hönig (1997), Kussmaul (2000) y Risku (1998). No obstante, la visión integrada de Snell-Hornby ha constituido la llamada de atención hacia la necesidad urgente de un enfoque interdisciplinar de la actividad traslativa.

En los años noventa se produce un cambio en la investigación de la didáctica de la traducción, la cual se orienta hacia un enfoque *psicolingüístico* (cf. Van Leuven-Zwart, 1992:108). La crítica de los modelos anteriores radica en el hecho de que no dan cuenta de la realidad psicológica de la traducción. ¿Qué pasa realmente por la cabeza de los traductores cuando traducen? Según Lörscher (1989), la mayoría de los modelos didácticos tienen carácter deductivo, pero no inductivo. Estos modelos parecen indicar que el proceso traslativo es racional, cuando en realidad eluden los procesos inconscientes que tienen lugar en la "caja negra" del traductor. Un método inductivo permite estudiar precisamente el proceso de traducción tal y como se manifiesta realmente, por lo que necesitamos aplicar los métodos y modelos empírico-experimentales vigentes de la psicología cognitiva o de la psicolingüística.

El modelo más empleado en el estudio del proceso de traducción es la técnica del *thinking-aloud protocol* (en español, "método de pensar en voz alta"). Este método inductivo consiste en grabar, filmar o anotar todos los pensamientos manifestados en voz alta por los sujetos investigados mientras traducen un texto. Estos pensamientos se transcriben a modo de sumarios (*protocols)* para su posterior análisis. El primer investigador que aplicó dicho método en traducción fue Krings (1986), con alumnos del campo de la filología, estudio

que aportó datos muy pocos relevantes para el proceso, puesto que estos estudiantes carecían de previa experiencia teórica y práctica de la traducción. Además, el tipo de traducción requerida era la traducción meramente lingüística, en particular la filológica, propia de la enseñanza de lenguas extranjeras, de ningún modo la traducción como comunicación intercultural. Así, los resultados obtenidos en esta investigación demuestran dos tipos de problemas traslativos: a) problemas relacionados con la comprensión de determinados conceptos y b) problemas relacionados con la expresión de dichos conceptos en la lengua meta. Krings habla igualmente de varios tipos de estrategias realizadas por los sujetos investigados durante el proceso: estrategias de interpretación, estrategias de recuerdo, estrategias de control, estrategias de reducción y estrategias de decisión. Estos y otros resultados obtenidos con la aplicación del método durante los años ochenta por otros investigadores (cf. Gerloff, 1986; Königs, 1987) reflejaron pocos datos interesantes sobre el proceso de traducción, ya que se continuó aplicando con estudiantes de filología moderna, por lo que no se partía de una situación y unos factores comunicativos de referencia tanto del TO como del TM.

Sin embargo, este método inductivo ha sido y está siendo utilizado en la actualidad con sujetos procedentes del área de Traducción e Interpretación: principiantes, semiprofesionales del campo que corresponden a los últimos años de carrera e igualmente con profesionales que se dedican a la práctica de la traducción (entre otros, Jääskeläinen, 1996; Jääskeläinen/Tirkkonen-Condit, 1991; Kiraly, 1995; Schmid, 1994; Kussmaul, 1995,2000). Lo innovador de esta aplicación, al contrario de lo que ocurría en las primeras aplicaciones, es el establecimiento de un encargo y la elección de textos para ser traducidos que corresponden a la práctica de la realidad profesional. Para que los alumnos puedan reproducir verbalmente sus pensamientos sin presiones, se intenta crear una atmósfera agradable y distendida. El docente no participa sino que escucha, con la finalidad de que los sujetos investigados no se sientan criticados. La técnica comúnmente utilizada es el monólogo, es decir, la verbalización de la reflexión traslativa de un único sujeto. El carácter artificial de la técnica del monólogo ha llevado a algunos investigadores a emplear la técnica del diálogo, e incluso la técnica de grupos. Los resultados han demostrado que la técnica del diálogo y de grupo aportan datos mucho más relevantes, sobre todo en lo que respecta a las alternativas traslativas que proporcionan los sujetos ante un texto determinado. Las preguntas en torno a las estrategias traslativas que se plantean entre los sujetos, los argumentos en pro o en contra de una determinada solución o el modo en que se encauza la crítica y la defensa de estos argumentos arrojan luz sobre los entresijos de los procesos mentales del alumnado. De hecho, los resultados obtenidos hasta la fecha demuestran que los estudiantes pasan por alto en sus argumentaciones referencias pragmáticas esenciales respecto al encargo, los receptores de la cultura meta, las convenciones textuales, y la situación comunicativa del tipo de texto que funcionará en la cultura meta, entre otros aspectos. Los estudiantes se caracterizan por argumentar sus estrategias sin una reflexión consciente, aspecto que se puede apreciar en la consulta documental (únicamente el diccionario bilingüe), por obviar la técnica de la paráfrasis como solución traslativa legítima o por interpretar el TO de manera lineal, sin tener en cuenta la interacción continua de los procesos *top-down* y *bottom-up* (cf. Kussmaul, 1995).

Además de estos resultados, y en cuanto al perfil de los sujetos investigados, también se han sacado conclusiones interesantes: los traductores profesionales demuestran abarcar en la reflexión interpretativa fragmentos de mayor amplitud que los estudiantes, desde una perspectiva más holística y global, mientras que los estudiantes se limitan a interpretar el TO linealmente, centrándose en una sola parte del texto. Asimismo, los profesionales se orientan más hacia el carácter pragmático-conceptual del texto en la interpretación, remitiéndose constantemente a su conocimiento del mundo, mientras que los estudiantes se orientan más hacia la forma textual. Los profesionales aplican normalmente en sus fundamentaciones medidas y teorías que encauzan y determinan sus estrategias

traslativas, lo cual demuestra una mayor grado de seguridad en sí mismos, mayor consciencia de los entresijos del proceso y una mayor responsabilidad e inquietud intelectual.

El método de pensar en voz alta no ha quedado exento de algunas críticas, dado que sólo pueden verbalizarse los procesos conscientes, mientras que los procesos inconscientes y de automatización de soluciones traslativas quedan fuera de control. Mi opinión crítica al respecto no es tanto el hecho de que los procesos inconscientes no puedan ser objetivamente analizados, como el hecho de que las reflexiones en voz alta de los estudiantes investigados *suelen carecer de fundamentación teórica.* Las verbalizaciones de los estudiantes señalan precisamente argumentaciones especulativas del tipo "esta palabra me suena mejor que esta otra", "mi intuición me dice que la solución es…", "eso creo que no se dice así", etc., indicios que demuestran estrategias traslativas relacionadas principalmente con el aspecto formal del texto y con procesos mentales vacíos de contenidos macroestratégicos.

¿Cuál podría ser la causa de estas argumentaciones tan especulativas? Creo que el problema principal de este método, en relación con las verbalizaciones, radica en la divagación y falta de coordinación de los TAP's o protocolos. Si el proceso transcurre sin ser moderado o guiado por el docente, el resultado de las verbalizaciones se limita constantemente a aportar datos sobre los errores o aciertos cometidos siempre desde la perspectiva de las *decisiones microestratégicas* (cf. Risku, 1998:207). Las decisiones microestratégicas de los estudiantes tienden además a ser reflejo de un conocimiento de la traducción basado en el aprendizaje prescriptivo y fragmentado de ciertas *ideas obsoletas* sobre la actividad traslativa (cf. Hönig, 1997). Aun cuando estas ideas estuviesen guiadas por los paradigmas teóricos interdisciplinares actuales de la traducción, las verbalizaciones dejan entrever que el procesamiento mental del estudiante no contempla la interrelación del *conocimiento declarativo con el conocimiento procedimental* de la traducción, es decir, la interrelación de los aspectos teóricos interdisciplinares de la traducción con la práctica de la traducción, lo cual posibilita paradójicamente la reflexión consciente y madura de las estrategias. De hecho, Risku (1998:112) corrobora la idea de que la verbalización *metacognitiva* constituye un importantísimo recurso que contribuye no sólo al desarrollo y evaluación de las competencias y estrategias traslativas, sino también al desarrollo del componente social de la actividad experta. La separación mental radical entre teoría y práctica demuestra una vez más por qué el *procesamiento de los estudiantes es lineal,* con tendencia a focalizar únicamente las microestrategias formales del texto en sus argumentaciones. En su caja negra subyacen en definitiva compartimentos estancos, fragmentados y caóticos de la actividad traslativa y, consecuentemente, de la metacognición.

Quizás los docentes debamos plantearnos los tipos de metodologías que aplicamos a la práctica de la traducción, ya que es un hecho que la traductología y las disciplinas afines suelen impartirse en las facultades de manera separada a la práctica de la traducción, por lo que el alumnado no sabe hacerlas interactuar durante el proceso. Dichas teorías deben dar cabida a todo tipo de explicaciones y soluciones en el acto de traducir y deben integrarse obviamente en la práctica de la traducción, porque una "macroteoría" que comprenda la interdisciplinariedad necesaria contribuye, sin lugar a dudas, a la reflexión consciente de lo que hacemos cuando traducimos. La teoría interdisciplinar aplicada debe dar cuenta de la descripción coherente del proceso y de un marco situacional amplio que le sirva al estudiante y al docente para producir mejores traducciones.

En mi opinión, y corroborando la tesis de Van Leuven-Zwart (1992), debemos *combinar los modelos inductivos con los deductivos* con la finalidad de someter a prueba ambos modelos y sacar nuevas conclusiones que contribuyan al óptimo aprendizaje de la traducción. El problema al que nos enfrentamos es la complejidad de dicho objeto de estudio y cómo sistematizar el proceso de traducción teniendo en cuenta su carácter interdisciplinar y dinámico (sobre este intento de sistematización interdisciplinar para la didáctica véase García Álvarez, 2003).

La última corriente en el ámbito de la didáctica está representada por el enfoque *pedagógico.* La didáctica de la traducción también necesita investigar acerca de los requisitos implicados en la formación del profesorado que imparte la enseñanza de la traducción (cf. Kautz, 2000). Esta reflexión procede de las críticas previas sobre la didáctica de la traducción tradicional, como puede ser la falta de incorporación de otras disciplinas en la enseñanza o el papel pasivo del estudiante en el aula. Para ello es necesario diseñar diversos objetivos de aprendizaje tanto generales como específicos, definir la competencia de traducción, seleccionar adecuadamente los textos que deben ser traducidos o desarrollar metodologías centradas en el estudiante, entre otros aspectos. Este es el cometido del grupo de investigación PACTE, coordinado por Hurtado Albir (véase Hurtado Albir et al., 1999), cuya principal finalidad es la creación de diseños curriculares basados en el enfoque por tareas. Si bien la idea de sistematizar la enseñanza de la traducción mediante objetivos resulta novedosa, la metodología teórica descrita en estos diseños curriculares resulta en mi opinión incompleta y cuestionable, puesto que no incluye aquellos parámetros de la psicología y la lingüística cognitivas que dan cuenta de algunos factores del proceso, como son la atención, la memoria, las proyecciones metafóricas o metonímicas que tienen lugar en la construcción conceptual o la gramática cognitiva. Tampoco propone un modelo dinámico de descripción de los procesamientos mentales que subyacen en la caja negra del traductor o del carácter espiral de las fases del proceso traslativo.

Por último cabe destacar, en el marco de este enfoque pedagógico, el reciente libro didáctico de Kiraly (2000) basado en un modelo constructivista de aprendizaje, mediante el cual el estudiante aprende a traducir en colaboración e interacción con otros estudiantes y en el que se tiene en cuenta la realidad del mercado de la traducción. Esta investigación aporta datos interesantes en lo que a un enfoque pedagógico se refiere, puesto que el estudiante desempeña el papel central en la enseñanza. Sin embargo, el modelo necesita ser complementado a su vez con los enfoques teóricos interdisciplinares deductivos, puesto que se corre el peligro de que el estudiante, en su labor del "aprender haciendo" (*learning by doing)*, tienda igualmente a la especulación en sus fundamentaciones.

En mi opinión, la futura investigación de la didáctica de la traducción debe centrarse en la interactuación de la metodología teórica con la metodología pedagógica, ambas siempre cuestionadas por los resultados que procedan de los modelos experimentales inductivos, ya que la primera contribuye a entender el proceso traslativo y a organizar los contenidos de un curso de traducción, mientras que la segunda permite estructurar los contenidos de dicho curso. La complementariedad de ambos enfoques permitirá en un futuro investigar de manera más detallada los procesamientos mentales de la caja negra del traductor, las fases del proceso, el desarrollo y perfeccionamiento de las teorías aplicables a la descripción del proceso o la sistematización curricular de la enseñanza, entre otros aspectos didácticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GARCÍA ÁLVAREZ, ANA MARÍA, *Principios teóricos y metodológicos para la Didáctica del proceso de la Traducción directa. Un modelo cognitivo-funcional,* Tesis doctoral, Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003, [Versión digital: ProQuest UMI 3122581. ISBN: 0-493-28731-0, 2004].

GERLOFF, PAMELA, "Second Language Learners' Reports on the Interpretative Process: Talk-aloud Protocols of Translation", en J. House/S. Blum-Kulka (eds.) *Interlingual and Intercultural Communication,* 1986, pp. 243-262.

HATIM, BASIL, Y IAN MASON, *Discourse and the Translator,* Londres-Nueva York, Longman, 1990.

HOLMES, JAMES, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies,* Amsterdam, Rodopi, 1988.

HOLZ-MÄNTTÄRI, JUSTA, *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode,* Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1984.

HÖNIG, HANS G., *Konstruktives Übersetzen,* Tübingen, Stauffenburg, 1997, 2ª edición.

HÖNIG, HANS G., Y PAUL KUSSMAUL, *Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch,* Tubinga, Gunter Narr, 1982.

HOUSE, JULIANE, "Übersetzen im Fremdsprachenunterricht", en S.O. Poulsen/W. Wilss (eds.) *Angewandte Übersetzungswissenschaft,* 1980, pp. 7-17.

HURTADO ALBIR, AMPARO et al., *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes. Teoría y fichas prácticas,* Madrid, Edelsa Grupo Didascalia, 1999.

JÄÄSKELÄINEN, RITA, "Hard work will bear beautiful fruit. A comparison of two think-aloud protocol studies", *Meta, XLI/1,* 1996, pp. 60-74.

JÄÄSKELÄINEN, RITA, Y SONJA TIRKKONEN-CONDIT, "Automatised Processes in Professional vs. Non-Professional Translation: A Think-Aloud Protocol Study", en S. Tirkkonen-Condit (ed.) *Empirical Research in Translation and Intercultural Studies.* Selected Papers of the TRANSIF Seminar, Savonlinna 1988, Tubinga, Narr, 1991, pp.89-110.

KAUTZ, ULRICH, *Handbuch Didaktik des Übersetzens und Dolmetschens,* Munich, Iudicium, 2000.

KIRALY, DONALD C., *Pathways to Translation. Pedagogy and Process,* Kent, Ohio, The Kent State University Press, 1995.

KIRALY, DONALD C., *A Social Constructivist Approach to Translator Education. Empowerment from Theory to Practice, Manchester,* UK/Northampton MA, St. Jerome Publishing, 2000.

KÖNIGS, FRANK G., "Was beim Übersetzen passiert: Theoretische Aspekte, empirische Befunde und praktische Konsequenzen", *Die neueren Sprachen 86/2,* 1987, pp. 162-183.

KRINGS, HANS P., *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht,* Tubinga, Gunter Narr, 1986.

KUSSMAUL, PAUL, *Training the Translator,* Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, 1995.

KUSSMAUL, PAUL, *Kreatives Übersetzen,* Tubinga, Stauffenburg, 2000.

LÖRSCHER, WOLFGANG, "Models of the Translation Process: Claim and Reality", *Target. International Journal of Translation Studies, 1/1,* 1989, pp.43-68.

NEWMARK, PETER, *A Textbook of Translation,* Londres / Nueva York, Prentice Hall, 1988a.

NEWMARK, PETER, *Approaches to Translation,* Cambridge, Prentice Hall International, 1988b.

NIDA, EUGENE A.M., *Toward a Science of Translating. With special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translation.* Leiden, E.J. Brill, 1964.

NORD, CHRISTIANE, *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methoden und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse,* Heidelberg, Julius Groos, 1988.

NORD, CHRISTIANE, *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained,* Manchester, St. Jerome, 1997.

REISS, KATHERINA, Y HANS J. VERMEER, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie,* Tubinga, Niemeyer, 1984.

RISKU, HANNA, *Translatorische Kompetenz. Kognitive Grundlagen des Übersetzens als Expertentätigkeit,* Tubinga, Stauffenburg, 1998.

SCHMID, ANNEMARIE, "Gruppenprotokolle – ein Einblick in die black box des Übersetzens", *TextconText 9,* 1994, pp. 121-146.

SNELL-HORNBY, MARY, *Translation Studies. An Integrated Approach,* Amsterdam/Filadelfia, John Benjamins, 1988.

VAN LEUVEN-ZWART, KITTY M., *Vertaalwetenschap: ontwikkeling and perspectiven,* Muiderberg, Coutinho, 1992.

WITTE, HEIDRUN, *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung,* Tubinga, Stauffenburg, 2000.

NOTAS

1 Este segundo aspecto, el de la *enseñanza de la traducción,* ha suscitado una serie de cuestiones que precisan claramente de respuestas: cuestiones que tienen que ver ante todo con los métodos de enseñanza, con la investigación de las técnicas y con la planificación curricular. Es evidente que la búsqueda de respuestas viables y bien fundamentadas a estas cuestiones constituye una de las principales áreas (por lo menos de momento *la* principal área) de investigación de los estudios de traducción aplicados", trad. Ana María García Álvarez.

INTERACCIÓN TEXTUAL E INTERACCIÓN ESTRUCTURAL EN LA TRADUCCIÓN DE CULTURAS

LOURDES ARENCIBIA

Lourdes Arencibia Rodríguez, profesora titular adjunta de la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad de La Habana y actual presidenta de la Sección Literaria de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, ha querido expresamente enviar su colaboración a *Vasos Comunicantes* a partir de un encuentro inolvidable con los colegas de Traducción Literaria de la ACEtt celebrado en la Habana Su trabajo aborda un aspecto de la comunicación interlinguística mediada como relación social.

El papel decisivo de las lenguas en la evolución de la humanidad se pone de manifiesto en la gran diversidad de intercambios entre individuos y grupos. La red de relaciones socioculturales, tanto en sentido horizontal como vertical se calza con los intercambios de textos. Una mirada curiosa basta para descubrir en ellos las relaciones socioculturales subyacentes. Los textos son instrumentos, pero también sacan a la luz las características de quien los utiliza. De suerte que transmiten información sobre algo y sobre alguien.

Por lo regular, a consecuencia del hecho natural e histórico de haber nacido y crecido en una comunidad que comunica a partir de un código monolingüe, hemos aprendido a generar y a recibir textos que se ajustan a las convenciones de esos códigos. Ello no presupone, sin embargo, que automáticamente seamos capaces de entender y mucho menos de dominar todas las convenciones textuales de una lengua, aunque sea nuestra materna. Pero lo cierto es que resulta anormal el intercambio textual de un idioma a otro, cuando se pasa del código conocido y compartido de la lengua de donde se parte (L1) al código "desconocido" de la lengua a la que se llega (L2) De ahí que la traducción surge de la necesidad de convertir lo anormal en normal. Como proceso, marca relaciones sobre todo lingüísticas, pero como resultado, marca relaciones definidamente sociales. Se deriva de la necesidad explícita de comunicarse que manifiesta aquel que sólo puede hacerlo en la L2, con quien a su vez lo hizo únicamente en la L1 pero, con idéntica intención implícita. Cuando el texto en L1 se emite dentro de su comunidad lingüístico-cultural cumple también con su actividad social: quien dice qué, a quién, cuándo, dónde, cómo, por qué y con qué intención.

Cuando abordamos el tema del lenguaje, lo mismo si nos proponemos analizarlo como actividad que como sistema, no estamos pensando en oponer la interacción lingüística a las reglas formales que la enmarcan. Pero, ¿cómo analizar entonces la red de relaciones y actividades sociales en su relación con los hechos lingüísticos que se producen? En otras palabras, ¿qué datos nos proporcionan las lenguas —en nuestro caso, a los traductores— para identificar de manera sistemática las categorías y tipos de interacciones del lenguaje en la sociedad? Huelga apuntar que no bastan para ello los elementos léxicos, las estructuras gramaticales, ni siquiera las oraciones. Son insuficientes o nos proporcionan sólo una información ambigua y fragmentada. Cuando más, nos indican que existen estructuras de interacción de otra magnitud.

Nuestro trabajo no tiene el propósito de concentrarse en el estudio sistémico del lenguaje sino de tomarlo como modelo comunicativo con los textos en sus contextos socioculturales como marco central de referencia.

El estudio de los textos y de las traducciones es de importancia cardinal a la hora de preguntarse cómo la sociedad estructura su comunicación, y cómo sociedades y culturas con códigos distintos se las arreglan para comunicarse.

El acto de generación primaria de un texto lleva aparejado para su creador una aspiración a la trascendencia. Una de sus metas implícitas consiste no sólo en hacerse entender en la inmediatez de una aproximación primaria por parte de su comunidad lingüística circundante, sino que su mensaje es hermenéutico *per se,* y como tal, portador de expectativas de futuro. Pero sabe que para conseguirlo, es preciso sobrepasar la singularidad lingüística en que fue generado y procurar que viaje hacia múltiples comunidades de destino, que pase de la singularidad de una experiencia autoral única a la universalidad de una visión plural y muchas veces transgresora inherente a su transformación a lenguajes nuevos, a la intervención valorativa de otras mentalidades y sensibilidades; de razonamientos y criterios de acercamiento, apropiación y aceptación distintivos; en suma; lograr que su texto pase por un proceso de socialización a través de la traducción y de lecturas en otro teclado.

Cabría recurrir, desde luego, a indicadores lingüísticos donde se manifiestan algunos repertorios típicos —más o menos específicos— de pautas o funciones de interacción con arreglo a las preferencias de determinados grupos de usuarios del idioma, o que ilustran estrategias comunicativas puntuales. Ejemplo de ello son los niveles de lengua, desde el literario hasta el vernáculo, cuyas enormes posibilidades para la interacción social intencionada son conocidas. Pero a sabiendas de que nos estaríamos introduciendo en un campo sumamente amplio que nos lleva a determinar quién dice qué, cuándo, dónde, cómo y a quién. Los que así se comunican emplean repertorios lingüísticos sistematizados para interacciones sociales determinadas y establecen una comunicación regida por normas que varían con el contexto y que dan origen a toda una tipología de textos. El lenguaje en su contenido social, ha de estudiarse, por ende, también en su variante textual, en la medida en que proporciona la base empírica para una interacción estructural.

La teoría gramatical tradicional hace abstracción del contexto real y vivo de la comunicación y restringe toda la información estructural sobre los mecanismos del lenguaje que es capaz de reducir a unidades lingüísticas que no van más allá de la oración. Examina las estructuras lingüísticas descontextualizadas en busca de su adecuación ideal, da por sentado que pueden estudiarse como insumo gramatical desvinculadas de las circunstancias que condicionan la emisión, la recepción o ambas. Para los traductores, no es ningún secreto que el uso real del idioma cae fuera de su campo de acción. Es una verdad de Perogrullo que la habilidad lingüística se ve así acotada por la destreza gramatical formal, si bien la destreza real del que "conoce" un idioma —máxime si para traducir— ha de trascender con creces el nivel del enunciado.

Cuando se genera gramaticalmente una frase, con todas sus variables impredecibles o no consecuentes a las limitaciones de un autor individual, esa producción se vincula a la posibilidad de generar un texto que será en definitiva el que arroje mayor luz sobre sus fragmentos puntuales al ubicarlos en la perspectiva más amplia de un sistema estructurado. Tal perspectiva conduce a una revaloración de las categorías que se hayan movilizado para describir y explicar fenómenos intra e inter frases.

Ahora bien, la facilidad de flujo de la información que contiene el texto original y no traducido hacia los usuarios de L1 dependerá de cuán hábil haya sido el autor al codificar un mensaje destinado a una recepción particular.

Los textos especializados —y consideramos los literarios entre ellos— van dirigidos a un receptor especial y presuponen que éste podrá compartir toda una gama de intencionalidades y sensibilidades con el autor. Desde luego que aquellos que no tienen un mínimo acceso al código original no perciben la clara demarcación que hay entre

los textos especializados y la comunicación general sin usuario definido.

El problema cardinal que debe enfrentar el traductor es el de valorar la intención comunicativa que el texto L2 debe portar para cumplir los requerimientos, necesidades y expectativas de los hablantes de esa lengua a quienes va destinado. Las traducciones, lo mismo que los originales, son exponentes de la interacción sociocultural. La naturalidad del original se aprecia cuando admite juzgarse sobre todo como una demostración necesaria o esperada del comportamiento lingüístico en determinadas situaciones (correlación entre el texto regido por las convenciones de la L1 y la experiencia pragmática de los usuarios de esa lengua).

Lo "peculiar" de esos textos reside en la información que comunican (contenido) y no en la novedad de su formulación, lo cual garantiza que los receptores se concentren en el mensaje menos que en la forma.

Cabría decir que todos los textos "normales" expresados en L2, a saber, los que se han generado como originales en esa lengua otra, sin que hayan tenido que traducirse, tienen las mismas características que sus pariguales en L1, en el sentido de que son resultados naturales de actos de comunicación en su propio contexto situacional y siguen las normas tradicionales de sus usuarios. Sin embargo, las traducciones van "a caballo" entre las dos comunidades lingüístico-culturales. Proyectan actividades comunicativas de un hecho concreto de interacción a otro escenario de interacción totalmente diferente. Ahora aquí, el texto que produjo un autor en L1 ha de transformarse para satisfacer las necesidades de alguien a quien no va "dirigido". Las traducciones deben convencer a los usuarios de L2 de que sirven los fines comunicativos con tanta o mayor eficacia como los originales similares L2, ya que ofrecen información de la que a todas luces no disponían antes porque, si no, no habría habido necesidad de traducir.

De suerte que la traducción es la actividad encaminada a producir un texto de manera, por lo pronto, interlingüística. Cualquier intento por destacar una de entre la gama de facetas incluida en la traducción desviaría la atención de lo que resulta su singularidad dentro de la generalidad del lenguaje y de la especificidad de sus propósitos. Esta singularidad reside en que la traducción es una actividad inducida por un texto o, si pensamos en su resultado, es un texto inducido por otro texto.

El proceso y los resultados de la traducción están, no obstante, íntimamente relacionados. Por razones puramente metodológicas y porque la comunicación lingüística en general es también un proceso, vamos a referirnos a éste.

Es indudable que los primeros intentos de categorización de los problemas de la traducción se vieron influidos por la conciencia de los contrastes entre los sistemas de las lenguas en contacto. La descripción sistemática de cada una de ellas se consideró un requisito *sine qua non* para poder comparar elementos y estructuras por separado con miras a encontrar posibles equivalencias para el transvase. (Relación unívoca léxica y gramatical más o menos regular). Sin embargo, éste casi nunca era el caso. Lo que en realidad se equiparaba al menos eran complejos léxico-gramaticales donde cada uno suplía lo que al otro le faltaba al pasar de L1 a L2. Se consideraba la traducción como un mecanismo de pareamiento que funcionaba con arreglo a la ecuación: componentes "x" del sistema de L1 = componentes "y" del sistema de L2. Este enfoque sistémico de la traducción ganó algunos galones en la época en que esta actividad se consideraba fundamental y hasta puramente lingüística. Es cierto que determinado tipo de lingüística había derrotado al descriptivismo: el concepto estático del sistema lingüístico rígido había dado paso a puntos de vista más funcionales. Entonces se comenzó a considerar la interacción de los niveles del sistema lingüístico en el desempeño de la función comunicativa. Los idioma pasaron a ser sistemas comunicativos, y no sólo sistemas *per se* sin intención comunicativa. Pero los procesos de los que se trataba, incluida la traducción, eran operaciones "llevadas a cabo sobre el lenguaje". El cambio sobrevino cuando lingüistas y teóricos de la traducción especificaron las funciones del lenguaje como funciones textuales. Se ha estado prestando gran atención al heterogéneo campo de la producción

y comprensión de textos cuya actividad central es su procesamiento o tratamiento. Se vio entonces que el proceso comunicativo consistía en observar qué sucede en la mente de los interlocutores. A eso precisamente atañe el tratamiento de textos. Desde esa óptica entonces, emisores, traductores e interlocutores involucrados en el tratamiento de textos tienen que manejar mucho más que palabras y estructuras. Deben dedicarse a esa compleja actividad que supone tratar informaciones diversas almacenadas y recién recibidas. Se hace referencia a que los diferentes "elementos" que se procesan no son sólo trozos de información acerca del medio o dentro de nuestra mente.

Llamemos a esos trozos "material semántico", verbigracia, representaciones de referencia externa e interna. La información semántica esta indisolublemente relacionada con la intención pragmática. Por "pragmático" debemos entender los componentes de la información dimanados de la participación de los procesadores en el acto de la comunicación (actitudes, sentimientos, necesidades, intereses, propósitos, etc.) Estos elementos pragmáticos imbricados dentro del núcleo semántico pueden ser individuales o grupales. Son contextuales con relación a la situación, el tiempo, el espacio etc. En suma, los componentes pragmáticos del tratamiento de la información se relacionan más con el procesador que con las propiedades de la información que se procesa.

Además, cuando examinamos el resultado del proceso de la traducción, veremos que esos diversos componentes del acto de procesamiento convergen en las diferentes fases del acto de la comunicación. El autor y el receptor/lector final, y también el traductor/lector primario, si bien con ligeras diferencias, ajustan los niveles semánticos y pragmáticos para crear un todo unificado. La comunicación en general y la comunicación en particular, como objetos de estudio, pueden describirse como realización de las capacidades de procesamiento del ser humano.

La comunicación como actividad que transcurre en tiempo y espacio, afronta (igual que la traducción y la interpretación) serios problemas de análisis ¿Cómo se podrían descomponer actividades complejas en elementos más manejables? Procesar la información presupone cierta destreza por parte del receptor que la procesa (acá, río arriba, el traductor o procesador ideal; allá, río abajo, el lector o procesador final) Y es justamente esa destreza para procesar la que se puede deslindar en "trayectorias" o "secuencias de trayectorias".

Los procesos son concebidos en el tiempo; tienen un punto de partida, una duración y un final; vale decir, un resultado. Dimanan de la activación de las entidades otras que hemos denominado "trayectorias".

¿Cuáles son las trayectorias por las que transita el proceso de la traducción como parte de la comunicación? Los lectores como destinatarios tienen, desde el principio, el conocimiento para codificar y decodificar la información. Esto quiere decir que poseen conocimientos acerca del lenguaje en general y de su uso en particular, adquiridos por experiencia sociocultural no únicamente a través de vivencias, o de su pertenencia como individuos a una comunidad de hablantes o a una cultura, sino de textos. Hay una continuidad progresiva que vincula el procesamiento del texto 1 con el del texto 2, o sea, de viejos textos con nuevos.

El conocimiento humano de la trayectoria que recurren los textos (producción, comprensión, traducción) también se ha ido especializando gradualmente. No se trata sólo del conocimiento sobre el uso del lenguaje en su sentido general, sino del caracterizado en particular, por nuestra habilidad para procesar textos muy diferentes. La experiencia activa y pasiva en situaciones muy variadas nos ha preparado para que nuestra pericia con los textos se condicione estrictamente por el contexto. Podemos añadir que el conjunto de conocimientos sistémicos y textuales del idioma forman la base para el procesamiento de la información. Sin ambos no se puede comprender el texto, producirlo, ni tampoco traducirlo.

Concebimos el lenguaje como un sistema real en el que se han seleccionado posibilidades del repertorio y empleado en una estructura particular… mediante actualizaciones. Una pericia lingüística limitada activa el conocimiento para generar oraciones utilizando morfemas. Pero un texto no pue-

de explicarse cabalmente como una secuencia de morfemas aunque aparezcan organizados correctamente con arreglo a criterios gramaticales. Si bien es importante que la persona ducha en el idioma produzca oraciones correctas, ese conocimiento que podemos denominar "de primer orden" habrá de enriquecerse con otro de "segundo orden"; dicho con otras palabras, con el conocimiento de cómo se organiza una emisión significativa. Este tipo de conocimiento operativo permite al comunicador procesar textos (producir, comprender, y llegado el caso, traducir) secuencias mayores que son cualitativamente más que morfemas y oraciones. Únicamente en esas secuencias de emisiones, correctas por lo regular, los morfemas y oraciones se desempeñan en la comunicación como unidades y pautas funcionales indicativas de sentido y propósitos comunicativos.

Ciertamente, los textos que llegan a manos de un traductor son muy diversos no sólo por la forma que adoptan, sino también por las condiciones en que se generan; o sea que la raigambre de la actividad discursiva en un contexto sociocultural que, para colmo, los trasciende, incide de modo palmario en la formación y categorización de la tipología textual que exhibe el espacio comunicativo de su sociedad.

En todas las épocas, el estudioso de la traducción ha estado llevando a cabo investigaciones sobre los márgenes posibles de difusión de un conocimiento mutuo a través de procesos traslatorios como resultado de vivir juntos como seres humanos en una sociedad. Pero para explicar fenómenos de interculturalidad y sentar las bases que permitan la comprensión de tales fenómenos en la traducción, no sólo cabe asumir que en realidad la pertenencia a una comunidad lingüística no alude a sus integrantes en un sentido meramente grupal ni estadístico, conformada en base al común de sus códigos lingüístico/culturales, sino al hecho de compartir "espacios de conocimiento" susceptibles de expresarse y de intercambiarse a través de las lenguas. Autores, traductores y lectores no hacen entonces sino adecuar su actividad textual a ese tipo de tratamiento y asimilación de los mensajes. Y a ello nos referimos cuando hablamos de "universalizar el pensamiento y el conocimiento" a través de la traducción.

LA PROFESIÓN

ACTOS DE ACEtt EN 2006

Este año se han mantenido los encuentros que denominamos "Martes de la Morada" y que tienen lugar cualquier día de la semana en nuestra sede de Santa Teresa, 2, en Madrid, más o menos una vez al mes, sin otro objetivo que vernos las caras y charlar un rato sobre cualquier cuestión relacionada de cerca o de lejos sobre traducción.

Pero hay mucho más:

El 11 de marzo tuvo lugar la Asamblea General Ordinaria, que este año correspondía celebrar en Barcelona. Tanto la memoria anual de 2005 que allí se leyó como el acta del encuentro se enviaron en su momento a los socios. Y, como siempre, están colgados en la zona reservada para socios de la página web: www.acett.org.

El 28 de abril Carlos Milla y Andrés Ehrenhaus dieron un taller de tres horas, en una sola sesión, destinado a analizar los contratos de traducción.

También en el mes de abril María Teresa Gallego e Isabel González-Gallarza dieron una charla a los estudiantes de la Universidad Autónoma de Madrid sobre los aspectos prácticos de la traducción literaria.

Y a principios de mayo, Carmen Francí intervino en una mesa redonda similar organizada por la Universitat Autònoma de Barcelona junto con traductores de otras especialidades.

Durante la segunda semana de mayo participamos en la Feria del Libro de León, "Leer León", en la que Mario Merlino intervino en una mesa redonda centrada en la cuestión de la escritura y traducción de libros para niños y jóvenes.

El 29, 30 y 31 de mayo, en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Silvia Komet impartió un taller de tres sesiones dirigido a quienes intentan abrirse camino en el sector profesional de la traducción de libros e intentó responder a las preguntas típicas: ¿Cómo establecer contacto con las editoriales? ¿Con qué tipo de libros conviene empezar? ¿Qué hacer cuando no se entiende algo? ¿Qué diccionarios usamos? ¿Cómo se presenta una traducción? ¿Qué es una prueba de traducción? ¿Qué es una página estándar? ¿Qué contratos firmamos? Asimismo, trabajaron sobre pruebas de traducción en inglés y trataron de corrección, tarifas y plazos.

El 30 de mayo, en Madrid, en el marco de la Feria del Libro, junto con la Comisión en Madrid de la Unión Europea – DGT (Dirección General de Traducción) organizamos una mesa redonda con el título: *Herramientas para el traductor: terminología científica y comunicación europea.* Intervinieron Ignacio Ahumada, jefe de terminología

del CINDOC (Centro de Información y Documentación Científica), Gonzalo Sotorrío González, director de división normalización AENOR, Héctor T. Quiñones Tapia, de la junta directiva de ASETRAD, Alberto Gómez Font coordinador general de la Fundación del Español Urgente, Luis González terminólogo de la Dirección General de Traducción de la Comisión Europea y la moderadora fue Carmen Zamorano Herrera, responsable del Departamento de Traducción y Coordinación Lingüística de la Representación en España de la Comisión Europea.

Al día siguiente, el 31 de mayo, tuvo lugar la conferencia que con el título *De la Tierra a la Luna a bordo del cohete Traducción* impartió Carlos García-Gual, escritor, traductor, catedrático de Filología Griega de la Universidad Complutense de Madrid, ilustrada con textos que recitó Inés Belaustegui, traductora literaria y actriz. Proyectamos como fondo la instalación de ACEtt realizada por Andrés Ehrenhaus el año pasado y titulada "La casa del traductor"

El miércoles 14 de junio, en la librería La Central del Raval, Jordi Fibla conversó con los presentes sobre su traducción de *Genji monogatari.*

El 28 de septiembre organizamos una mesa redonda en LIBER, *Líneas y entrelíneas de la traducción.* Participaron Mario Merlino, Presidente de ACEtt, Mª Teresa Gallego, Vicepresidente de ACEtt, y Emilio Pascual, editor de Cátedra. También nos acompañó la instalación de "La casa del traductor".

A principios de octubre, Mario Merlino impartió un taller de dos sesiones, también en La Central de El Raval, dedicado a la traducción de poesía.

En el mes de noviembre, además de la XIV edición de las Jornadas en torno a la Traducción Literaria en Tarazona, está previsto que Carlos Milla y Marta Pino den una conferencia en Barcelona sobre el cálculo de tarifas y los sistemas de cómputo en la traducción literaria con el fin de exponer ante socios y no socios los resultados del estudio que publicaron en *Vasos Comunicantes* 34.

También en noviembre se impartirá un cursillo en Madrid, de 12 horas de duración, destinado a iniciar a los jóvenes en la traducción literaria.

El 13 de noviembre tendrá lugar la entrega del I Premio de Traducción Esther Benítez en el marco de los Premios Quijote que concede ACE en la noche de las letras. El Esther Benítez premia la mejor traducción publicada en 2005, de cualquier idioma a cualquier otro del Estado español, y su jurado lo componen todos los traductores profesionales que integran ACEtt.

Por último, en el mes de diciembre, en colaboración con la Fundación Consuelo Berges, entregaremos el Premio Stendhal a la mejor traducción del francés publicada en 2005 y celebraremos el encuentro anual de socios de ACEtt; este año corresponde que la cita sea en Barcelona.

Todos estos encuentros se anuncian por correo electrónico a los socios y en la página web de la asociación; no obstante, los más señalados se comunican por correo postal. La asistencia a los talleres, tertulias y cursillos es libre y gratuita, si bien en algunos casos es necesario reservar plaza.

C. FRANCÍ

EN OTRAS PALABRAS
FERIA DEL LIBRO DE MADRID 2006

El Instituto Cervantes quiso dedicar este año a la traducción uno de los actos que tenía asignados por la organización de la Feria, en este caso, ejerciendo su cometido de difusor de la lengua y la literatura españolas en el mundo, mediante una mesa redonda con participación de tres traductores extranjeros: Denitza Bogomilova, búlgara con largos años de residencia en España, profesora y traductora de textos diversos de su lengua materna al español y viceversa; Branislav Djordjevic, serbio y traductor literario del español, además de periodista y escritor, autor de traducciones de, entre otros, Juan Marsé, Francisco Ayala o Jorge Semprún; y El Arbi El Harti, marroquí, profesor de literatura española en la Universidad de Rabat, escritor y traductor, con traducciones en su haber de autores como Francisco Brines, Andrés Sánchez Robayna o Carlos Marzal, y activista de la comunicación cultural y literaria entre las dos orillas del estrecho.

El acto tuvo lugar el día 9 de junio, viernes, a las 13 h., en el pabellón de la Fundación Círculo de Lectores, entidad colaboradora a su vez, y las labores de presentación y moderación corrieron a cargo de quien hace el relato, Ramón Sánchez Lizarralde, por su parte traductor literario de la lengua albanesa. Participaba asimismo Ernesto Pérez Zúñiga, jefe de actividades culturales del Instituto Cervantes, quien saludó en nombre de su institución y justificó el interés de esta última por la actividad traductora como parte de la labor del Instituto.

Luego de una breve introducción al tema de la literatura traducida y su función en el mundo (a cargo, naturalmente, del presentador), los tres traductores expusieron al público asistente (mediana entrada, podríamos decir, teniendo en cuenta los rigores del sol y la hora, con algunas caras bien conocidas en el cotarro *traductil)* su trayectoria, actividades y proyectos, tras lo cual se produjo un animado debate, con participación de la mayoría de los presentes, que se interesaron por las condiciones en que se desarrolla la labor traductora de literatura española en los correspondientes países. Como era de esperar en las peculiares circunstancias, además de los asuntos propios e inevitables entre traductores (búsqueda de editoriales, tarifas, derechos, elección de autores, invisibilidades diversas…), se abordó la participación del Instituto Cervantes, la principal institución española con actividad cultural en el extranjero, en la promoción y ayuda de las labores traslaticias, tarea a la que, por el contenido y el tono de sus palabras, parecía manifiestamente inclinado el mencionado Pérez Zúñiga. Por otra parte, como se comentó también a lo largo del acto, el Instituto se ha distinguido en el último año al nombrar a no pocos traductores literarios como directores de sus centros en diversas capitales europeas, particularmente en aquellos países con escasa relación anterior con el nuestro o con especiales dificultades de comunicación debidas a la lengua, y donde aquellos, los traductores, podían (de hecho lo hacen) desempeñar un activo papel de promotores y dinamizadores de la relación cultural y literaria, para satisfacción y orgullo de sus colegas.

En amena charla, el tiempo disponible se agotó en un suspiro y todos nos reintegramos al bochorno exterior, un poco más contentos y satisfechos que en el momento de entrar, lo cual no es poco entre la gente traductora.

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE

REMUNERACIÓN DE LOS TRADUCTORES LITERARIOS EN EUROPA

Lo que sigue es un resumen de la encuesta realizada por algunas de las asociaciones de traductores literarios que forman parte del Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios, CEATL, en diciembre de 2005.

Constatamos, una vez más, que los distintos sistemas de cómputo dificultan enormemente la comparación; aún así, es patente que las tarifas habituales en España están por debajo de los países con nivel de vida similar al nuestro. En cambio, hay que destacar que en pocos países los traductores tienen derechos de autor y perciben los consiguientes royalties. Es decir, si bien podemos considerarnos satisfechos porque la LPI española deja claros nuestros derechos como autores, todavía no hemos conseguido la "remuneración equitativa" que ésta menciona. En este sentido, es interesante la intervención del Ministro de Cultura en Luxemburgo (nuestros intentos en esta dirección han sido siempre infructuosos, ya que en España se considera que toda intervención desde instancias oficiales iría contra la libre competencia). Y más interesante todavía el pacto conseguido en Holanda (y en la Bélgica flamenca) entre las asociaciones de editores y escritores.

DINAMARCA	Existe un acuerdo no obligatorio entre la asociación de escritores y la de editores que recomienda el pago mínimo de 1,571 coronas danesas por folio de 2.000 caracteres. Sin embargo, la dificultad de la traducción y los méritos del traductor pueden tenerse en cuenta. La cantidad recomendada se actualiza dos veces al año. (En septiembre de 2006, 1 corona danesa equivale a 7,455 € ; la tarifa sería de 11,71 € / folio de 2.000 caracteres).
ESTONIA	En Estonia no hay establecida una tarifa exacta para los traductores. Por lo general la cantidad es fruto de un acuerdo entre las partes. Oscila entre los 1.000 EEK/ pliego (1 pliego = 40.000 caracteres con espacios) y los 2.500 EEK/pliego. (1 EEK = 15,646 EUR). Con impuestos, supone una horquilla entre 1.750 EEK / pliego y 4.375 EEK/ pliego.
FRANCIA	En vista de la falta de acuerdo contractual para la remuneración de los traductores literarios, la ATLF (Association des Traducteurs Littéraires de France) publica estadísticas a modo de guía. Las cantidades se calculan por folio de 25 líneas de 60 caracteres. Las últimas estadísticas se realizaron en junio de 2005 y se basaron en 324 respuestas sobre contratos firmados en 2004 y 2005.

	mínimo	*medio*	*máximo*
Inglés	16 €	Entre 19,50 y 21,50 €	27 €
Alemán, Italiano, español	16 €	Entre 21,50 y 22,50 €	37 €
Otras lenguas	18 €	Entre 21,50 y 23,50 €	29 €
Del francés a otras lenguas	18 €	Entre 26,00 y 28,00 €	36 €

BÉLGICA - FLAMENCO	Prosa: 0,058 € por palabra Poesía 2 € por verso (min. 35 líneas por poema) Por encima de los 2.500 ejemplares (8.000 en la literatura popular) pueden negociarse derechos de autor.
HUNGRÍA	Por lo general, la remuneración es fruto de un acuerdo entre ambas partes. Este depende de la calidad y cantidad de la obra. Si no es así, una entidad reguladora interviene y penaliza a quienes contravienen la ley de libre competencia.
IRLANDA	La remuneración para la traducción de ficción y ensayo al irlandés o al ingles oscila entre los 100 € y los 120 € por cada 1.000 palabras del texto de partida. Por lo general no hay derechos de autor. La traducción inversa se paga por páginas de 1.800 caracteres en el texto de llegada y oscila entre los 13,5 y los 20 € por página. En algunos países el traductor también tiene derechos de autor; estos son del 1% entre los 10.000 y los 30.000 ejemplares.
ITALIA	En Italia el acuerdo es libre entre las partes.
LUXEMBURGO	Durante el ultimo encuentro del "Conseil National du Livre" el Ministro de Cultura prometió intervenir en esta cuestión, pero todavía no se ha hecho nada.
NORUEGA	En Noruega se paga en torno a 420 € por cada 16 páginas de 2.000 pulsaciones.
SUECIA	De acuerdo con el nuevo contrato entre la asociación de escritores y de editores se paga un mínimo neto de 8,48 € por cada 1.000 caracteres (con espacios incluidos).
HOLANDA	La asociación de editores y la de escritores han pactado un acuerdo modelo en el que establecen una tarifa para la traducción de obras literarias. En 2005 esta tarifa es de 0,058 € por palabra. Las asociaciones se encargarán de actualizarla anualmente. Por lo general, se considera adecuada y no excluye las ayudas de otro tipo. Para la poesía, se acordó una tarifa de 2€ por verso, mínimo 35 € por poema. Se trata de cantidades a tanto alzado. El acuerdo también contempla los royalties: 1 % entre los 2.500 y 5.000. Más de 5.000: 2%

CARMEN FRANCÍ

REVISTAS

Estudios de lengua y literatura francesas

Dirigida por Estrella de la Torre e Inmaculada Díaz, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006.

La revista *Estudios de lengua y literatura francesas* se edita desde 1986 al amparo del Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, con una periodicidad que suele ser anual.

Cada año, la revista plantea una temática diferente. En este sentido se observa una evolución, pues si bien los primeros títulos tienen resabios claramente académicos como "Literaturas de fin de siglo" (1988) o "Análisis del relato. El punto de vista" (1990), con el paso del tiempo se acude a fórmulas más sencillas y abiertas, que denotan la intención de acercarse a la *res* literaria desde puntos de vista alejados del tedio: "Imágenes" (1992), "Utopías" (1994-1995) o "Colores y traducción" (2004).

A diferencia de la revista *Francofonía,* reseñada en el anterior número de *Vasos Comunicantes* y también elaborada en la Universidad de Cádiz, *Estudios…* se centra casi de forma exclusiva en la literatura de Francia. Con la salvedad de algún artículo suelto y del número publicado bajo el título "Literaturas francófonas" en 1989 —es decir, antes de que iniciara su andadura *Francofonía*—, todos sus referentes son franceses.

Se echa de menos en esta publicación una presentación o declaración de intenciones: tras las páginas de cortesía, portadilla y créditos del primer número se pasa directamente al índice, y de ahí al primer artículo. Hay que esperar al ejemplar de 2000-2001 para leer, escuetamente, que es una revista fundada y editada por el Departamento de Filología Francesa e Inglesa de la Universidad de Cádiz, y que admite trabajos inéditos en español o en francés.

Dentro del tema que sirve como eje central, el contenido de cada número es muy variopinto. Por ejemplo, en el número Utopía(s), de 1994-1995 encontramos "La reflexión sobre la lengua perfecta del Renacimiento a Mallarmé" y

"La traduction des proverbes: opération langagière ou pratique culturelle?" Aunque en algunos artículos se agradece la amenidad, en términos generales el tono es bastante académico.

UN NÚMERO DEDICADO A LA TRADUCCIÓN

En el ejemplar dedicado a los colores y la traducción es el resultado de un proyecto más amplio, bautizado *Prácticas de lectura y traducción: las denominaciones de color en traducciones francesas y españolas,* financiado entre los años 2000 y 2003 por el Ministerio de Ciencia y Tecnología. En este número se aborda la traducción de obras traducidas de español a francés y viceversa, para rastrear cómo se traducen los colores; entre las obras seleccionadas hay algunas traducidas por socios de ACEtt.

Tras una acertada introducción sobre cómo abordar la traducción de un texto literario y las influencias que pueden mover al traductor a elegir un término, el primer artículo demuestra, por ejemplo, que en lo que a colores se refiere hay en francés muchos más sufijos peyorativos que en español: "amarillejo" frente a *jaunatre, jaunasse* o *jaunet*.

Luego se analiza la dificultad de transmitir impresiones de color en estructuras comparativas, poniendo de relieve una diferencia en la traducción según que el color se encuentre mencionado en el comparado o en el comparando: se tiende a traducir literalmente *bleu comme le ciel,* pero no sucede lo mismo en el caso de *comme le ciel bleu.* En otro se aborda la traducción del color en el retrato, donde se observa la intervención de la subjetividad del traductor y su propia interpretación del texto de origen. De ahí se pasa al color de los sentimientos, donde se descubre que la interpretación lectora del traductor desempeña, aquí también, un papel innegable, en unas ocasiones con la intención de acercarse a los tópicos de su propio idioma y, en otras, sin tener siquiera conciencia de ello; algo parecido parece ocurrir cuando los colores se refieren a ideas: así, aun cuando el color se traduce de forma literal, se tiende a reforzar alguna sensación a través de la construcción sintáctica.

Hay en este número otros artículos dedicados al color, pero más centrados en la traducción de una obra en particular (*À rebours* de Huysmans) o de un autor (los hermanos Goncourt).

Redactada principalmente en francés, todos los números de la revista están a disposición de los socios en la biblioteca de la sede de la ACEtt, en la madrileña calle de Santa Teresa.

ELENA BERNARDO

SI ERES AUTOR O EDITOR, EN CEDRO
TUS PALABRAS VALEN MÁS

CEDRO es la asociación que **gestiona colectivamente los derechos de reproducción de escritores, traductores, periodistas y editores.** Ponemos todos nuestros recursos para que tus palabras tengan el valor que merecen. **Asóciate:**

- Cada año recibirás los **derechos económicos** que te corresponden por la copia de tus obras.
- Te beneficiarás de **múltiples servicios** que ponemos a tu disposición.
- Sin tener que pagar cuotas ni desembolsar cantidad alguna.

MÁS INFORMACIÓN

www.cedro.org
91 702 19 39 socios@cedro.org
93 272 04 45 cedrocat@cedro.org

CEDRO
CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS REPROGRÁFICOS

¿Qué es ACE Traductores?

Acett es la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la Asociación Colegial de Escritores. Se constituyó en 1983 con el fin primordial de defender los intereses y derechos jurídicos, patrimoniales o de cualquier otro tipo de los traductores de libros, así como promover todas aquellas actividades e iniciativas que pudieran contribuir a la mejora de la situación social y profesional de los traductores, al debate y la reflexión sobre la traducción y al reconocimiento de la importancia cultural de la figura del traductor.

Como entidad que agrupa a los traductores de libros, acett pone especial énfasis en la condición de autores de sus asociados y en las distintas modalidades que abarca su labor, desde la traducción literaria en el sentido más tradicional del término —narrativa, teatro, poesía— hasta la traducción de obras de carácter científico, técnico o divulgativo, pasando por la traducción de ensayo y pensamiento.Es una entidad de ámbito estatal y puede pertenecer a la asociación cualquier traductor de libros, con independencia de su nacionalidad o lugar de residencia, que tenga como lengua de llegada o partida el castellano, el catalán, el euskera o el gallego. En la actualidad tiene en torno a los doscientos cincuenta socios. Más información: http://www.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.

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@ya.com
o con carmen francí
c.franci@acett.org

ace traductores

CEDRO
CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS REPROGRÁFICOS