

VASOS COMUNICANTES

La :ing

Revista de ACE Traductores

Número 40

Otoño de 2008



EL LARDO ES EL LARDO

Fernando Velasco Garrido

**UNA APROXIMACIÓN A LAS
TRADUCCIONES RODOREDIANAS**

Josep Mengual

GENTE QUE OYE VOCES

Enrique de Hériz y Peter Schwaar

VASOS COMUNICANTES



DIRECTORES

CARMEN FRANCI
MARIO MERLINO

COLABORADORES

MARIANO ANTOLÍN RATO	JOSEP MENGUAL CATALÀ
RICARDO BADA	MARIO MERLINO
ÉVA CSERHÁTI	CARLOS MUÑOZ VIADA
ANDRÉS EHREHAUS	DANIEL NAJMÍAS
TOMÀS ESCUDER PALAU	ISABEL NÚÑEZ
MARÍA JOSÉ FURIÓ	JUAN M. RODRÍGUEZ TOBAL
MARÍA TERESA GALLEGRO	GEMMA ROVIRA
MONTSERRAT GURGUÍ	PETER SCHWAAR
ENRIQUE DE HÉRIZ	FERNANDO VELASCO GARRIDO
DANIÈLE MARCOUX	MIGUEL VEYRAT

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: lamorada@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



S U M A

Otoño de 2008

INTRODUCCIÓN 7

ARTÍCULOS 10



LA PROFESIÓN 120

RESEÑAS 126

R I O



<i>cuando el pronombre yo no designa a nadie en particular</i> MARIO MERLINO	7
<i>Una aproximación a la historia de las traducciones rodooredianas</i> JOSEP MENGUAL CATALÀ	13
<i>Los meandros de la traducción</i> ISABEL NÚÑEZ	21
<i>El lardo es el lardo. Sobre la traducción de 'Moby-Dick' al castellano</i> FERNANDO VELASCO GARRIDO	29
<i>Gente que oye voces: Coincidencias y afinidades entre un autor y su traductor</i> ENRIQUE DE HÉRIZ Y PETER SCHWAAR	67
<i>XIX Premio Stendhal de Traducción</i> MIGUEL VEYRAT	81
<i>Mesa redonda en Lliber 2007</i> <i>Novelas con traductor: El traductor como personaje literario</i> DANIEL NAJMÍAS, GEMMA ROVIRA, M. TERESA GALLEGO, MARIANO ANTOLÍN Y ANDRÉS EHRENHAUS	87
<i>Traductores vagabundos —para principiantes y quemados—</i> ÉVA CSERHÁTI Y TOMÀS ESCUDER PALAU	99
<i>Crónica del IX Simposio de traducción literaria de La Habana</i> MONTSERRAT GURGUÍ	103
<i>¿Como un caracol nocturno en un rectángulo de agua? (...y existió en el espejo de plata al par que ella)</i> DANIÈLE MARCOUX Y JUAN MANUEL RODRÍGUEZ TOBAL	107
<i>Del soneto al sudoku y vuelta: juegos y obsesiones de la traducción de poesía</i> ANDRÉS EHRENHAUS	113
<i>In memoriam - Matilde Horne</i> ANDRÉS EHRENHAUS	119
<i>Viaje a Arlés</i> MARÍA JOSÉ FURIÓ	120
<i>La condición de autor del traductor</i> CARLOS MUÑOZ VIADA	122
<i>Premio danés de traducción a Blanca Ortiz Ostalé</i> ALICIA MARTORELL	124
<i>Libros</i> El Vaticano en la red. <i>Urbi et interneti</i> RICARDO BADA	126



INTRODUCCION

cuando el pronombre yo no designa a nadie en particular

MARIO MERLINO

“mi persona está herida/ mi primera persona del singular” (“En esta noche, en este mundo”, Alejandra Pizarnik)

El yo es una frontera
(el culto de la personalidad)
el barrio es alambrada

(*vuelvo vencido a la casita de mis viejos y el barrio, felizmente, plateado por la luna*)

la patria es un fetiche (el reino del pater familias, la *père-version* y los sucedáneos en el lenguaje amoroso “papito” // véase el artículo “La lengua apátrida” de Antonio Sáez Delgado en el número 38 de la revista que crees tener en tus manos pero que no es la misma que estoy citando)

la matria también (y el tópico de la gallina y los polluelos, dejad que los niños vengan a mí, “mamita”)

porque *yo no soy yo ni mi casa es ya mi casa*, pero ¿dónde está mi cama?

mi traductor, o sea el otro yo que tengo al lado, me dice todo eso cuando empieza a traducir

(múltiple personalidad, digamos; hombre roto, mujer rota, digamos; demonios, claroscuro, segregación de planos, metáfora)

pero ¿qué dices?

traduce, traduce lo que digo, inventa el yo que está del otro lado. Las páginas están llenas de yoes, la sensibilidad se derrama, nos emocionamos (los yoes) y hasta las cosas —los muebles del cuento de Guy de Maupassant— se ponen en movimiento y nos representan

la lengua representa el yo que no somos

la lengua *aspra e selvaggia* (Mato Grosso, Selva Negra, los nombres se superponen y me dejo llevar, me hago torrente, tormenta, metomentodo: ¿quién es “me”?)

[alguna clave hay en *El cuerpo lesbiano*, de Monique Wittig, que separa *je* y lo vuelve *j/e* y hace cirugía, por añadidura, con las formas oblicuas]

pero entonces ¿hay lengua o hay lenguas?

hay lenguas, lenguas que se entrecruzan:

hago mía la lengua de padre y madre (Rafael Sánchez Ferlosio me dicta algo acerca de la venenosa religión del patriotismo) y la abandono

hago mía la lengua del hijo y la abandono

hago mía la lengua de las cosas, de la estampa piadosa, del calendario

y me enveneno con sabores nuevos (cada texto un cuerpo, cada nueva traducción un arrebato, cada palabra diferente un mundo que se abre, se expande, estalla, impregna las papilas de la lengua de las lenguas

gembundas jubilosas aterradoras acariciantes

brotando ellas de los poros del cuerpo //ese monstruo, el traductor//

un yo armado de lenguas

un yo que ya no es yo

un yo ichtérico, eufónico, iodado, un I

y entonces la personalidad deja caer una a una todas sus máscaras

el Yo absoluto se derrumba

y no hay Verdad Mayúscula que se sostenga

[aunque se crea dueña del mundo y sus rebaños])

ARTICULOS



LA HABANA. FOTOGRAFÍA DE MONTSERRAT GURGUÍ





FOTOGRAFÍA DE MONTSERRAT GURGUÍ

UNA APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DE LAS TRADUCCIONES RODOREDIANAS

JOSEP MENGUAL CATALÀ

FILÓLOGO Y TÉCNICO EDITORIAL

MERCÈ RODOREDA, de cuyo nacimiento se conmemora este año el centenario, es sin duda la autora en lengua catalana más traducida del siglo xx, quizás incluso de todos los tiempos, y no sólo por la cantidad de lenguas a la que ha sido vertida su obra (una treintena), sino también por el número de textos distintos que circulan en los más diversos países y culturas. Si bien las obras más célebres y vendidas en su edición original son *Aloma* y *La plaça del Diamant*, resulta sorprendente, por ejemplo, la cantidad de lenguas a que se han traducido muchos de los cuentos rodoredianos, bien sea en forma de libros, en antologías junto a textos de otros autores o bien en revistas literarias, así como la alta consideración crítica de que han sido objeto.

La traducción de Enrique Sordo de *La plaça del Diamant* al castellano, publicada en 1965 en una colección de Edhasa dirigida por Guillermo de Torre y destinada a propiciar el diálogo entre los intelectuales españoles en el exilio y los del interior (El Puente), propició un relativamente rápido proceso de internacionalización, no siempre sin polémica, de la obra de Mercè Rodoreda.

Fue precisamente esta versión de Sordo la que protagonizó el episodio quizá más controvertido en la historia de las traducciones rodoredianas cuando, en 1983, el año de la muerte de la autora,

la publicó en Argentina la por entonces casa madre de Edhasa, Editorial Sudamericana. Además del enfado de los filólogos y del mundillo editorial catalán, motivó una encendida protesta del reputadísimo traductor Jordi Arbonès, quien, como miembro de Obra Cultural Catalana en Buenos Aires, deploró en un artículo en el *Diario de Barcelona* del 8 de noviembre de 1983 no sólo que se omitiera el nombre del traductor, sino que ni siquiera se indicara que se trataba de una traducción.

Sin embargo, la primera traducción que ve publicada la autora se remonta a una fecha tan temprana como 1938. El 27 de abril de ese año, en plena guerra civil española, el cuento “Els carrers blaus” aparecía en *Marianne*, semanario fundado por Gallimard y dirigido inicialmente por Emmanuel Berl en el que tuvieron un destacado papel Pierre Bost (jefe de redacción) y André Malraux. Este cuento, publicado originalmente en la revista *Companya* el 11 de marzo de 1937, que traza una historia de amor en tiempos de guerra en la que late el ambiente opresivo y exasperante de la retaguardia, curiosamente nunca ha sido traducido a ninguna otra lengua, y ni siquiera fue recogido en volumen en su lengua original hasta 1982, cuando Maria Campillo lo reprodujo en el segundo volumen de *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*. De hecho, el libro de Campillo antologa nueve cuentos de Rodoreda escritos y editados durante la gue-

rra que por primera vez se recogían en volumen y que no han tenido la proyección que merecen. De todos ellos, sólo “En una nit obscura”, en el que la guerra es apenas un tenue telón de fondo y que también publicó *Marianne* (el 29 de marzo de 1939), ha sido objeto de traducción, por haberlo incluido posteriormente la autora en su compilación de 1978 *Semblava de seda i altres contes*. Muy poco después, en 1979, Edicions 62 sacaba a la venta un volumen titulado *Tots el contes* que no incorporaba todavía estos hallazgos de Campillo, salvo el mencionado “En una nit obscura”¹.

Pasaría casi una década tras la versión francesa de “Els carrers blaus” y “En una nit obscura” hasta la publicación de nuevas traducciones de Rodoreda, y entonces sería de una faceta poco conocida de la autora: sus sonetos premiados en los Jocs Florals aparecieron en versión bilingüe catalán-inglés en 1947 en *Adam. International Review*, y a ellos seguiría en 1949 la versión francesa del poema “Penélope” (en el sexto número de *Le Journal des Poètes*).

Tras la concesión en 1956 del Premi Joan Santamaría a su cuento *Carnaval*, la obtención del Premi Victor Català en 1957 a la antología *Vint-i-dos contes* (publicada por la barcelonesa editorial Selecta), en la que Rodoreda reúne narraciones de épocas diversas y aunque muchas de ellas ya publicadas en revistas del exilio en catalán (como *La Nostra Revista*, *Lletres*, *Revista de Catalunya* o *Germanor*), tampoco tuvo ningún efecto notable en cuanto a las traducciones, si bien la importancia de este libro reside sobre todo en ser la primera obra de Rodoreda publicada en la Península tras la Guerra Civil, después de un largo exilio en Francia y Suiza que la mantuvo apartada de su lector natural y que no terminaría definitivamente hasta avanzada la década de 1970.

No obstante, Joan Sales, el editor del que sin duda es el libro más importante en la carrera de Rodoreda (*La plaça del Diamant*, 1962), pronto supo advertir la universalidad potencial de esta novela y dedicó no pocos esfuerzos a promover su traducción a otras lenguas, tarea a la que más tarde se uniría la agencia Carmen Balcells.

El papel del escritor y editor Joan Sales en la carrera y en la obra de Mercè Rodoreda trasciende en mucho el de un editor al uso. Profesor de catalán y periodista en *La Nogu* antes de la guerra, el resultado de ésta llevó a Sales a exiliarse en México, donde fue uno de los fundadores de *Quaderns de l'Exili* (combativa revista en la que editó la poesía de Màrius Torres), pero tras asistir al término de la Segunda Guerra Mundial y comprobar que los aliados no tenían ninguna intención de intervenir en la Península para restituir la democracia, regresó a Barcelona, donde desarrolló una interesantísima labor editorial, además de escribir la que quizá sea la mejor novela en catalán sobre la guerra (*Incerta glòria*). Tras su paso como asesor literario por Ariel, en 1955 funda con Jaume Aymà El Club dels Novel·listes, y allí se forja una sólida reputación de editor crítico e intervencionista que trabaja con el autor tanto en aspectos como la selección de un buen título atractivo como en la búsqueda de un lenguaje que no resulte excesivamente alejado del lector común.

Conviene no olvidar en este sentido la situación de la lengua catalana durante el franquismo y, como consecuencia, la de la literatura en catalán. Buena muestra del mencionado carácter intervencionista en los textos de sus autores lo ofrece uno de los mayores éxitos de Sales como editor, muy poco anterior a la publicación de *La plaça del Diamant: Bearn o la sala de les nines*, de Llorenç Villalonga, otra novela con una historia editorial peculiar. Escrita en catalán pero publicada inicialmente en castellano en 1956, Sales le mutiló el título (que quedó en *Bearn*) y logró que el autor aceptara suprimir el último capítulo cuando editó la versión original en 1961, si bien cuando Villalonga la revisó para su inclusión en las *Obras completas*², no sólo restituyó la integridad del título e introdujo pequeños pero numerosos cambios estilísticos, particularmente en los diálogos, sino que reincorporó también el capítulo suprimido.

Gracias al hecho de que el *editing* de *La plaça del Diamant* se llevó a cabo mediante un intenso y apasionante intercambio epistolar, éste puede reconstruirse con bastante precisión, lo cual permite

aquilatar la importancia de la tarea de Sales en las versiones publicadas de la novela.

Sales tuvo acceso a la lectura de esta obra a través de Joan Fuster, quien había sido miembro del jurado del Premi Sant Jordi que a finales de 1960 había descartado una novela titulada *Colometa* para premiar la hoy olvidada *Viure no és fàcil*, de Enric Massó. Pero en contra de la opinión de la mayor parte de ese jurado y en particular de Josep Pla, quien aducía que no podían premiar “una novela que té títol de sardana”³, Fuster creía en esta novela. También creyó en ella, y mucho, Sales, aun cuando ya en una carta del 22 de diciembre de 1960 señala la conveniencia de cambiar el título. Visto con la perspectiva que da el tiempo, no parece en exceso arriesgado aventurar que ese título, *Colometa*, pretendía establecer un vínculo con el de *Aloma* (1937), pues no son escasas las similitudes entre una y otra obra, y esta sugerencia se refuerza al pensar en las más explícitas que la propia autora señalaría más tarde entre *La plaça del Diamant* y *El carrer de les Camèlies*, ya que en cierto sentido (en un nivel temático, ambiental y de técnicas narrativas) estas tres novelas forman un tríptico. Quizá vale la pena recordar que también *Aloma* planteó dudas acerca del título durante el proceso de creación, y la propia autora expresó en el prólogo a la primera edición de *Crim* (La Rosa dels Vents, 1936) sus dudas acerca de titularla *Aloma* o *Uns amors d’una noia* (“Amores de una muchacha”). Joan Sales propuso en lugar de Colometa el polisémico *Vols de coloms*, y se barajaron también *Un terrat a Gràcia* y *La senyora dels coloms* antes de llegar a un acuerdo con *La plaça del Diamant*⁴, pero no fue éste el único ni el más polémico aspecto en el que se trabajó a fondo (Rodoreda redactó una lista de posibles títulos que no la convencían), sino que el estilo se convirtió en un auténtico campo de batalla entre autora y editor que conviene contextualizar.

Salvo en algunos breves viajes, Rodoreda llevaba a esas alturas casi tres décadas sin vivir en los escenarios de su novela, por lo que no tenía un contacto directo con el catalán que se hablaba en ese momento en Barcelona, que por efecto de la censura y la prohibición había cambiado muchísi-

mo con respecto al que ella pudo haber oído en los años treinta. Sabemos a través de su nutrido epistolario que durante su exilio Rodoreda fue una lectora muy activa (que tuvo en el escritor y traductor Armand Obiols a un excelente guía en la materia) y que entre sus lecturas se contaban numerosas revistas escritas y editadas por exiliados, que en este sentido de “alejamiento” se encontraban en una situación muy similar a la suya. Los intereses de Rodoreda como lectora, además, se habían ampliado muchísimo y trascendido en grado sumo el ámbito de la literatura catalana. Sales, en cambio, llevaba desde finales de los años cuarenta empapándose del catalán que se hablaba y se escribía en Barcelona, y los cambios que propuso en buena medida parecen intentar salvar el hiato que el exilio (o, en última instancia, el desenlace de la Guerra Civil) impuso al lenguaje literario de Rodoreda, que a ojos del lector catalán de la época podía sonar un poco anticuado, acartonado o libresco. Esto cobra mayor importancia aún al considerar el tipo de personaje que vehicula la información en *La plaça...*, pues Colometa es una joven procedente de la menestralía y, por tanto, el registro lingüístico es de crucial importancia en la verosimilitud de su caracterización como personaje (aspecto igualmente clave al traducirla, por supuesto). Siendo en gran medida un tipo de narrador “deficiente”, en el sentido de que debido a su exigua formación no es capaz de interpretar adecuadamente o extraer las consecuencias apropiadas de las escenas que protagoniza, en el caso de Colometa el lenguaje que emplea es el vertebrador de su caracterización como personaje, además de ser un hilo conductor del relato.

En su polémica biografía de Rodoreda, Montserrat Casals i Couturier reproduce íntegra una extensa carta de la autora al escritor Rafael Tasis fechada el 11 de marzo de 1962 que resume los puntos más conflictivos del proceso de trabajo.

Muy pronto, en la primavera de 1961, propone Sales cambiar los términos rodoledianos *vídua*, *enterrament*, *vorera*, *globus*, *cambrà* y *condol* por, respectivamente, *viuda*, *enterro*, *acera*, *globu*, *cuarto* o *dormitori* y *pèsam*, al tiempo que le sugiere el cambio de “carrer Major” por “carrer Gran” por

ser éste el modo en que es conocida esta calle no sólo por los habitantes del barrio de Gracia sino por todos los barceloneses. En realidad, el nombre oficial de esta calle había sido sucesivamente Mayor (hasta 1907), Gràcia (1907-1908), Salmerón (1908-1936), Germinal Vidal (1936-1939) y en esa época era Mayor de Gracia. Pero la anécdota demuestra hasta qué punto, sin duda debido al largo período en el exilio, Rodoreda carecía de las claves para dotar de suficiente verosimilitud su novela. La autora aceptó este último cambio, pero las sugerencias léxicas de Sales le pareció que vulgarizaban su estilo, que contaminaban de castellanismos su prosa, mientras que para Sales la cuestión era que el catalán estándar, y en gran medida también el literario, se había castellanizado mucho durante el franquismo y consideraba que los términos que sugería cambiar eran impropios de una mujer como Colometa.

Durante todo el verano de 1961 se sucedieron cartas sobre los cambios léxicos, que inicialmente Rodoreda parece aceptar para luego empezar a albergar dudas. De diciembre de ese mismo año, tras recibir el 1 de ese mes el texto definitivo, aún hay una carta donde Sales defiende el término *acerra*, pero, además, le advierte de que ha alterado un pasaje donde Colometa veía un tranvía amarillo porque en la inmediata posguerra (momento en que transcurre la acción) éstos eran (curiosamente) rojos, alteración y error rodorediano que parece ejemplificar de nuevo las consecuencias del exilio. Rodoreda descartaría la solución que proponía Sales, pero eliminó la alusión al color del tranvía. Finalmente, a principios ya de 1962, Rodoreda empieza a reclamar con insistencia corregir pruebas (“A l’última [carta] només li deia, amb unes lletres de pams ‘Vull veure proves!!!’”⁵, explica en la mencionada carta a Tasis). Cuando las recibe, advierte que, además de los comentados y discutidos por carta, Sales se ha tomado la libertad de hacer otros retoques menores, por lo que se aplica con ahínco a restituir la versión original punto por punto, desdeñando las sugerencias léxicas de su editor, y ésa es la versión que se publica en marzo de 1962. Sin embargo, y de ahí el valor en el mercado de la inencontrable primera edición, cuando en abril de

1964 aparezca la segunda Rodoreda habrá aceptado en parte los consejos respecto al léxico de su editor, quien se convertirá a partir de entonces en el principal de su obra.

Por otra parte, pero simultáneamente, el primer objetivo de Sales al buscar editores que pudieran estar interesados en la obra de Rodoreda fue Gallimard, pues su experiencia con su propia novela *Incerta glòria* le había demostrado que esta editorial era un buen “pont de llençament”⁶ al resto del mundo. Resulta cuanto menos curioso que, si hoy a menudo se plantea la edición en castellano de una obra en catalán como el paso previo a traducciones a otras lenguas, Sales pensara, tanto en el caso de su propia obra como en el de Rodoreda, en la importancia de una versión francesa, porque pone de manifiesto el diferente estatus de una y otra lengua y, en última instancia, el prestigio de la literatura y la industria cultural respectivas (sin olvidar tampoco que en España seguía vigente la censura de libros). Parece evidente que es mucho más probable que una editorial checa, turca o egipcia cuente con un lector o asesor en literatura española o francesa que catalana, pero no lo es menos que el país y sobre todo la editorial o editoriales en que se ha publicado con anterioridad una obra también es siempre un factor que ofrece muchas claves a quien posteriormente se plantea la contratación de los derechos de traducción de esa obra; en cualquier caso, no es una cuestión baladí.

El que llegaría a ser el principal traductor al francés de Rodoreda y lo era también de *Incerta glòria*, el crítico, editor y traductor Bernard Lesfargues, describió *La plaça...* en un programa radiofónico como “un roman des plus importants, chef d’œuvre absolu”⁷, y Sales remitió esperanzado una copia al por entonces asesor de literatura española de la colección Du Monde Entier, Juan Goytisolo, que a la sazón acababa de ser suplido en estas funciones por Dionys Mascolo. Esto hizo que las gestiones de Sales con Gallimard se eternizaran, por lo que el propio Lesfargues aconsejó entonces probar también en las no menos prestigiosas Éditions du Seuil. La publicación de la versión francesa de *La plaça del Diamant*, naturalmente obra del tenaz Lesfargues, no aparecería finalmente hasta 1971

(en Gallimard), después de la castellana (1965), la primera en lengua inglesa (1967), la italiana (1970) y la polaca (1970).

En cuanto a la versión en castellano, los primeros objetivos de Sales fueron Seix Barral, donde era director literario Joan Petit. Petit estaba convencido en principio para la causa, pues había sido miembro del jurado que, contra su opinión, había negado en 1960 el Premi Sant Jordi a *L'a Plaça del Diamant*, si bien con el título *Colometa*. En su libro de memorias *Cuando las horas veloces*, Carlos Barral revela que Rodoreda incluso fue una de las autoras que desde su editorial propusieron reiteradamente al Premio Internacional Formentor, "sin ningún éxito"⁸, pero Seix Barral tardaría en incorporarla a su catálogo.

Finalmente fue pues Edhasa la que se hizo con los derechos de esta obra, debido sobre todo, según cuenta Marta Pessarrodona en una de las mejores biografías de la autora, a que "Sales i Rodoreda van creure que, publicant a Edhasa, l'autora es projectaria a l'Amèrica Llatina. Puc assegurar que no va ser així en molts anys"⁹. La traducción de Enrique Sordo recibió los elogios de la propia Rodoreda (en una entusiasta carta a Sales del 14 de mayo de 1965), quien más tarde se mostraría con la propia Pessarrodona, siendo ésta editora de Edhasa, muy pejiquera e intervencionista con el asunto de las traducciones: "Qui ha de decidir si la traducció d'un llibre meu val o no val sóc jo" (carta del 14 de mayo de 1982)¹⁰, y tampoco fueron en absoluto fáciles las gestiones en el caso de la primera traducción al inglés.

A raíz del relativo éxito de *L'a plaça* en los años sucesivos se publican en castellano diversos libros de Rodoreda, pero su obra queda un poco dispersa en varias editoriales: José Batlló traduce y prologa *L'a meva Cristina i altres contes* (Polígrafa, 1969) y *El carrer de les Camèlies* (Planeta, 1970); J.F. Vidal Jové, la segunda versión de *Aloma* (al-Borak, 1971)¹¹ y *Jardí vora el mar* (Planeta, 1975); y Pere Gimferrer, *Mirall trencat* (Seix Barral, 1978). A lo largo de la década de los setenta se inicia un proceso de progresiva traducción de las diversas obras de Rodoreda, en algún caso a partir de la versión en español, lo que hace, por ejem-

plo, que en Italia la primera traducción directa de *L'a plaça...*, de Ana Maria Saludes, no llegue hasta 1990 (la mencionada, de 1970, en Mondadori). Y ese proceso ha tenido desde entonces y hasta nuestros días una continuidad sostenida, y no casual. Ya en 1974 apareció la versión japonesa de *L'a plaça* (de Yoshimi Asahina), de 1978 es la traducción de esta misma novela al húngaro y, del año siguiente, la de Hans Weiss para la potente editorial alemana Suhrkamp. Además ven la luz *Mirall trencat* en húngaro (1978) y *Jardí vora el mar* en eslovaco (1979).

Sin embargo, en los años ochenta este proceso de internacionalización se acrecienta e intensifica aún de modo notable. Sólo en el año 1981 aparecen en castellano las traducciones de Clara Janés de *Semblava de seda y Viatges i flors*; en alemán, de nuevo en Suhrkamp pero en esta ocasión traducida por Angelika Maass, *Viatges i flors*; en Rusia se da a conocer un extenso fragmento de *L'a plaça* en la prestigiosa revista *Inostrannaya Literatura* (con una tirada de 600.000 ejemplares), novela que aparece completa en danés, en esloveno y, en Estados Unidos, una segunda traducción al inglés, de David Rosenthal (célebre por su versión del clásico entre los clásicos *Tirant lo Blanc*), que la titula *The times of the Doves* (la inglesa de 1967, de Eda O'Shiel, se tituló *The pigeon girl*)¹². En Estados Unidos fue fundamental la labor llevada a cabo por Rosenthal, quien tradujo también *Two tales* (1983), *L'a meva Cristina i altres contes* (1984) y *El carrer de les Camèlies* (1993), esta última con estudios del propio Rosenthal y de Sandra Cisneros. Estas traducciones generaron además una serie de reseñas sumamente elogiosas en medios como *Los Angeles Times Book Review* ("Nabokovian precision of observation"¹³, escribió Todd Crespi de *Mi Cristina*), *Kirkus Review* o *The New York Times*, que son puntos de referencia para editores de todo el mundo. Aun en Estados Unidos, merece destacarse también el impulso que, en buena medida como consecuencia del auge de la crítica feminista, vivió la obra de Rodoreda en el ámbito universitario y académico, como pusieron de manifiesto, por ejemplo, además de numerosos artículos en revistas especializadas, la publicación de

un número extraordinario de homenaje de la *Catalan Review* (1987) o un poco más tarde los libros colectivos *The Garden Across the Border. Mercè Rodoreda's fiction* (1994) y *Voices and visions: the words and works of Mercè Rodoreda* (1999)¹⁴, y este interés parece que no ha decaído, sino todo lo contrario. Tras la muerte en 1992 de David Rosenthal, parece haber tomado su testigo Josep Miquel Sobrer, autor de una muy elogiada versión de *Mirall trencat* en la University of Nebraska Press (2006), a la que incluso un medio tan influyente en el ámbito editorial como *Publishers Weekly* prestó una especial atención. Aun así, tampoco se ha atrevido —todavía— ningún editor comercial estadounidense a apostar con convencimiento y a promover la narrativa de Rodoreda, y buena parte de su obra se encuentra en exquisitas editoriales como Graywolf Press, una selecta editorial literaria sin ánimo de lucro (distribuida sin embargo por la potente Farrar, Strauss & Giroux), que —cosa muy poco común en Estados Unidos— desde 2002 viene publicando dos traducciones al año, gracias a las subvenciones de la Lannan Foundation.

En la década de los noventa proliferaron las traducciones al francés, muchas de ellas de Lesfargues y algunas en editoriales tan insignes como Actes-Sud, pero también es la época de las traducciones al italiano de Clara Romanò (*Jardí vora el mar, El carrer de les Camèlies, Cartes a l'Anna Murià, Vint-i-dos contes, Isabel i Maria*) y de la especialista en Rodoreda Anna Maria Saludes (*Lg plaça, Mirall trencat, Quanta, quanta guerra*), así como de las traducciones al neerlandés, al portugués, al chino o al vietnamita.

Y este proceso no hizo sino continuar desarrollándose y creciendo. Conviene no perder de vista que los editores de Rodoreda han podido beneficiarse muy a menudo de ayudas a la traducción, y fue gracias sobre todo al programa nacional de ayudas a la traducción de 1987 del Ministerio de Cultura que *Lg plaça...* fue vertida al islandés, el neerlandés, el finlandés y el sueco. Y resulta bastante llamativo que la reciente reedición francesa de *El carrer de les Camèlies* (2006) en la atildada editorial que dirige Llibert Tarragó, Tinta Blava,

especializada en traducción de literatura catalana, haya contado con ayudas del Consejo Regional de Auvernia y el Institut Ramon Llull, aun cuando recupera la traducción de Lesfargues publicada en 1986 por la extinta Chemin Vert. También las versiones al hindi de *Lg plaça del Diamant* y *Mirall trencat* (ambas en Confluence International), las traducciones al portugués de Brasil de estas mismas obras (en Planeta) o la inminente traducción al sardo han contado con la ayuda del Ramon Llull, institución que, como la Fundació Mercè Rodoreda, está adscrita al Institut d'Estudis Catalans (curioso dato: entidad propietaria de los derechos de la obra de Rodoreda).

Si bien a menudo con ayudas institucionales y muchas veces en editoriales más prestigiosas que comercialmente potentes, la presencia de la obra rodorediana en el ámbito de las traducciones es una de las más importantes entre las de autores peninsulares. Tal vez Rodoreda fuera exigente hasta la irritación al juzgar las traducciones de su obra, pero a la vista de la pléyade de profesionales que las han llevado a cabo —entre ellos, además de los mencionados, Biruté Ciplijauskaitė (al lituano), Elly de Vries-Bovée (al neerlandés), Miguel Ibáñez (al sueco) o Silvia Monrós Stojakovic (al serbio)— y a tenor de la recepción crítica que han tenido, no parece que haya motivo para la queja. Es de suponer que el centenario de Rodoreda reactivará el proceso de internacionalización de su obra, pero probablemente el objetivo sea ahora más llegar a un mayor número de lectores, mediante la publicación en editoriales fuertes y de gran distribución, o incluso mantener esas traducciones vivas en el mercado, que la traducción a más lenguas. Veremos.

NOTAS

1. María Campillo, *Contes de guerra i revolució (1936-1939)*, Barcelona, Laia, 1982. Los cuentos de Rodoreda ahí reunidos pueden leerse ahora en "Un cafè" i altres narracions, edición de Carme Arnau, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda, 1999.
2. Llorenç Villalonga, *Obres completes. El mite de Bearn*, Barcelona, Edicions 62, 1966.

3. “Una novela que tiene título de sardana”.
4. *Vols de coloms* (“Vuelos de palomas”) remite en catalán a la expresión *fer volar coloms*, que puede traducirse como “hacer castillos en el aire”. Los otros títulos mencionados equivalen a “Azotea en Gracia” y “La señora de las palomas”.
5. “En la última sólo le decía con letras de un palmo: ‘¡¡¡Quiero ver pruebas!!!’”
6. Expresión equivalente aquí a “trampolín”.
7. “Una de las novelas más importantes, una absoluta obra maestra”. Declaración reproducida por Sales en el prólogo a la segunda edición de *Là plaça del Diamant* (1964), fechado el 23 de abril de 1964.
8. Carlos Barral, *Cuando las horas veloces*, Barcelona, Tusquets, 1988. La cita en p. 43.
9. “Sales y Rodoreda creyeron que, publicando en Edhasa, la autora se proyectaría a América Latina. Puedo asegurar que no fue así durante muchos años”. Marta Pessarrodona, *Mercè Rodoreda i el seu temps*, Barcelona, La Rosa dels Vents, 2005 (Hay trad. castellana de María Gené Gil: Barcelona, Bruguera, 2007). La cita en p. 186.
10. “Quien debe decidir si la traducción de un libro mío vale o no vale soy yo.” Cita reproducida por Pessarrodona en la biografía citada (p. 233).
11. Publicada originalmente por la Institució de les Lletres Catalanes durante la guerra civil (tras obtener el Premi Creixells en 1937), *Aloma* había sido prácticamente reescrita por la autora (que desdeñó toda su obra anterior a la guerra) y publicada por Edicions 62 en 1969.
12. Ambas traducciones, “El tiempo de las palomas” y “La muchacha paloma”, remiten curiosamente al título descartado *Colometa*, y por las fechas de publicación cabe pensar que con el acuerdo de la autora.

13. “Una precisión de observación nabokoviana”.
14. Kathleen McNerney y Nancy Vosburg, eds., *The Garden Across the Border. Mercè Rodoreda’s fiction*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1994, y Kathleen McNerney, ed., *Voices and visions: the words and works of Mercè Rodoreda*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1999.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNAU, MERCÈ, *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa*, Barcelona, Edicions 62, 1979.
- ARNAU, MERCÈ, *Memòria i ficció en l’obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Fundació Mercè Rodoreda, 2000.
- CASALS I COUTURIER, MONTSERRAT, *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*, Barcelona, Edicions 62, 1999.
- CASTELLET, JOSEP M., “Mercè Rodoreda”, en *Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Edicions 62, pp. 29-52.
- MAASS, ANGELIKA, “Mercè Rodoreda. Com la vaig conèixer i la recordo”, *Serra d’Or*, 209, noviembre de 1983, pp. 15-16.
- MENCOS, M. ISIDRA, *Mercè Rodoreda. A Selected and annotated bibliography (1963-2001)*, Lanham-Toronto-Oxford, Scarecrow Press, 2004.
- PESSARRODONA, MARTA, *Mercè Rodoreda i el seu temps*, Barcelona, La Rosa dels Vents, 2005. Hay traducción al español de María Gené Gil: Barcelona, Bruguera, 2007.
- SALES, JOAN, “Una mica d’història de *Là plaça del Diamant*”, en MERCÈ RODOREDA, *Là plaça del Diamant*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1962, pp. 223-235.



EUSEBI AYENSA

LOS MEANDROS DE LA TRADUCCIÓN

ISABEL NÚÑEZ

CONFERENCIA PRONUNCIADA EN ABRIL DE 2008 CON MOTIVO DE LA ENTREGA DEL PREMIO JORDI DOMÈNECH DE TRADUCCIÓ POÈTICA A EUSEBI AYENSA, HELENISTA, TRADUCTOR, PROFESOR Y ACTUALMENTE DIRECTOR DEL INSTITUTO CERVANTES DE ATENAS, POR LA OBRA POEMES INACABATS, DE KONSTANTINOS P. KAVAFIS

EN PRIMER LUGAR, quiero dar las gracias a Dolors Udina y Antoni Clapés que me han invitado a hablar aquí. No sé si sabían ellos, cuando me lo propusieron, que yo no podía hacer de ninguna manera una conferencia erudita sobre traducción, sino casi lo contrario. Espero que el premiado y el público me perdonen.

Siempre me he sentido, en la traducción como en la mayor parte de las cosas que hago, intrusa. Intrusa en la crítica literaria, porque he leído de forma caprichosa, no sistemática. Intrusa en la escritura, porque he escrito poco y en los géneros poco valorados por los editores. Intrusa en el catalán porque mi lengua materna es el castellano. He entrado, como en la Universidad y en todas partes, por una puerta lateral, sesgada. No he traducido a los clásicos, ni tampoco poesía, pero por pasión, por afinidad, por pura rendición o por impaciencia, si me he topado con unos versos de Verdaguer que hablan de azufafios, o unos fragmentos de Rimbaud cuando estaba tan mal traducido, o unas frases de Montaigne cuando no se había publicado por estos lares, he tenido la poca vergüenza de traducirlos. Tengo el griego y el latín oxidados, pero las dos lenguas eran pasiones mías y, si tropezara con una frase de Platón o de Plinio el Viejo en un texto, quizás no resistiría la tentación de intentarlo. Por esa posición mía de intrusa veterana, en lugar de una conferencia como dios manda, daré un paseo por los meandros de la traducción, mi territorio.

Cuando le preguntaron al matemático Marcus de Satoy cómo había podido fascinar al público inglés hablando de números, él dijo dos cosas: una, que todos sabemos, que la pasión ayuda a la transmisión de cualquier saber; y la segunda, que me interesó más, que a todo el mundo le gusta hacer *que todo encaje*, y por eso tiene éxito el sudoku.

Creo que en la traducción, en el hecho de descifrar y resolver cualquier jeroglífico, por muy difícil que sea —y no sé por qué, yo siempre he traducido textos difíciles—, he encontrado una representación tranquilizadora, un gesto simbólico vital, que descubrí de pequeña, cuando aprendía a conocer las letras y a formar las palabras. En el fondo de esa operación, está la idea de que todos los problemas son como jeroglíficos y que, si lográsemos concentrarnos más allá del dolor o de la angustia, sólo habría que encontrar la solución. Es una sensación comparable a encontrar el camino en un laberinto. Todos los problemas tienen al menos una salida, repite una voz interna mientras traduzco.

Empecé a traducir por accidente. Una interpretación erráticamente psicoanalítica me llevaría, como siempre, a mi infancia infernal, donde lo único que me salvaba era el paisaje ... hasta que aprendí a leer. Con la lectura me creé un segundo paisaje, hecho de palabras. Como si el camino que iba de Roses a la playa, lleno de algarrobas, cacas de oveja y agujas de pino, y que poco a poco iba invadiendo la arena cuando se acercaba a la bahía, se

convirtiera en un camino de palabras, que yo repetía mentalmente, con las grafías, y que pisaba sin hacerme daño, incluso cuando perdía la sandalia.

Como las canciones, que para mí escondían enigmas y sentidos ocultos, las frases ridículas del libro de lectura me interpelaban, con significados irónicos o afirmaciones que mentían. “Aprender a hablar es aprender a traducir”, dice Octavio Paz; “Cuando el niño pregunta a la madre el significado de una palabra, de hecho le pide que traduzca a su lenguaje el término desconocido... La historia de todos los pueblos repite la experiencia infantil; incluso la tribu más aislada debe enfrentarse en algún momento al lenguaje de un pueblo extraño. La sorpresa, la cólera, el horror o la divertida perplejidad que sentimos ante los sonidos de una lengua que ignoramos no tarda en transformarse en una duda sobre la lengua que hablamos.”

De pequeña, yo siempre había pensado vagamente en huir. Leyendo podía huir a otros mundos, al menos un rato. Los libros eran un *más allá* de mi familia inhospitalaria. En los libros y el paisaje de palabras encontré la hospitalidad que me faltaba en el mundo real.

“El lenguaje”, dice Octavio Paz, “hace habitable el mundo. Un mundo de puros significantes sería tan inhospitalario como un mundo de cosas sin sentido —sin nombres.”

Leyendo, yo aprendía palabras desconocidas en un contexto mágico o poético, que las cargaba de otros contenidos. Así, la palabra *frondoso* no dibujaba simplemente el follaje, no era el *leafy* de los ingleses, sino que iba asociada al bosque misterioso y simbólico del cuento, con la joven cien años dormida, con unos espinos feroces que impedían el paso a los personajes convencionales y que sólo se apartaban ante el caballo de su libertador. Con los años, esas palabras nuevas se hicieron más raras y más tarde sólo las encontraría leyendo otras lenguas y traduciendo. Los editores de libros infantiles de ahora tratan a los niños como si fueran estúpidos y sólo publican libros con palabras muy sencillas, y con una sola frase después de cada página dibujada. Nosotros, de pequeños, leíamos libros llenos de palabras enigmáticas que teníamos que aprender, con pocas ilustraciones.

Decía Walter Benjamin que la lengua más pura no es ninguna lengua sino que se halla en la intersección de las distintas lenguas, un espacio al que sólo acceden los traductores. Traducir significa vivir en los intersticios. Este ejercicio aún es más evidente cuando trabajamos en formato digital y “pisamos” el texto original, escribiendo la traducción encima. Este procedimiento muestra las similitudes y coincidencias entre las lenguas. Traducir viene de *traductio*, que significa hacer pasar de un sitio a otro, trasladar, como en inglés *to translate*. Implica un movimiento constante de acercarse y alejarse.

Jacques Derrida, que empezó su trayectoria filosófica traduciendo *El origen de la geometría* de Husserl, no dejó nunca de reflexionar sobre la traducción. Él hace otra lectura del mito de Babel y dice que, con la Torre, dios dispersa a los hombres y rompe la transparencia racional, interrumpe la violencia colonial y el imperialismo lingüístico y destina a los hombres a la traducción. La traducción deviene así “la ley, el deber y la deuda. Pero esta deuda (dice) no puede pagarse nunca.” Es la posibilidad imposible lacaniana. La traducción es restitución, es transferencia. El texto deviene otro sin dejar de ser el mismo. La traducción hace posible la maduración y la supervivencia de las obras. El texto se resiste a la traducción, pero se trata, como siempre, de superar la muerte. Hay un *hymen*, una alianza con la lengua del otro. Una traducción que neutralizase y desnaturalizase la carga poética del texto traicionaría la idea de Derrida. Pero se trata de ser, como ha escrito él, fielmente infiel, o infielmente fiel.

Dice Derrida que la relación del traductor con su lengua es de *amourhaine*, amorodio. El traductor odia su lengua porque no puede decir lo que ha dicho la otra lengua. Pero, como la ama, la forzará para que lo diga. Esta relación ambivalente se asemejaría, según Derrida, a la transferencia psicoanalítica.

Con la añoranza de la lengua materna, la necesidad de alejarnos de ella y de traicionarla, yo conozco la tentación traductora de hacerme, en cierto modo, esperantista, y de escoger cada palabra en una lengua distinta. Los traductores co-

nocemos secretamente las ventajas y los déficits de cada lengua en que trabajamos, las palabras intraducibles.

El psicoanálisis también es pura traducción.

El analista traduce las palabras de quien se analiza, el cual dice cosas que no pretendía decir conscientemente; las palabras provocan asociaciones; los sonidos son significantes, los errores y las omisiones también, como la manera de decir y los silencios. El analista nos devuelve nuestras palabras, y de pronto, el eco se intensifica y todo lo que parecía inamovible se mueve y vemos las mismas cosas con ojos distintos.

Hay una fascinación literaria en la traducción psicoanalítica. La palabra que cura. El extraño alivio de convertir, como con la escritura, el dolor y la experiencia en palabras.

La traducción es una lectura profunda. El traductor tiene una relación íntima con el texto y conoce a quien lo haya escrito. Ve al autor desnudo, le da la vuelta al texto como si fuese un calcetín. Descubre las obsesiones y repeticiones, ve dónde el autor ha escrito con fluidez, se para allí donde el otro se ha encallado. Yo traduje a un autor, T.C. Boyle, lleno de palabras difíciles, pero que me hacía correr con su ritmo dickensiano. También me arrastraban la melancolía sólida y real de Cynthia Ozick, la fiebre de Isabelle Eberhard o los demonios de Rick Moody, el humor ácido de Dorothy Parker, el descarnamiento de Patricia Highsmith y la curiosidad viajera de Colin Thubron.

Dice Walter Benjamin que la traducción es peligrosa para el traductor, que debe someter la propia lengua a la impulsión violenta de una lengua extranjera. Habla de Hölderlin y de la risa helada de Goethe: esa intimidad constante con el poder unificador nos expondría a la escisión. La familiaridad que da al traductor derecho a ser el más orgulloso o el más secreto de los escritores también podría llevarlo a la locura. Hölderlin tradujo *Antígona* y *Edipo* antes de enloquecer.

Durante una época, yo traducía documentales para la televisión catalana, y esa actividad generó en mí una cultura absurda, de *Reader's Digest*, que sorprendía en las conversaciones. Yo sabía mucho de los gorilas de Borneo o por qué se hundan

los grandes petroleros, o de los futuros financieros, o de la CIA, de los viajes a la Luna y la vida de los astronautas que la pisaron, de los niños asesinos ingleses recluidos para siempre en cárceles con terapias psicoanalíticas o de las mujeres indias quemadas por sus maridos. Me había especializado, sin querer, en documentales urgentes, y me daba la impresión de que siempre me tocaba traducir las historias más tristes. Y mientras traducía, lloraba. Tenía un amigo guionista italiano que quería hacer una historia sobre eso: *La traduttrice che piangeva*.

Tuve una experiencia curiosa de traducción a la inversa. Una amiga de Nueva York quería leer mis cuentos y yo no tenía tiempo de intentar traducírselos, y ella me dijo: “Déjame que ponga uno en mi *software* de traducción y miremos a ver qué sale.” Y me lo reenvió. El resultado era absurdo: como en inglés utilizan unos posesivos que nosotros no tenemos, la versión inglesa convertía las manos, la cabeza y las piernas de cada personaje mío en posesivos neutros “its”, los animalizaba o cosificaba ... Pero había una parte banal de trabajo hecho y yo hice una primera corrección para que se entendiera. Ella hizo la segunda. Yo le mandaba objeciones. Discutía con ella algunas palabras, con insistencia y ferocidad. Yo, que escribo a ciegas, de pronto descubría, a posteriori, la razón y los dobles sentidos o la ironía de cada pequeña pieza de mis cuentos. Entendía que cada palabra tenía que ser aquélla y no otra. Y que la fonética, los acentos y el ritmo también eran determinantes.

Cuando mi amigo escritor serbio tradujo cuatro cuentos míos, yo, desconfiada, le pedía que me tradujera en voz alta la versión serbia de mi cuento, mientras yo miraba el castellano, para ver si decía lo mismo. Pero hay cosas que en cualquier lengua románica o en inglés pueden decirse con una palabra y en serbio necesitan un circunloquio. Y a la inversa. Recuerdo que, cuando leímos esos cuentos en público, en Belgrado, en septiembre pasado, escuchaba la traducción serbia intentando reconocer mi escritura y cómo la fonética cambiaba o mantenía la poética del cuento. Allí donde mi narradora repetía, al principio de algunos párrafos, “Mi madre”, en serbio decía “Moia maika”... La fonética

expresa una manera de ver. *Moia maika* no es igual que “mi madre”, ni tampoco suena como “La meva mare”.

Dice Thomas Bernhard: “Una traducción es otro libro. No tiene nada que ver con el original. Es un libro de quien lo ha traducido. De hecho, traducir es imposible.” En cierto modo, tiene razón; sobre todo, cuando las lenguas son tan lejanas, o polisémicas, el traductor tiene que inventar y reescribir más que nunca.

El poeta japonés Elia Taniguchi le mandó a un amigo mío fotógrafo, Manel Armengol, la traducción tentativa de un poema suyo al castellano. Para afinarla, Manel podía preguntar a sus amigos japoneses, pero no son escritores, y por tanto, les faltaría la intuición poética. La condición literaria del traductor le permite establecer una conexión intuitiva con el autor y le hace saltar barreras de una forma misteriosa. No pasa sólo con la poesía.

El poeta japonés dijo:

Es difícil porque la lengua japonesa es especial, casi única, una mezcla de kanjii (escritura china/jeroglífica) y japonés antiguo (fonética). Una palabra puede jugar con dos sentidos y manipularlos de una forma dual y libre... es un idioma visual y musical (emocional). Puede expresar un sentido vago, sin un significado claro o introducir muchos sentidos posibles con imágenes claras y visuales, como una canción, o como ocurre en los haikus...

En este poema he experimentado y he utilizado las palabras fácilmente, pero de una forma demasiado Grande, algo que no hace ningún poeta que no sea muy popular, para expresar algo universal, pero personal; tranquilo, pero emocional. Parece fácil y también difícil llegar a un sentido que se entienda... Quizás porque he usado palabras como cielo, mar, amor, vida, corazón, que son muy fuertes en Europa (y no tanto en japonés). Por ejemplo, la palabra INOCHI (vida) tiene muchos sentidos y no siempre se asocia al hombre porque la cultura japonesa tiene muchos dioses: cualquier animal, planta y objeto es dios. INOCHI está en ellos como espíritu; no dentro, sino en la propia existencia de esos seres...

Roland Barthes, precisamente sobre los haikus y la traducción, habla de “souligner l’énigme”, subrayar el enigma. Dice: “Lo que me viene de una lengua muy extranjera (muy extraña) de la cual no tengo ningún rudimento —y que, además, es de un discurso poético—, sin embargo me toca, me afecta, me encanta (y en cambio, no puedo verificar ni mucho menos la traducción). Estoy a merced del traductor” y recuerda a Paul Valéry en Praga: “Perdido en el extranjero de la lengua ignorada. Todos se entienden y son humanos entre ellos. Y tú no, y tú no...” Dice Barthes que el haiku le resulta humano, familiar... porque es la conjunción de una verdad, que “la forma breve es un inductor de la verdad. En poesía, sólo la forma hace tocar la verdad ... el haiku engloba mil páginas en germen” y en esa búsqueda de otro poema y otra rima que es la traducción, se llega a ese reconocimiento.

Traducir también es conectar universos separados y culturas desconocidas. Steiner comparaba los traductores con unos astronautas que pusieran en contacto mundos lejanos.

“Los escritores hacen las literaturas nacionales. Los traductores hacen la literatura universal”, dice Saramago. Y Biel Mesquida, a propósito de una traducción baudelairiana de Jordi Llovet: “Así se hace vivir una lengua: con traducciones de los grandes artistas del misterio poético que se convierten en creaciones del traductor, sin traicionar ni gota al autor”. Y añadía que esa traducción “tiene un sitio en la Historia de la Vida del Catalán, como energía vivificadora: sobredosis de inyección poética.”

Dice Maurice Blanchot:

Traducir es una pretensión maligna... El traductor es culpable de una impiedad mayor: enemigo de dios, pretende reconstruir la Torre de Babel, aprovechar irónicamente el castigo del cielo que separa a los hombres con la confusión de las lenguas. Antiguamente, creían que se podía remontar hasta una lengua originaria, un habla suprema que decía siempre verdades. Walter Benjamin recupera ese sueño, cree que cada lengua es incompleta y que el traductor, mesiánico, hace se-

ñas a ese lenguaje superior de la armonía o la unidad... Pero”, objeta Blanchot, “la traducción no elimina la diferencia, a veces la disimula y otras la acentúa. El traductor *vive en la diferencia*, en el poder de unificación, como un Hércules estrechando las dos orillas del mar.

Las lenguas resumen una historia y una forma de ver el mundo. El castellano integró para siempre la ironía y el humor paródico del *Quijote*, aunque la gente que lo habla no pueda sospecharlo. Una vez, cuando el autocar de Cadaqués atravesaba el horror constructivo de Roses, yo me sentí protegida por la conversación en lengua alemana de dos viejos hippies sentados delante, alemanes del norte. Daban una impresión reflexiva y lógica, con palabras largas, hechas de pequeñas adiciones semánticas, y el tono lento, filosófico. Yves Bonnefoy cita la broma de Borges de que el francés es platónico y el inglés aristotélico, dice que el francés pierde el aliento subiendo la escalera de Yeats y Shakespeare, pero concluye que en la traducción, “las miserias son también gracias de dios y las dificultades devienen estímulos...”, como ocurre en toda escritura. Siempre he pensado que el catalán expresa mejor la sensualidad de la geografía, dibuja fonéticamente los relieves y texturas del paisaje físico y secreto: *gorgs pregons i fagedes, pous i tolls i matolls, bassals, esbarzers dels barrancs, boira als pollancre i a l’escorça dels xiprers, i lledoners, baixar pels turons o la badia i el llot submarí* (“gargantas profundas, hayedales, pozos, charcas y matorrales, pozas, espinos de los barrancos, niebla en los chopos y en la corteza de los cipreses y almeces, bajar por las colinas o la bahía y el lodo submarino”). Cada lengua nos condiciona de un modo distinto. Stevenson dijo que un escritor tiene que tener encanto —es decir, capacidad de encantamiento— y que sin ese ingrediente, el resto es inútil. Las lenguas y los traductores también lo necesitan, pero a algunos traductores nos maravillan esas diferencias de las lenguas, que expresan idiosincrasias misteriosas. Por ejemplo, la palabra “mareo” puede dar una imagen fantasmiosa de “mariposas en el estómago” entre los ingleses, pero también ese *rodament de cap* (“rodar de la cabeza”) deliciosa-

mente decimonónico del catalán, que a mí me hace pensar en aquellas señoras asfixiadas por la presión del corsé y que había que despabilar con sales. O la diferencia entre los estadounidenses, que nos citan a la hora exacta añadiendo *sharp!*, y la cortesía japonesa, que exige una ficción de vaguedad y dice “quedamos más o menos... a las ocho” (¡pero son puntuales!), o la fórmula japonesa, por teléfono: “Soy más o menos Isabel”. Yo nunca he entendido a aquellos que viven años en un sitio sin aprender las palabras que los rodean, ni buscar las ventajas secretas de la lengua del lugar.

Traducir también ha sido, para mí, una sustitución y una preparación para la escritura, otro gesto simbólico de quien desea escribir pero tiene la fantasía de ser habitada por un desierto, un vacío, o teme mostrar una parte que asustará o será aceptada en exceso. Y a la vez necesitaba escribir, es decir, mostrarme, aunque fuese provocando rechazo. Explicar lo que escriben otros, reescribirlo, atraer aquel más allá, el *ailleurs* de Baudelaire: “Anywhere out of this world, n’importe où, pourvu que ce soit en dehors de ce monde”. Para quienes intentamos escribir, traducir es un refugio, un puente, una voz prestada. Como Derrida y Hélène Cixous, que se encontraron en París, emigrados, “refugiados bajo el vientre de la lengua francesa”, yo he vivido refugiada en las palabras de otros, antes de escribir las mías.

Decía Rilke que la traducción es el procedimiento más puro para reconocer la habilidad poética. Alberto Manguel, en un capítulo de la *Historia de la lectura* titulado “El traductor como lector”, defiende la traducción que Rilke hizo de la poeta francesa del XVI Louise Labé. Si para Louise Labé la habilidad del lector era recrear el pasado, Manguel sostiene que Rilke, traduciendo a Labé, no revivía el pasado de Labé sino el suyo, leía lo que Labé nunca había evocado.

Leía buscando un sentido, buscando significado. La traducción es el acto supremo de comprensión... El sentido viene dictado a menudo por el lenguaje que utilizamos, decimos las cosas no sólo por una decisión, sino por una música de las palabras, evitamos palabras que nos resultan des-

agradables, tienen doble sentido o nadie usa ... Todos los ornamentos del lenguaje conspiran para que elijamos un conjunto de palabras y no otro.

Para Rilke, la traducción es el procedimiento más puro de preguntas y respuestas para entrever el significado literario (que es escurridizo), un significado que nunca se hace explícito porque, en la alquimia particular de esa lectura de significados que es la traducción, se transforma inmediatamente en otro texto equivalente...

Rilke lee a los personajes de Louise Labé a través de su propia vida; al soldado del que aquella aventurera de Lyon se enamora y al que acompaña en la batalla, le imprime “Su desolación... A los lectores nos gusta, como a Narciso, creer que el texto que miramos nos devuelve nuestro reflejo...” George Steiner critica a Rilke y dice, citando a Johnson: “Un traductor debe ser como el autor; no tiene la misión de superarlo ... cuando lo hace, el original sufre un perjuicio sutil y privamos al lector de una visión exacta”.

Borges pensaba que, muchas veces, los méritos de una traducción residían más en las infidelidades creadoras que en las fidelidades. Como ejemplo, habla de los traductores de *Las mil y una noches*. Galland, al hacer la primera traducción en Occidente, añadió un cuento, Aladino. Según Borges, tenía derecho a hacerlo porque *Las mil y una noches* no es un libro acabado, sino infinito. Para Borges, la traducción forma parte de la escritura. Él, como traductor, practicó una mezcla de literalidad e invención que, según otros autores argentinos, forma parte de la resistencia de la periferia: las escrituras periféricas pueden ser reescrituras, borradores y versiones que no necesitan ser fieles al original. También sus intertextualidades se han interpretado como una forma de traducción.

Dice Valery Larbaud que “La traducción, para nosotros, gente de letras, con la proporción justa de placer y contrariedades que nos da, es una escuela constante de virtud”. En algunos sitios del mundo, esas adversidades de la traducción son mayores. La escasa o nula consideración que se concede al traductor en nuestro país y las tarifas más bajas de Europa occidental son un indicio del valor

de la cultura. Muchos creen que Barcelona es una ciudad de cultura porque hay grandes exposiciones, pero fuera de la cultura-espectáculo, un modo más real de medir es el estatus de los traductores. Cuando traducía unas piezas breves de Dorothy Parker o el libro del siglo XIX de Jacob Riis, apenas avanzaba cuatro páginas al día, tenía unos cuantos asesores torturados con mis preguntas, y calculé que ganaba menos dinero a la hora que la mujer que limpia mi casa. Ese valor numérico se traduce también en otras actitudes.

Teóricamente, la traducción es un oficio solitario. Confieso que a mí me gusta esa soledad. Necesito el silencio unas horas al día. Para traducir y para escribir. Algunos traductores se consuelan virtualmente en el bullicio de las listas de traductores, una agitación que simula o traduce la vida real; llegan trescientos mensajes al día, haces una pregunta y te contestan veinte. Yo contemplé esa otra vida unos meses y volví a mi torre de Montaigne.

Dice Yves Bonnefoy: “Hemos traducido cuando sentimos que no hay nada en la página que no podamos percibir como nuestra voz, que se sueña a sí misma, libre de sus faltas en virtud del habla de otro.” Y habla de “un camino que se abre bajo la diversidad de las lenguas, el único, demasiado cerca de la llegada, en la invisibilidad.”

Joanot Martorell empieza el *Tirant lo Blanc* con la ficción de que se trata de la traducción de un texto inglés al portugués y al catalán, para acabar escudándose en la condición imposible de traducir. Dice: “Tirant sien en lengua anglesa, e a vostra ilustre senyoria sia estat grat voler-me pregar *la giràs* en lengua portuguesa... [Tirant siendo en lengua inglesa, y a vuestra ilustre señoría habiendo sido grato pedirme que la *girase* a lengua portuguesa...]

Y lo traduce también a la lengua *vulgar valenciana*, “per ço que la nació d'on io só natural se'n puixa alegrar...” [para que la nación de donde soy natural lo pueda disfrutar] y advierte que habrá fallos, pero los acaba disculpando por la imposibilidad de traducción: “Car si defalliments alguns hi són, senyor, n'és en part causa de la dita lengua anglesa, de la qual en algunes partides es imposi-

ble girar los vocablos.” [Pues si yerros algunos hay, señor, es en parte causa de la dicha lengua inglesa, de la cual es en algunas partidas imposible girar los vocablos.]

Me gusta la idea de que traducir sea *girar los vocablos*. Confirma mi metáfora del texto como un calcetín en manos del traductor.

Pero pese a esa imposibilidad/dificultad, trabajar con palabras siempre resulta, en cierto modo, curativo.

Las representaciones simbólicas son poderosas y los humanos las buscamos siempre, desde el principio. Prácticamente todas las lenguas tienen una rima que se canta a los niños cogiéndoles cada dedo de la mano; en castellano dice: “Este niño pide un huevo, éste dice que no hay, éste lo fue a comprar, éste lo frió y le echó sal y ¡este gordito se lo comió!” Con ese juego, que tanto gusta a los niños, les decimos simbólicamente que nos ocuparemos de cada aspecto de ellos, que no abandonaremos ninguno, y ese dedo gordito podría ser el lado más loco, más necesitado, más travieso e infantil del niño. También hay madres que, mientras cocinan y cuidan a los niños, hacen una representación más o menos melancólica de lo que querrían: cuidarse ellas, ser cuidadas, maternizadas, acunadas, tener espacios de regresión... Una amiga traductora, cuando estaba a punto de separarse, se interesó por la costura: pensaba quizás en aquellas abuelas que zurcían y cosían como si quisieran restaurar las rupturas y desgarros de las relaciones familia-

res. El psicoanalista Bruno Bettelheim observó que, muchas veces, los niños pasan más tiempo decidiendo las reglas del juego que jugando estrictamente y que, en esa discusión, hay tanto o más placer que en el juego. Cuando yo era pequeña, en Figueras, en el patio del colegio jugábamos a una pura representación de juego, que nos hacía reír y tenía un éxito sorprendente: nos cogíamos por los hombros y se iban uniendo más y más niños y cruzábamos el patio canturreando: “¿Quién quiere jugar a la pitu pitu pa?” La pitu-pitu-pa no era nada, una parodia de juego.

Hay una escena de infancia en la última novela de Albert Camus, en la que el niño corre alrededor de una mesa repitiendo como una letanía, cada vez más deprisa: “Me aburro”: *Je me ennuie! Je me ennuie! Je me ennuie!* y el escritor dice que efectivamente se aburría, pero, “al mismo tiempo, había un juego, una alegría, una especie de placer en aquel aburrimiento.”

Del mismo modo, cuando no estoy escribiendo, yo aún encuentro placer en ese ejercicio casi mecánico y tranquilizador de buscar y seguir el ritmo del texto de otro, descifrar los jeroglíficos, buscar palabras, intentando escoger los sentidos posibles, para recordarme que podría mirarlo todo, incluso las cosas más difíciles e inquietantes de la vida, como un rompecabezas, como una salida del laberinto, como la piedra Roseta para Champollion.

MOBY-DICK;

OR,

THE WHALE.

BY

HERMAN MELVILLE,

AUTHOR OF

"TYPEE," "OMOO," "REDBURN," "MARDI," "WHITE-JACKET."



NEW YORK:

HARPER & BROTHERS, PUBLISHERS.

LONDON: RICHARD BENTLEY.

1851.

EL LARDO ES EL LARDO. SOBRE LA TRADUCCIÓN DE *MOBY-DICK* AL CASTELLANO

FERNANDO VELASCO GARRIDO

TRADUCTOR

Desde su publicación en 1851 y hasta principios de los años veinte del pasado siglo, *Moby-Dick* fue lo que hoy en día se llamaría una “obra de culto” —seguramente una de las primeras que puedan calificarse así—, ignorada tanto por el gran público como por la inmensa mayoría del estamento intelectual, aunque admirada por pequeños grupos de lectores entusiastas que compartían su apreciación casi como un arcano. Un artículo publicado en 1922 en la entonces prestigiosa revista inglesa *The Nation and the Athenaeum* comentaba la peculiar historia de la recepción de la novela:

Ese libro, efectivamente, parece haber sido una maravilla atesorada como una especie de secreto durante años por algunos lectores selectos que habían dado en leerlo. Hablaban poco de él. Sabemos que tenían la costumbre de llamar la atención sobre el libro a amigos en los que podían confiar, de tal manera que *Moby-Dick* llegó a convertirse en una especie de ingeniosa prueba por la que podía constatarse lo genuino de la respuesta a la literatura de otra persona. Si alguien no quedaba admirado ante *Moby-Dick*, entonces su opinión sobre literatura no merecía ser tenida en cuenta. Debe observarse, no obstante, que a la víctima nunca se le decía esto, pues la prueba la hacían unas personas que se sentían amedrentadas por la intensidad de los sentimientos provocados por la extraña y subliminal fuerza del monstruo llamado ‘la ballena blanca.’ Las cuales, además,

observaban que *Moby-Dick* no era un libro cuyos méritos, tan sobresalientes para ellos, hubieran sido admitidos por los expertos acreditados en literatura. Estaban seguros de su opinión, pero estaban en la situación del astrónomo aficionado que está convencido de que ha descubierto una estrella de primera magnitud, pero que sin embargo no se atreve a anunciarla porque Greenwich guarda un extraño silencio sobre esa obvia maravilla celestial¹.

Moby-Dick comparte con los libros más emblemáticos de la vanguardia este cierto carácter iniciático que lo hace ser apreciado como una especie de revelación. Es como si su lectura —su apreciación— provocara en el lector la impresión de haber entrado a formar parte de un círculo reservado de conocimiento. Todo en la novela, su trama y la manera en que está estructurada, la complejidad de sus planteamientos ideológicos, su copiosa erudición, su naturaleza simbólica, su riqueza visual, sus destellos de realismo, sus excesos góticos, todo es responsable de ello, aunque es sin duda el lenguaje, de una riqueza, originalidad y osadía pocas veces igualada en la historia de la literatura, el que estampa sobre lo demás el sello necesario para que el texto tenga ese valor característico.

Pero como ocurre también con las grandes obras de la vanguardia, son muchas las personas que contradiciendo la afirmación anterior, encuentran que *Moby-Dick* es un libro farragoso, sobre-

cargado, y que su prosa es abstrusa, enrevesada, que está toscamente puntuada, que es artificiosamente grandilocuente, torpe. Es una opinión que, dado el prestigio actual de la novela, o bien no se suele expresar, o se expresa con epatante exabrupto de fanfarronería, pero que en ningún caso resulta difícil de comprender. Basta comparar *Moby-Dick* con las novelas que Melville escribió antes, para que al menos en una primera impresión pueda parecer, efectivamente, que en ella existe una pérdida de capacidad narrativa. A diferencia de lo que ocurre con el lenguaje de *Moby-Dick*, a nadie se le ocurriría calificar de torpe el de esas cinco novelas anteriores. Por el contrario, la prosa de esos libros sorprende por su fluidez, por su clara articulación, por

una capacidad de intensa matización emocional, una atención a la resonancia de los nombres adecuados de las cosas, una facilidad para la metáfora, un dominio natural de la cadencia de la prosa, y simplemente plenitud y capacidad de recursos de expresión².

Nada hay en esos libros anteriores de Melville que permita anticipar el lenguaje de *Moby-Dick*:

En general, la dicción en esos libros es la dicción normal de la buena prosa de la época de Melville; posee una cualidad personal difícilmente definible. Ahora bien, en *Moby-Dick*, adquiere abruptamente una idiosincrasia de la clase más inequívoca; ahora es una cuestión de lenguaje de Melville en el mismo sentido en el que uno habla del lenguaje de Virgilio, o de Shakespeare, o de Milton. Verbalmente, es una creación; un gran artificio; un habla particularmente caracterizante; sin ella el libro no existiría³.

Es esa misma originalidad la que seguramente hace que para algunos resulte difícil apreciar sus méritos en este aspecto. La prosa de *Moby-Dick* produce en un primer momento una impresión que como poco resulta extraña. Es común que lectores que admiran la obra —me refiero a lectores nativos de lengua inglesa, los testimonios de

los lectores de las traducciones castellanas, como veremos en seguida, no son relevantes— se quejen, a pesar de su entusiasmo, de unas singularidades que, dicen, hacen que la lectura no sea todo lo fluida que cabría esperar. No faltan testimonios que confirmen esa impresión entre lectores muy cualificados, como por ejemplo, el poeta Charles Olson —un gran especialista en la obra de Melville—, que solía bromear a costa del historiador de la literatura norteamericana F. O. Matthiessen, dejándolo horrorizado al afirmar muy seriamente que iba a “reescribir *Moby-Dick*, pues con toda seguridad cualquier profesional podría limpiar esa prosa en toda su extensión”⁴.

Ya en las primeras reseñas aparecidas tras su publicación se podían leer comentarios bastante reveladores sobre la singularidad de su lenguaje. “Un inglés delirante, que no malo”⁵, decía una de ellas, mientras que otra hablaba de “tanta excentricidad en su estilo”⁶, otra de un “estilo maniaco, gesticulante, chillón como un enajenado incurable a quien no preocupan el loquero o el chaleco de fuerza”⁷, y otra más de “desbocada extravagancia en la escritura”, aunque en ella también se decía que Melville tenía el “más absoluto dominio sobre la potencia y la belleza de nuestro lenguaje”⁸. Esta clase de comentario elogioso, que resalta a la vez la impresión de rareza y brusquedad que produce la prosa, es el que más se prodiga a partir de la recuperación del libro y su inclusión en el canon de la literatura occidental. Un libro “salvaje” se repite una y otra vez, y se dice que “el lenguaje cruje claramente bajo la intensidad de su tratamiento”⁹, e incluso se llega a afirmar que “su estilo te deja cardenales por todas partes”¹⁰. Aunque lo más común es la confirmación del extraordinario valor retórico de la obra, con comentarios que en su forzada elocuencia parecen contagiarse del propio tono de la novela:

La instrumentación de Melville no ha sido superada en la escritura del último siglo. Uno debe remitirse a Beethoven o a Wagner para una exhibición de tal potencia, que no se podrá encontrar entre las obras de la literatura. Aquí están, reunidos en una sola orquesta, el violín rústico de

Webster, los platillos de Marlowe, el contrabajo sonoro de Browne, los metales de Swift, las castañuelas de Smollet, y la flauta de Shelley, complementándose unos a otros en una grandiosa sinfonía¹¹.

Los testimonios que se conservan del propio Melville corroboran también la radicalidad de sus planteamientos. Ya en la primera mención a *Moby-Dick* que se conoce, daba fe de las dificultades que le planteaba su redacción. Se trata de una carta a Henry Dana jr., escrita el 1 de mayo de 1850, en la que Melville le comunicaba sus progresos en la nueva obra en la que estaba trabajando:

Respecto a la “expedición ballenera” [...] será un libro extraño, me temo; el lardo es el lardo, ya sabe; aunque se pueda sacar aceite de él, la poesía fluye con tanta dificultad como la savia de un arce helado; y para montar la cuestión uno necesita echar un poco de fantasía, que dada la naturaleza del asunto debe ser tosca como las cabriolas de las propias ballenas. No obstante, a pesar de ello tengo intención de ofrecer la verdad del asunto¹².

Ésa es precisamente la impresión que produce la prosa de la novela, la de una persona que encuentra dificultades para “ofrecer la verdad del asunto”. Es como si el texto efectivamente hubiera fluido con dificultad, como si Melville, apremiado por todo lo que quería expresar, no hubiera podido contentarse con lo que la lengua le ofrecía, como si arrastrado por una especie de furor creativo, se hubiera visto impelido a agotar en cada frase los recursos de la misma. Uno tiene la impresión de que la claridad y los modos de dicción de los textos anteriores se le hubieran quedado de pronto cortos, y que en su ambición creativa se hubiera visto obligado a “desdeñar cada vez más sus dones naturales, o más bien, sus primeros dones, que no correspondían a lo que él exigía a su genio”¹³. Es como si hubiera “renunciado a la despreocupación del dejar correr la pluma”¹⁴, sabiendo que sólo así podría llegar a conseguir abarcar lo que pretendía, siendo consciente a la vez de que sólo recono-

ciendo lo inabarcable de su proyecto, era posible afrontarlo, que su proyecto era precisamente esa inabarcabilidad, semejante a la de la ballena, esa imposibilidad de realizarlo y esa locura de intentarlo, expresión en sí del intento de dar caza a la ballena blanca. Nada quizá lo expresa mejor que el grandioso párrafo —y nunca mejor empleado el calificativo— del comienzo del capítulo 104:

Inconscientemente mi caligrafía se expande a mayúsculas de cartel. ¡Dadme la pluma de un cóndor! ¡Dadme el cráter del Vesubio como tintero! ¡Amigos, sujetadme los brazos! Pues en el mero acto de poner sobre el papel mis pensamientos sobre este leviatán, éstos me agotan, y me hacen desfallecer con su extensa abarcabilidad de ámbito, como si incluyeran el círculo total de las ciencias, y todas las generaciones de ballenas, y hombres, y mastodontes, pasados, presentes, y por venir, junto con todos los giratorios panoramas de dominio sobre la tierra, y a través de todo el universo, sin excluir sus suburbios. ¡Tal y tan engrandecedora es la virtud de un tema magno y expansivo! Nos dilatamos hasta su mole. Para producir un libro colosal, debes elegir un colosal asunto. Jamás podrá escribirse un volumen grandioso y perdurable sobre la mosca, aunque muchos haya que lo han intentado.

Así, el lector que emprende la lectura de *Moby-Dick* se encuentra con un texto de inaudita puntuación, en el que es frecuente la agrupación de calificativos yuxtapuestos —a veces hasta cinco—, con oraciones inacabables, de una complejidad sintáctica difícilmente abarcable en ocasiones, que emplea un léxico rebuscado, arcaizante, repleto a la vez de neologismos, y que muestra una manifiesta irregularidad de expresión, en la que alternan pasajes de alta retórica con coloquialismos localistas, fluyendo entre formas de narrar distintas, de la ficción al ensayo y al drama, de la épica a la lírica y a la sátira, acercándose a veces con ironía al lenguaje científico de la época, o a la retórica política, o a los sermones religiosos, o a las sentimentaloides narraciones de los panfletos de las sociedades reformistas tan presentes enton-

ces en la cultura norteamericana. No es por tanto de extrañar que en una primera lectura, sobre todo para un lector no muy atento, el texto pueda dar impresión de torpeza.

Mas esa impresión es sólo una percepción inicial. Cuando uno se familiariza con el carácter de la obra, la extraña puntuación resulta aportar una cadencia poética que a veces permitiría transformarlo en verso sin otra modificación que el fraccionamiento de la línea; la prodigalidad de la adjetivación, lo mismo que la profusión de neologismos, resulta tan precisa y definitoria que en ocasiones incluso se antoja insuficiente; la complejidad sintáctica lo dota de una profundidad y un dinamismo extraordinarios; el léxico arcaizante resulta esencial para su carácter poético y gótico; y la alternancia entre formas de narrar y modos de discurso distintos¹⁵, que en su momento pudo confundir al lector, ha demostrado ser una anticipación —que no la única— de maneras que más de medio siglo más tarde se popularizarían en la literatura occidental¹⁶.

Se trata, en suma, de una prosa insólita, única no sólo en la historia de la literatura, sino también en la obra del propio Melville, pues éste, en una postura igualmente plena de modernidad, no volverá a recurrir a un tipo de discurso similar en sus escritos posteriores. De esta manera se explica quizá el carácter arcano de la novela de que hablamos en un principio. Hay muchos testimonios de que segundas y terceras lecturas parecen permitir una comprensión de lo que previamente parecía confuso, caótico incluso; que el lenguaje de pronto parece despejarse y fluir con una especial naturalidad de extraña expresividad. A mí mismo personalmente me ocurrió así en mi segunda lectura de la novela, y fue la curiosidad por ver cómo se había vertido esta notable prosa al castellano en las traducciones existentes, y la comprobación de lo inadecuado de las mismas, la que me llevó a plantear una nueva versión castellana y en última instancia a escribir este artículo.

En *Moby-Dick*, Herman Melville representaría un ejemplo extremo del individuo que, según Schleiermacher —a quien parece imposible no acudir en cualquier artículo que trate sobre traducción—, “forma la lengua”, de ese individuo que “piensa de forma independiente” y “posee autonomía intelectual”, y que por ello merece ser traducido, pues “sólo en la medida en la que uno influye de esta manera en la lengua, merece ser escuchado más allá de su ámbito inmediato”¹⁷. Ahora bien, dado este radicalismo de Melville como “formador de lengua”, la traducción de *Moby-Dick*, siguiendo un poco más a Schleiermacher, resultaría una empresa especialmente “disparatada”, pues “para que sus lectores comprendan, [el traductor] tiene que recibir el espíritu de la lengua original del autor, y poder apreciar su peculiar manera de pensar y su mentalidad; y para lograr ambas cosas, no puede ofrecerles sino su propia lengua, que en ninguna parte coincide plenamente con aquella, y puede ofrecerse él mismo, tal y como ha entendido a su autor, unas veces con más claridad, otras con menos [...] ¿No parece la traducción, así considerada, una empresa disparatada?”¹⁸

Puede que efectivamente la empresa de la traducción de *Moby-Dick* lo sea. Veamos algunos ejemplos concretos de los problemas que las peculiaridades de su lenguaje plantean.

Uno de los aspectos en los quizá más resalta la singularidad de la prosa de *Moby-Dick* es en el nivel léxico. No es sólo que la novela muestre un glosario característico, peculiar sobre todo por su inclinación hacia el arcaísmo, con el empleo de formas antiguas para su época —*nigh* en vez de *near*, o *ere* en vez de *before*—, y términos ya totalmente en desuso en la misma, como *lave* en lugar de *wash*, o el participio *gallied*, que como el mismo Melville aclara con evidente alarde en nota al pie: “proviene del verbo *to gally* o *to gallow*, que significa atemorizar de manera excesiva... confundir mediante el temor. Es una antigua palabra sajona. Aparece una vez en Shakespeare”. Más característico y peculiar aún es el empleo de derivados de clases de palabras, muchas veces no lexicalizados

o de uso muy infrecuente. Se dan así sustantivos formados a partir de adjetivos —*humorousness, gamesomeness, aboriginalness*—, o de otros sustantivos siguiendo la regla de formación de sustantivos verbales —*loomings, leewardings*—, o sustantivos de nombres abstractos construidos a partir de nombres concretos o propios —*unicornism, eboness, sultanism, titanism*—, o verbos construido a partir de substantivos —*spiralize*—, o inverosímiles adjetivos, formados indiferentemente a partir de verbos —*officered, slippered*— o de sustantivos —*cymballed, marbleized*—, además de una verdadera profusión de términos negados o privados de contenido mediante la partícula *un-* —*unensanguined billows, uncatastrophied fifth act, unverdured seas*—, y de inauditos compuestos —*teeth-tiered sharks, god-bullied hull, circus-running sun*—.

La mayor parte de estos derivados y compuestos plantean problemas de traducción. Casi todos los compuestos y los modificados por la partícula *un-*, más alguno más, como *leewardings*, exigen la paráfrasis, aunque en algún caso sea posible hallar un equivalente no más alejado del sentido de lo que cabría aceptar: *unverdured seas*, por ejemplo, admite “inferaces mares”, —aunque con más propiedad se traduciría por “mares carentes de vegetación”—. Hay otros, como *lave*, en los que es simplemente imposible mantener la peculiaridad del término, pues no existe en castellano más equivalente que uno común en el léxico —“lavar o bañar”—. En otros, sin embargo, no es muy difícil hallar un equivalente que conserve el matiz original: *sultanism, eboness, spiralize*, admiten neologismos castellanos no muy chocantes al lector: “sultanismo, ebenaceidad, espiralizar”. Otros, sin embargo, como *marbleized* u *officered* admitirían también el neologismo castellano, aunque el resultado —“marmoreizado”, “oficialados”— resultaría quizá demasiado chocante.

El principal problema de este desusado vocabulario, desde el punto de vista de la traducción, reside en que la lengua inglesa permite al hablante un mayor margen de creatividad que la castellana en el aspecto léxico. En inglés los neologismos resultan siempre mucho menos sorprendentes que en castellano, por lo que cabe pensar que el tra-

ductor castellano debería dosificar su uso. Pero dicha dosificación no debe significar en ningún caso su total neutralización. Los neologismos de *Moby-Dick*, no se limitan a dotar de un tono de originalidad a la prosa. Como bien señala Jean-Jacques Mayoux, en muchas ocasiones “ahí donde un adjetivo parecería adecuado, se impone el nombre como para afirmar más fuertemente una voluntad, una intención al menos, hacia el corazón de las cosas, como para incluir el ser metafísico en una apariencia sensible”. Se trata, a falta de mejor manera de calificarlo, de una manera de tensar la lexicalidad del texto, de forzar o intensificar la cualidad semántica del mismo. Así, se dice que en los movimientos de la ballena, *infantileness of ease undulates through a Titanism of power*, es decir: “Ondeada desenvuelta infantilidad a través de un poderoso titanismo”. Nos podemos preguntar si perderíamos mucho al decir simplemente: “Ondeada infantil desenvoltura a través de un poder titánico”. Para Melville lo segundo no sería lo mismo, pues de otro modo lo hubiera escrito de esa manera más común —*infantile ease undulates through a titanic power*—; es la diferencia justamente lo que caracteriza la originalidad de su imaginación. Como muy bien señala Mayoux, “toda manifestación encarna una idea”¹⁹, y por mucho que en castellano “infantilidad” extrañe por lo desusado del término y “titanismo” suene totalmente agramatical, y que en inglés esa extrañeza y esa agramaticalidad —que también existen— sean menores, parece que lo correcto sería conservarlos.

Pero las singularidades del lenguaje de *Moby-Dick* no se limitan al léxico. *Moby-Dick* es una obra retóricamente compleja, construida con una enrevesada sintaxis que mediante una desusada puntuación elabora verdaderas filigranas de oraciones subordinadas. Los solecismos, que efectivamente existen en el texto de las dos ediciones prínceps, están perfectamente identificados, y en los casos en los que su naturaleza es claramente atribuible a errores de copia o composición, han sido convenientemente corregidos en la que por el momento puede considerarse la edición canónica de la obra²⁰. Pero como Melville lleva el lenguaje muchas veces hasta el mismo límite de lo formal-

mente correcto, existen además algunos casos en los que hay posibles desviaciones de las normas sintácticas, aunque no tan evidentes como para que un editor pueda permitirse su corrección. Veamos un par de ejemplos.

Yet was this Nantucketer a man with some good-hearted traits; and this Lakeman, a mariner, who though a sort of devil indeed, might yet by inflexible firmness, only tempered by that common decency of human recognition which is the meanest slave's right; thus treated, this Steerkilt had long been retained harmless and docile. At all events, he had proved so thus far; but Radney was doomed and made mad, and Steerkilt — but, gentlemen, you shall hear.

En la segunda oración coordinada, la que tiene por sujeto *lakeman*, falta el infinitivo —el *dictum*— que debería completar la forma modal *might*. Eso hace que en un primer momento la oración pueda no comprenderse bien. Charles Feidelson añade en su edición una nota en la que dice: “La sintaxis está alterada en este punto.” Y efectivamente lo está si nos atenemos a un criterio estrictamente gramatical. Pero la ausencia del infinitivo correspondiente al modal *might* puede entenderse como una elipsis propia del carácter dialógico del fragmento —se trata, como lo expresa el propio Melville al inicio del capítulo, de narrar una historia preservando “el estilo en el que una vez lo narré en Lima ante un indolente círculo de mis amigos hispanos”—. Ese infinitivo elidido sería pasivo —*be treated*, por ejemplo—, y de hecho la aparición al inicio de la oración consecutiva siguiente del participio *treated* se entiende casi como una reiteración del verbo, aclarando así el sentido de la anterior. Por último, la oración inmediatamente posterior, refuerza el sentido dialógico con la suspensión de la exposición narrativa mediante la raya, y la apostilla final. Entendiéndolo así la versión castellana más equivalente sería a mi modo de ver:

Con todo, este nativo de Nantucket era un hombre con algunos rasgos de buen corazón; y es-

te lagonero, un marinero que, aunque de hecho una especie de demonio, cabría no obstante, con inflexible firmeza, temperada sólo por esa decencia común de humano reconocimiento, que es el derecho del más mísero de los esclavos; así tratado, este Steerkilt hacía tiempo que había sido mantenido inofensivo y dócil. En todo caso, así se había mostrado hasta entonces. Pero Radney estaba condenado, y lo habían encolerizado, y Steerkilt... pero, ahora lo escucharán, caballeros.

No cabe duda de que la oración resulta incorrecta. Quizá se entendiera mejor la elipsis si en lugar de un punto y coma tras la oración en que ésta se produce hubiera una raya, que se interpretaría como puntos suspensivos en la versión castellana. Pero el texto original está así, y así creo que debe verse al castellano. No estimo que mi versión sea ni más ni menos agramatical que el original, ni que se comprenda ni mejor ni peor que éste, y esa similitud es el objetivo de mi tarea como traductor. Veamos otro ejemplo:

Can we, then, by the citation of some of those instances wherein this thing of whiteness —though for the time either wholly or in great part stripped of all direct associations calculated to impart to it aught fearful, but, nevertheless, is found to exert over us the same sorcery, however modified;— can we thus hope to light upon some chance clue to conduct us to the hidden cause we seek?

Es evidente que el *but* es redundante junto al *nevertheless* como nexo de unión de la concesiva. Nuevamente Charles Feidelson señala en nota: “*but* en esta oración embrolla la sintaxis”, y también los editores de la edición Northwestern-Newberry comentan que “*but* es superfluo”, y remiten a otra nota en la que ante un caso similar se añade que “se mantiene porque posiblemente era coloquial [...] y fue casi con certeza escrito por Melville, el cual, no obstante, a veces perdía el hilo de la sintaxis”. Esta última afirmación demuestra hasta qué punto la prosa de la novela es forzada y lo difícil que es establecer un límite entre lo que

Melville pretendía y los posibles errores de copia o composición. En cualquier caso, la duplicación de locuciones adversativas también puede interpretarse como un simple refuerzo, que en la traducción, por medio de una cuidada elección del equivalente al *but* conjuntivo, incluso puede mejorar la comprensión:

¿Podemos entonces, por medio de citas de algunos de esos ejemplos en los que este asunto de la blancura... aunque por el momento, bien totalmente o en gran parte despojada de toda directa asociación calculada para revestirla de nada intimidante, si bien, no obstante, se observa que ejerce sobre nosotros el mismo embrujo, modificado del modo que sea... podemos de este modo esperar arrojar luz sobre alguna clave fortuita que nos conduzca a la causa oculta que buscamos?

Con estos ejemplos no trato de “exculpar” a Melville de haber cometido algún error gramatical, no es mi cometido ser su defensor ni tengo el menor interés en ello. A donde quiero llegar es a que en el texto de *Moby-Dick*, tal como está establecido en la actualidad, no existen grandes solecismos, que los que pueden calificarse de tales no impiden una lectura fluida y perfectamente comprensible del mismo, que incluso pueden considerarse recursos retóricos o giros coloquiales, y sobre todo que pueden conservarse como tales en la versión castellana. La lectura de *Moby-Dick* no es una lectura fácil. El tono, la variedad de modos narrativos, la complejidad retórica, exigen del lector una constante e intensa atención. Quizá la clave, o una de las claves, como hemos visto en el primero de los ejemplos precedentes, se encuentre en el insólito modo de puntuación empleado por Melville. En mi opinión, sólo cuando el lector ha captado el ritmo que impone esa puntuación se capta la riqueza de la prosa, sólo entonces ésta parece hacerse transparente, convertirse en una especie de poesía clara de fácil comprensión. Pero captarlo no es sencillo. Incluso los editores de la edición Northwestern-Newberry, en una curiosa nota, proponen una puntuación alternativa a dos

oraciones que en mi opinión no la requieren. Las oraciones originales son las siguientes:

Thou saw'st the locked lovers when leaping from their flaming ship; heart to heart they sank beneath the exulting wave; true to each other, when heaven seemed false to them. Thou saw'st the murdered mate when tossed by pirates from the midnight deck; for hours he fell into the deeper midnight of the insatiate maw; and his murderers still sailed on unharmed —while swift lightnings shivered the neighboring ship that would have borne a righteous husband to outstretched, longing arms.

Y la puntuación alternativa propuesta:

Thou saw'st the locked lovers when, leaping from their flaming ship, heart to heart they sank beneath the exulting wave, true to each other when heaven seemed false to them. Thou saw'st the murdered mate when, tossed by pirates from the midnight deck, for hours he fell into the deeper midnight of the insatiate maw and his murderers still sailed on unharmed —while swift lightnings shivered the neighboring ship that would have borne a righteous husband to outstretched, longing arms.

Personalmente, no puedo apreciar ninguna mejora, y sí sin embargo una clara alteración en el tono, e incluso una modificación del significado: lo que dicen las oraciones en su forma original es que el lector vio a los amantes saltar, y al oficial ser arrojado, mientras que con la puntuación alterada, lo que vio el lector es cómo los amantes y el oficial se hundieron. Al verter las dos variaciones al castellano la diferencia se aprecia aún más. He aquí las dos versiones castellanas según mi modo de ver:

Vos visteis los amantes abrazados al saltar desde su barco en llamas; corazón con corazón se hundieron bajo la ola exultante; fieles entre sí, cuando el cielo parecíales desleal. Vos visteis al oficial asesinado al ser arrojado por los piratas desde la cubierta a medianoche; durante horas se

hundió en la medianoche más profunda de las insaciables fauces; y sus asesinos siguieron navegando indemnes... mientras vertiginosos relámpagos hacían astillas el cercano barco que hubiera llevado a un honrado marido a brazos abiertos y anhelantes.

Vos visteis los amantes abrazados cuando, saltando desde su barco en llamas, corazón con corazón se hundieron bajo la ola exultante, fieles entre sí cuando el cielo parecíales desleal. Vos visteis al oficial asesinado cuando, arrojado por los piratas desde la cubierta a medianoche, durante horas se hundió en la medianoche más profunda de las insaciables fauces y sus asesinos siguieron navegando indemnes... mientras vertiginosos relámpagos hacían astillas el cercano barco que hubiera llevado a un honrado marido a brazos abiertos y anhelantes.

La nota, incluida en lo que los editores llaman *Discussions of adopted readings* —de los que asume responsabilidad principal Harrison Hayford, sin duda uno de los mayores especialistas en Melville que han existido—, dice concretamente: “La sintaxis y el sentido de estas dos oraciones podría surgir más fácilmente para los lectores del siglo veinte si se corrigiera la puntuación del siguiente modo...”²¹. Dentro de esta edición resulta una nota sorprendente, sobre todo porque en la novela hay otras muchas oraciones que podrían ser sometidas al mismo tratamiento —con los mismos dudosos resultados—, y algunas de ellas, a mi modo de ver, con bastante mayor motivo. De cualquier manera, ese ejercicio de corrección pierde todo su interés desde el momento en que también hay otra muchas que son igualmente “conflictivas” pero que no admiten en modo alguno una modificación de la puntuación. Juzgue si no el lector la posibilidad de “corregir” la oración siguiente:

Whence he came in a mannerly world like this, by what sort of unaccountable tie he soon evinced himself to be linked with Ahab's peculiar fortunes; nay, so far as to have some sort of half-hinted influence; Heaven knows, but it might

have been even authority over him; all this no one knew.

Más allá de la substitución del último punto y coma por un punto, yo no veo manera de cambiar la puntuación de la oración sin modificar además el orden de las palabras, que supongo que los editores de la edición Northwestern-Newberry considerarían, ésta sí, una aberración. Mi versión castellana creo que reproduce fielmente la peculiaridad de la oración, y además es nuevamente prueba de lo innecesario de las transformaciones en la traducción:

De dónde vino a un mundo cortés como éste, por qué especie de inefable lazo pronto se manifestó unido al peculiar destino de Ahab; y no sólo eso, incluso al punto de tener alguna clase de medio insinuada influencia; sabe Dios, podría hasta haber sido autoridad sobre él; todo ello, nadie lo sabía.

Pero trasladar las singularidades de la prosa original a la lengua de traducción exige la confianza del lector en el traductor. Si, como hemos visto, muchos lectores del texto inglés de *Moby-Dick* se quejan de la rareza de la prosa, lo mismo ocurrirá —debería ocurrir— con el texto traducido si éste conserva bien las singularidades de la misma. La dificultad que esto conlleva es que, al menos en el ámbito castellano, donde la traducción arrastra desde hace muchos años una pésima reputación, el lector de la traducción, en lugar de atribuir esas singularidades al autor, tendrá tendencia a atribuírselas al traductor, las juzgará las más de las veces errores de éste, y ello generará una desconfianza hacia el texto en sí, que deteriorará enormemente la lectura.

Lo importante para mí antes de terminar esta sección es dejar claro que la propia prosa de *Moby-Dick*, como confirman las notas de la edición Northwestern-Newberry, requiere a veces la confianza de los lectores —y no de lectores cualesquiera— en el propio autor, una suerte de fe en que lo escrito ha quedado así por su consciente voluntad, o al menos por su aquiescente negligencia. Dado

lo cual, parece lógico que el traductor, al verter con la mayor fidelidad de que es capaz estos dudosos pasajes, solicite una confianza similar en su trabajo.

3

En el momento en que me documenté para escribir estas líneas (octubre de 2005) aparecían en los catálogos de la Biblioteca Nacional de Madrid ciento noventa y siete ediciones distintas de *Moby-Dick*, ciento setenta y una de las cuales eran traducciones en lengua castellana. Dos tercios aproximadamente de ellas son versiones abreviadas o adaptaciones, mientras que el resto son ediciones distintas de un total de doce traducciones de la novela completa, aunque en algunos casos omitiendo los prolegómenos existentes en el original.

El número es quizá algo elevado en comparación con otras lenguas europeas —tanto en alemán como en italiano existen ocho versiones completas distintas, en francés sólo cinco—, pero más importante, como veremos a lo largo de este artículo, es el hecho de que aunque entre estas distintas versiones de la obra muchas veces existe una evidente influencia, y en dos casos se dan incluso vergonzosos calcos, esta influencia no se traduce en mejora alguna de la calidad, e incluso más bien es fuente de fijación de errores. Es también de señalar que estas doce versiones se concentran en cuatro periodos de a lo máximo algo más de dos años cada uno. En el primero de ellos, que abarca el año 1943, se publicaron dos versiones, probablemente al rebufo de la primera traducción francesa —dos años anterior—. El segundo de los periodos, que comprende los años 1967-1968, coincide con la publicación en Estados Unidos de la edición crítica de Hershel Parker y Harrison Hayford en la editorial Norton —la primera de estas características—, y en él se publicaron cuatro versiones. En el tercero, el año 1982, se publicaron dos versiones más, y no coincide, que yo sepa, con ningún acontecimiento notable referente a la novela o el autor. El último, entre los años 2001-2003, en el que se publicaron las cuatro últimas, coincide con el ciento cincuenta aniversario de la aparición de la

novela, fecha en la que se publicaron varias destacadas ediciones de la obra en Estados Unidos.

De las dos versiones publicadas en 1943, ambas en Barcelona, una en la editorial Lauro, firmada por Simón Santainés, y otra en la editorial Luis de Caralt, firmada por Fabricio Valserra, no es posible decir cuál es previa y cuál posterior, pero se hace difícil pensar que el último de estos dos traductores conociera otra versión, pues de haber podido cotejarla con alguna, la suya no habría sido de una calidad tan ínfima. Aunque bien pensado, es posible que Valserra fuera un bromista que quisiera tomar el pelo al lector. Así se entendería que se permitiera convertir a un *Sub-Sub-Librarian* en “una ratita de biblioteca”, o traducir el inicio de párrafo *But here is an artist* de la siguiente manera: “¡Toma! He aquí un pintor”. Otros errores, como llamar “sedal” a la “estacha” —*whale-line*—, o “sifón” a la “traquea” —*windpipe*—, parecen confirmar ese burlón criterio. Los disparates son tan abundantes y de tal calibre que la hipótesis de una sátira no es necesariamente un mero recurso literario para aligerar este artículo. Obsérvese si no la siguiente muestra. La oración del original:

Well, then, however the old sea-captains may order me about —however they may thump and punch me about, I have the satisfaction of knowing that it is all right; that everybody else is one way or other served in much the same way— either in a physical or metaphysical point of view, that is; and so the universal thump is passed round, and all hands should rub each other’s shoulder-blades, and be content.

Lo traduce Valserra de la siguiente manera:

Entonces el capitán puede ordenarme lo que quiera y aun darme azotes. Estoy satisfecho al saber que es “all right” y que todo el mundo, de una manera u otra, recibe otros tantos —quiero decir física o metafísicamente—, y lo mismo ocurre con el universal puntapié en las posaderas, que va dando la vuelta, y todos los hombres se las frotan mutuamente y viven contentos.

Es una versión verdaderamente sorprendente: no sabemos de dónde salen los azotes que de buen grado acepta el traductor, que no el autor (que por cierto en su obra inmediatamente anterior había denunciado la práctica de los azotes en la marina estadounidense), y es cuando menos curioso que el traductor considere que *all right* es una expresión que deba conservarse entrecomillada en la traducción; pero más sorprendente aún es que *thump*, un fuerte golpe producido con un objeto contundente —como por ejemplo una porra—, se convierta no sólo en un “puntapié”, sino en un “puntapié en las posaderas”. De cualquier manera, todo lo anterior no resulta excesivamente grave si se compara con la afirmación final, que yo calificaría, aparte de disparate, de traducción audaz, sobre todo porque en la España del general Franco en la que se publicó, muy bien podría haber sido considerada por algún censor una apología de la homosexualidad.

La de Simón Santainés, que omite los prolegómenos y que incluye un prefacio anónimo repleto de inexactitudes, mantiene al menos cierta coherencia, y sin ser una traducción que quepa calificar de aceptable, no cae en semejantes dislates. Hay bastantes errores léxicos, en especial en la terminología náutica: por ejemplo traduce *spar* —“percha”, es decir, cualquier palo de la arboladura— por “pernada de los baos”, algo que ni siquiera existe. Pero los errores también son frecuentes elementales en términos más comunes, como por ejemplo traducir *magnetic virtue* como “virtud mágica”. No obstante, lo más grave es que a veces no capta el sentido de la oración, y al verterla al castellano hace que resulte incomprensible, como en el siguiente ejemplo:

It is out of the idolatrous dotings of the old Egyptians upon broiled ibis and roasted river horse, that you see the mummies of those creatures in their huge bake-houses the pyramids.

No juzgáis a los antiguos egipcios, cuando veis las momias de esas criaturas en los enormes hornos que forman las pirámides, por su idólatra afición al ibis estofado o al hipopótamo a la parrilla.

En 1967 se publicaron tres nuevas versiones: una anónima en la editorial Sopena, otra firmada por Juan Gómez Casas en la editorial Aguilar, y una tercera firmada por Julio C. Acerete en la editorial Bruguera. De las tres, la traducción anónima, aunque es sin duda la mejor, sigue no obstante cometiendo muchas inexactitudes bastante absurdas que desvirtúan completamente el texto, como convertir la *pythagorean maxim* —“precepto pitagórico”, que, por el contexto se infiere, es la prohibición de comer judías— en “el teorema de Pitágoras”, o verter la oración *By reason of these things, then, the whaling voyage was welcome* como “Pues, a causa de estas cosas, fue agradable el viaje ballenero”, o traducir *cajoling me into the delusion* por “atraerme la ilusión” —“persuadirme del delirio”, lo traduzco yo—. Y lo mismo, de nuevo, sucede en el siguiente ejemplo, en el que pierde el sentido del periodo al tomar *wherefore* por la conjunción que normalmente es en inglés actual, y no el adverbio que es en este caso —un uso arcaizante muy frecuente en el léxico de la novela—:

But wherefore it was that after having repeatedly smelt the sea as a merchant sailor, I should now take it into my head to go on a whaling voyage; this the invisible police officer of the Fates, who has the constant surveillance of me, and secretly dogs me, and influences me in some unaccountable way — he can better answer than any one else.

Por consiguiente, después de haber olido repetidamente el mar como marinero mercante, tenía en la cabeza el embarcarme en un viaje ballenero. Esto lo puede contestar mejor que nadie el invisible oficial de la policía de los hados que constantemente me vigila, secretamente me persigue e influye de algún modo inexplicable²².

Los errores, muy frecuentes en los primeros capítulos, van siendo no obstante mucho más escasos y de menor entidad a medida que avanza el texto, y esta humilde traducción anónima mantiene una cierta coherencia estilística que se echa

de menos en casi todas las restantes, siendo, a mi modo de ver, una de las mejores.

La de Gómez Casas en Aguilar es una edición formalmente muy cuidada, en papel biblia, con tapas blandas de piel, y la bonita reproducción a todo color en el verso de la guarda de un cuadro expresionista abstracto de Willi Baumeister titulado *Moby Dick*. Todo ello estaría muy bien si la traducción fuera siquiera legible, pero desgraciadamente no lo es. Para darse cuenta de ello no es apenas necesario pasar del segundo párrafo: la ciudad de Nueva York, que Melville describe en esas líneas como *belted round by wharves*, está para Gómez Casas “rodeada de ballenas”. Confundir *wharves* con *whales* es grave, pero podría tomarse por un *lapsus cáلامي* de no ser porque apenas dos párrafos más adelante, *the shady lee of yonder warehouses* —“el sombreado socaire de aquellos almacenes”, es mi versión— se traduce por “la sombría hez (sic) de las tiendas y almacenes”.

Muchos otros son los errores, incluyendo omisiones de oraciones enteras, como ocurre en el capítulo 87 entre el segundo y tercer párrafo, que Gómez Casas arbitrariamente une. Pero sin duda la guinda de esta traducción es que *sperm whale*, el término inglés para designar al cachalote, se traduce como “ballena espermática”. Visto semejante dislate resulta verdaderamente pasmoso que una editorial de tanto prestigio como Alfaguara eligiera precisamente esta versión para reeditar la novela en 1997. Quizá influyera en ello el prestigio de Gómez Casas como historiador —su *Historia del anarcosindicalismo español* es muy elogiada—, pero aun así es incomprensible que nadie se diera cuenta de su ínfima calidad durante el proceso de edición.

La de Julio C. Acerete es peor aún, por mucho que cueste creerlo, pues además de caer en errores análogos a los peores comentados, esos errores son tan similares a los de Fabricio Valserra, que aun no siendo mi intención acusar a nadie de un delito cuya tipificación concreta desconozco, no cabe sino pensar que nos hallamos ante un caso de lo que el diccionario define como plagio: imitación fraudulenta de una obra ajena. Compárense lo evidente de esta imitación en el ejemplo del siguiente

párrafo, en el que ambas versiones se apartan de igual modo del texto, incluso al separar la última oración mediante un punto y aparte no existente en el original (la primera de las versiones castellanas es la de Valserra, la segunda la de Acerete):

There now is your insular city of the Manhattoes, belted round by wharves as Indian isles by coral reefs —commerce surrounds it with her surf. Right and left, the streets take you waterward. Its extreme down-town is the battery, where that noble mole is washed by waves, and cooled by breezes, which a few hours previous were out of sight of land. Look at the crowds of water-gazers there.

Ved vuestra ciudad en la isla de Manhattan rodeada de muelles como un arrecife de coral. La rodea el comercio como la espuma. A la derecha, lo mismo que a la izquierda, las calles os llevan hacia el agua. El límite extremo de los barrios bajos es la “Batería” cuyo noble espolón lavan las olas y refrescan unas brisas que, hace apenas unas horas, no sabían lo que es la tierra.

¡Mirad la multitud de los que sienten deseo de agua!

Mirad vuestra ciudad en la isla de Manhattan, rodeada de muelles como un arrecife de coral. El comercio la envuelve como si fuese espuma. A derecha e izquierda todas las calles desembocan en el mar. El punto extremo de los barrios bajos es la “Batería”, cuya noble avanzada es bañada por las brisas que, apenas unas horas, no sabían lo que es la tierra.

¡Mirad a toda esa multitud de gentes que sienten el deseo del mar!

La mayor parte de la versión es de hecho un mero calco, con muy ligeras variaciones que no lo disimulan en modo alguno. Veamos un ejemplo más, tomado prácticamente al azar (la primera versión es la de Valserra, la segunda la de Acerete):

Aquí y allá, muy altas, volaban las alas blancas como la nieve de pájaros inmaculados. Pare-

cían los dulces pensamientos femeninos del cielo, mientras, balanceándose en el seno de las profundidades, en el insondable azul, los poderosos leviatanes, los peces espada y los tiburones mezclaban sus rutas y eran como los pensamientos aciagos y turbios de un mar viril.

Aquí y allá, muy altas, volaban las alas blancas como la nieve de los inmaculados pájaros. Eran como los dulces pensamientos femeninos del cielo, mientras que en el insondable azul, balanceándose en el seno de las profundidades, los poderosos leviatanes, los peces espada y los tiburones mezclaban sus rutas, siendo como los pensamientos aciagos y turbios de un mar viril.

Mala es la elección del modelo, pero por más increíble que pueda parecer, Acerete logra a veces con sus pequeñas modificaciones hacer añorar la versión de Valserra. Por poner un par de ejemplos sencillos, convierte a un saltamontes —*grasshopper*— en una “lagartija”, y al tope del sobremas-telerillo —*royal mast-head*— en “la manzana del palo mayor”, señal evidente de que este traductor —si se le puede aplicar el calificativo— frecuentaba más las fruterías que los diccionarios. Por contra, Acerete firma un prólogo de once páginas, ampulosamente titulado *Siete poemas preliminares a un poema épico titulado “Moby-Dick”*, que junto a semejante traducción resulta sorprendente por su acierto. Lo que uno no se explica es cómo habiendo cometido semejantes despropósitos al verter el texto al castellano —lo poco que vertió y no copió—, tiene la presencia de ánimo necesaria para afirmar que “el lenguaje de Melville es un lenguaje abundante, oratorio, bíblico y shakesperiano a la vez, en ocasiones excesivo y casi extravagante, y con una marcada herencia de ese estilo retórico tan querido de los predicadores del siglo XVIII; se trata de un lenguaje riguroso y lírico al mismo tiempo”. Acerete acierta bastante bien al calificar de este modo el lenguaje de *Moby-Dick*, pero nadie que lea “su” traducción podrá siquiera llegar a sospechar esas propiedades. Cabe añadir que curiosamente Julio C. Acerete se ocupó, como Gómez Casas, del anarcosindicalismo español,

pues es autor de una biografía de Buenaventura Durruti.

Sólo un año después de estas tres traducciones se publicó en la editorial Planeta la versión de José María Valverde, uno de los traductores de mayor prestigio en la historia de la traducción española, avalado por versiones del calibre de Shakespeare, Joyce o Elliot —y también de Hölderlin, Rilke y Goethe—. No conozco esos otros trabajos suyos, pero su versión de *Moby-Dick*, aún siendo claramente superior a las restantes —flaco elogio ante semejantes compañeras de viaje—, supone una gran decepción. Más adelante, cuando analicemos algunos aspectos concretos del lenguaje de la novela, quedará mejor justificado este juicio que a muchos puede sorprender e incluso ofender, pero en este simple cotejo básicamente léxico que estamos llevando a cabo, tampoco sale bien parada.

Aunque no en la medida de las traducciones previas, no es muy difícil encontrar errores puntuales, incompatibles en un traductor de su experiencia. Por ejemplo, traduce *warehouses* —“almacenes”— por “tinglados”, o *cajole* —“persuadir, seducir”— por “lisonjear”, o *another phase of the Quaker* por “otra fase del cuáquero”, cuando el contexto dicta claramente “otra faceta del cuáquero”.

Junto a errores tan simples como los anteriores, se encuentran otros, más significativos quizá, que yo llamaría de “sobretaducción”, por no poderse entender sino como fruto del prurito profesional. El ejemplo más curioso que he encontrado es el del término *tigerlilies*, que Valverde vierte como “tigridias”. Es un vocablo que llama la atención y que parece fruto de una elección documentada. Pero si uno se pone a investigar, averigua enseguida que las tigridias no son la misma planta que los *tigerlilies*, y que de hecho ni siquiera pertenecen a la misma familia botánica. Los *tiger lilies* o lirios tigrados (*lilium lancifolium*) son una especie originaria de China y Japón, que pertenece al género *lilium* —lirios—, y a la familia de las liliáceas, mientras que *tigridia* es un género, perteneciente a la familia de las iridáceas, que comprende más de treinta especies, la más conocida de las cuales es la *tiger flower* o flor de tigre (*tigridia pavonia*). La

única razón que se me ocurre para que Valverde optara por traducir “tigrídias” es el hecho de que la distribución geográfica de los lirios tigrados — la opción más inmediata para todo traductor— se reduce a China y Japón. Esto, cabe especular, le llevaría a buscar un sustituto de nombre similar, que encontró en las *tiger flowers*, cuya distribución geográfica sí incluye los Estados Unidos, si bien es verdad que sólo en su parte sur, lo que en realidad también las descartaría. Quizá por ello Valverde se inclinó por la más genérica familia de las tigrídias, sin descender a ninguna especie concreta. Ahora bien, los lirios que todos los años florecen profusamente a finales de junio en las grandes praderas, que han de ser necesariamente los que Melville cita —y que es por donde se debería comenzar—, son los *wild lilies o red lilies (lilium philadelphicum)*. Estos lirios son una especie distinta, aunque del mismo género y familia que los lirios tigrados, a los que además se asemejan bastante; de hecho, se asemejan tanto, que a veces, erróneamente, también se denominan así. Traducir *tigerlilies* por “tigrídias” es por tanto un error desde el punto de vista de la botánica. Si Valverde se hubiera limitado a traducir *tigerlilies* por “lirios tigrados”, nadie podría haberle reprochado nada. Existiría un error en el texto, en tanto que los lirios que florecen en las praderas no son lirios tigrados, pero el error no sería suyo. Los mismos norteamericanos llaman así a los lirios que brotan en junio en las grandes praderas del medio oeste, y sobre todo, eso es lo que dice el texto. Un traductor que sea capaz de detectar un error del autor puede explicarlo mediante la correspondiente nota, aunque en ningún caso es su tarea la de enmendar al autor, menos aún sin notificar al lector. Y desde luego no debe hacer ninguna de las dos cosas si no está seguro de su criterio.

No cabe duda de que se trata de un detalle de pequeña importancia, pero el tipo de error se repite con cierta frecuencia a lo largo de toda su versión. Simplemente lo destaco, junto con los errores previamente citados, como significativo del carácter de esta irregular traducción, en la que sobre todo se aprecia una falta de uniformidad. Aunque de todo ello nos ocuparemos más adelante. Por

ahora, baste añadir que la traducción de Valverde va acompañada de notas, escasas y no muy razonablemente escogidas, y de un prólogo un tanto atropellado, a veces pedantesco —la ballena blanca es calificada de *deuteragonista*—, pero actualizado al momento de la edición, bien documentado, y que para nosotros tiene el interés de ilustrarnos un poco en sus criterios de traducción. Desgraciadamente, el placer que Valverde dice haber sentido al “dejarse llevar por la voz del autor en estas larguísimas ‘variaciones Goldberg’ sobre tema ballenero; voz sugestiva sobre todo por su tono”, en mi opinión no lo ha sabido apenas comunicar al lector castellano, precisamente por no haber conservado mucho de ese tono. Pero de ello hablaremos más adelante.

Catorce años transcurrieron entre la versión de Valverde y la publicación de las dos siguientes, ambas fechadas en 1982. En una de ellas, de Ediciones Océano, nuevamente no se identifica al traductor. La versión resulta otra vez muy deficiente, con errores imperdonables como traducir *Indian isles* por “islas indígenas” o *landsmen* por “isleños”, o *shabby part* por “papel zarrapastroso”, o decir que los que observan “por encima de las amuradas de barcos de la China” —*over the bulwarks of ships from China*— “miran los barcos arribados de la China”. Como en las peores versiones hay fragmentos marrados a un nivel incomprensible. Observemos por ejemplo cómo vierte al castellano la oración: *In outer aspect, Pip and Dough-Boy made a match, like a black pony and a white one, of equal developments, though of dissimilar color, driven in one eccentric span* —por si el lector de este artículo no lo sabe o no lo recuerda, *Pip* y *Dough-Boy* son respectivamente el grumete y el mozo del *Pequod*, la nave del capitán Ajab—. La versión de este anónimo traductor es nada más y nada menos que la siguiente: “En su aspecto exterior, Pip y Chico Dinero formaban pareja, como un petiso zaino y otro tordillo de idéntico desarrollo, aunque de color diferente”. La conveniencia de traducir el apodo del mozo puede ser discutible, aunque para mí es evidente que no debe hacerse; pero incluso admitiendo que se haga, la elección es muy mala. *Dough* es una masa culinaria, normalmente elabo-

rada a base de harina, y de ahí ha pasado al habla vulgar como modo de nombrar el dinero —sería casi exactamente equivalente a la palabra “pasta” del castellano peninsular—. Es dudoso que ese uso fuera extendido en época de Melville²³, pero aún suponiendo que lo fuera, si utilizamos una manga muy ancha, se podría entender que hubiera bautizado al pobre mozo como *El Pasta* o incluso *El Guita* o algo similar, pero no como lo ha hecho. Además, si tenemos en cuenta que el texto previamente nos ha informado de que Dough-Boy tiene a *pale loaf-of-bread face*, es decir “una pálida cara de hogaza de pan”, francamente resulta claro que la acepción monetaria no es acertada. Por otra parte, la preferencia de “petiso” sobre “poni” puede que provenga de la nacionalidad de este traductor anónimo, y aunque los localismos yo creo que deberían ser evitados, puede ser disculpable, ahora lo de “zaino” —“aplícase al caballo o yegua castaño oscuro que no tiene otro color”, según el DRAE— y “tordillo” —“dícese de la caballería de pelo mezclado de negro y blanco, tordo”, según el DRAE—, no tiene perdón de Dios, lo mismo que la omisión del participio final.

No merece la pena comentar más. Si acaso, como en la mayoría de los casos anteriores, preguntarse por qué la editorial decidió contratar una nueva versión si no tenía la menor intención de controlar su calidad, llegando en este caso incluso a la desconsideración —y probablemente a la transgresión legal— de ni siquiera mencionar el nombre del traductor.

La otra, firmada por Jorge Beltrán y editada por Carroggio, es una edición singular, en libro de gran formato, con láminas, notas relativamente profusas, y dos prólogos. La traducción es quizá el único ejemplo castellano de un tipo de traducción que cabría calificar de eficaz, en el sentido de que la prosa castellana resultante es de fácil lectura y comprensión —un criterio que puede ser muy apropiado para traducciones técnicas o comerciales, pero que no tiene cabida en la traducción literaria—. A Beltrán las dificultades del texto original no parecen preocuparle en lo más mínimo. Su interés parece limitarse a preservar la forma del castellano y hacer que el texto resulte sencillo de

comprender y de leer. Así que en cuanto encuentra algo en el original que al verterlo pueda resultar mínimamente forzado, lo transforma sin el menor reparo a apartarse del texto. Algunas veces esos distanciamientos suponen una desviación pequeña del sentido del original. Así por ejemplo *pistol and ball* se convierte en “pistoletazo”, o *quietly* se traduce por “sin ningún aspaviento”. Los motivos de dichas pequeñas variaciones, que es de suponer, repito, son retóricos o esclarecedores, o ambas cosas a la vez, muchas veces resultan, no obstante, difíciles de comprender. Por ejemplo, yo no puedo apreciar mayor mérito formal ni mayor sencillez o claridad —y sí en cambio menor fidelidad sintáctica— en una frase como “Es mi sucedáneo del pistoletazo”, frente a “Este es mi substitutivo de la bala y la pistola”, que sería en mi opinión el equivalente castellano más próximo al original *This is my substitute for pistol and ball*. Otro ejemplo similar, en el que lo aclaratorio se confunde con el mero capricho sería la traducción de *delusion* —“desvarío, delirio”— por “vana ilusión”. Bien es cierto que el criterio que sigue Beltrán le impide caer en dislates semejantes a los anteriormente comentados, y que gracias a él supera con éxito oraciones difíciles de verter al castellano como la ya analizada *all hands should rub each other's shoulder-blades, and be content*, que el despacha sin complicarse la vida como “y no hay más que darse unas palmaditas en la espalda y tan contentos”. Naturalmente, en su versión desaparece *all hands*, una expresión en principio difícil de traducir, pero que alude a la “tripulación” y en general a la clase trabajadora, y se le puede objetar que *content* significa con más frecuencia “satisfecho” —que es lo que el contexto aquí también señala— que “contento”, y que el ponderativo es un añadido innecesario, y que el diminutivo “palmaditas” es excesivamente débil y familiar, e hilando fino, que la “espalda” no es lo mismo que el “omoplato”; pero su solución se acerca probablemente más al original que cualquiera de las ofrecidas por los otros traductores, incluida la de Valverde, que vierte la frase de la siguiente incomprensible manera: “Y todos los hombres deberían restregarse la espalda”.

Sin embargo, hay también que señalar que no siempre acierta tanto como en el ejemplo anterior, y de hecho a veces su intención de facilitarle las cosas al lector le lleva a apartarse tanto del original que incluso cae en el ridículo, como cuando al verter la oración *It came in as a sort of brief interlude and solo between more extensive performances*, traduce “Se me presentó como una especie de interludio entre dos extensos movimientos de una misma sinfonía”, sin tener en cuenta que las *performances*, aunque en ellas haya un solo —que él además ignora—, no son obligatoriamente musicales; como de hecho ocurre aquí, según aclara el propio texto inmediatamente más adelante. Otras veces omite pequeñas porciones, supongo que por considerarlas redundantes, como al traducir la oración *No, when I go to sea, I go as a simple sailor, right before the mast, plumb down into the forecandle, aloft there to the royal mast-head*, en la que, además de las acostumbradas desviaciones, omite uno de los atributos —aparte de errar en el último de los términos náuticos—: “No; cuando me hago a la mar, lo hago como simple marinero, de los que se alojan en el castillo de proa, dispuesto a encaramarme a las cofas”. Y, lo que es peor, a veces simplemente no capta el sentido del original, como en la oración *For, d’ye see, rainbows do not visit the clear air; they only irradiate vapor*, en la que toma el verbo *to irradiate* como transitivo, confundiendo el objeto indirecto *vapor* con un objeto directo, y traduce “Porque, veréis, los arcos iris no visitan el cielo despejado; solamente irradian vapor”, sin darse cuenta de que los arcos iris no “irradian vapor” sino que “irradian al vapor”, que es lo que la oración dice; por no hablar de la incomprensible transformación del “aire puro” —*clear air*— en “cielo despejado”, que hace que la misma resulte absurda.

Para finalizar, la traducción de Beltrán es deudora de la de Valverde, en tanto que muchos de los pequeños errores de éste se reproducen en la de aquél, como por ejemplo traducir *warehouses* por “tinglados” o confundir nuevamente a nuestros amigos los lirios tigrados con las tigridias. Cabe aquí comentar que las tigridias de Valverde tuvieron una gran aceptación entre los traductores posteriores, pues también aparecen en la versión

anónima de la editorial Océano y aparecerán en otra posterior. Sobre la transmisión de este término, es de señalar además que da la impresión de que hubiera un cierto respeto o desconfianza hacia él, pues ninguno de los traductores posteriores a Valverde reproduce la grafía con exactitud. Así, el de la editorial Océano escribe *tifridias*, Elisabeth Martínez —la otra traductora que lo recoge—, escribe *trigidias*, y en ésta versión, Beltrán lo escribe como *tigridas*. Ninguna de las tres variantes parece intencionada, algo que sin embargo sí parece ocurrir en otra de las traducciones posteriores, la de Paula Zurro Valdez, en la que los *tigerlilies* se convierten, muy probablemente por intermedio de las tigridias, en “trigales”. Está claro que ninguno de estos traductores es consciente de que un traductor también es lexicógrafo, y todos ignoran que “hay honor entre los lexicógrafos, y el error de uno muy probablemente se transmitirá de manera no cuestionada por otro”²⁴.

Las últimas cuatro versiones se publicaron entre 2001 y 2003. La primera de las cuatro fue la de Enrique Pezzoni, aparecida en el mismo 2001 en la editorial Debate. A la edición en sí cabe otorgarle el mérito de publicar por primera vez en España las ilustraciones de Rockwell Kent, las más conocidas y sin duda unas de las más apreciadas de las muchas que se han hecho de la novela. La traducción, sin embargo, apenas supera el nivel de las peores comentadas. Desde el propio íncipit, “Pueden ustedes llamarme Ismael”, el rosario de errores es tal que casi ni merece la pena comentarse. La “bolsa” —*purse*— resulta ser aquí una “billettera”, las “islas de la India” —*Indian isles*— son de nuevo “islas indígenas”, las “brisas que unas horas antes no estaban a vista de tierra” —*breezes, which a few hours previous were out of sight of land*— son en esta versión “aguas que pocas horas antes eran invisibles desde tierra”, y la oración ya varias veces comentada *all hands should rub each other shoulder-blades* se traduce como “cada uno debería fregarle la espalda a los demás”. Los ejemplos resultan ya tediosos por lo repetitivos.

Peor aún es una de las dos versiones publicadas al año siguiente, la de Paula Zurro Valdez en Edimat Libros. La edición es un grueso volumen

de incómodo manejo que incluye además una traducción de *Typee*, la primera novela de Melville. Los disparates alcanzan de nuevo aquí un nivel excepcional. Como en la versión de Gómez Casas, en quien no queda más remedio que pensar que se ha inspirado, la isla de Manhattan vuelve a estar “rodeada de ballenas”, y en el mismo párrafo, la oración *Its extreme down-town is the Battery, where that noble mole is washed by waves, and cooled by breezes, which a few hours previous were out of sight of land* se vierte como “El extremo centro de la ciudad es la batería donde aquel noble lunar es bañado por las olas y refrescado por las brisas, que pocas horas antes no habían avistado tierra”. Todo está mal en esta oración, incluso la última frase —no es que las brisas no hubieran avistado tierra, sino que no estaban a vista de tierra—, pero lo que más sorprende es que no se haya sabido distinguir entre los distintos significados de *mole*. Teniendo en cuenta el contexto, no parece que sea demasiado difícil acertar entre los cinco existentes, cuyas equivalencias en castellano son: “lunar”, “topo”, “malecón”, “mole” (la salsa mejicana), y “mol” (la unidad química de medida). No creo que sea necesario añadir nada más.

La otra de las publicadas en 2002, la de Elisabeth Martínez para Edicomunicación, apenas merece mención, porque al igual que la de Acerete, es un calco, en este caso de la anónima de la editorial Océano. Martínez copia con puntos y comas párrafo tras párrafo de su mal elegido modelo, haciendo ocasionalmente alguna modificación. Eso sí, éstas al menos no son simples variaciones sin sentido, como las de Acerete, pero esa intención correctora no impide que Pip y Dough-Boy —Martínez corrige el *Chico Dinero* del traductor de Océano— sean también como un “petiso zaino y otro tordillo”.

Por último, la traducción más reciente, publicada en 2003, es la firmada por Maylee Yábar-Dávila y José Luís García para la editorial Anaya. Se trata de una edición dirigida a un público juvenil, y es la primera en castellano que incluye un glosario náutico, algo muy loable en su intención, aunque no en la práctica, pues no recoge muchas de las voces especializadas que aparecen en el tex-

to, que por otra parte son inexactas en bastantes casos, algo común a todas las traducciones, como en seguida comprobaremos. También lleva notas explicativas bastante completas y sencillas, acordes a la orientación didáctica de la misma. Desgraciadamente la buena intención desplegada en el planteamiento editorial no se ve acompañada tampoco por la calidad de la traducción, que nuevamente resulta decepcionante. Uno ya se cansa de poner ejemplos de pequeños errores elementales que saltan a la vista casi a cada párrafo. Así, *pennt up* —“encerrado, confinado”— se traduce por “reprimido”, o *hunks* —“mezquino”, “desagradable”, “grosero”— por “negrero”, o la oración *what is the one charm wanting?* como “¿Qué es lo que toda esta belleza está pidiendo?” La belleza, el “encanto” más bien, no pide nada, pero lo que falta —*what is wanting*— es una traducción acertada.

4

La triste conclusión que no cabe más remedio que sacar del apartado anterior es que el nivel de descuido, si no ya de mera ineptitud, resulta más que evidente en casi todas las versiones. No se trata ya de sutilezas respecto a las peculiaridades de la prosa de la novela, sino de errores que resultarían reprochables en un principiante. Cualquiera persona con un conocimiento de la lengua inglesa no muy superior al elemental sabe, por ejemplo, que *metaphysical* morfológicamente no puede ser otra clase de palabra que un adjetivo, y que por tanto la traducción correcta de la expresión *metaphysical professor* es “profesor metafísico”, o “metafísico profesor”. Resulta por consiguiente pasmoso que de las doce versiones sólo una, la anónima de la editorial Sopena, opte por esta solución, mientras que nueve traduzcan “profesor de metafísica”, una añada además un absurdo plural —“profesores de metafísica”—, y una —la de Valverde, con característica sobretraducción—, opte por “cultivador de la metafísica”²⁵.

Veamos un ejemplo más. Toda persona que haya tenido algo que ver con la traducción sabe que una de las cuestiones que se le presentan al traductor en el desempeño de su labor es la equi-

valencia de los nombres que designan algo que no existe en la sociedad de la lengua de traducción y en la cual, por tanto, no hay manera de nombrarlo. Es el caso, sobre todo, de los vocablos propios de actividades o costumbres exclusivas de una sociedad. Las opciones de que se dispone son tres: (1) la de conservar los términos en su expresión original, bien con exactitud o bien adaptándolos a la grafía y fonética de la lengua de traducción, (2) la de crear un término nuevo, bien basándose en el propio objeto o actividad nombrada —lo que normalmente implica una circunlocución genérica— o bien en el significado literal del nombre, si es que lo tiene, y (3) la de establecer una correspondencia con un elemento lo más similar posible de la cultura propia. Las dos primeras opciones constituyen un préstamo que enriquece el acervo léxico de la lengua de traducción —aunque en mi opinión requieren adjuntar una nota que aclare el término—, mientras que la tercera, totalmente desaconsejable, supone un adulteración del original y un engaño al lector. Uno de los ámbitos en los que probablemente se da con más frecuencia esta circunstancia es el de la gastronomía. Todas las culturas tienen —o al menos tuvieron antes de la rampante globalización actual—, especialidades culinarias exclusivas, cuyos nombres no tenían equivalente en las lenguas de las demás. Ante estos nombres, el traductor ha de inclinarse por una de las tres opciones arriba señaladas. Por ejemplo, antes de que la pizza se internacionalizara y se lexicalizara en castellano, un traductor a esta lengua debía optar entre conservar la palabra —bien con la misma grafía o bien adaptándola, quizá como *piza* o *pitza*—, o crear un equivalente genérico mediante un circunloquio, como hace por ejemplo un antiguo diccionario bilingüe, que vierte el término como “pastelón napolitano”, o por último, buscar un equivalente en la gastronomía familiar a la sociedad de habla castellana, que probablemente sería la empanada²⁶. De todas ellas, esta última es evidentemente la menos acertada, pues de hecho confunde a quien lee la traducción, mientras que la anterior, la descripción genérica, aunque no desleal para con éste, resulta bastante tosca y puede

inducir a una idea inexacta, por mucho que además se añada una nota describiendo el guiso.

En *Moby-Dick* hay varios ejemplos de especialidades culinarias propias de la cultura norteamericana. La más conspicua es el *chowder*, un plato marineramente a base de pescado o marisco y patatas, que da nombre a un capítulo en el que además es descrito con cierto detalle. El que así se haga resulta muy interesante para el traductor, pues le facilita la opción de conservar el nombre original del plato sin verse forzado siquiera a añadir una nota. No obstante, y aun siendo, como digo, detallada en el texto la descripción del *chowder*, todos los traductores, salvo el anónimo de la editorial Océano²⁷, optan sorprendentemente por un genérico circunloquio —*guiso de pescado* es el que más se repite— y a veces buscan un equivalente nacional, que por ejemplo Valverde cree encontrar en la *caldereta de pescado*. Pero lo más sorprendente es que otro caso similar, el de el *flip*, una bebida también típica de marineros —una mezcla de cerveza y ron con huevo—, que en ninguna parte de la novela se explica en qué consiste, sea aceptada como tal por casi la mitad de los traductores²⁸ y que además sólo uno, Pezzoni, se moleste en explicar en nota en qué consiste.

Estos asuntos gastronómicos, se me puede objetar, no resultan especialmente relevantes para la novela. Puede que sea así, pero son significativos del nivel de la traducción, y sobre todo reveladores de la actitud de los traductores ante este tipo de problemas, que también se dan en otros ámbitos. Así, mientras que es muy raro que las especialidades gastronómicas de dos países coincidan tanto que sea posible encontrar equivalentes entre dos lenguas, la situación es muy distinta en lo referente al vocabulario náutico especializado, cuya constante y preferente presencia en la novela lo convierte, éste sin duda sí, en un elemento esencial de la traducción. La terminología marítima especializada no es fácil de manejar. Como todas las jergas profesionales, no siempre es internamente coherente, ni está fijada en el tiempo, ni tampoco es posible establecer una relación unívoca entre los léxicos especializados de las distintas lenguas, ni siquiera entre los usos de los mismos en una

misma lengua, e incluso “en cualquier barco, en una misión prolongada, se habría desarrollado un idiolecto, un lenguaje hasta cierto punto peculiar de ese barco”²⁹. Además, y aunque parece ser que las técnicas marítimas se internacionalizaron casi completamente a partir del siglo XVI, no existía una equivalencia estricta en la construcción naval practicada en las distintas naciones y menos aún entre las distintas artes de pesca. A estas dificultades hay que añadir la de la escasez de obras de referencia especializadas en castellano, tanto actuales como de la época, siendo muy de lamentar que a pesar de la gran tradición marítima española, la bibliografía de este tipo sea bastante escasa³⁰.

Esta es la índole de esas dificultades y no la que señala Valverde en su prólogo, que dado que es el único que comenta los problemas de la traducción, creo conveniente citar y comentar con cierta amplitud:

A la dificultad radical del estilo de Melville —escribe Valverde— se añade su complacencia en el lenguaje marítimo de la ballenería de su época, empleado además con cierto exhibicionismo de literato que alardea de haber navegado de veras, y lo que es más grave, con un jugueteo de significaciones en metonimias —así nombrando a menudo un objeto o parte del buque en lugar de algo contiguo—. Con ayuda de raros diccionarios técnicos, pródigos en dibujos y esquemas, creemos haber conseguido la mayor fidelidad; en todo caso hemos conseguido el mínimo de notas explicativas, en parte por no convertir esta traducción en un tratado técnico y en parte por creer que el propio autor empleaba su terminología especializada sobre todo como condimento y como sugerencia de ambiente marino, dejando en segundo plano la funcionalidad exacta de su significado³¹.

El lenguaje marítimo parece haberse convertido con el tiempo en paradigma de lenguaje abstruso, y una gran mayoría de lectores, al leer un término marinerero, se limita a identificarlo como tal, apreciando como mucho su romántica sonoridad, pero desdénando cualquier esfuerzo por identificar el elemento del buque o la maniobra que

designa. A estos lectores hay que decirles que al no identificar el componente, la zona del barco, el movimiento que este realiza o la situación en que se encuentra pierden parte del relato, pues se quedan en esa “sugerencia de ambiente marino” de la que habla Valverde, donde los lectores de la época, que por regla general sí podían situarse fácilmente en las naves y seguir sus peripecias, entraban en una situación concreta de eficaz visualización. La navegación a vela fue la técnica de transporte más importante en el mundo hasta la mitad del siglo XIX, y cualquier persona medianamente culta que viviera antes de su sustitución por otros medios más modernos estaba relativamente familiarizada con su terminología, lo mismo que cualquier persona medianamente culta está relativamente familiarizada en la actualidad con términos como carburador o bujía, parabrisas o navegador GPS. Convendrán ustedes en que por mucho que un autor actual utilice estos términos “como condimento”, no creo que haya ninguno que se arriesgue a emplearlos sin precisión ni creo que sus lectores se lo perdonaran. No es por tanto muy probable —y no es ésta la única razón para pensarlo así— que Melville dejara “en segundo plano la funcionalidad exacta del significado”, pero aún en el caso de que lo hubiera hecho, seguiría siendo obligación del traductor respetar estrictamente la significación de los términos elegidos por el autor, pues de otra manera desvirtuaría esa supuesta “sugerencia de ambiente marino” que éste había pretendido.

Pero hay más. No existe exhibicionismo alguno en este sentido por parte de Melville. Cualquier persona aficionada a la literatura de ámbito marino estará de acuerdo en que otras obras de la misma época, las del capitán Marryat o las de Fennimore Cooper, por ejemplo, hacen bastante mayor alarde de este tipo de léxico. Y por lo demás, si el lenguaje marítimo no es fácil de traducir no es por la identificación de los términos y las expresiones, algo para lo que se puede acudir a los múltiples —que no raros— diccionarios técnicos existentes en lengua inglesa —algunos de ellos efectivamente pródigos en dibujos y esquemas—, sino por identificar los equivalentes castellanos, dada la escasísima nómina de léxicos náuticos en nuestra lengua

y la más escasa de léxicos bilingües que abarquen la terminología de la navegación de la época de la novela —ninguno de los cuales, por cierto, ilustra con dibujo ni esquema alguno—.

Por lo demás, es tarea del traductor —obligación, diría yo—, cuando la obra que traduce es lejana culturalmente al lector al que está destinada —ya sea por motivos temporales, geográficos o de otra índole—, aclarar todos los términos que puedan resultarle incomprensibles y no dejarlo en una especie de limbo de “condimentos y sugerencias de ambiente” en el que el lector de la época y de la cultura en que se escribió la novela se encontraba con toda seguridad, como poco, mucho menos perdido. En este último aspecto Valverde, efectivamente y tal como dice, ha incluido un verdadero mínimo de notas explicativas relativas al léxico especializado, apenas media docena, lo cual resulta decepcionante, en especial por cómo ha vertido alguno de estos términos a lo largo del texto. Solamente en el primer capítulo aparece la siguiente nómina de términos relacionados con la navegación: *bulwark*, “amurada”; *rigging*, “jarcia”; *ship*, “barco”; *barque*, “bricbarca”; *brig*, “bergantín”; *schooner*, “goleta”; *forecastle*, “castillo”; *royal mast-head*, “tope del sobremastelerillo”; *spar*, “percha”; *deck*, “cubierta”; y *quarter-deck*, “alcázar”. Valverde no comenta ninguno en nota, pero traduce erróneamente “aparejo” por “jarcia”, “barca” por “bricbarca”, “mastelero de juanete” por “tope del sobremastelerillo”, y “verga” por “percha”.

Por el modo en que vierten también los otros traductores gran parte de los términos especializados, cabe suponer que ninguno de ellos otorga a este aspecto de la obra más valor que el que le otorga Valverde. Con semejante criterio no es de extrañar que las inexactitudes estén a la orden del día y que el lector que ya conoce estos términos o que, sin conocerlos, trata de orientarse en la topografía del barco ballenero y de su actividad, se pierda inevitablemente, cosa que en modo alguno le sucede al lector del texto original inglés, pues *Moby-Dick* puede no ser un libro técnico, pero más quizá que ninguna otra novela juega con la diferencia que existe entre una novela y un tratado o una memoria, y si se desvirtúa el vocabulario espe-

cializado se pierde toda esa faceta de la novela, una faceta fundamental para su cabal comprensión.

Creo que bastará con un solo ejemplo. Todas las traducciones vierten el término *mast-head* como “cofa”. Las cofas —*top* en inglés— son plataformas situadas en lo alto de los palos machos —la primera sección o palo del mástil—, a unos ocho metros de altura, y se usan para laborar la jarcia y, en los barcos de guerra, para ubicar a buenos tiradores que disparen sobre las naves enemigas. Los vigías de los balleneros se situaban mucho más arriba, con los pies en la parte superior del mastelerillo —la tercera sección o palo del mástil—, a unos veinte metros por encima de la cubierta, sosteniéndose sobre una cruceta, que no es una plataforma sino unas simples barras de madera en forma de cruz. *Mast-head* es el término que designa la zona más alta de cada palo, y equivale al castellano “calcés” en los palos machos y los masteleros, y al castellano “tope” en los superiores. Dado que este último término también significa “punta del último mastelero, donde se colocan las grímpolas y las perillas”, y también “marinero que está de vigía en un sitio de la arboladura más alto que la cofa”, y dado que en los balleneros *mast-head* designaba, por antonomasia, el puesto de vigía, situado en el tope del mastelerillo, tomar la opción del término “cofa”, indica no sólo desconocimiento de la arquitectura del barco ballenero y de las labores que se desarrollaban en él, sino también, en el mejor de los casos, adoptar un criterio que antepone la familiaridad y sonoridad de los términos a la exactitud y fidelidad al original.

Pero todo lo anterior se refiere exclusivamente al léxico náutico, que sólo es una parte de lo que Valverde llama un tanto absurdamente “lenguaje marítimo de la ballenería”. Hay otra parte, que es el lenguaje específico de la pesquería de la ballena. A éste debe ser al que se refiere Valverde al hablar de “juego de significaciones en metonimias”, pues en el empleo del léxico propiamente náutico no hay nada que pueda calificarse así. De cualquier manera, designar como metonimias a las anfibologías a las que algunos de estos términos especializados de la pesca de la ballena se prestan —y que Melville

aprovecha—, es algo verdaderamente chocante en una persona del prestigio de Valverde.

Ahora bien, si la situación lexicográfica de nuestra lengua no es buena en lo referente a la terminología marítima, mucho peor es el panorama en lo referente a la terminología especializada de la pesca de la ballena. Pues aunque en la Península Ibérica existió una gran tradición ballenera, y los pescadores del litoral Cantábrico pudieron presumir de ser pioneros en la pesca de altura de estas especies, apenas he logrado encontrar obra alguna que me ilustrara sobre el léxico castellano particular de esta pesquería³². Dada esta dificultad, no es de extrañar que ninguno de los traductores se haya preocupado de averiguar si es que este léxico existía y, siendo ése el caso, cuáles eran los términos especializados castellanos y cómo y en qué medida podían o debían emplearse.

La aplicación de esta terminología especializada no resulta asunto tan fácil como podría parecer a primera vista. Para empezar, las escasas fuentes no son siquiera coherentes. Por ejemplo, sobre la expresión equivalente a *blubber*, la gordura o capa de grasa externa de las ballenas, uno de los términos que aparentemente deberían ser más sencillos de verter, existe una cierta confusión, pues mientras que todas las fuentes antiguas que he podido consultar emplean “lardo” como equivalente, el DRAE distingue —aunque sólo desde la edición de 1970— entre “lardo”, que define como “grasa o unto de los animales”, y “larda”, que especifica como “gordura de ballenas, cachalotes y de algunos otros animales” —a partir de la definición de la edición de 2001 desaparecen las palabras “de algunos”—. La cuestión se complica aún más porque el lema “larda” aparecía en la edición de 1791 del DRAE como “especie de grasa que hay en el mar, que con el roce de los remos y la agitación del viento se inflama”, significado en el que coincide con el Diccionario Marítimo Español de 1831: “Especie de sustancia untuosa del mar que despidе luz por el movimiento de los remos y la agitación de las olas.” Dado que la modificación de 1970 necesariamente ha de obedecer a un uso moderno, y que el término “larda” poseía un significado distinto en la época en que se escribió el texto, parece

que lo apropiado es optar en la traducción por el sustantivo en o, aunque ello pueda confundir al lector que acuda a una de las últimas ediciones del DRAE.

Otros términos especializados, como *sain*, que designa el aceite que se obtiene del lardo —o de la larda, pues aquí no estoy reproduciendo un texto decimonónico—, o “beneficio”, que designa la operación de refinado, presentan menos problemas, pero los nombres de algunos instrumentos como el “chabolín” o “jabalina”, la “sangradera”, o el “cortante”, son difíciles de identificar, y además, como ocurre con términos del laboreo, como “pella” o “chicharrón”, “descarnado” o “despellejado”, oscilan según las distintas fuentes.

A pesar de estas dificultades, la existencia de este léxico, por escasos e imprecisos que sean los pocos términos aseguibles sin recurrir a un serio trabajo de investigación, debe tenerse sin duda en cuenta, aunque su utilización ha de ser cuidadosamente sopesada, pues podría provocar que la traducción adquiriera un color excesivamente local. No hay que olvidar que la pesquería norteamericana de la ballena fue enormemente innovadora respecto a otras anteriores y que la de los pescadores de los puertos del Cantábrico es muy anterior en el tiempo. Tampoco se debe olvidar, por otra parte, que Melville muchas veces juega con los significados literales de muchos de los términos ingleses, con lo que resulta imposible acudir al término castellano sin perder la anfibia. Tal es el caso, por ejemplo, de la traducción de *fritter*, la palabra que designa los restos del lardo en el proceso de refinado, que según el texto “tienen un aspecto tan alimenticio que el más abstigente de los extraños apenas puede contener su mano”. Ante semejante descripción, resulta imposible emplear la denominación que, según el *Diccionario histórico de las artes de pesca nacional* (1791-1795) de Antonio Sáñez Reguart, se les daba a estos restos en la jerga castellana de la pesquería, pues ésta era “heces”.

Ninguno de los traductores emplea “heces”, pero sin duda la razón de ello no es otra que su absoluta ignorancia de la existencia en castellano de un léxico ballenero, pues tampoco ninguno emplea “lardo” —ni “larda”—, decantándose en

su casi totalidad por “grasa” o “grasa de ballena”, aunque algunas veces confundiéndolo con el “esperma de ballena”, o en el caso de Valverde convirtiéndolo en ocasiones, y sin pasar por el proceso de beneficio o refinado —que Valverde llama absurdamente “destilado”—, en “aceite”. Igualmente todos ignoran que éste se denomina o puede denominarse en castellano “saín”, y muestran una total falta de criterio en la traducción de términos carentes de equivalencia castellana, como *druggs* o *waif* o *loggerhead*, oscilando a veces incluso en un mismo párrafo entre reproducirlo en su grafía original y verterlo con un término que denote su función. Particularmente curioso resulta cómo vierten el término *flukes* que designa las palmas de la cola de la ballena. Esta palabra, además de para nombrarlas, se emplea en la novela con bastante frecuencia en dos expresiones hechas. Por sí sola —*Flukes!*— constituye una exclamación de carácter un tanto jocoso, del tipo de “¡voto a bríos!” o “¡por todos los demonios!”, y en la expresión *There go flukes!* es empleada para avisar de que la ballena se sumerge —al hacerlo ésta saca las palmas espectacularmente fuera del agua—. Bien, pues sorprendentemente a ninguno de los traductores se le ha ocurrido acudir al término “palmas”. Todos emplean por contra “colas”, en plural, lo que es totalmente inexacto. “¡Se ven las colas!”, “¡Ahí van las colas!” y expresiones parecidas son las que utilizan para el segundo uso, mientras que en el primero, sólo Valverde y el traductor anónimo de la editorial Sopena se atreven con un hasta cierto punto aceptable “¡colas de ballena!”, mientras que la mayoría opta por prescindir completamente de la referencia a los cetáceos, y sin estrujarse mucho el cerebro se inclina por exclamaciones como “¡rayos y centellas!”, o incluso “¡un cuerno!”, o soluciones hilarantes como “¡copos y llamas!”, pergeñada por el traductor anónimo de Océano para verter *Flukes and flames!*, sin duda tras confundir *flake* con *flake*.

La misma falta de criterio se observa con respecto a las singularidades léxicas de que hablábamos en el segundo apartado de este artículo. No es ya que no haya voluntad alguna de preservarlas, es que no parece que haya siquiera conciencia de

su existencia. La impresión que se tiene es que se toman como simples escollos. Así, en la oración *infantileness of ease undulates through a Titanism of power*, todos transforman los inusuales sustantivos en adjetivos salvo Gómez Casas, que conserva trazas de la singularidad original al traducir “combina la infantil desenvoltura con un titanismo de poder”. Asimismo, las *unsanguined billows* —“olas no ensangrentadas”, es la mejor solución a mi modo de ver—, son para los distintos traductores “límpidas”, “impolutas”, “inmaculadas” o “sin enrojecer”, y sólo para el traductor anónimo de la editorial Sopena, “no ensangrentadas”. La *ebonness* de Fedallah es simplemente “negrura”, o en el mejor de los casos, “color o negrura de ébano”, no molestándose ninguno de los traductores en averiguar que la madera de ébano es propia de las plantas “ebenáceas”, y que por tanto existe una posibilidad fácil y consistente de construir el sustantivo correspondiente al neologismo creado por Melville: “ebenaceidad”. Posibilidad que sin embargo sí aprovechan en el mucho más evidente caso de *unicornism*, que todos vierten como “unicornismo”, y en el de *sultanism*, que todos vierten como “sultanismo”. Hay por lo demás ejemplos de una torpeza tal, que resulta completamente incomprensible, como el de *crotch*, cuyo equivalente castellano “horcadura” no se sabe bien por qué se les resiste a todos, que en su mayoría prefieren “horquilla”, pero que también optan por otras soluciones como “horqueta”, “bifurcación” o incluso “gancho”. Y también hay ejemplos curiosos, como el de la expresión *cymballed procession*, que Melville emplea al hacer mención de la procesión de entrada en Roma del general Marcus Aemilius Scaurus, el año 58 a. C., portando un esqueleto de ballena traído desde Jafa. *Cymbal* designa en el inglés actual el instrumento musical conocido en castellano como “platillos”, pero según el Oxford English Dictionary “hasta finales del siglo XVIII aparentemente sólo se conocía como nombre de antiguos y foráneos instrumentos [...] especialmente tal como se mencionan en la Biblia”. Es decir, en ese uso el equivalente castellano del término sería “címalo” y no “platillos”. Aunque *Moby-Dick* es posterior en medio siglo a ese empleo exclusivo, dado que se

describe un acontecimiento anterior a nuestra era, y dado además el carácter arcaizante de su prosa y la influencia de la Biblia que hay en ella, está claro que “címbaro” es mucho más apropiado como equivalente que el moderno “plátanos”. Sorprendentemente, la gran mayoría de los traductores lo emplea³³ aunque, vistos los antecedentes, uno se teme que aciertan simplemente por la semejanza fonética de los términos; sólo Valverde —que nuevamente peca por exceso— y una sorprendentemente “avispada” Zurro, emplean “plátanos”.

Y finalmente, lo mismo que ocurre con las singularidades léxicas, ocurre con las oraciones que vimos en el apartado segundo que presentaban aparentes solecismos. Ninguno de los traductores pretende preservar su singularidad, ninguno parece siquiera reconocerla como tal, pero además prácticamente todos se dejan confundir por la sintaxis y embrollan aún más las ya de por sí engorrosas oraciones del original. Sólo Valverde logra salir airoso en algún caso, aunque eso sí, transformando la singular construcción en algo mucho más académico. Así la oración:

Whence he came in a mannerly world like this, by what sort of unaccountable tie he soon evinced himself to be linked with Ahab's peculiar fortunes; nay, so far as to have some sort of half-hinted influence; Heaven knows, but it might have been even authority over him; all this no one knew.

La convierte Valverde en:

Nadie sabía de dónde venía a un mundo bien educado como el nuestro, ni por qué clase de vínculo inexplicable pronto evidenció estar unido a la suerte impersonal de Ahab; más aún, hasta el punto de tener una suerte de influencia medio sugerida, o, el cielo lo sabe, quizá hasta con autoridad sobre él.

Aunque no siempre logra un resultado tan feliz, como por ejemplo en la oración:

Can we, then, by the citation of some of those instances wherein this thing of whiteness — though for the time either wholly or in great part stripped of all direct associations calculated to impart to it aught fearful, but, nevertheless, is found to exert over us the same sorcery, however modified; —can we thus hope to light upon some chance clue to conduct us to the hidden cause we seek?

Que vierte de la siguiente espuria manera al no comprender la naturaleza del inciso:

¿Acaso, a fuerza de citar algunos de esos ejemplos en que esa cosa que es la blancura — aunque por el momento despojada por completo o en gran parte de toda asociación directa capaz de comunicarle nada terrible— se encuentra, sin embargo, que ejerce en nosotros el mismo hechizo, aunque modificado de algún modo; acaso, digo, podemos así tener esperanza de iluminar alguna clave azarosa que nos lleve a la causa oculta que buscamos?

5

Pero no cabe duda de que el objetivo último del traductor debe ir más allá de las meras dificultades léxicas y sintácticas, que la resolución de éstas sólo es parte de ese objetivo: reproducir lo más fielmente posible ese carácter de la prosa de *Moby-Dick* que como veíamos en el primer apartado, permitía hablar “de lenguaje de Melville en el mismo sentido en el que uno habla de lenguaje de Virgilio, o de Shakespeare, o de Milton”. Los rasgos fundamentales del mismo pueden deducirse en parte de las lecturas que Melville realiza en los años inmediatamente anteriores a la redacción de la novela. Por un lado Shakespeare y algunos autores del siglo xvii como sir Thomas Browne, Robert Burton y, sobre todo, Milton; por otro, la Biblia; y, por un tercero, la novela gótica y la prosa y la poesía del romanticismo inglés: De Quincey, Lord Byron, Coleridge, y en especial la brillante e irónica retórica de Carlyle, le llevan a concebir la

posibilidad de crear una obra literaria contemporánea de similar altura, pero que además sea americana, genuinamente estadounidense:

La gran equivocación parece ser que incluso aquellos americanos que esperan la aparición de un gran genio literario entre nosotros, de alguna manera se imaginan que aparecerá con la indumentaria de la época de la reina Isabel, que será un escritor de dramas basados en la antigua historia inglesa, o en los cuentos de Boccaccio. Mientras que por el contrario los grandes genios son parte de la época; ellos mismos son la época; y poseen el correspondiente matiz³⁴.

Y esencial en ese empeño es el lenguaje. Melville buscará una original fusión del inglés vernáculo americano con la manera elevada del inglés isabelino y de la prosa inglesa del siglo xvii. Para ello acentuará el tono ampuloso y artificioso empleado en la oratoria norteamericana de su época, aunque siempre, siguiendo el ejemplo del *Sartor Resartus* de Carlyle, manteniendo una soterrada ironía gracias a un gran abanico de recursos retóricos y a una sutil mezcla de la más dramática elocuencia y a una sutil mezcla de la más dramática elocuencia con coloquialismos locales, muchas veces tratados como si no lo fueran, y también mediante una argucia que puede calificarse como uno de los grandes aciertos de la novela: hacer que algunos de los principales personajes sean de extracción cuáquera.

Me explico. Los cuáqueros son los miembros de una secta protestante, oficialmente llamada Sociedad Religiosa de Amigos, surgida en Inglaterra a mediados del siglo xvii y muy extendida en Norteamérica en la época colonial y en los primeros años de la República, a tal punto que en algunas regiones la población era casi exclusivamente de esta confesión —el Estado de Pennsylvania recibe su nombre de William Penn, uno de sus dirigentes—. Una de estas regiones fue la isla de Nantucket, lugar en el que se inició la pesquería norteamericana de la ballena y donde estuvo centralizada durante muchos años. Lo que hace que los cuáqueros sean importantes para el estilo de *Moby-Dick* es que los miembros de esta secta,

como afirmación de su creencia en la igualdad de todos los seres humanos, habían adoptado lo que denominaban “habla sencilla” —*plain speech*—, una manera de expresarse marcada especialmente por el empleo de las formas pronominales *thou*, *thee*, *thy*, *thine* y *ye*, y la flexión verbal de la segunda y la tercera persona del singular en *-st* y *-th*, respectivamente.

No es este lugar adecuado, ni el que subcribe la persona idónea, para analizar a fondo un tema tan complejo como es el de los sistemas pronominales de tratamiento, pero si se desea abordar la traducción de *Moby-Dick* con una base firme, resulta muy útil tener unas claras nociones básicas sobre la evolución de estos sistemas. Los pronombres *thou/thee* eran en inglés medio —el hablado en Inglaterra desde el siglo xi hasta el xv—, los pronombres personales de segunda persona singular —y se empleaban con una forma verbal en *-st* exclusiva de esa persona—; *thy/thine* eran las formas de segunda persona del posesivo en función adjetiva y pronominal respectivamente, mientras que *ye/you* eran los pronombres personales de segunda persona plural —que compartía forma verbal con la primera del singular y las otras de plural—³⁵. No existía en el sistema pronominal ninguna marca de tratamiento, es decir, ninguna diferencia entre trato formal e informal. A partir del siglo xiii, sin embargo, se observan casos de empleo de las formas de plural para dirigirse a una única persona expresando respeto; un uso que se acrecienta poco a poco con el tiempo y que en el siglo xv ha hecho que las formas *thou/thee* sólo se empleen ya como marca de tratamiento de familiaridad entre iguales o de superioridad con subordinados, usándose en las demás situaciones las de plural. Junto a esta transformación, disminuye su frecuencia de empleo, extendiéndose en su lugar, tanto para usos formales como informales, el del *you* —que también substituye al *ye*—, de manera que a finales del siglo xvii las tres formas pronominales *thou*, *thee* y *ye*, lo mismo que los posesivos *thy* y *thine*, y la flexión verbal en *-st* y *-th*, han empezado a desaparecer de algunas regiones. A principios del siglo xix todas ellas han desaparecido en todo el ámbito de habla inglesa —y el *you* ha

quedado como único pronombre de segunda persona, tanto para singular como para plural, sujeto u objeto—, con las siguientes excepciones: el habla dialectal de algunas zonas rurales de Inglaterra y Terranova, dos registros de lenguaje: el religioso —principalmente por su empleo en la versión estándar de la Biblia protestante, la llamada Versión del Rey Jaime, de 1611—, y el poético —por su empleo en la literatura Isabelina y en la poesía desde aquella época—, y finalmente, el habla de la secta de los cuáqueros —donde se mantuvo hasta mediados del siglo xx—. El resultado, en cierto modo paradójico, de toda esta evolución, es que los pronombres *thou*, *thee* y *ye* —así como los posesivos *thy* y *thine* y la antigua flexión verbal—, que especialmente en los siglos xv y xvi habían llegado a ser marca de gran familiaridad o trato con inferior, se convierten en el siglo xix, a causa de su asociación con los registros religiosos y poéticos, en marca de lenguaje elevado y retórico³⁶; además de denotar, lógica y primordialmente, arcaísmo.

La evolución del sistema pronominal de tratamiento castellano, aunque no paralela, comparte bastantes rasgos con la inglesa, en especial el de la superposición de valores familiares y retóricos. Desde los inicios de la literatura romance el pronombre castellano “vos”, empleado con la segunda persona del plural, tuvo valor de forma de respeto frente al *tú* informal empleado con la segunda del singular, pero lo fue perdiendo paulatinamente y dejando dicho valor a la fórmula *vuestra merced* —*usted* posteriormente— empleada con la tercera persona del singular. En el siglo xvi el “vos” se equiparaba al *tú*, y podía tener incluso valor despectivo frente a éste —don Quijote trata a Sancho de “vos” cuando quiere señalarle su inferior condición social—. No obstante, al menos desde mediados del siglo xvii, junto a esta “degradación” de su valor, se observa un uso como forma de tratamiento de gran respeto. Así, el Diccionario de Autoridades —publicado en 1739— lo registra a la vez como “tratamiento que dan los superiores a los inferiores”, y como forma de tratamiento “al hablar con personas de gran Dignidad”. En este último uso, sin embargo, “no es fácil determinar cuán-

do refleja una realidad efectiva del habla y cuándo empieza a ser convencionalismo arcaizante”³⁷. Sea como fuere, a partir de finales del siglo xviii se ha convertido ya exclusivamente en tal convencionalismo, y prácticamente sólo se emplea en el rezo, quizá en casos de muy especial solemnidad, como al dirigirse a la realeza, y, sobre todo, como marca literaria arcaizante, tanto para el singular como para el plural.

La semejanza entre los usos del *thou/thee* inglés y el “vos” castellano es por tanto bastante grande a mediados del siglo xix. Ambos han sido marca de trato de igualdad o con inferior, y ambos señalan en ese momento principalmente arcaísmo, pero también, por su asociación con la religión y la literatura del siglo xvi, se perciben como expresión de un lenguaje noble, poético y dramático. Todo ello viene al caso porque el tratamiento es un aspecto complejo y fundamental de la novela, y no sólo en la parte dialogada, de la que nos ocuparemos más adelante, sino en la propia narración, que al ser realizada por un narrador personal que se dirige directamente al lector, depende de manera fundamental del sistema de tratamiento. El que emplea no es absolutamente uniforme, aunque ello no implique necesariamente incoherencia. Se basa en los pronombres *you* y *ye*, el primero con una frecuencia mucho mayor que el segundo, que casi siempre va en función objeto. Pero también emplea ocasionalmente las formas *thou/thee* —la primera en función sujeto y la segunda en función objeto—, y en estos casos marca el verbo con la flexión de la antigua segunda persona singular.

En principio resulta lógico pensar que en la traducción habría que conservar esta disparidad en las formas de tratamiento, reservando el sistema del “vos” para el *thou/thee* inglés y optando entre el *tú* y el *usted* para el *you/ye*. No obstante, esta solución, además de que a mi modo de ver el *tú* resulte demasiado tibio y el *usted* demasiado actual, presenta el inconveniente de tener que elegir entre el singular y el plural, es decir, entre un lector individual o uno colectivo al que dirigirse; algo que no hace el texto claramente³⁸. Para superar esta dificultad y conservar la capacidad de diferenciar entre un modo de tratamiento más formal y otro

más familiar, hay a mi modo de ver una alternativa que es la de emplear el verbo en la segunda persona de plural de manera sistemática, alternando discrecionalmente la gran capacidad del castellano para elidir el pronombre, con los pronombres “vos” —arcaizante y retórico, y ambiguo en cuanto a número— y “vosotros” —más familiar y teóricamente plural, aunque también pueda entenderse a veces como empleado en singular en una suerte de plural de respeto/modestia—. Pero quedará más claro si vemos algunos ejemplos de oraciones en los que el narrador se dirige directamente al lector:

On the grim Pequod's forecastle, ye shall ere long see him, beating his tambourine.

No; but here thou beholdest even in a dumb brute, the instinct of the knowledge of the demonism in the world.

If you yourself can withstand three cheers at beholding these vivacious fish, then heaven help ye; the spirit of godly gamesomeness is not in ye.

En el primero, y en general en una gran mayoría de las oraciones en las que aparece *ye*, es sencillo suprimir el pronombre, evitando así un tono exageradamente arcaizante que no sería fiel al de la novela:

En el desolado castillo de proa del Pequod le veréis dentro de poco, golpeando su pandereta.

Sin embargo, parece conveniente explicitar el pronombre en el segundo ejemplo, y hacerlo en la variante más arcaizante, dado que el *thou* del original también marca ese registro:

No; pero aquí vos observáis incluso en un necio bruto el instinto del conocimiento del demonismo en el mundo.

Finalmente, en el tercer ejemplo, la presencia del enfático *yourself*, que marca el singular, obliga a explicitar el pronombre, que ha de ser “vos”, utilizando la forma enfática castellana, que igualmente

marca el singular. Y para evitar la reiteración de la forma “vos”, en la segunda mención puede sustituirse por “vosotros”, compensando de ese modo la necesaria traducción del primer *you* por “vos”.

Si vos mismo podéis contener tres vivas al observar este avisado pez, entonces que el cielo se apiade de vosotros; el espíritu de divino recreo no está en vos.

Aunque la mayor parte de los traductores acierta al emplear la segunda persona del plural para que el narrador se dirija al lector —sólo el traductor anónimo de Océano y Pezzoni optan por la tercera persona del plural y un chirriante *ustedes*—, más allá de ese punto, el criterio de los distintos traductores es más bien laxo y no muestran reparo en adaptar el original a su propia falsilla, a veces cambiando la forma de tratamiento de forma abrupta, como hacen Beltrán, Zurro Valdez y, sobre todo, Elisabeth Martínez, que en los primeros párrafos no sabe a qué carta quedarse: “Pasead en torno a la ciudad en un sábado soñoliento. Vayan desde Corleas Hook hasta Coenties Slip.”

En la cuestión del lector individual o plural, la mayoría se decanta por éste y por ignorar los lugares en los que el original explicita un lector singular. Y es de señalar que sólo en muy contadas ocasiones alguno de ellos da con la sencilla solución de dirigirse a un sujeto individual con el verbo en segunda persona de plural. Santainés y Gómez Casas, aciertan ambos en la siguiente oración al marcar el singular con el atributo preposicional, aunque yerran absurdamente en otros aspectos de la misma (la primera versión es la de Santainés, la segunda la de Gómez Casas).

Why upon your first voyage as a passenger, did you yourself feel such a mystical vibration, when first told that you and your ship were now out of sight of land?

Por qué en vuestro primer viaje por mar que hicisteis como pasajero, experimentasteis aquella vibración mística cuando vuestro barco perdió de vista la tierra?

¿Por qué, durante vuestro primer viaje como pasajero, notáis esa mística vibración cuando se os anuncia que ni vosotros ni vuestro barco avis-táis ya tierra?

No hay ni uno solo de los traductores que se moleste tampoco en marcar cuándo el narrador se dirige al lector de manera más formal. Es curioso comprobar que todos ellos ignoran por regla general la existencia de la forma pronominal “vos”, que tal como hemos visto antes, resulta un recurso eficaz para expresar en castellano la complejidad del tratamiento del original. Probablemente se me haya pasado por alto alguna otra mención, pero la única excepción que he encontrado es la de Yábar-Dávila y García al verter la invocación a famosos ejemplares de ballenas conocidos por su nombre propio (capítulo 45):

Was it not so, O Timor Jack! thou famed le-viathan, scarred like an iceberg, who so long did'st lurk in the Oriental straits of that name, whose spout was oft seen from the palmy beach of Om-bay? Was it not so, O New Zealand Tom! thou terror of all cruisers that crossed their wakes in the vicinity of the Tattoo Land? Was it not so, O Morquan! King of Japan, whose lofty jet they say at times assumed the semblance of a snow-white cross against the sky? Was it not so, O Don Miguel! thou Chilian whale, marked like an old tortoise with mystic hieroglyphics upon the back! In plain prose, here are four whales as well known to the students of Cetacean History as Marius or Sylla to the classic scholar.

¿No era así, Tom de Timor? Vos, el famo-so Leviatán, cubierto de cicatrices como un Ice-berg, que durante tanto tiempo acechasteis en los estrechos orientales de ese nombre, cuyo chorro se veía a menudo desde la playa de palmeras de Om-bay? ¿No fue así, oh, Jack de Nueva Zelanda? Vos, el terror de los navíos que cruzaban sus estelas en la vecindad de la Tierra Tatuada? ¿No era así, oh, Morquan, rey de Japón, cuyo majestuoso chorro parecía una cruz blanca como la nieve contra el cielo? ¿No era así, oh, don Miguel; vos, la balle-

na chilena, marcada igual que una vieja tortuga con místicos jeroglíficos sobre el lomo? En sencilla prosa, aquí tenéis cuatro ballenas, bien cono-cidas tanto por los estudiosos de historia de los cetáceos como Mario o Sila por los eruditos del mundo clásico.

No por eso parece que sea menester felicitar a estos traductores que, por otra parte, en la simple ubicación de los signos de interrogación o en la expresión del periodo comparativo, cometen errores elementales; más bien lo pertinente es reprochar a los demás que en un caso tan evidente no aprove-chen el recurso de la forma “vos” para conferir al texto el alto tono retórico que exhibe el original y que es necesario para que se comprenda la ironía de la oración que concluye el párrafo. Valverde, por ejemplo, opta por el “tú”, con lo que esa ora-ción final se entiende como una afirmación plana, carente de la socarronería del original:

¿No fue así, oh Tom de Timor, tú, el famo-so leviatán, mellado como un iceberg, que duran-te tanto tiempo acechaste en los estrechos orienta-les de ese nombre, y cuyo chorro se vio a menudo desde la playa de palmeras de Ombay? ¿No fue así, Jack de Nueva Zelanda, tú, el terror de todos los navíos que trazaban sus estelas en la vecindad de la Tierra Tatuada? ¿No fue así, oh Morquand, rey del Japón, cuyo poderoso chorro dicen que a ve-ces tomaba semejanza de una cruz nívea contra el cielo? ¿No fue así, oh Don Miguel, el cetáceo chi-leno, marcado como una tortuga vieja con jeroglí-ficos místicos en el lomo? En sencilla prosa, aquí hay cuatro ballenas tan bien conocidas para los es-tudiosos de la Historia de los Cetáceos como Ma-rio o Sila para el erudito clásico.

El desaprovechamiento del recurso del “vos” resulta aún más grave en la traducción de los diálo-gos, pues impide trasladar al castellano los matices de la expresión de los personajes, como queda pa-tente en las distintas versiones de este intercambio entre los capitanes Bildad y Peleg, ambos cuáque-ros, y el bisoño Ismael, que al responder, influido por la imponente personalidad de los dos capita-

nes, lo hace imitando el habla cuáquera sin querer, y cometiendo de paso un cómico error gramatical, pues emplea la forma antigua de la segunda persona singular con el pronombre de la primera.

‘He says he’s our man, Bildad,’ said Peleg, ‘he wants to ship.’

‘Dost thee?’ said Bildad, in a hollow tone, and turning round to me.

‘I dost,’ said I unconsciously, he was so intense a Quaker.

Ninguna de las soluciones dadas a este diálogo resulta satisfactoria. Todos los traductores ignoran el error gramatical, perdiendo la vis cómica de la escena. Algunos, como el traductor anónimo de Sopena, optan por ignorar también la glosa a la afirmación de Ismael, otros, como Beltrán, se conforman con una solución incomprensible para el lector castellano:

—¿De veras? —dijo Bildad con acento hueco y volviéndose hacia mí.

—Si, hermano —dije inconscientemente, tan cuáquero me parecía.

Y otros en fin, como Valverde, se ven obligados a incluir una nota: “Ismael imita, sin darse cuenta, una forma de hablar de los cuáqueros, difícilmente traducible.” He aquí su versión:

—¿Eso quieres tú? —dijo Bildad con acento hueco, y volviéndose a mirarme.

—Quiero yo —dije sin darme cuenta, de tan intenso cuáquero como era él.

Quizá la nota aclaratoria no sea superflua, aunque para el lector atento sí lo será, pues media docena de párrafos antes el propio texto ha hablado del “altivamente dramático vos del habla cuáquera” —*the stately dramatic thee and thou of the Quaker idiom*—. De cualquier manera, aunque no sobre la nota aclaratoria, los registros del castellano para expresar un habla arcaizante no son tan escasos. Una solución bastante aceptable a mi modo de ver podría ser la siguiente:

—¿Lo deseáis vos? —dijo Bildad con tono hueco y volviéndose a mí.

—Lo deseolo —dije yo inconscientemente, tan marcado cuáquero él era.

Pero además, el artificio de Melville de trabajar con personajes de habla cuáquera, que se expresan de manera natural en un inglés no muy lejano al de Shakespeare, le permite, sin que resulte extraño, insertar parlamentos contruidos prácticamente en *blank verse*³⁹. Y no sólo eso, sino que también, en un alarde de habilidad narrativa, hace que el texto tolere que el tono dramático de los diálogos —mitad isabelino, mitad vernáculo—, pase a la narración de Ismael, contaminándola como si dijéramos⁴⁰ —y justificando aún más la opción de la segunda persona del plural y el “vos”—. El citadito desliz de Ismael hacia el habla cuáquera podría tomarse como una jocosa prolepsis a esta posterior “contaminación” arcaizante de su narración⁴¹.

F. O. Matthiessen, en su análisis del lenguaje de la novela⁴², cita varios pasajes en los que la prosa de Melville deriva hacia el *blank verse*. Los más claros de entre ellos son algunos soliloquios del capitán Ahab, como el siguiente, tomado del inicio del capítulo 37:

I leave a white and turbid wake; pale waters, paler cheeks, where’er I sail. The envious billows sidelong swell to whelm my track; let them; but first I pass.

Veamos la versión castellana que a mi modo de ver se ajusta mejor al original, la anónima de la editorial Sopena:

Dejo una estela blanca y turbia, aguas pálidas y mejillas más pálidas, siempre que navego. Las envidiosas olas se hinchan a los lados para sumergir mi huella; que lo hagan pero yo paso primero.

Desde un punto de vista prosódico, comparada con la riqueza sonora del original, no cabe duda de que resulta plana, sosa, desprovista de la menor musicalidad, y apenas capaz por tanto de trans-

mitir la emoción que la escena demanda. Uno tiene la impresión de que el traductor no ha puesto nada de su parte para preservar esa musicalidad; y lo más sorprendente es que al analizar la oración se observa que son las pequeñas variaciones que ha introducido las que lo hacen alejarse del tono, y por ende del sentido dramático. A primera vista esas variaciones son casi inapreciables. Entre “agua” y “mejillas” ha introducido una conjunción copulativa a la que no se ve justificación, ha cometido además una equivocación en el adverbio, que no es “siempre”, sino “dondequiera”, y no ha verificado con mucho acierto algunos de los sustantivos: “huella” no parece un término muy adecuado para el agua, mejor a mi modo de ver sería *rastro*, que además es mejor equivalente de *track*, y lo mismo se puede decir del verbo “hinchar”, que yo substituiría por *abultar*. Finalmente, el traductor no ha respetado la puntuación del original.

Es evidente que en una traducción, la estructura de los periodos, no digamos ya la de los párrafos, puede y debe ser respetada excepto en casos excepcionales, aunque de igual modo, dentro de cada periodo son muchas las ocasiones en las que la puntuación ha de modificarse si se quiere preservar el sentido. Ahora bien, siempre que ese sentido se conserve, la modificación resulta innecesaria, y normalmente lo único que se consigue con ella, como vimos en el segundo apartado, es alejarse, si no ya del sentido, sí del tono del texto —me refiero siempre a lenguas tan próximas entre sí como el inglés y el castellano—. Está claro que la profusión de signos de punto y coma en la oración original, aunque sigue la norma en la prosa de la novela, es claramente inusual; y verterla así al castellano puede que resulte chocante; pero es necesario tener en cuenta que esa profusión de signos de punto y coma también es chocante en inglés; es más, es una de las peculiaridades más singulares del peculiar estilo de la novela; ¿no convendría entonces conservarla en lo posible? La frecuencia del punto y coma, como demuestra la oración inmediatamente precedente, no dificulta en modo alguno la comprensión en castellano, e incluso puede pasar inadvertida. Veamos cómo queda la oración

del traductor de Sopena conservando la puntuación de Melville:

Dejo una estela blanca y turbia; aguas pálidas y mejillas más pálidas, siempre que navego. Las envidiosas olas se hinchan a los lados para sumergir mi huella; que lo hagan; pero yo paso primero.

En mi opinión refleja mucho mejor la cadencia de la oración original. Introduzcamos ahora los otros cambios propuestos:

Dejo una estela blanca y turbia; aguas pálidas, mejillas más pálidas, dondequiera que navego. Las envidiosas olas se abultan a los lados para sumergir mi rastro; que lo hagan; pero yo paso primero.

Nuevamente mejora. Y si además tratamos de refinar la prosodia mediante la introducción de alguna pausa más, el reordenamiento de palabras y la substitución de alguna por un sinónimo de matiz arcaizante —como lo es algún término del original—, creo que la mejora resulta sustancial:

Dejo una estela túrbida y blanca; pálidas aguas, aún más pálidas mejillas, dondequiera que navego. Las envidiosas olas se abultan a los lados para sumergir mi rastro; que lo hagan; pero antes, yo paso.

En mi opinión, en la gran mayoría de las oraciones en las que Melville emplea el punto y coma con profusión, es posible y aconsejable conservar la estructura de puntuación interna. Y algo similar puede decirse de otro rasgo peculiar de la puntuación de la novela, el empleo de la raya o guión largo. En inglés la raya tiene dos funciones, una parentética similar a la que tiene la usada en castellano, y otra de marca de pausa, más pronunciada que la coma y que se distingue del punto y coma por un carácter más coloquial y por incluir un matiz de dejar en suspenso el discurso inmediatamente anterior, por lo que se emplea principalmente para giros en el hilo de la exposición o para apos-

tillas. Veamos algunos ejemplos de cómo emplea Melville este signo en la novela:

Go visit the Prairies in June when for scores on scores of miles you wade knee-deep among Tiger-lilies —what is the one charm wanting?— Water — there is not a drop of water there!

Besides, passengers get sea-sick — grow quarrelsome — don't sleep of nights — do not enjoy themselves much, as a general thing; — no, I never go as a passenger;

But at length, such calamities did ensue in these assault — not restricted to sprained wrists and ancles, broken ribs or devouring amputations — but fatal to the last degree of fatality; those repeated disastrous repulses, all accumulating and piling their terrors upon Moby-Dick; those things had gone far to shake the fortitude of many brave hunters, to whom the story of the White Whale had eventually come.

Como se puede ver, todas las rayas marcan pausas, a veces no muy distintas de las marcadas por coma, punto y coma, o incluso punto, y de hecho, en cada una de las ocasiones parece haber una posibilidad de sustitución, incluyendo la omisión en los casos en los que la raya está reforzando a otro signo. Esta es la solución adoptada por todos los traductores. Sin embargo, una de entre estas posibilidades de sustitución, los puntos suspensivos, admisible en una gran mayoría de los casos, permitiría conservar esa especial peculiaridad del texto si se utilizara de forma profusa. Los puntos suspensivos son un signo que no existe apenas en la práctica de la ortografía inglesa y que sin duda alguna es de manera general el más cercano a la raya en su empleo no parentético. Veamos cómo quedarían estos ejemplos siguiendo este criterio:

Id a visitar las praderas en junio, cuando durante muchas y muchas millas vadeáis hasta la rodilla entre lirios tigrados... ¿qué único hechizo se echa en falta?... Agua... ¡Allí no hay ni una gota de agua!

Además, los pasajeros se marean... se tornan rencillosos... no duermen por las noches, y por regla general no se divierten mucho; ... no, yo nunca me embarco de pasajero;

Pero a la larga, tales calamidades resultaron de estos asaltos... no limitadas a esguinces de muñecas y tobillos, o extremidades rotas, o voraces amputaciones... sino fatales hasta el grado último de la fatalidad; acumulando y apilando esos repetidos y desastrosos reveses todos sus terrores sobre Moby Dick; tales sucesos habían contribuido grandemente a hacer flaquear la fortaleza de muchos bravos cazadores a los que la historia de la ballena blanca había acabado por llegar.

Es posible que algunas personas no opinen como yo. José María Valverde soluciona estas tres frases perfectamente sin acudir a los puntos suspensivos:

Id a visitar las praderas en junio, cuando, a lo largo de veintenas y veintenas de millas, andáis vadeando hasta la rodilla entre trigrídias: ¿cual es el único encanto que falta? El agua, ¡no hay allí una gota de agua!

Además, los pasajeros se marean, se ponen pendencieros, no duermen por las noches, y en general, no lo pasan muy bien: no, nunca voy como pasajero;

Pero a la larga, ocurrieron tales calamidades en estos asaltos —no limitadas a tobillos y muñecas dislocadas, a miembros rotos ni a mutilaciones voraces, sino fatales hasta el último grado de fatalidad—, y se repitieron tanto esos rechazos desastrosos, acumulando y amontonando sus terrores sobre Moby Dick, que esas cosas llegaron a hacer vacilar la fortaleza de muchos valientes cazadores a quienes había llegado por fin la historia de la ballena blanca.

El lector juzgará, pero a mi modo de ver el tono de las tres oraciones se reproduce mejor mediante los puntos suspensivos. Evidentemente, esta

marca de puntuación puede resultar inadecuada en alguna ocasión, y de hecho yo no tengo ningún reparo en sustituirla cuando el caso lo demanda, pero el empleo de los puntos suspensivos de una manera cuasi sistemática aporta una unidad estilística comparable a la que muestra el original en su profusa utilización no parentética de la raya, lográndose así conservar la peculiaridad de tono que aporta ese inusual empleo masivo.

6

Antes de caer en la tentación de tratar de llegar a alguna conclusión sobre lo hasta aquí expuesto, y a riesgo de agotar totalmente al lector, creo que puede resultar conveniente para esa misma posible conclusión comentar la situación de las traducciones del libro en algunas otras lenguas. No resulta fácil hacerlo, en parte por problemas de acceso a las propias traducciones, pero sobre todo por el necesario excelente nivel de conocimiento de esas lenguas, que el que suscribe confiesa no poseer. No obstante, a través de testimonios de personas más cualificadas e informadas, creo poder ofrecer al menos una somera idea de lo que ocurre con la traducción de *Moby-Dick* al menos en otros dos o tres idiomas.

Digo dos o tres porque de la traducción al italiano, aparte de la ya citada existencia de ocho versiones distintas, la única información de que dispongo indica que la mejor de ellas, y una traducción además muy ajustada al tono del texto original, es la de Cesare Pavese⁴³, que además tiene el mérito de ser la primera realizada de la novela completa. Del resto de las traducciones italianas no tengo noticia.

En francés, la situación es muy distinta. La primera versión francesa completa, y la más conocida hasta el pasado año, fue la firmada por Jean Giono con la colaboración de su amigo Lucien Jacques, poeta y pintor, y de Joan Smith, una amiga de éste a la que solicitaron ayuda por sus dificultades con el idioma⁴⁴. De hecho, el propio Giono reconocía que había fragmentos del texto que tenía dificultad para entender, pero creía que su entusiasmo lo suplía suficientemente, con el resultado

de que la traducción resultaba “mejor en los pasajes difíciles, casi intraducibles, que en el resto”⁴⁵. De las dos siguientes, la de Armel Guerne⁴⁶ parece que era, por llamarla de alguna manera, igualmente idiosincrática: al parecer, este traductor, después de interrogarse durante semanas sobre el sentido de *Call me Ishmael*, tradujo el famoso íncipit nada más y nada menos que como *Apellons-moi Ismael*. No tengo noticia de la tercera y la cuarta,⁴⁷ pero las declaraciones de Philippe Jarworski, el traductor de la quinta, la nueva versión francesa en la colección *La Pléiade*,⁴⁸ indican que tampoco se ajustaban al texto de Melville en la medida que en la actualidad se considera necesario. Jarworski, responsable de la edición de las obras completas de Melville en dicha colección consideró “imposible retomar” la versión de Giono y necesario realizar una “versión completa y exacta” en la que por un lado había que recuperar “la jerga de oficio de los balleneros de mediados del siglo XIX, que en gran parte han eludido los diccionarios”⁴⁹. Para ello recurre a un medio del cual —al menos que yo sepa— es carente el castellano, las memorias de pesca de los balleneros franceses de la época —en especial de los cirujanos de a bordo, varios de ellos publicados—, y también a otro al que yo confieso no haber tenido tiempo ni paciencia para tratar de sacar a la luz en nuestra lengua: las narraciones divulgativas de la pesca de la ballena aparecidas en revistas y enciclopedias populares. De unos y otros obtiene Jarworski un precioso material léxico que revela entre otras cosas que gran parte de los términos de la jerga ballenera francesa eran simples adaptaciones fonéticas de los términos ingleses —*blanket-piece* y *horse-piece*, por ejemplo, se convierten en francés en *blankpisse* y *auspisse*—. Pero además, por otro lado, también Jaworsky no deja de tener en cuenta que

Hay que conservar este carácter áspero de la frase, que nos muestra el pensamiento en acción del narrador, desplegando su argumentación, sus reservas, en una evolución ciertamente tortuosa, pero en la que el progreso, la progresión de la idea es precisamente la que Melville quiere dar a ver [...] Cuando su discurso cojea, es necesario evi-

tar verterlo de forma sintácticamente impecable, para no perder la emoción del pensamiento que brota⁵⁰.

Con estos criterios, su traducción no puede menos que distanciarse enormemente de las precedentes, revelando al lector francés no sólo cuestiones tan evidentes como que Moby Dick es un cachalote, y no una ballena como había sido en aquellas, sino también tratando de respetar las peculiaridades léxicas y sintácticas del original, y por lo tanto vertiendo por primera vez con rigor un texto tratado por los traductores franceses hasta el momento de manera que no cabe calificar sino de caprichosa.

La situación en el ámbito alemán nuevamente resulta distinta. Hasta 1991 existían seis versiones diferentes, entre las cuales una destacaba, si no como canónica, sí al menos como ampliamente preferida por público y editoriales: la de Alice Seiffert y Hans Seiffert⁵¹, que aparentemente vierten la novela en un alemán muy correcto y fluido, aunque bastante alejado del estilo de Melville. En mayo de 1991, con motivo del centenario del fallecimiento de Melville, la revista alemana *Schreibheft* dedicó al escritor un número monográfico en el que, entre diversos artículos, se publicaban dos nuevas traducciones al alemán de los capítulos 41 y 42, encargados para la ocasión a traductores reputados por versiones recientes de obras tan complejas como *Finnegans Wake* o *The Making of America*. La extraordinaria repercusión que obtuvo este monográfico hizo que la editorial Carl-Hanser planeara una nueva y cuidada edición alemana de la obra completa de Melville, uno de cuyos primeros volúmenes sería *Moby-Dick* en la versión de Friedhelm Rathjen, el traductor cuya versión de los dos capítulos en *Schreibheft* había, según la dirección editorial, alcanzado un “equivalente alemán al estilo voluminoso de Melville, a las cambiantes tonalidades, a la excesiva retórica y la inusual puntuación”. Aunque Rathjen terminó y entregó su traducción un par de años después, al igual que lo hicieron otros traductores encargados de otros de los títulos planeados, Carl-Hanser abandonó por causas desconocidas esos planes de edición. Sin

embargo, diez años después, en 2001, coincidiendo con el ciento cincuenta aniversario de la publicación de *Moby-Dick*, la misma editorial decidió editar una nueva versión alemana de la novela. Para ello acudió a la versión sin publicar de Friedhelm Rathjen, pero al examinarla consideró ahora que la traducción era “en todo caso para conocedores del original o para colegas traductores”, y no para “los destinatarios de una edición para personas únicamente germanohablantes”. Así que encargó a Matthias Jendis, otro conocido traductor, que revisara la versión de Rathjen. Éste último, al enterarse de que su versión estaba siendo revisada, negó su colaboración y renunció a cualquier participación en la autoría, con lo que el nuevo *Moby-Dick* alemán, aún siendo revisión de la versión de Rathjen, se publicó finalmente bajo la firma exclusiva de Jendis. Ahora bien, coincidiendo con la aparición de esta versión, la revista *Schreibheft* sacó un nuevo monográfico dedicado a Melville (septiembre 2001), en el que publicó los capítulos 24 al 52 de *Moby-Dick* en la versión original de Rathjen. Esta publicación simultánea de parte de la traducción original y de la revisión de la misma, provocó una polémica que tuvo extraordinaria repercusión en toda la prensa alemana, a tal punto que el semanario *Die Zeit* ofrecía en su página de Internet un dossier con una recopilación de trece amplios artículos dedicados al tema publicados en otros tantos periódicos.

A grandes rasgos, los términos de esa polémica se planteaban en torno a la disyuntiva clásica de la teoría de la traducción entre acercar el texto original a la lengua de traducción, modificándolo en la medida necesaria para adaptarlo a ella, o a la inversa, acercar la lengua de traducción al texto, modificándola o forzándola en lo necesario para que pueda expresarlo. La versión de Rathjen representaría esta segunda opción en una tendencia más o menos radical, expresada así en sus propias palabras: “para el traductor sólo existe una única pauta, y ésa es el texto original, cuya ‘particularidad’ cumple reproducir tan fielmente como sea posible, y cuando la particularidad del texto original es de algún modo problemática, esa problemática debe mantenerse en la traducción”⁵². Su

revisión por Jendis supondría la corrección de esa postura extrema, es decir la admisión de una cierta transformación del texto original.

La disyuntiva anterior se la plantea inevitablemente todo traductor siempre que se enfrenta a un texto. Aunque quizá el término disyuntiva no sea el apropiado, pues no se trata de decidir entre dos alternativas, sino de inclinarse hacia una o hacia otra opción, o planteándolo en otros términos, de responder a la siguiente doble pregunta: ¿hasta qué punto se ha de acercar el texto, el lenguaje del autor, a la lengua del lector, y hasta qué punto se ha de forzar ésta para expresar aquel?

La traducción, como encuentro que es entre dos lenguas y dos culturas, se mueve siempre entre esos dos polos, cuya expresión extrema desemboca en el absurdo. El nivel de distanciamiento de ellos es algo que en principio podría parecer que depende únicamente del criterio de cada traductor. Pero no es así. Entre los traductores alemanes existe una máxima que reza: *so nah am möglich, so frei wie nötig* —tan próximo como sea posible, tan libre como sea necesario—, es decir, hay que agotar las posibilidades existentes de acercarse al texto original mediante la lengua de traducción. Volviendo a Schleiermacher, el traductor

tiene que proponerse proporcionar a su lector tal imagen y tal disfrute como la lectura de la obra en la lengua original brinda al hombre culto, [...] que conoce a fondo la lengua extranjera, [...] pero que por otra parte, incluso allí donde menos estorbos hay para disfrutar de la belleza de una obra, sigue teniendo siempre una clara conciencia de las diferencias entre esa lengua y la lengua materna⁵³.

Ésa será no sólo la mejor manera de que el lector ignorante de la lengua original pueda disfrutar la obra, sino también la única manera en que la traducción pueda ser fiel al texto original, pues un acercamiento mayor a la lengua del lector desvirtuaría su naturaleza ajena a ésta.

Ahora bien, al seguir este criterio el traductor camina en un peligroso filo. Si ciñéndose a los giros del original ha de conservar para el lector la sensación de hallarse ante un texto extranjero,

puede fácilmente caer en expresiones que en la lengua de traducción resulten para éste simplemente torpes. Y este peligro es mayor cuanto más excepcional es la prosa del texto original. Si recordamos ahora lo dicho en el apartado anterior sobre la dificultad de lectura del desusado lenguaje de *Moby-Dick*, comprenderemos la auténtica complejidad de su traducción, y el riesgo que el traductor corre de que su trabajo no sea comprendido.

Friedhelm Rathjen, el traductor alemán que vio rechazada su versión por “no ser suficientemente inteligible para personas exclusivamente germanohablantes,” comentaba en su artículo sobre los problemas que había tenido con dicha versión, que algún crítico había tachado otra traducción suya de “alambre de espino”, y la había opuesto a lo que había llamado “una traducción sólida”, entendiéndose por tal una que no le hiciera a uno “tropezar y dar traspies y detenerse al leer”. Y señalaba con ironía que cuando emprendió su versión de *Moby-Dick* se encontró con que en alemán “no había escasez alguna” de “versiones templadamente sólidas”, en las que “la textura errática, de amplio vagar, a menudo inarticulada, en múltiples aspectos inconsistente, totalmente echada a perder desde un punto de vista artesanal —según el modo de ver común—, se transformaba en un texto hasta cierto punto homogéneo, sintácticamente claro, casi elegante”⁵⁴.

La historia de la traducción castellana de *Moby-Dick* compartió con la alemana y la francesa la existencia durante más de cincuenta años de traducciones que para los criterios actuales no resultan satisfactorias, si bien los motivos de esa inadecuación difieren bastante. Como hemos visto, en el caso alemán se trataba de lo que en sentido del resultado final se podría calificar como ultracorrección, mientras que el francés era un problema de arbitrariedad, de falta de rigor. ¿Qué podríamos decir del caso del castellano? Prescindiendo por supuesto de la gran mayoría de las traducciones, cabría quizá decir de la anónima de Océano que es insuficiente, lo que es fácil explicar —y disculpar— por la enraizada infra-remuneración del oficio en nuestro país. Más difícil resulta calificar la de Valverde. Lo primero, evidentemente, es que

dado el extraordinario prestigio de este traductor, resulta sorprendentemente decepcionante. La gran cantidad de pequeños errores puntuales, a veces de una índole tan ingenua que parecen inexplicables, apuntan claramente al descuido y a la precipitación, impresión que la indudable corrección general no hace sino confirmar. En conjunto, da la impresión de que el trabajo ha sido abordado con un criterio bastante menos riguroso de lo que sería de desear, aunque quizá esa impresión esté demasiado reforzada por la ya citada desafortunada afirmación en el prólogo sobre dejar “en segundo plano la funcionalidad exacta del significado”. Sea como fuere, lo que se puede inferir, si es que puede inferirse algo, o merece la pena hacerlo, es que recientemente en tres ámbitos idiomáticos distintos, en un intervalo de tiempo corto y reciente, se han realizado nuevas traducciones de *Moby-Dick* que han intentado corregir una situación inadecuada, y que yo creo que responden a unos nuevos criterios de calidad en la traducción, mucho más rigurosos que los existentes hasta ahora.

Es de esperar que esos criterios, que creo que en nuestro país se pueden observar en las muchas nuevas traducciones de clásicos de la literatura que se vienen publicando en los últimos años, se reflejen también en los problemas que la profesión sigue arrastrando desde hace tanto tiempo: las exiguas tarifas que reciben los traductores, los criterios distendidos de las editoriales a la hora de exigir calidad a sus productos, la incomprensible reserva en la práctica de adquirir derechos de traducciones existentes, la incapacidad en el análisis y selección de las mismas, la consecuente falta de información fiable al lector por parte de la crítica, y la carencia de criterio y discernimiento por parte de los lectores.

Como decía al iniciar este último apartado, no me siento capacitado para juzgar si las traducciones de Phillip Jarworski, Friedhelm Rathjen o Matthias Jendis representan un verdadero avance respecto a las existentes. Sí, sin embargo, puedo afirmar que la que yo he realizado creo que consigue subsanar al menos todos los yerros léxicos de las castellanas previas, y quiero creer que también representa un avance sustancial en lo referente a la

versión a nuestra lengua del tono de la obra. Jean-Jacques Mayoux decía que es imposible traducir a Melville “no siendo un traductor suficientemente perverso ni disponiendo de tiempo libre suficiente para reproducir las peculiares inflexiones de las que ningún libro de Melville está exento”⁵⁵. Tal como está la situación de la traducción en nuestro país, el segundo de los requisitos resulta especialmente cierto en España. Empezar aquí hoy en día una nueva versión castellana de una obra como *Moby-Dick* supone, más que un trabajo de traducción, casi una labor filantrópica. El tiempo libre dedicado a mi versión de *Moby-Dick* ha sido muchísimo, lo aseguro, aunque no soy yo el que ha de decir si fue suficiente. Respecto a la perversidad, espero por el bien de mi salud mental que el primer requisito de Mayoux no sea tal.

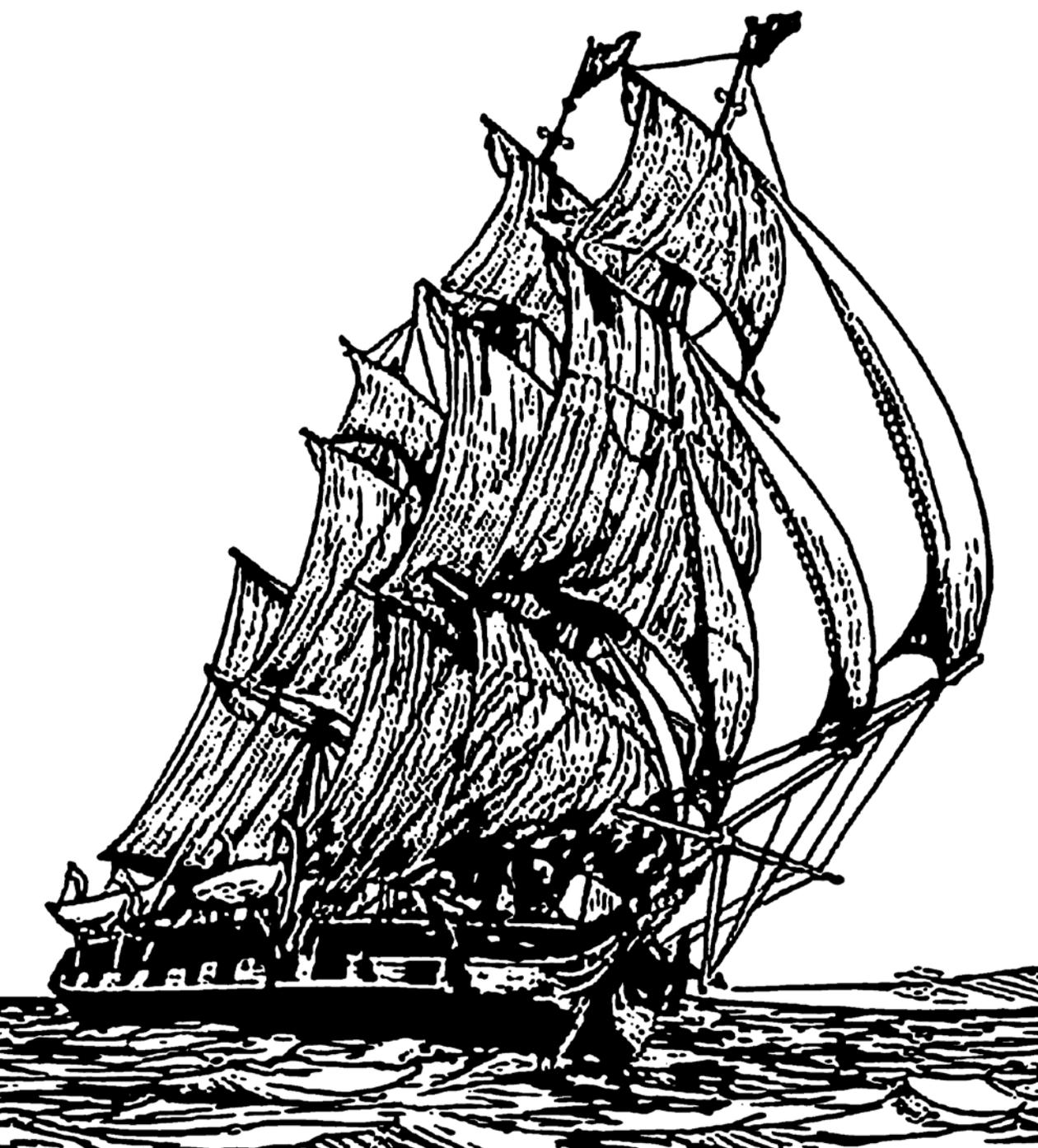
NOTAS

1. Anónimo, “The Vogue of Herman Melville”. *The Nation and The Athenaeum* vol. 31, septiembre de 1922, en Hershel Parker, Harrison Hayford, *Moby-Dick as Doublon. Essay and Extracts (1851-1970)*, N. York, Norton, 1970, p. 150.
2. Warner Berthoff, *The Example of Melville*. Nueva York, Norton, 1962, p. 164.
3. Newton Arvin, *Herman Melville*, en Michael T. Gilmore. *Twentieth Century Interpretations of Moby-Dick*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1977.
4. Merton M. Seal, “On Olson and Melville”, en Charles Olson. *Call me Ishmael*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1997, p. 143.
5. Reseña anónima publicada en el *Atheneum* de Londres, 25 de octubre de 1851, en Hershel Parker; Harrison Hayford (eds.) *Moby-Dick as Doublon. Essays and Extracts (1851-1970)*, op. cit., p. 7.
6. Reseña anónima publicada en el *Britannia* de Londres, 8 de noviembre de 1851, en: Hershel Parker; Harrison Hayford (eds.) *Moby-Dick as Doublon. Essays and Extracts (1851-1970)*, op. cit., p. 22.
7. Sir Nathaniel, “American Authorship, No. IV: Herman Melville”, *New Monthly Magazine*, vol. 98, julio de 1853, en Hershel Parker; Harrison Hayford (eds.) *Moby-Dick as Doublon. Essays and Extracts (1851-1970)*, op. cit., p. 95.

8. Reseña anónima publicada en el *Atlas* de Londres, 1 de noviembre de 1851, en Hershel Parker; Harrison Hayford (eds.) *Moby-Dick as Doublon. Essays and Extracts (1851-1970)*, op. cit., pp. 13-14.
9. Reseña anónima publicada en el *Critic* de Nueva York, 1893, en Herman Melville. *Moby-Dick; or, The Whale*. Harrison Hayford, Hershel Parker y G. Thomas Tanselle (eds.) Evanston, Chicago, Northwestern University Press, The Newberry Library, 1988, p. 731.
10. Augustine Birrell, "The Great White Whale: A Rhapsody", en Hershel Parker; Harrison Hayford (eds.) *Moby-Dick as Doublon. Essays and Extracts (1851-1970)*, op. cit., p. 140.
11. Lewis Mumford, *Herman Melville: A Study of His Life and Vision*. Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1929, p. 124.
12. Herman Melville, *Correspondence*. Evanston, Chicago, Northwestern University Press, The Newberry Library, 1993, p. 162.
13. Jean-Jacques Mayoux, *Vivants Piliers*. Mayenne, Maurice Nadeau, 1985, p. 87.
14. *Ibid.*, p. 88.
15. Entre otros modos narrativos, el capítulo 9 es un remedo de un largo sermón metodista, en el 89 hay parodia del lenguaje jurídico, en el 102 del lenguaje de las guías turísticas y en el capítulo 32, entre otros muchos pasajes, del lenguaje científico. Además en el capítulo 112, en la historia de la vida del herrero, se imita el estilo melodramático de las narraciones ejemplarizantes de los panfletos de las sociedades antialcohólicas, que a su vez resulta ser una burla de la prosa arcaizante en sí, y que puede verse como un ironizar sobre la propia novela.
16. Melville no sólo adelanta "el descubrimiento que más tarde haría Joyce, y que explotaría plenamente, de un estilo camaleónico y mimético que se modela sobre la realidad en cuestión, o más bien, *en curso*, y dando de ella una imagen jeroglífica". (Jean-Jacques Mayoux, *cit.*, p. 87), sino que es también probablemente uno de los primeros escritores en emplear el famoso "monólogo interior" (véase N. B. Fagin, "Herman Melville and the Interior Monologue", *American Literature*, vol. 6, enero de 1935).
17. Friedrich Schlegel, "Sobre los diferentes métodos de traducir", en Dámaso López García (ed.), *Teorías de la traducción: Antología de textos*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 134.
18. *Ibid.*, p. 135.
19. *Ibid.*, p. 89.
20. Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale*, op. cit.
21. *Ibid.*, p. 883.
22. "Pero a raíz de qué vino, que tras haber repetidamente venteadado el mar como marinero mercante, se me metiera en la cabeza embarcarme en un ballenero", es mi versión.
23. La primera aparición de esta acepción recogida en el Oxford English Dictionary es precisamente del año 1851 —el de la publicación de *Moby-Dick*—.
24. John Harland, *Seamanship in the age of sail*, Londres, Conway Maritime Press, 1984, p. 18.
25. *Professor* tiene efectivamente en inglés la acepción de *cultivador* —más bien *partidario* o *defensor*—, pero es mucho menos común que la de "enseñante o instructor público del más alto rango". Valverde prefiere optar por la primera, una opción ya de por sí caprichosa —simplemente por probabilidad— pero que además, al no admitir el adjetivo, queda claramente invalidada.
26. En otros alimentos, como el "perrito caliente", cabría además la opción de la traducción literal del término.
27. Éste añade una curiosa nota: "especie de chupín o sancocho de almejas o pescado". Esto parece confirmar el origen hispanoamericano de este traductor, aunque como en el caso del "petiso" no se entiende por qué elige para su descripción estas dos especialidades culinarias tan localistas.
28. Los otros optan por verterlo como "aguardiente" o "ron" o, como hace Zurro en total despropósito, por "espectáculo".
29. John Harland, *cit.*, p. 17.
30. La obra fundamental es el *Diccionario Marítimo Español* compilado por Timoteo O'Scanlan y publicado en Madrid en 1831 por la Imprenta Real. Se trata del primer diccionario técnico castellano publicado en este campo, y de un auténtico monumento de la lexicografía española, que recopila los términos de más de treinta tratados y vocabularios de uso privado o corporativo, y que incluye muy completas equivalencias al inglés, francés e italiano. Todos los léxicos especializados posteriores, que no son muchos, son deudores de él.
31. José María Valverde, "Introducción", en Herman Melville. *Moby-Dick*, Barcelona, Planeta, 2000, p. XXI.
32. Las dos únicas que he encontrado útiles son: Antonio Sáñez Reguart, *Diccionario histórico de las artes de la pesca nacional*, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1791-1795, y M. Ciriquiain-Gaiztarro, *Los vascos en la pesca de la ba-*

- llena*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de los amigos del país, 1961. Resulta muy lamentable que el léxico especializado de estos pioneros de la pesquería de la ballena cántabros no sea por el momento asequible más que en una docena de términos, y que la posibilidad de su recuperación completa sea dudosa.
33. Aunque emplean fórmulas poco acertadas como “procesión de címbalos” o “resonante de címbalos” o “a los acordes de los címbalos”, ignorando una para mí muy buena solución: “cimbalería procesión”.
 34. Herman Melville, “Hawthorne and his Moses”, en Herman Melville, *Moby-Dick*, Hershel Parker, Harrison Hayford (ed.), N. York, Norton, 1967.
 35. Las formas *thou* y *ye* se empleaban para el sujeto, *thee* y *you* para el objeto. No obstante, ya desde época isabelina, las formas *ye* y *you* se utilizaron de manera prácticamente indistinta como objeto o sujeto, tanto en singular como en plural (así ocurre en Shakespeare), discriminando entre ellas más por énfasis que por función; *ye* de hecho se sigue empleando hoy en día como forma enfática en situaciones laborales concretas de especial ruido o confusión. Por otra parte, la forma *thee* ha sido utilizada como sujeto por algún grupo de la secta cuáquera.
 36. Un carácter que el propio Melville verifica en la novela al decir de sus personajes cuáqueros que en su niñez habían embebido *the stately dramatic thee and thou of the Quaker idiom* —el altivamente dramático thee y thou del habla cuáquera—.
 37. Rafael Lapesa Melgar, “Personas gramaticales y tratamientos en español”, en *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XIX, n.º 74, 1970, p. 151.
 38. Además de la decena de oraciones en las que el narrador se dirige al lector empleando las formas *thou/thee*, hay al menos siete ocasiones en que el narrador se dirige a un solo lector, llamándolo *friend*, *reader*, *mortal* o empleando el pronombre singular *yourself* cuatro ocasiones en que se especifica un lector plural, tres de ellas porque el narrador se dirige a él mediante el plural —*friends*, *landsmen*—, y una cuarta en este curioso pasaje del capítulo 78 en el que el lector colectivo toma la palabra para dirigirse al narrador, que le contesta: “But, peradventure, it may be sagaciously urged, how is this? We thought the tissue, infiltrated head of the Sperm Whale, was the lightest and most corky part about him; and yet thou makest it sink in an element of a far greater specific gravity than itself. We have thee there. Not at all, but I have ye;”
 39. El *blank verse*, típico de Shakespeare y de todo el teatro isabelino, es una forma del llamado verso blanco, verso no rimado pero sujeto a métrica. En este caso esa métrica es la del pentámetro yámbico, es decir, un verso formado por cinco yambos, siendo éstos pies poéticos compuestos de dos sílabas, breve la primera y larga la segunda.
 40. Esta contaminación se evidencia especialmente en dos pasajes de la novela —el párrafo sexto del capítulo 114, y el párrafo 6 del capítulo 132—, que los editores dudan en entrecomillar, marcándolos así como parlamentos de Ajab, o dejarlos tal como aparecieron en la primera edición —tanto la inglesa como la estadounidense—, sin entrecomillar, y por tanto como parte de la narración de Ismael.
 41. El propio Melville da una aclaración de sus intenciones respecto al lenguaje arcaizante en una nota comentando *to gally*, un término “sajón” poco común que emplea en el capítulo 87: “Para los usos comunes de tierra adentro la palabra está ahora totalmente obsoleta. Cuando el educado habitante de tierra firme la escucha por vez primera del enjuto nativo de Nantucket, es probable que la considere una de las bárbaras desviaciones propias de los balleneros. Lo mismo ocurre con muchos otros de los reacios sajónismos de este tipo que emigraron a los riscos de Nueva Inglaterra en la noble frente de los antiguos emigrantes ingleses de la época de Cromwell. Así, algunas de las palabras de mejor y más larga ascendencia inglesa —los etimológicos Howards y Percys— ahora están democratizadas, o por mejor decir, plebeyizadas, en el Nuevo Mundo”.
 42. F. O Matthiessen, *American Renaissance*. Oxford, Oxford University Press, 1941.
 43. Herman Melville, *Moby Dick*, o la balena, Turín, Frassinelli Edit., 1932.
 44. Herman Melville, *Moby Dick*, roman, Paris, Gallimard, 1941.
 45. Pierre Citron, Giono, Paris, Seuil, 1990. Citado en Bernard Fauconier, *Melville, alter ego pour Jean Giono*, Le Magazine Littéraire, n.º 456, septiembre de 2006, p. 42.
 46. Herman Melville, *Moby Dick*, Paris, Le Sagittaire, 1955.
 47. Georges Saint-Marnier firma la tercera: Herman Melville, *Moby Dick*, Éditions Walter Beckers, Kapellen-Anvers, 1967, y Henriette Guex-Rolle la cuarta: Herman Melville, *Moby Dick*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970. 576 p.
 48. Herman Melville, *Moby-Dick*, Gallimard, Paris, 2006.

49. Herman Melville, *Moby-Dick*, Gallimard, París, 2006.
Note sur la traduction, p. 1162.
50. Béatrice Pire, “Philippe Jarworski ou Moby Dick en VF”,
entrevista con Jarworski, *Le Magazine Littéraire*, nº 456,
septiembre de 2006, p. 41.
51. Herman Melville, *Moby-Dick oder der Wal*, Leipzig,
Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1956.
52. Friedhelm Rathjen, “Fährendienste. Öffentliche Erinnerun-
gen und Bekenntnisse eines selbstgerechten Übersetzers”,
Schreibheft, nº 57, septiembre de 2001, p. 128.
53. Friedrich Schleiermacher, *cit.* p. 140.
54. Friedhelm Rathjen, *cit.* p. 131.
55. Jean-Jacques Mayoux, *cit.*, p. 86.





FOTOGRAFÍA DE MONTSERRAT GURGUÍ

GENTE QUE OYE VOCES: COINCIDENCIAS Y AFINIDADES ENTRE UN AUTOR Y SU TRADUCTOR

CONVERSACIÓN ENTRE **ENRIQUE DE HÉRIZ**, AUTOR DE *Mentira*, Y **PETER SCHWAAR**, SU
TRADUCTOR AL ALEMÁN. LIBRERÍA LA CENTRAL DEL RAVAL, BARCELONA, MIÉRCOLES 13 DE JUNIO DE
2007.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Empezaré explicándoos por qué Peter y yo decidimos llamar *Gente que oye voces* a este encuentro: cuando se discute en qué medida la traducción es una creación, igual que lo es la escritura original, yo —que tengo la suerte de haber hecho y de hacer todavía las dos cosas— noto que lo que une las dos actividades es la idea de que estoy atendiendo a voces que oigo —de una forma más o menos figurada, en mi cabeza, o leídas sobre el papel—, a las que debo dar salida y para las que debo encontrar el registro lingüístico en que se expresan. Me pasa cuando estoy creando un personaje, pero me ocurre también cuando estoy traduciendo. Detesto la literalidad en la traducción y, de hecho, creo que Peter podrá corroborar que debo de ser uno de los pocos escritores, si no el único, que anima al traductor a tomarse la mayor libertad posible a la hora de traducir. Y con él lo hice desde el primer *e-mail* que intercambiamos. Sospecho que eso no es frecuente porque sé que entre los escritores hay terror a que los traductores les cambien una palabra; para mí es absolutamente al revés. Sé que puedo confiar en uno de mis traductores cuando noto que no está demasiado pendiente de decir literalmente lo que estoy diciendo yo y, en cambio, sus preguntas van más por el lado de “cuál es el tono, el registro en el que te estás expresando”. Por lo tanto, el traductor también está oyendo una voz y buscando de qué manera darle salida en otro

idioma; eso es muy parecido a lo que hacemos al escribir.

PETER SCHWAAR: Sí, yo creo que está muy bien que hables de eso, de conceder una gran libertad. Me acuerdo muy bien del primer *e-mail*. Y me quedé sorprendido, muy sorprendido, porque, la verdad, era la primera vez que un autor me decía eso... Y tiene un efecto muy tranquilizador a la hora de traducir...

ENRIQUE DE HÉRIZ: ¿Tranquilizador, dices?

PETER SCHWAAR: Sí. Podría no serlo... Pero no te sientes en la situación de que en cualquier momento el autor te dirá: “Oye tú, no estás bien del coco.”

Me pareció muy importante. Creo que se nota que eres traductor, que sabes muy bien de qué va la cosa. Y la colaboración fue muy satisfactoria, ¿no?

ENRIQUE DE HÉRIZ: Lo fue; de hecho, entre otras cosas, porque como yo no leo ni comprendo el alemán tuvo que ser satisfactoria por cojones... [risas].

PETER SCHWAAR: Soy también traductor de Eduardo Mendoza y él sí sabe alemán, mucho más de lo que admite. Siempre dice: “Te voy a poner una trampa que no sabrás resolver”. Y cuando sale la traducción dice: “Huy, la última frase está muy mal.” Pero claro, nos conocemos bien y en gran parte lo que hace es tomarme el pelo. Tengo contigo la ventaja de que no entiendes nada.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Es verdad, no hablo alemán ni soy capaz de leerlo ni siquiera a un nivel rudimentario; sin embargo, he sido debidamente informado de que tu traducción es buena.

Hablando un poco más en serio del primer *e-mail* que recibí con preguntas, tengo que decir que ningún traductor de unos cuantos que han traducido esta novela ha llegado a hacer tantas preguntas como hiciste tú, lo cual ya interpreté como buena señal.

PETER SCHWAAR: O como mala.

ENRIQUE DE HÉRIZ: No, porque las preguntas iban precisamente por el lado que decía antes. Yo notaba que había un gran esfuerzo por saber “qué está queriendo decir este tipo y de qué manera”.

Como traductor, las pocas veces que la editorial me ha advertido que el autor sabía español inmediatamente me he echado a temblar. Entre otras cosas porque cuando traduces del inglés y te ocurre esto con un autor norteamericano es muy fácil que él crea que sabe español porque ha estado de vacaciones en México tres veces. Y no sabe. Esos son los más problemáticos: los que creen dominar el idioma al que se traduce, opinan sobre tal frase, etcétera.

Nosotros quedamos un día para comer cuando estabas empezando a traducir la novela. Tengo la ventaja de que he sido traductor, he sido editor, he dado trabajo a traductores y algo sé de cómo funcionan los traductores. En una conversación uno percibe por dónde van los tiros, con qué criterios un traductor se enfrenta a su trabajo, y me quedé muy tranquilo.

Me ha ocurrido a veces que he conocido a los traductores después, cuando el libro estaba publicado. Y no se habían dirigido a mí durante todo el proceso. En algunos casos, ocurre que el traductor no se siente cómodo ni tiene soltura para hablar o escribir en el idioma del que traduce. Conozco a muchos traductores del inglés a los que les pasa eso, que cuando quieren enviar un *e-mail* al autor (o, en otros tiempos, una carta) en inglés, se sienten completamente inseguros. Su inglés puede ser muy bueno para usarlo como idioma fuente de la traducción pero no lo hablan con soltura. Como sé

que ocurre eso, también animo a mis traductores —aunque su español escrito sea pésimo, a mí lo que me importa es su holandés o su coreano, porque eso es lo que van a leer los lectores—, aunque sea en un castellano no muy bien escrito, a que me envíen todas las dudas que tengan, porque el hecho de que un traductor no se ponga en contacto contigo en una novela de seiscientos treinta y cuatro páginas es mala señal. A mí no me transmite que ese traductor esté muy seguro de lo que hace sino todo lo contrario.

Pero dentro de eso hay algo que me llama la atención: en España sospecho que entre los editores hay como una especie de exceso de celo. Hay editores que todavía te dicen: “Bueno, si tienes consultas, pásamelas a mí que yo se las pasaré al autor.” O, incluso, “se las pasaré a su agente para que él se las pase”. Hay que manifestarse claramente en contra de eso, ya que rompe todos los vínculos posibles. Desde hace un par de años —ahora traduzco muy poco— ya pongo como condición que si no voy a tener acceso directo al autor no acepto la traducción. Porque sé que, al final, voy a acabar pagándolo yo en trabajo, en problemas, en cosas de las que voy a quedar insatisfecho.

Y eso no me ha pasado como escritor: *Mentira* se ha traducido —o se está traduciendo— a catorce idiomas y en todos los casos las consultas del traductor me llegan directamente porque el editor les ha dado mi *e-mail* y me las envían, como me parece que debería ser.

PÚBLICO: Peter, ¿también preguntas cuestiones de registro de una palabra?

PETER SCHWAAR: Sí, claro. Como vivo aquí, conozco un poco los registros, pero siempre hay dudas que no puedes resolver, no puedes conocer el registro a pesar de los diccionarios.

Quería volver a lo que dices de hablar con el autor. Tengo una buena amiga, alemana, que traduce a autores importantes y que hasta hace muy poco no se ha atrevido a hablar con los autores precisamente por eso. Me dice que le cuesta tanto expresarse en castellano y comete tantos errores que le da miedo. Y es una pena. Después de enviar la primera carta a Mendoza preguntándole sobre cómo traducía algún párrafo le comenté lo mal escri-

ta que estaba —con él eso se puede comentar— y me dijo: “No te preocupes, por favor.” Pero, claro, hay muchos traductores que no tienen la práctica de hablar y de escribir porque muy pocos viven en España. Y yo creo que realmente en este oficio lo más importante es el contacto con el autor, como tú dices.

Yo personalmente lo hago así. Tengo un buen amigo que tiene mucho sentido del idioma —del español, claro— y que, además, sabe alemán. Conoce los problemas porque también enseñaba castellano en Alemania, y, si tengo dudas, él siempre es la primera persona a quien acudo. Ese amigo mío es una persona culta y si tiene los mismos problemas que yo a la hora de entender una cosa... entonces pregunto al autor.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Es una pena no haber traído unas copias impresas. Conservo todavía los *e-mails* de Peter y nos habrían servido para ver qué tipos de consultas eran. Él es muy educado, siempre muy correcto, y tengo que decir que en el ochenta por ciento de los casos lo que hacía era llamarme la atención al respecto de errores que había en el original. Tengo que decir que es un libro que escribí en cinco años de mucho trabajo y lo revisé hasta la extenuación; que en la editorial pasó por un proceso de edición del gran Josep Mengual, que es famoso por su capacidad, y, sin embargo, este tipo llega dos años después y encuentra detalles que uno, cuando los ve, se dice: “¿Cómo es posible que no nos hayamos dado cuenta?”

Peter siempre lo decía en un tono muy educado: “Probablemente esto lo habrás hecho queriendo, debe de ser una cosa de estilo, debe de ser un error voluntario y sólo quiero confirmar si es intencionado o no.”

PETER SCHWAAR: Tú como traductor lo sabes muy bien, los traductores somos quienes leemos los libros con más exactitud y nos llaman la atención esas cosas.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Lo sé, lo sé.

PETER SCHWAAR: En la última novela que traduje hay una chica que tiene el pelo muy corto y trescientas páginas más adelante, en sólo tres meses, se recoge el pelo. Pasan cosas así, siempre.

Y el autor te dice: “¿Pero cómo es posible que se me haya pasado algo así?”

ENRIQUE DE HÉRIZ: Ahora estoy traduciendo un libro en el que en una página habla de los rigores del verano y en la siguiente menciona la entrada de la primavera. Y es una narración lineal... en la que el otoño y el invierno desaparecen.

Hablábamos de la libertad de traducir. Este libro, *Mentira*, se ha publicado en Inglaterra y en Estados Unidos, y decidieron usar la misma traducción. A mí me enviaron cuatro pruebas de traducción del primer capítulo, avisándome antes de que no era una decisión que tuviera que tomar yo, sólo querían saber mi opinión. Leí las cuatro; ninguna me encantó, pero hubo una que me gustó más que las otras tres. Al final no escogieron a la autora de la traducción que a mí me había gustado, sospecho que por cuestiones de guerra de poder entre editores. La traductora que me gustaba a mí era inglesa y al final fue un traductor escogido por la editorial norteamericana, qué sé yo el lío que se llevarían entre ellos. Ninguna de las cuatro me pareció pésima, con lo cual tampoco me angustié mucho. Pero, en este caso, no supe nada más del traductor hasta que me envió un *e-mail* diciendo: “La he terminado.” Me encanta, es fantástico porque los traductores siempre te dicen que tu libro es una maravilla, y eso para el ego está muy bien. Y añadía: “Tengo cuatro dudas.” Le contesté a esos cuatro detalles y, como tengo muy buena relación con la editora inglesa, que era la que iba a hacer el primer trabajo de edición, antes que los estadounidenses, le dije: “Mira, he contestado las cuatro dudas del traductor al inglés y me gustaría por lo menos echarle un vistazo.” No soy ni quiero ser el típico autor pesado que está encima, entre otras cosas porque mi trabajo es escribir mi nuevo libro y no quedarme enganchado al anterior. Entonces la editora me dijo: “Te propongo una cosa: para que no haya interferencias, yo me leo la traducción entera, la edito y, cuando ya tenga un texto que a mí me parezca que es como debe ser, te lo envío.” Pasó un mes, pasó otro mes y otro mes, y empecé a pensar que debía de haber mucho trabajo de edición. Ella, que es una tipa fantástica, en cada *e-mail* en que me enviaba alguna duda o comenta-

rio al final me añadía siempre una reflexión muy teórica sobre el modo curioso en que cambian los registros de un idioma a otro y cosas que en un idioma te parecen muy bien, en el otro no las acabas de ver. Y mi experiencia de editor me hizo ver con toda claridad que iba a recibir un texto donde no sólo estaría reescrita la obra del traductor sino la mía también. Y, efectivamente, al final recibí un tocho de quinientos folios —afortunadamente, el inglés, como sabéis, acorta con respecto al castellano—, lleno de manchones en rojo, muchos de ellos debidos a la traducción. Era bastante mejor de lo que me había temido, lo que pasa es que era excesivamente literal; no tenía grandes errores, era más o menos pasable, pero en la mayoría de las correcciones la editora en realidad me proponía directamente cambiar cosas porque en algún caso le parecía que se repetían o sobraban. Recuerdo que venía con una carta en la que me decía, una vez más, cuánto le había gustado la novela cuando la leyó en español y me volvía a comentar esas curiosas diferencias de registro, etcétera. Exceptuando la carta, lo vi todo rojo. Lo volví a tapar, lo pensé bien y entendí que tenía que volver a mi época de editor, olvidarme de que yo había escrito eso y tratarlo como si fuera un texto ajeno, con el máximo rigor, lo más objetivamente posible. Conseguí hacerlo y descubrí que ella tenía razón en casi todo lo que me proponía. Cuando me decía: “Es que este trozo se hace pesado”, lo leía y se hacía pesado. Y cuando decía: “Esto sobra porque lo has repetido o ya lo has dicho en la página anterior”, pues tenía razón. Ahí sí que me entró una angustia total porque inmediatamente pensé: “Tengo que aceptar estos cambios, pero, además, tendría que coger la edición española y, por coherencia, cambiarlo también por si tengo la suerte de que haya otra reedición algún día. Cogí la edición española y me empezó a pasar una cosa curiosísima: nada de lo que me sobraba de la edición inglesa me sobraba en la española. Y creo que realmente no fue por el dolor de reescribir nada mío, sino que conseguí analizarlo objetivamente. La novela está narrada por dos voces femeninas: una madre y una hija. Me esforcé bastante en que el registro, el tono de esas voces fuera distinto, pero tienen una cosa en

común: como son dos voces que han de soportar un relato de seiscientos cuarenta páginas, quería que fueran lo más... “envolventes”. Uso la palabra envolvente porque no se me ocurre otra: una cosa hipnótica que te lanzara cada párrafo, aunque en ese párrafo no hubiera siempre una información fundamental para el desarrollo de la historia: dos voces que son autorrecurrentes permanentemente. Las dos empiezan casi cada párrafo diciendo: “He dicho tal cosa, pero en realidad más bien quiero decir... quiero matizar que cuando digo esto lo digo porque mi hija...” Con referencias cruzadas: “Mi hija dice o diría esto pero yo pienso de otra manera.” Están siempre reflexionando sobre lo que acaban de decir. El español, para mí, es casi como un chicle: se infla, se infla, la bola se va haciendo más grande y la materia es siempre la misma, lo que pasa es que hay más aire. El inglés es el idioma sintético por definición, así que cuando yo mismo lo leía en inglés, cada vez que una decía: “He dicho tal cosa pero quería decir la otra”, yo pensaba: “Pues dila, coño, dila” [risas]. En cambio en castellano casi ni me daba cuenta de que estaban diciendo eso. En este caso habría hecho falta un traductor con un atrevimiento enorme para decirme: “Oye, esto que en castellano parece que funciona, en inglés no, ¿por qué no me dejáis hacer libremente una versión?”.

PETER SCHWAAR: Pero entonces sería reescribir el libro con la forma de pensar y de ser en inglés.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Claro, efectivamente.

PETER SCHWAAR: Ya no es una traducción.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Bueno, no lo sé, porque en realidad lo que yo como autor necesito, en la situación ideal, es que el texto en los dos idiomas transmita una serie de sensaciones, además de la información estricta, que conforman lo que es la obra literaria, más incluso que la información. Porque la información... quizá tengo un exceso de modestia, pero no creo que nunca vaya a escribir una novela en la que la historia, la trama, el argumento sea tan revolucionariamente nuevo que jamás lo haya escrito nadie. Más o menos todos escribimos acerca de lo que pasa en la vida; lo que hace que una obra sea única es que está envuelta

en toda una suerte de transmisión que no es literal. Si en algún caso para transmitir eso mismo hace falta tomarse esa libertad... lo que no puedes hacer es tomártela sin más.

PETER SCHWAAR: Yo creo que debe de ser una cuestión de ritmo ¿no? El ritmo del inglés es muy diferente.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Claro: en inglés, aunque en tiempos modernos hay escritores más o menos barrocos, en realidad, si coges el grueso de lo que es la producción importante de la literatura en inglés, del siglo xx hasta hoy en día, casi todo tiende a una sobriedad brutal porque el idioma empuja a eso.

PETER SCHWAAR: Entonces no importa apartarse mucho del original, cambiar el ritmo.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Cambiar el ritmo... lo que pasa es que en este caso cambiar el ritmo exigía cortes, reescritura. Porque en realidad ahora si me preguntaran: ¿qué quitaste? Pues en realidad no recuerdo haber quitado nada, por supuesto nada fundamental, ni siquiera nada retórico; pero sí haber reescrito de una manera más sintética. De hecho creo que la editora había reescrito un diez por ciento o me proponía la reescritura de un diez por ciento y se la acepté y le pedí permiso —tengo la suerte de que he usado el inglés como herramienta de trabajo desde hace muchos años y me manejo con soltura— y reescribí yo mismo en inglés otro diez por ciento, sobre lo que también me dijo: “Es la primera vez que me pasa en la vida que, cuando le propongo a un escritor reescribir algo, en vez de saltar indignado, me dice que vale y además acepto tu órdago y voy con el doble.”

PETER SCHWAAR: A mí me gustaría volver al chicle e incluso al globo. En España y los países latinoamericanos no existe esa institución que en alemán se llama “lectorado”, al menos no existe en esta forma. En las editoriales alemanas, austriacas o suizas hay una persona que trabaja con los autores, incluso con los autores más famosos: aquí eso lo hace el editor. Y les dice: “Oye, aquí te sobran al menos ocho páginas.” Eso no existe aquí o al menos en esta forma. Por eso a muchas novelas les sobran, en efecto, bastantes páginas, y eso es un problema porque la editorial alemana no puede

quitarle doscientas páginas a una novela. A ti te hemos arrancado dos párrafos, creo ¿no? Con tu consentimiento. Te queríamos arrancar tres.

ENRIQUE DE HÉRIZ: La editora me propuso cuatro, creo. Y hubo uno cuya propuesta me ofendió, otro que no me importó mucho pero dije que no, y dos en que acepté. Es complicado. De todas formas son dos cosas distintas; una cosa es que al libro ya originalmente le sobren cosas, cosa que puede haberme pasado a mí —yo, por supuesto, me empeño en creer que no, pero puede haberme pasado—, y otra cosa es el problema de que al traducirlo a otro idioma te digas: “Caramba, yo lo he traducido bien, estaba bien escrito, es relativamente fiel al original (en ese sentido de la no literalidad que pedimos) y, sin embargo, en un idioma funciona y en otro no.” Entonces te puedes encontrar con que te obliga a cambios de los que *a priori* dirías que no, que eso ya no es un trabajo de traducción.

En realidad, una traducción está mejor hecha —y, para mí, es más fiel al original— si consigue transmitir la continuidad que yo buscaba en castellano.

PETER SCHWAAR: Si no funciona en el otro idioma es que la traducción no es buena.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Ya, pero en muchos casos no es buena por falta de atrevimiento, entendiendo que hablamos de traductores profesionales de los que ya se da por hecho que saben lo que hacen. Claro, si me decís que se la dieron al primero que pasaba por allí, sería normal; pero si es un traductor contrastado y la cosa no está funcionando, en la mayoría de los casos sospecho que es porque no se atrevió lo suficiente, entendiendo también que es un miedo comprensible porque siempre puedes tener un editor que vigile que no te hayas saltado una línea o un autor muy sensible a los cambios.

PÚBLICO: Yo, por lo general, pienso que, precisamente, un libro es distinto de este otro por las palabras que contiene.

ENRIQUE DE HÉRIZ: ¿Por las palabras que contiene? Yo diría más bien por lo que construye con las palabras que contiene... Bueno —y perdona que te use de ejemplo—, vosotros dos traducís

a Ellroy. Es una pesadilla... a mí si me dijeran que tradujera a Ellroy por triple tarifa, diría: no gracias; lo digo en serio.

PÚBLICO: A mí me da muchos más problemas Nadine Gordimer. He hecho una traducción de Nadine Gordimer y estoy segura de que no sueña, de que se ha perdido del todo, aunque he hecho lo que he podido; pero llego a la conclusión de que en español no funciona, le pasa algo. En cambio con Ellroy sufro mucho, tengo que darle muchas vueltas, pero al final estoy más o menos satisfecha.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Ellroy, por poner un ejemplo, uno de los problemas que tiene es que usa la aliteración por sistema. De repente tiene dos párrafos seguidos en los que todas las palabras empiezan por *d*, y o te tomas la libertad de recrear un poquito o estás absolutamente perdido porque no puedes ir a traducir las palabras exactas que contienen.

PÚBLICO: Cuando estoy con eso, estoy tan absolutamente metido que llega un momento en que finalmente yo también utilizo la aliteración.

PÚBLICO: En cambio no consultamos con Ellroy, primero debido a la dificultad personal que supone el mismo autor.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Sí, es complicadillo.

PÚBLICO: Y segundo porque deberíamos haberle consultado cada frase. Nos lo habría tenido que explicar todo.

PÚBLICO: En los últimos años, la libertad que te puedes tomar —o que deberías tomarte— es mayor. Hace quince años le proponías al editor estas cuestiones que estamos discutiendo aquí, que me parecen naturales, y te decía: “De ninguna manera, tú me pones lo que dice aquí.”

ENRIQUE DE HÉRIZ: Y rapidito, por favor.

PÚBLICO: Igual no es tanto libertad sino al revés, que para ser fiel al texto...

ENRIQUE DE HÉRIZ: Hay que traicionarlo... entre comillas, claro.

PÚBLICO: ... para ser realmente fiel hay que hacer cosas que se apartan mucho de la traducción literal; no es libertad, es al revés, fidelidad.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Por eso hablo más de atrevimiento que de libertad. De las traducciones

que he hecho hay una de la que me siento especialmente insatisfecho. Entre otras cosas porque, además, adoro a la autora, que es Sandra Cisneros, no sé si os sonará. Tuvo un momento de cierta gloria y luego más o menos desapareció.

PÚBLICO: Acaban de sacar una traducción al catalán. Un libro pequeñito, en una editorial de Tarragona.

ENRIQUE DE HÉRIZ: ¿Ah, sí? Bueno, pues ella escribe en inglés, es chicana, no tiene ni siquiera nada que ver con el *spanGLISH* ni con nada. Es hija de mexicanos —bueno, el padre era mexicano y los padres emigraron en su momento a Chicago— y ahora vive en Texas, creo. Es gringuisíma, si puedo usar esa palabra, con una cultura muy muy norteamericana, pero con una especie de obsesión enorme por sus raíces mexicanas. Es una mezcla absoluta, no tiene nada que ver con el *spanGLISH* porque ella no utiliza ninguna palabra en español, excepto en algún diálogo en que hablan dos hispanos. Todo es en inglés, pero la gramática de alguna manera es española. Y eso, cuando lo lees en inglés, es interesantísimo; además es poeta y lo hace también en su poesía. Es una especie de traición permanente al idioma que estás leyendo, donde tú estás leyendo y casi dirías: esta frase está mal, pero en realidad para el lector que no habla español acaba teniendo una especie de exotismo brutal; es precioso, es una gran escritora. Bueno, pues traduce eso al español... A mí me tocó hacer eso a los veintisiete o veintiocho años, llevaba unos cuantos años traduciendo pero no tenía una gran soltura. Me enamoré del texto, me propusieron traducirlo y dije que sí felicísimo, pero en la segunda página...

PETER SCHWAAR: Tú y yo hemos hablado mucho de teoría de la traducción... hay tantas teorías. Por ejemplo Benjamin, que dijo que había que traducir literalmente hasta los límites de la no comprensión. Eso no lo hacemos, obviamente, pero la idea me parece interesante. La cuestión es siempre cuánto se conserva del texto original. Si alguien me dice: “No se nota que es una traducción”, nunca sé cómo tomármelo. No me alegro mucho cuando me dicen eso, yo creo que sí debes notar que es otro mundo.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Yo me lo tomaría como un halago en cualquier caso. Con las traducciones del inglés al español muchas veces piensas: “Ah, claro, en el original decía tal cosa.” Cuando te dicen “no se nota” quieren decir que es suficientemente transparente.

PETER SCHWAAR: Pero a veces el problema está en cosas idiomáticas que sabes que tienen una analogía en alemán, por ejemplo. Me acuerdo de una expresión que encontré en una novela de Tomás Eloy Martínez: “No dejo ninguna cuerda sin afinar.” Es una imagen muy bonita y se entiende perfectamente si lo traduces literalmente, aunque la frase no exista en alemán. Hablé con el editor y dijo: “Sí, sí, lo dejamos.” Yo estoy muy a favor de dejar estas cosas cuando se entienden.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Si no te ves obligado a explicarlo, yo también soy partidario de dejarlo. Traduces de un idioma que resulta que tiene un dicho o un refrán espectacular, ¿por qué tienes que ir a buscar uno que se parezca un poco si traduciéndolo tal cual se entiende?

PÚBLICO: No vas a poner, por ejemplo, llovían gatos y perros.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Déjame que siga con el caso de Sandra Cisneros. Por ejemplo, el segundo capítulo del libro —eran todo capitulitos cortos, como estampas— se titulaba *Before or after*. En inglés eso se dice en realidad *Sooner or later*, pero ella decía *Before or after*, al igual que en castellano. Para un lector de inglés no es que sea un error, pero puede resultarle raro: y en castellano no hay manera posible de generar esa sensación. Yo hice lo que pude, una traducción que me pareció digna, la entregué, se editó, todo bien. Y cuando vino ella a presentarla en Barcelona, en un castellano correctísimo me dijo: “Hola, tenía muchas ganas de hablar contigo. Por cierto, ¿cómo es que no me has preguntado nada de todo el libro?” Yo en aquel momento, a esa edad y con mi poca experiencia, estaba en esa etapa en que se piensa que cuantas más preguntas haces, más revelas tu inseguridad. Y que lo que tienes que hacer es buscarte la vida como sea. Y le dije: “No, es que en realidad no lo necesité...” Y era cierto, no había tenido ninguna duda de significado ni me había sentido obligado

a recurrir a ella; se lo expliqué y ella, muy correctamente, no le dio más importancia. Cenamos y a la mañana siguiente nos volvimos a ver porque, además, yo le hacía de intérprete en las entrevistas. Entonces, nada más verme, me dijo: “Tenemos que hablar de lo de ayer porque he estado pensando esta noche. Y aunque hubieses tenido que inventarte una duda para consultarme, yo me habría quedado más tranquila.” Aquello me produjo, por supuesto, una angustia enorme, pero me dio también una gran lección: y desde entonces creo que nunca he hecho una traducción sin por lo menos saludar al autor.

PÚBLICO: Pero no todos están tan dispuestos. Porque alguna vez... En una ocasión consulté dos o tres cosas a un autor; eran preguntas muy concretas de la cultura escocesa sobre los gritos de los clanes... Lo hice porque no quería tener que ponerlo en inglés. Me dijo claramente que lo dejara como estaba. Pero estaba en escocés y yo lo que quería era que me diera una idea lo más exacta posible de lo que quería decir en inglés. No quería, claro, que me dijera cómo era el grito de los clanes en inglés, pero sí que me dijera más o menos literalmente qué quería decir para buscar algo, en español, que tuviera un impacto parecido. Y él insistió en que no, que no tenía ni idea y que lo dejara como estaba.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Pero seguramente era un problema ideológico.

PÚBLICO: Yo tuve un problema muy angustiante. Estaba traduciendo la segunda novela de una autora. Un tocho, también, de no sé cuántas páginas. Había cosas bastante complicadas que tuve que traducir, como siempre, a toda velocidad, y sin hacer ninguna consulta al autor por falta de tiempo. Cuando ya estaba, yo creo que la tenía ya entregada, me llamó la editora y me dijo: “Oye, mira, es que ¿sabes qué ha pasado? Resulta que la autora ha pedido que los traductores le consulten a ella directamente todos los problemas que surjan en la traducción.” Eso cuando la novela ya estaba traducida; me habían metido tanta prisa... y luego tardó no sé cuántos meses en publicarse. A mí me la habían hecho traducir a toda castaña y luego resulta que la autora quería hablar conmigo antes

de empezar. Así que la editora me dijo: “Como vamos a quedar un poco mal, ten la amabilidad de escribir a esa señora y decirle que muy bien, gracias.” Y yo me dije: “Pero ¿cómo puede pedirme eso? Con lo que me he tenido que romper la cabeza, con lo que me habría gustado desde el primer momento poder dirigirme a ella, ¿ahora tengo que escribir una carta?” Así que le escribí una carta en que le decía: “Se lo agradezco muchísimo, pero no ha habido ningún problema, todo ha sido muy fácil, estoy encantada.” Pero la humillación, lo peor, fue que me contestó y, en un tono de una frialdad bestial, me dijo: “Pues muy bien, me alegro mucho de saberlo, pero me habría gustado muchísimo más que me hubieses consultado.”

PETER SCHWAAR: Yo creo que el contacto con los autores es una de las cosas más bonitas del oficio... y te dan muchas anécdotas. A mí me gustaría contar lo que me pasó con una autora que sólo leen los críticos. Tuve que traducir una novela suya, un libro... bueno, uno de los libros con menos sensualidad que jamás he leído. A esta señora no le gustó nada que yo le hiciera preguntas y después de la segunda tanda me dijo: “¿Por qué no vas coleccionando esas cosas hasta que termines y después me las consultas?” En una de las tandas salió la frase: “Carlos rodó con su silla hacia la pared”. Estaba en una silla de despacho. Como pienso mucho en asociaciones, me acordé de una novela que había traducido muchos años antes en la que salía un personaje de nombre Carlos Rodó y se me ocurrió decirle a esta autora, entre paréntesis y en negrita: “Lo de que Carlos rodó me recuerda una novela en la que...” Y entonces me contestó: “Eso no tiene nada que ver; ‘rodó’ es la tercera persona del singular del pretérito indefinido de rodar.” Quedé como el último tonto del mundo.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Que es lo que pensaba ella que eras.

PÚBLICO: Habrá pensado: “Este traductor me va a sacar en la novela cosas que no hay.”

PETER SCHWAAR: Sí, sí.

PÚBLICO: Pero eso es propio del empecinamiento que te entra cuando tienes una idea fija, como tú con lo de “Carlos rodó”: ¿no será eso, no

será eso? Y empiezas: ¿y si es eso, y si es eso? Y te convences de que a lo mejor es posible que sea así.

PÚBLICO: Y a los autores, ¿qué les parecen los traductores? Me refiero al autor al que van a traducir a un idioma que no controla, que no conoce.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Mira, de entrada, yo creo que a casi todos les obsesiona el francés y el inglés. Con la idea de que son —bueno, el francés ya no tanto— los idiomas del imperio... pero la obsesión de cualquier autor es que lo traduzcan al inglés como sea. Y luego, si además lees o te manejas algo con el francés, también, porque son los dos idiomas que puedes leer. Y al italiano, que es el idioma que todos los españoles creemos hablar, y el portugués, con el que pasa lo mismo. Yo, por ejemplo, tuve la suerte en Portugal de tener un traductor espléndido; supongo que sabéis que en Portugal y en Brasil se hacen dos traducciones distintas, de hecho son dos mundos editoriales totalmente separados. Por lo que puedo juzgar, creo que mi traducción portuguesa es una de las mejores, y, en cambio, de la brasileña me enteré de esta forma: un día, buscando algo en Internet de la edición alemana que estaba a punto de salir y que, en teoría, iba a ser la primera traducción de la novela que se publicaba, me aparece *Mentira* en Brasil. Me metí rápidamente y era un portal en el que vendían el libro ya publicado. Llamé a la agencia y les dije: “Bueno, ya no sirve para nada, pero que me den un ejemplar para tenerlo y para ver la traducción.” Cuando me llega el ejemplar lo pongo encima de la mesa, lo hojeo y en un porcentaje de páginas muy elevado me encuentro con notas a pie de página. Como traductor, creo que para poner una nota tiene que aparecer algo así como un chiste intraducible que además contenga una referencia histórica; si no, en una novela, para mí es como si estás viendo una película y, de repente, ves colgando un micrófono. Había decenas de notas; por ejemplo, hay muchas escenas marinas en la novela y hay un momento en que dice: “Se agachó para que la botavara le pasara por encima.” Nota al pie: *botavara*: barra que por la parte inferior de la vela sujeta...” Y te dices: ¿será una edición infantil?

PÚBLICO: Puede que lo obligaran a hacerlo.

ENRIQUE DE HÉRIZ: No, no, yo no culpo al traductor. Lo que pasa es que como se me pregunta desde el lado de los escritores... Yo en ese momento no sé en quién cargar las culpas; me da igual que sea el traductor o el editor, claro. Es que en español también puede haber gente que no sepa lo que significa “botavara”, y si yo he decidido que al que le parezca imprescindible vaya a buscarlo al diccionario, ¿por qué el brasileño no lo tiene que ir a buscar sino que se encuentra una nota al pie?

PÚBLICO: Entonces la pregunta es: ¿quién controla a los editores?

¿Dónde está el límite del editor para modificar una novela?

ENRIQUE DE HÉRIZ: Es que creo que es una cuestión de confianza y no hay otra solución. Por eso he empezado poniendo este ejemplo. Esta novela se está traduciendo a catorce idiomas, de los cuales tengo mucha soltura en dos y me defiende en otros dos. Con los otros —no sé, el coreano, el chino (que además hay versión taiwanesa)— o confío en que son editoriales serias, que los editores saben hacer su trabajo, que van a contratar a traductores solventes, o me pego un tiro, porque si me pongo a pensar en lo que pueden hacer los chinos con una novela escrita por un tío en Barcelona, que tiene un capítulo entero dedicado a Li Po, que es el gran poeta clásico chino, en que yo me invento la vida de ese poeta... El editor chino puede tranquilamente decir: vamos a reescribir entero este capítulo porque este español no sabe de qué habla. Cuando en realidad ese capítulo es casi el germen del libro, es un cuento chino, en el sentido en que se usa en español “cuento chino”, y me invento toda una leyenda sobre la vida de ese poeta. ¿Qué puedo hacer yo? O bien me entra una especie de manía obsesiva y envío cartas a todos los editores y le digo al chino: “Cuidado, dejad a Li Po como está” y al brasileño: “Oye, el que no sepa qué es la botavara que se joda”, etcétera, o confío un poco en ellos. En los idiomas que te importan más y que además conoces pides que te dejen ver la traducción. Aunque a veces hay algún editor que se resiste.

PETER SCHWAAR: Voy a decir algo en favor de las notas, que a veces pongo, pero nunca a pie

de página —eso está clarísimo—, sino al final. En segundo lugar, no explico cosas como las que tú mencionas ahora. Pero, por ejemplo, en la última novela de Mendoza, *Mauricio o las elecciones primarias*, salen tantos nombres de políticos catalanes que yo creo que tienes que dar una ayuda a los lectores y explicarles quién era tal señor. O, por ejemplo, si sale: “Le mandó una postal con una foto de Copito de Nieve”, ¿quién sabe quién es Copito de Nieve? A veces conviene poner al final unas pocas explicaciones.

Lo que es absurdo es lo que has dicho tú, escribir: “Chiste o juego de palabras intraducible.” Eso es absurdo porque nuestro deber consiste en traducir las cosas intraducibles.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Claro.

PETER SCHWAAR: En una novela que traduje de Millás se cuenta la historia de un señor que forma parte de una plantilla y después de veinte años lo despiden. Él pregunta: “Pero ¿qué pasa?” “Usted dijo que sabía inglés pero no sabe”. “A ver: en la oferta de empleo se pedía ‘trabajador con inglés’. Pues claro que tengo inglés; inglés es otra cosa.”

Esto no se puede traducir pero hay que inventarse algo equivalente en la traducción.

PÚBLICO: ¿Cómo lo resolviste?

PETER SCHWAAR: Con una errata que a veces sale en los periódicos alemanes o suizos en la palabra “soldador”, que en alemán se dice *Schweißser*. A veces he visto que falta la “w”, y entonces se convierte en *Scheißer*, “cagador”. Pero se lo pregunté al autor, ya que no era posible encontrar una manera tan elegante como la de la versión en español.

PÚBLICO: Pero en el ejemplo de Copito de Nieve, ¿no podrías incluirlo en el mismo texto?

ENRIQUE DE HÉRIZ: Muchas veces dos palabritas te resuelven el problema.

PETER SCHWAAR: Sí, pero depende mucho del contexto. Por ejemplo, si una persona habla con otra, no añadiría nunca una explicación de este tipo. Aunque a veces lo puedes hacer de manera muy elegante.

PÚBLICO: Pero ¿si es un diálogo? Hay veces que es imposible traducir algunos juegos de palabras. A veces ocurre con el nombre de un personaje; entonces, o le cambias el nombre desde el

principio en función de ese chiste que aparece en la página cien o no puedes ya hacer nada. O pones “chiste intraducible” o eliminas el chiste y todo el párrafo.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Y es que a veces te has de inventar un chiste parecido; otras veces no hay más remedio que mutilar el texto. Son casos muy excepcionales, pero yo creo que en ese caso si debes consultárselo al autor.

PÚBLICO: Recuerdo una pequeña novela de ciencia-ficción en la que todo el libro, el título incluido, era un juego de palabras. La idea, el concepto del libro era un juego de palabras, y no había manera de jugar con eso.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Yo recuerdo que me contaste una vez algo que me pareció graciosísimo; una experiencia que se había hecho entre varios países, una especie de ruleta de traducción...

PETER SCHWAAR: En alemán se llama “tiovivo de traducción”. Encargaron un texto a varios traductores en un periódico, escrito por un autor suizo ex profeso para la situación, que puso algunas trampas. Creo que el primero o el segundo era Miguel Sáenz. Y de un traductor a otro, del español al chino, del chino al ruso y etcétera. Al final se volvió a traducir al alemán, pero el texto era irreconocible.

PÚBLICO: Incluso en los traductores de Internet, metes una frase, la vas cambiando y se transforma en algo que no tiene nada que ver.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Pero yo creo que es un buen ejemplo. Entiendo que eran todos traductores profesionales. Cada uno hizo su parte, se supone que “bien”, y llegaron a un texto irreconocible; y me imagino que, además, hilarante; debe de ser divertidísimo ver las diferencias entre los dos textos alemanes.

PETER SCHWAAR: Otra cosa interesante se plantea cuando las palabras tienen otro género. Me acuerdo de una novela de Jodorowsky en la que había varias mujeres que siempre morían después del parto, ya que la muerte estaba celosa de ellas. Y entonces la muerte, que en alemán es una palabra masculina, le dice al autor: “Qué bien, qué bien, mucho mejor”. Sería una muerte gay.

Lo de la muerte me recuerda que *Mentira* me planteó un problema ya en la primera palabra. Empieza: “¿Muerta? ¿Muerta yo?”. Pero en alemán no se ve el género del adjetivo en esta situación. De todos modos, se puede resolver introduciendo el nombre “¿Muerta? ¿Muerta, yo, Isabel...?”

PÚBLICO: Enrique, tú que eres traductor y escritor a la vez, podrás contestarme: cuando traduzco algún libro y me encuentro con un problema, me pregunto: ¿Piensa alguna vez el escritor en el traductor? Algo así como: “¿Y cómo va a traducir esto?”

ENRIQUE DE HÉRIZ: No... Aunque alguna vez me doy cuenta, sobre todo ahora que ya he sido traducido. Algunas veces me digo: “Huy, ésta se va a poner...”

Más que nada, pienso en que voy a tener que avisarlos de que va a pasar tal o cual cosa, a ver cómo lo solucionamos. Pero no pienso en ello de manera sistemática.

Porque además, es verdad que soy traductor y de vez en cuando traduzco libros. Pero hace unos cuantos años tomé la decisión de concentrar el esfuerzo de mi carrera en ser escritor; ser traductor es un oficio que me añade una posibilidad más para ganarme la vida porque no consigo ganármela como escritor. Eso, de hecho, condiciona mucho el tipo de cosas que traduzco y la manera en que traduzco. Me gusta mucho el trabajo de traducir. Y después de haber traducido mucho durante años, llega el momento en el que empiezas a “poder escoger”, entre comillas. No es que escojas, pero si te ha ido bien y te lo reconocen los editores, ya te van ofreciendo trabajos interesantes. En ese momento, cuando debería haber dicho: “Qué bien, ya he dado un pasito como traductor” fue cuando hice las traducciones más interesantes, pero fueron sin lugar a dudas las más ruinosas. Allí me encontré de repente traduciendo una historia de un bandolero australiano del siglo XVIII, analfabeto, escrita en primera persona, de 500 páginas. ¿Por qué? Porque era de Peter Carey, que es un escritor por el que siento absoluta reverencia. Nueve meses a unos 8 euros... Además, estaba escribiendo *Mentira*. Llegó un momento en el que me dije: “No puedes pretender una vida de escritor, con la máxima ple-

nitud posible, y, además, estar traduciendo como si tuvieras a un mecenas que te mantuviera para eso.” Entonces, y espero que no se me entienda como una postura cínica, me dije: “Bueno, ya que se me está dando la opción de escoger, voy a escoger.” Hay un límite siempre, que es el límite de cierta dignidad; es decir, no traduzco nada de lo que me vaya a avergonzar. Pero ya no escojo por lo que me parezca mejor en términos literarios sino estrictamente lo que me parezca más rentable. Y, además, lo digo así. Y se lo he dicho a los editores con los que tengo buena relación y que durante un tiempo me llamaban (y yo sé que con la mejor intención) para decirme: “Oye, que mira, que como has escrito en una crítica que la traducción de Cortázar de Robinson Crusoe en realidad está mutilada, ¿por qué no me lo retraduces?” Otro: “Oye, a ti que te encantan las historias marinas, tradúceme *Moby-Dick*.” Y le dices: “Estás loco, es que ni que me pagaras 30 euros la página.” Entonces al final les empecé a decir: “Pues mira, si me quieres hacer un favor, ¿por qué no me guardas un tío que venda bien?” Eso lo digo así, con la excusa, que es una excusa cierta, de que estoy intentando dedicar el 80% de mi tiempo a escribir y 20% a traducir. Y eso sin contar a Clara, la hija que he tenido hace tres meses y que me ocupa las 24 horas del día. Ahora traduzco dos libros al año. No siempre ocurre que ése que te han dicho que va a vender mucho venda, pero por primera vez en mi vida estos últimos años he empezado incluso a cobrar alguna liquidación de derechos y estoy alucinando. Y yo creo que ese es un problema general; precisamente por eso, porque vas adquiriendo experiencia y habilidad y te van dando a escoger, lo que te van dando a escoger es lo que te arruina.

PÚBLICO: Ahora que has hablado de los derechos, estoy descubriendo que hay diferentes leyes según los países. Por un lado, miro la página de ACE Traductores y veo los contratos y los derechos de autor que tiene que tener un traductor: por otro me ofrecen un libro de Estados Unidos y me dicen: “No, nena, olvídate de derechos del traductor porque es todo para la editorial.”

ENRIQUE DE HÉRIZ: Vosotros sabéis más que yo, pero aquí por ley es obligatorio.

PÚBLICO: En Estados Unidos funciona al revés que aquí. La LPI española reconoce al autor de la traducción una participación en la explotación de la obra, es decir que te corresponde el porcentaje pactado en el contrato. En Estados Unidos no funciona así: la obra es de la editorial, de quien te encarga el trabajo. Imagino que la gente que hace programas o que diseña dibujos animados o cómics está en la misma situación, toda la explotación es para la empresa que los distribuye.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Hace quince años que no he hecho ninguna traducción sin contrato de trabajo; otra cosa es que se me reconociera sólo el 0,35% de derechos. Aunque también es verdad que sólo hace dos años que cobro liquidaciones.

PÚBLICO: En el número 37 de *Vasos Comunicantes* publiqué un artículo en el que explico la reclamación que hemos hecho en nombre de un amigo argentino, en este momento jubilado, por traducciones hechas en los últimos 20 años para Planeta. Ha conseguido dos millones y medio de pesetas como compensación por no haber cobrado nunca derechos por un millón de ejemplares vendidos.

ENRIQUE DE HÉRIZ: A veces es escandaloso que no paguen. Yo cada vez convivo menos con ellos, pero conozco un poco el medio, al editor que a la que le ponen un micrófono delante dice que de tal autor ha vendido 300.000 ejemplares. Y luego al autor le dice que ha vendido 40.

Probablemente, cuando dice que ha vendido 300.000 tampoco es verdad, el autor no puede decir que le haya timado 299.960 ejemplares. Probablemente habrá vendido 80.000 y engaña al autor, pero no tanto. De todos modos, de algunos editores me fío al cien por cien.

Pero la única manera de saberlo, en teoría —la que estableció la ley—, es que el autor —o el autor de la traducción— vaya con el contrato en la mano y diga: “Ustedes me están timando y tengo derecho por ley a exigir un inventario.” Con una intervención judicial se va al almacén de la editorial y se averigua cuántos ejemplares quedan en el almacén. Se coteja con el número que se imprimió según el certificado de imprenta y la diferencia es lo que han vendido. Eso tiene dos pegas.

Una: que en España el sistema de librerías funciona con devolución; es decir, que si se imprimen 1000 y quedan 500 en el almacén no quiere decir que se hayan vendido otros 500, sino que han ido a las librerías y pueden volver el mes que viene o dentro de veinte años al almacén. Y cuando vuelvan, el editor tendrá que abonar a las librerías lo que corresponda; por lo tanto, no te puede pagar dando por hecho que está vendido. Eso hace que la mayoría de los editores, a lo que consta en su lista de ventas como vendido, aplican de entrada un porcentaje, que en algunos casos es honrado, y se basa en el promedio de devoluciones de la editorial. Ese es uno de los problemas; el otro es que a ningún editor le cuesta nada llamar a un impresor y decirle que le haga un certificado con tal fecha de tal libro como si hubiera impreso 500. Porque ese impresor vive de él. Ojo, no tengo constancia de ningún caso en que haya ocurrido así, pero me cuesta muy poco imaginarlo. Por otra parte, el traductor que exigiese una inspección probablemente no volvería a recibir una oferta en su vida.

Pero si te va muy bien y tienes suerte, acabas teniendo relaciones “de cierta confianza” (dicho sea con muchas comillas) y acabas con la editorial que te parece más honrada en las liquidaciones. Además hay una especie de “doble truco”, ya que es mucho más fácil elegir una tarifa alta para un libro que vaya a venderse mucho. Si tú vas a cobrar unas liquidaciones importantes de un libro, puedes pedir 15 euros en vez de 12. Como ellos saben que en marzo del año siguiente te van a tener que pagar una cantidad, no hay mucho que discutir. En cambio, para un libro con el que vas a tener que romper los cuernos porque es difícilísimo y que a lo mejor precisamente por eso no se va a vender nada, con ese tienes que estar regateando céntimos por página...

PÚBLICO: Algunas veces me parece que hay varios planetas de traductores. Los oigo hablar y creo que vivimos en distintos mundos...

ENRIQUE DE HÉRIZ: Yo recuerdo de cuando era editor las peleas con la editorial para que me dejaran subir —cada no sé cuántos años— veinte pesetas el folio. El problema era siempre el mismo. Y aunque los traductores “amenazaran” con

organizarse un poco, en la puerta tenías a 300 desgraciados que estaban dispuestos a traducir casi gratis con tal de entrar en la rueda. Y muchos editores lo usaban: cuando había reclamaciones de traductores, un año después empezaban a salir traducciones de desconocidos. Y muy malas.

Todo esto empezaba por la pregunta que te hacía a ti, Peter, sobre cómo orientas tú la selección de lo que traduces. Este hombre no lo explica, pero él empezó a traducir porque dijo: “He leído a Eduardo Mendoza y lo quiero traducir.” Y se puso a buscar una editorial alemana.

PETER SCHWAAR: Todo ha cambiado mucho; ahora no puedes escoger, o muy raras veces. Las editoriales alemanas se han puesto muy cautelosas. Por ejemplo, no sé si conocéis la novela *Jugadores de billar*, de un tal José Avelló, que ha pasado inadvertida también en España. Una novela absolutamente fantástica. Empecé a traducirla y a mandarles una prueba a varias editoriales y todas me contestaban: “Estupendo, muy bien, gran literatura, pero autor desconocido, seiscientas páginas, no podemos arriesgarnos.” Y he terminado la traducción sin encargo, así que sin cobrar. Sigo buscando, pero normalmente, hoy en día, ya no se puede escoger.

Hay otra cosa también: la literatura española y latinoamericana ya no tiene el interés de hace diez o veinte años, con el *boom*. Ahora los autores anglosajones tienen mucho más interés. De momento no tengo encargo. Y pienso: “¿Qué es lo que hago mal, si llevo más de veinte años?” Y hay muchos compañeros que no tienen trabajo.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Son modas. En Inglaterra ahora se está traduciendo bastante del castellano al inglés. Mucho más que nunca. Y, en cambio, en Alemania, donde empezó a pasar eso hace unos años, ahora apenas se está traduciendo. De todas formas, en Europa, sobre todo en el centro de Europa, existe un tipo de traductores que aquí no hay, muy vocacionales, que acaban siendo el nexo para conseguir que un escritor español, italiano, del sur de Europa se traduzca. Es muy curioso: en las ferias del libro de Inglaterra y Estados Unidos, los traductores son la abeja reina. Siempre tienen detrás a cinco o seis escritores español-

les adulándolos e invitándolos a comer o a cenar. Ahora empieza a no ser así porque se traduce más, pero antes tu única oportunidad era que un traductor que ya tuviese un trato de confianza con una editorial inglesa o estadounidense fuese y le dijese al editor: “He leído esta novela y la tenemos que hacer.” Acababan siendo un puente.

PÚBLICO: Si proponemos un libro es difícil cobrar una tarifa ortodoxa por él. En todo caso, aquí nadie nos adula ...

PETER SCHWAAR: Es interesante. Aquí me adulan los autores, las editoriales y las agencias, porque, claro, puedo ser útil. Allí, en Alemania, soy un mal necesario, una molestia: “Encima tenemos que pagar al traductor”.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Yo creo que el problema está en el sistema, en cómo funciona todo, pero también en el autor. Yo siempre me muero de ganas de hablar con mis traductores; no sólo para que me cuenten, también agradecerles su trabajo. El traductor, a veces, se ve como una especie de piedra en el camino: si no lo traduce uno lo traduce otro. Pero para mí la relación con el traductor es una cuestión personal.

PÚBLICO: Pero no siempre un autor es traducido por el mismo traductor.

PETER SCHWAAR: Es que los autores en España cambian mucho más de editorial que en Alemania. Me da la impresión de que cambian de

editorial a cada novela; en Alemania pasa mucho menos.

ENRIQUE DE HÉRIZ: En Francia y en Alemania no pasa; en el mundo anglosajón y en España, pasa.

PETER SCHWAAR: Cuando tienen éxito, van a Planeta...

ENRIQUE DE HÉRIZ: La miseria siempre ha generado infidelidad.

PÚBLICO: ¿Qué experiencia has tenido tú, Peter, en tu relación con los autores?

PETER SCHWAAR: En general, muy buena. Tuve mucha suerte, por ejemplo con el primer autor, Mendoza. Nos hicimos amigos. Eso pasa bastantes veces.

PÚBLICO: Si hasta os parecís físicamente.

PETER SCHWAAR: El magacín del que acabo de hablar publicó un artículo muy bonito sobre “El traductor al alemán y su autor”. Salieron unas cinco parejas, entre ellas Mendoza y yo, Umberto Eco y su traductor. Era una cosa extraordinaria, como un matrimonio: se parecían todos. Como los perros a sus amos... aunque no quisiera ser el perro de mi amo.

ENRIQUE DE HÉRIZ: Tu caso es excepcional, tu acceso a los autores no es el habitual.

PETER SCHWAAR: Eso es estupendo. No sé la experiencia que tenéis vosotros, pero poquísimas veces me han tratado como a un “siervo”. Es una relación de igual a igual.

Gente que oye voces

Coincidencias y afinidades de un autor y su traductor

ENRIQUE DE HÉRIZ

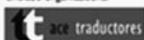
(Escritor, traductor y ex-editor.
Autor de *Mentira* –Premi Llibreter 2004–,
El día menos pensado
e *Historia del desorden*)

PETER SCHWAAR

(Traductor al alemán de Enrique de Hériz,
Eduardo Mendoza, Carlos Ruiz Zafón,
Juan José Millás, Zoé Valdés, Álvaro Mutis
y Adolfo Bioy Casares, entre otros)

Miércoles 13 de junio a las 19,30 h. en la librería La Central del Raval (c/ Elisabets, 6)

Entidad organizadora:



Sección Autónoma de Traductores
de Libros de la Asociación
Colegial de Escritores

LA CENTRAL

La Central del Raval

Con el patrocinio de:



CENTRO ESPAÑOL DE DERECHOS REPRODUCTIVOS



HENRI BEYLE, STENDHAL, SEGÚN JOHAN OLAF SODEMARK (1840).

XIX PREMIO STENDHAL DE TRADUCCIÓN

PREMIO CONCEDIDO POR LA FUNDACIÓN CONSUELO BERGES, INSTITUCIÓN CREADA POR LA TRADUCTORA CONSUELO BERGES (1905-1988) ALGUNOS AÑOS ANTES DE SU FALLECIMIENTO. DICHO GALARDÓN SE OTORGA ANUALMENTE A UNA TRADUCCIÓN DEL FRANCÉS AL CASTELLANO PUBLICADA DURANTE EL AÑO ANTERIOR A LA CONVOCATORIA Y PRESENTA LA SINGULARIDAD DE QUE, POR EXPRESO DESEO DE LA FUNDADORA, EL JURADO ESTÁ FORMADO EXCLUSIVAMENTE POR PROFESIONALES DE LA TRADUCCIÓN. ADEMÁS, SU DOTACIÓN (3.000 EUROS EN LA ACTUALIDAD) PROVIENE DE LOS DERECHOS DE AUTOR QUE SIGUEN DEVENGANDO LAS TRADUCCIONES DE CONSUELO BERGES. EN SU XIX EDICIÓN EL PREMIADO FUE MIGUEL VEYRAT POR SU TRADUCCIÓN DE *ANTOLOGÍA FLUVIAL* DE JACQUES DARRAS. EL JURADO QUE COMPOÑÍAN JUANA SALABERT, LUIS MARTÍNEZ DE MERLO, ÍÑIGO SÁNCHEZ PAÑOS, JULIO BAQUERO Y ASCENSIÓN CUESTA, QUISO, ADEMÁS, DESTACAR EN EL ACTA DE LA REUNIÓN LOS MÉRITOS DE OTRA DE LAS OBRAS PRESENTADAS: LA TRADUCCIÓN QUE DE *EL IGNORANTE* DE PHILIPPE JACCOTTET HA REALIZADO RAFAEL-JOSÉ DÍAZ.

LA CEREMONIA DE ENTREGA TUVO LUGAR EN EL INSTITUTO FRANCÉS DE MADRID EL PASADO MES DE DICIEMBRE.

MIGUEL VEYRAT: Queridos amigos, quiero dar las gracias a quienes me han precedido en el uso de la palabra y en especial a nuestra entrañable María Teresa Gallego; a todos vosotros por estar aquí sonrientes y numerosos, al Instituto Francés y a su director Serge Fohr por dar su hospitalidad anual a la fiesta de ACE Traductores, pero sobre todo a la memoria de Consuelo Berges quien, tras sufrir expatriación, marginación y toda suerte de penalidades de origen político añadidas a la ya penosa condición de escritor, sobre todo si se trata de un traductor, quiso devolver bien por mal dedicando los derechos de autor procedentes de sus meritorios y extraordinarios libros, a fundar este premio para traductores españoles del francés con el nombre de su amado Stendhal, el más ilustre de los escritores saboyardos, del mismo origen casualmente que el de mis antepasados que llegaron a España como emigrantes en el siglo XVIII.

Algo que me conmueve especialmente del carácter del premio es que se trata de un galardón que otorgan “los compañeros”, esa categoría hu-

mana y social que al ser expresada entre comillas puede significar tanto las usuales actitudes pugnares y competitivas, como las más frecuentes y entrañablemente solidarias cuando la necesidad o la injusticia se ceba en alguno de nosotros. Y me conmueve porque precisamente hace muchos años que, conocedor de los entresijos no siempre limpios de la llamada “vida literaria” por mi condición de periodista, decidí no concurrir a concursos de belleza ni carreras de velocidad o de fondo entre poetas ni prosistas. Siempre dije que sólo aceptaría algún premio si mi obra algún día llegaba a alcanzar el mérito de que los demás escritores se fijaran en ella por sus méritos para enaltecerla. Gracias pues a mi editor Javier Jover por haber presentado el libro al XIX Premio Stendhal.

Para no alargarme demasiado, y como todo se me vuelve en estos emocionantes momentos en un interminable dar las gracias, no debo ni quiero olvidar al gran poeta francés Jacques Darras, premio Apollinaire y Gran Premio de poesía de l'Académie Française, traductor eximio él mismo de la gran poesía anglosajona que ha explicado y

difundido hasta su jubilación desde su cátedra de la Universidad de Picardie-Jules Verne, que tiene su sede en Amiens. Ha sido su poesía abundante como el título que figura en las guardas del libro premiado, “Antología Fluvial”, y que a veces desborda torrencialmente y otras fluye con mansedumbre, la que ha ganado el premio. Yo solamente he puesto —como me dijo en una carta conmovedora— mi corazón de poeta a latir dentro del suyo.

Esos versos de traductor avezado, de hermenéuta que no conoce fronteras, como los propios ríos, sus amados ríos de Europa que atraviesan culturas y penetran lenguas, utilizan ambas para reflejar la cultura y la emoción que emana del corazón de los hombres y brilla en todos los espejos de sus emociones. Tal como se crearon pues las propias lenguas, y siguiendo su corriente hasta las frescas fuentes del origen de la palabra, trabaja el poeta Jacques Darras y yo mismo trabajo, como poeta y como traductor de poesía y pensamiento en exclusiva.

Quizás hayan sido esas felices coincidencias las que han creado las condiciones objetivas y subjetivas que subyugaron la voluntad del jurado. Pero tanto si ha sido así como si no, ahí van mis últimas rendidas gracias a todos sus miembros, que quisieron ser unánimes a la hora de concederme el fruto del trabajo de aquella gran traductora, Consuelo Berges, a la que en esta gran casa de Hermes echamos en falta a diario. Prometo solemnemente que haré buen uso, con todo el respeto del mundo, del importe de sus derechos de autor del pasado año.

Reproducimos el original en francés y su traducción al español de la *Primera Carta a Elena*, entre las cinco que figuran en la premiada *Antología Fluvial* de Jacques Darras, que leyeron Serge Fohr, director del Instituto Francés de Madrid, y Miguel Veyrat.

Lettre À Hélène (1)

La beauté est la réalité.
L'inverse n'est pas sûr.
La beauté n'est pas réversible.
Elle est le sujet absolu.
Elle ne tolère que vous, que moi.
Qui sommes ses serviteurs
Qui nous asservissons à nous-mêmes.
La beauté nous libère.
La beauté de l'amour est plus belle que la mort.
La beauté de l'amour nous libère de la mort.

*

Vous étiez devant moi à l'instant.
J'ai votre image devant les yeux.
Je la convoque elle vient docilement.
Vous n'êtes pas passivement passive.
Vous êtes nue, vous êtes la réalité.
Il n'y a plus rien au-delà de vous.
Je me le murmure à voix basse.
Vous êtes la prière avec l'adoration.

*

Il n'y a pas d'autre religion.
Il n'y a pas d'autre lien que celui de vos bras.
Vos mains se posent sur mes épaules.
Vous me mesurez avec les yeux, ils rient.
Ils rient à l'intérieur d'eux-mêmes.
Votre bouche est sérieuse, votre
[bouche s'approche.
Vous me prenez la bouche, vous donnez la vôtre.
Il n'y a pas de religion de l'échange comme
[l'amour.
Les religions sont de l'amour dénaturé.
Les religions sont une imitation de l'amour.

*

Votre nudité, je la pose dans ma phrase.
Voyez elle ne tient pas, elle tremble.
L'ensemble du mobilier de ma phrase tremble.
Il n'y a plus de pronoms qui tiennent.
Ils sont dans la distance, nos corps les effacent.

Ce n'est plus vous ce n'est plus moi.
Nous aurons besoin d'une grammaire géante.
La phrase nous l'accouplerons autrement.

*

Ma phrase parle toute seule.
Elle ne dit pas grand chose, écoutez.
Elle est très pauvre en noms, en substantifs.
Elle est très riche en intonation.
Elle est très riche en intonation.
Non, vous ne l'entendez pas, vous ne pouvez pas.
L'intonation est de la musique.
Je chante une petite musique de nudité.

*

Do la sol la, inutile.
Balbutier le solfège ne convient pas.
C'est une musique qui commence dans
[la respiration.
C'est un langage secret un chantonement.
Non, ce n'est pas cela.
C'est une musique d'avant les mots.
C'est une musique de petits mots brefs.
Qu'on allonge, qu'on retarde.
Les soupirs s'énoncent en même temps
[que les notes.
Il n'y a pas non plus de portée.
La musique ne s'écrit pas elle se dit.

*

Pour l'oeil de la mémoire c'est plus facile.
La brosse du pinceau caresse, ne se trompe pas.
Dépose les ombres où sont les ombres.
Accueille la lumière sur les à-plats.
L'oeil avec le toucher sont deux mémoires
[ensemble.

*

L'oeil avec la main sont le relief de la mémoire.
Je vous vois, je vous touche, je me fais votre
[peintre.
L'image la réalité sont contiguës, je les rapproche.

La beauté est la réalité la plus proche de
[son image.
La beauté est l'amour de l'image pour la réalité.
Il faut de la délicatesse dans le toucher, le voir.
Il faut de la décision dans la beauté,
[le rapprochement.

Carta a Elena (1)

La belleza es la realidad.
Lo inverso ya no es seguro.
La belleza no es reversible.
Ella es el tema absoluto.
Sólo nos tolera a ti o a mí.
Que somos sus servidores.
Sometiéndonos a nosotros mismos.
La belleza nos libera.
La belleza del amor es más
hermosa que la muerte.
La belleza del amor nos libera de la muerte.

*

Hace un instante estabas ante mí.
Tengo tu imagen ante mis ojos.
Cuando la convoco viene dócilmente.
No eres pasivamente pasiva.
Estás desnuda, eres la realidad.
Más allá de ti no hay nada.
Me lo susurro en voz baja.
Eres la oración unida a la adoración.

*

No hay otra religión.
No hay más vínculo que el de tus brazos.
Tus manos se posan en mis hombros.
Me mides con tus ojos risueños.
Que ríen desde sí mismos.
Tu boca está seria, tu boca se acerca.
Tomas mi boca, me das la tuya.

No hay otra religión del intercambio que el amor.
Las religiones son amor desnaturalizado.
Las religiones son una imitación del amor.

*

Coloco en mi frase tu desnudez.
Mira cómo tiembla, no puede ubicarse.
Tiembla la totalidad del mobiliario de mi frase.
Ya no hay pronombres que aguanten.
Se han alejado y nuestros cuerpos los borran.
Ya no eres tú, ya no soy yo.
Necesitaremos una gramática gigante.
Acoplaremos la frase de otra manera.

*

Mi frase habla sola.
Escucha, no dice gran cosa.
Resulta muy pobre de nombres, en sustantivos.
Es muy rica de entonación.
Es muy rica de entonación.
No, no lo entiendes, no puedes entenderlo.
La entonación es música.
Yo canto una musiquilla de desnudez.

*

Do la sol la, es inútil.
No resulta balbucear el solfeo.
Es una música que empieza en la respiración.
Es un lenguaje secreto un canturreo.
No, tampoco es eso.
Es una música de antes de las palabras.
Es una música de pequeñas y breves palabras.
Que se alargan, que se acortan.
Los suspiros se enuncian al tiempo que las notas.
Tampoco lleva pentagrama.
La música no se escribe se dice.

*

Para el ojo de la memoria es más fácil.
La seda del pincel acaricia y no se equivoca.
Coloca las sombras donde están las sombras.

Acoge la luz en los colores lisos.
El ojo junto al tacto son dos memorias unidas.

*

El ojo junto a la mano son el relieve de
[la memoria.
Te veo, te toco, me hago tu pintor.
Imagen y realidad están contiguas, las aproximo.
La belleza es la realidad más cercana a su imagen.
La belleza es el amor de la imagen por la realidad.
Se necesita delicadeza en el tocar, el ver.
Se necesita decisión en la belleza, cercanía.



DANIEL NAJMÍAS, GEMMA ROVIRA, MARIANO ANTOLÍN, MARÍA TERESA GALLEGO, ANDRÉS EHREHAUS.

MESA REDONDA EN LÍBER 2007

NOVELAS CON TRADUCTOR: EL TRADUCTOR COMO PERSONAJE LITERARIO

DANIEL NAJMÍAS, GEMMA ROVIRA, MARÍA TERESA GALLEGO, MARIANO ANTOLÍN RATO Y ANDRÉS EHRENHAUS, MODERADOR

DANIEL NAJMÍAS: Antes de que en la lista de distribución de ACETT comenzáramos a hacer una relación de “Novelas con traductores” (luego se añadieron los “cuentos con traductores”), cuya normalización tenemos que agradecer a Núria Viver, me había topado con una interesante reflexión sobre el trabajo de los intérpretes simultáneos (más exactamente, las intérpretes) mientras traducía *Willenbrock*, de Christoph Hein (Anagrama, 2002), una novela que pinta un gran fresco social de la Alemania posterior a la caída del Muro. La reflexión se inserta en la descripción de la fiesta organizada con ocasión de la inauguración de la *boutique* de la esposa del protagonista, un ingeniero de la ex RDA convertido ahora en próspero concesionario de coches usados. Mientras por la tienda van desfilando los personajes más variopintos, el protagonista observa a todos con curiosidad hasta que se fija en tres señoras. Cito un párrafo del libro:

Las tres mujeres que se encontraban de pie junto a la mesa habían dejado de mirarlo y conversaban. Hablaban las tres al mismo tiempo; en todo caso, ésa fue la impresión que le causaron. [Willenbrock] Se preguntó cómo podían hablar así, todas a la vez, y escuchar todo, o parte, de lo que las otras tenían que decir. El detalle lo divirtió, y en cierto modo también lo fascinó; era un don especialmente impresionante que, según su experiencia, sólo tenían las mujeres: un talen-

to para la simultaneidad, aptitud para abreviar de tal modo la sucesión de frases, que el antes y el después parecían quedar abolidos. Recordó a las intérpretes que alguna que otra vez había visto por televisión, cuando en un debate, o con ocasión de una visita de Estado, era necesario recurrir a la traducción simultánea; en esos casos él nunca escuchaba al que en realidad hablaba, no le interesaba lo que el personaje importante tenía que decir; antes bien, era la intérprete el objeto de su atención, centrada por completo en ella, en su capacidad de traducir algo que oía por primera vez en ese preciso momento y cuyo sentido no podía captar hasta que la frase original se terminaba de enunciar, pero que ella ya trasladaba a otra lengua antes de oír la frase hasta el final y antes de comprender plenamente su sentido, preocupada, además, por terminar su propia frase de manera tal que se correspondiera exactamente con el sentido, por fin terminado de expresar, del enunciado que tenía que traducir, y a la vez respetara las exigencias de la lengua a la que traducía, tarea que muy probablemente la obligaba a incorporar, no sin atrevimiento, todas las modificaciones imprevistas que de manera natural iban apareciendo mientras el orador hablaba. Y mientras la intérprete completaba su propia frase con sentido, debía, puesto que los invitados extranjeros apenas hacían una pausa, captar simultáneamente las siguientes palabras del hablante y almacenarlas en algún rincón de la memoria para traducirlas segundos después a la otra lengua. A Willenbrock le

había llamado la atención que casi siempre fueran mujeres las que hacían este trabajo, y siempre en segundo plano, pasando prácticamente inadvertidas. Por un momento pensó en pedirles a las tres mujeres que tradujeran a otra lengua que conocieran, y en lo posible, de manera simultánea, la conversación que tan animadamente mantenían interrumpiéndose unas a otras. No dudó de que serían capaces de hacerlo.

Es una reflexión que me parece interesante. Y también hay que ver cómo está redactada; esa frase casi interminable tiene su porqué y, al mismo tiempo, se enmarca en la vida de este personaje, que ve a las mujeres con una mentalidad bastante machista que se va desplegando a lo largo de la novela. Poco después traduje, en el verano de 2003, durante aquella horrorosa ola de calor, una novela que tenía que entregar precisamente el 31 de julio, antes de las vacaciones de agosto, en la que la protagonista mata a su marido, que la había engañado con una refugiada croata en Londres, una chica a la que ella había dado clases de inglés y luego acogido solidarizándose con la situación de los refugiados de la ex Yugoslavia y que... bueno, la historia termina mal. Ella es profesora y traductora; es profesora de lengua, de literatura inglesa y traductora. Una vez en la cárcel, no se acobarda, sino que sigue buscando contratos de traducción, quizá para hacer más breve su condena; puede que sea un detalle anecdótico, pero me gustaría rescatar un par de frases del narrador, un detective privado que ella había contratado para que le siguiera la pista al marido. El asunto de la traducción “entre rejas” es absolutamente secundario dentro del argumento general, pero he buscado las partes en que aparecen las referencias a esa actividad de traductora. En efecto, la reclusa consigue un contrato para traducir una biografía de Eugenia de Montijo. Hay ciertos paralelismos con la situación de la protagonista porque, si no recuerdo mal, Napoleón III, el marido de Eugenia, está enterrado en Londres, no muy lejos de donde vive nuestro personaje; otro paralelismo sería que Eugenia de Montijo murió casi cuarenta años después que su marido, lo sobrevive, igual que esta asesina que,

aunque presa, sobrevivirá al difunto. Las referencias se encuentran en alusiones o reflexiones muy breves. Por ejemplo, “Una historia y un asesinato a puñaladas siempre es bueno; un par de cuchilladas limpias, un cuchillo de cocina... Ella, profesora universitaria y traductora; lo suyo era la palabra, pero fue y cogió un cuchillo.” [Risas del público.] Más adelante le dice al detective, que se ha convertido ya en su amigo: “Además de dar clases, traduzco: me han encargado un libro para traducir, del francés, sobre la emperatriz Eugenia”, y él dice:

Puede que pusiera cara de estar absolutamente perplejo... Una de las cosas que me han llamado la atención es que fue [Eugenia de Montijo] emperatriz durante veinte años, pero el emperador murió y ella vivió otros cincuenta. Murió a los noventa y cuatro, como si hubiera tenido dos vidas, una como emperatriz y otra suya propia.

Y, por último, una frase de la novela, aunque quizá habría que ver por qué este detective privado que, en el fondo, es un pringadillo, un ex policía que se ha quedado sin trabajo, dice: “Hubo algún problema aparte del desafortunado retraso; tenía un contrato con un editor. Renunció a todo otro trabajo remunerado; es un empleo nada rentable, y era necesario que alguien lo supiera; la persona que tradujo este libro es una asesina.” Punto y aparte. Y luego, cito textualmente: “Traductores, gente en la sombra, gente que se queda a medio camino”. ¿Se trata de una reflexión —triste, sin duda alguna— de alguien que sólo tiene referencias externas de la realidad de nuestra profesión? Lo dejó aquí, muchas gracias.

GEMMA ROVIRA: El libro que me ha hecho estar aquí hoy es *Oxígeno* de Andrew Miller, la tercera novela que traduje de este autor. Su primera novela se titula *El insensible* y es un libro que me atrapó muchísimo. El siguiente es *El ocaso de un seductor*, con el que no disfruté tanto. Y *Oxígeno* también me gustó muchísimo. Para empezar, el título mismo de la novela, *Oxígeno*, es el título de una obra de teatro de un autor húngaro que el protagonista está traduciendo del francés al in-

glés, de modo que, ya de entrada, el título de la novela alude a la traducción. En la novela hay tres personajes principales: dos hermanos y su madre, que está en la fase terminal de su enfermedad. La madre se está muriendo y los hermanos se reúnen para acompañarla en sus últimos días de vida. Y precisamente el hecho de que el protagonista sea traductor permite introducir a un personaje totalmente ajeno a ese grupo, Laszlo Lazar, el autor húngaro. Curiosamente se establece un paralelismo y un antagonismo entre el traductor y el autor de la obra. Todos los personajes están viviendo, de un modo u otro, un fracaso: la madre se está muriendo; el hijo mayor se marchó años atrás a vivir a Estados Unidos, donde aparentemente ha triunfado como actor, pero en realidad está en las últimas profesionalmente; su matrimonio también ha fracasado, tiene una hija problemática, y él es alcohólico y cocainómano. En teoría está bien considerado dentro de la familia: es el hermano que más éxito ha tenido en la vida, pero él sabe perfectamente que está acabado. El hermano menor, que es el que vive en Inglaterra, había sido profesor de instituto. Un día le entró pánico y abandonó a sus alumnos a la hora de comer y a partir de entonces empezó a traducir. La figura del traductor ya podéis imaginar cómo está descrita: es un segundón, un muerto de hambre.

Eso te hace pensar ¿no? Lo describen como el perdedor —cuando su hermano mayor, al que él tiene idealizado, en realidad también es un perdedor—, se siente un perdedor porque el trabajo que desempeña se considera una cosa nimia. Hablan del hijo inútil, lo llaman el pobrecillo... La madre se queja de que tiene treinta y seis años y todavía no se viste como una persona normal, sino que va vestido como un estudiante. Se pone a trabajar, pero bueno... ¿eso es trabajar? Nadie considera que esté trabajando. Entonces le llega el contrato de esa traducción, de un autor que, en su época de estudiante, había participado en la revolución contra la invasión rusa en el año 56. El autor ahora reside en París, pero se lo considera un destacado dirigente de la revolución del 56 y tiene un aura como de intelectual... Pero en realidad lo que no se sabe es que, cuando se estaba haciendo aque-

lla revolución, él también fracasó, porque un día en que participaba en una acción de estudiantes, le encargaron vigilar un desplazamiento que iba a haber. Le pusieron una ametralladora en las manos y cuando apareció la policía persiguiendo a sus amigos —y uno de ellos era su amante, para más inri— fue incapaz de disparar. Mataron a su amigo y él pasa veinte o treinta años sufriendo por el sentimiento de culpabilidad. Así pues, el traductor lo tiene por un héroe y, en realidad, sus situaciones son comparables porque el traductor también está sufriendo por no poder salvar a su madre. Al final de la novela, el autor húngaro recibe la llamada de unos kosovares que dirigen la resistencia contra los serbios, y como él es una figura destacada, reclaman su ayuda: sencillamente le piden que haga de correo y lleve una maleta de París a Budapest, con dinero para comprar armas. El húngaro lo ve como una oportunidad de redención para reparar aquello que no pudo hacer treinta años atrás. Y el traductor se impregna del aura del intelectual húngaro y hay un momento en que dice: “Ahora con Lazar a mi lado ya no seré un don nadie.”. Al final de la novela, el autor húngaro salva a un amigo que está a punto de suicidarse, y así consigue la redención. Y el traductor, que no puede salvar a su madre, que se encuentra en un estado de degradación tremendo, decide darle una cápsula para que se suicide. Al final la salva matándola.

ANDRÉS EHRENHAUS: Es decir, por ahora tenemos a dos traductores que han matado... Han matado pero están en las sombras, no viven su vida plenamente.

GEMMA ROVIRA: Lo más interesante son las relaciones que se establecen ante la obra que se está traduciendo. También existe cierto paralelismo en la obra con la situación de unos mineros que están atrapados en una mina hasta que, al final, cuando ya parece que han renunciado a luchar y que van a morir asfixiados, uno de ellos tiene un último arranque y logra salvarlos a todos cavando con un pico.

ANDRÉS EHRENHAUS: Ah, yo pensé que iba a decir: “¡Soy traductor! Venid conmigo.” [Risas del público.]

GEMMA ROVIRA: También se plantea el tema de las relaciones entre el autor y su traductor. En el libro se habla mucho de la soledad del traductor, de sus problemas cotidianos, de los problemas que tiene con la luz para trabajar, de la vista, de que le duele la cabeza, de sus problemas para concentrarse, del método de trabajo; de la lengua, de cómo escucha la música de las palabras... Pero habla también de la relación del autor con el traductor, que trabaja con una biografía del autor encima de la mesa; de los contactos que mantienen...

ANDRÉS EHRENHAUS: Bueno, pues ahora Maite va a abordar el tema del...

MARÍA TERESA GALLEGO: ¿Voy a bordar o a abordar?

ANDRÉS EHRENHAUS: Bordar, bordar...

MARÍA TERESA GALLEGO: Vale, vale.

ANDRÉS EHRENHAUS: ...el tema del traductor asesino.

MARÍA TERESA GALLEGO: La racha sigue. El traductor de este libro que tenemos aquí, y que deberíamos presentar los dos porque además lo hemos traducido los dos...

ANDRÉS EHRENHAUS: No sólo los dos.

MARÍA TERESA GALLEGO: No, no sólo los dos, pero somos dos de los que tradujeron el libro. Aquí no es que alguien mate a su marido porque la engaña, ni que no salve a un guerrillero, sino que mata de forma consciente, deliberada, premeditada, cuidada y esmerada... a los autores. A los autores a los que traduce, pero no traduce.

El libro se llama *Los negros del traductor* y es de Claude Bleton, que es también traductor. Ésta fue su primera novela, creo que la escribió en 2003, y fue un boom; es un traductor excelente, muy conocido en Francia, que además dirigió durante muchos años la Casa del Traductor de Arles, el Collège de Traducteurs de Arles; bueno, que está hecho todo un traductor...

MARIANO ANTOLÍN RATO: Ha traducido a muchos españoles.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, a españoles y latinoamericanos.

MARÍA TERESA GALLEGO: Además, es traductor hasta la última fibra en su forma de pensar. Hasta tal punto que en este libro la protagonista

es la traducción. Este libro es muy divertido y se lee de un tirón; pero hay que releerlo y ponerse a pensar en lo que realmente dice Bleton. La anécdota, que es muy ingeniosa, en el fondo es una reflexión bastante profunda —y bastante pesimista, diría yo, pero, en todo caso, muy seria— sobre la traducción.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sobre todo la traducción francesa.

MARÍA TERESA GALLEGO: Sí, sobre el mundo literario en Francia, que es muy peculiar. Sobre cómo traducen los franceses, que no traducen igual que los españoles. Pero es un libro para leer dos veces; primero hay que divertirse leyendo, y luego, si eres traductor sobre todo, tienes que leerlo otra vez y empezar a sacar de ahí el meollo, que tiene mucho.

El libro está escrito por un traductor, el protagonista es un traductor y la protagonista real del libro es la traducción. Y está traducido por cuatro traductores, lo cual quiere decir que está muy justificado que aparezca en esta mesa. Tenemos a un traductor, un traductor francés, que descubre que los libros que traduce no son de su confianza, que los autores no siempre dicen lo que deberían decir, y por otra parte son lentos, tardan en entregar el libro a la editorial... En fin, que son unos tíos muy plastas, con lo cual él descubre que lo que realmente hay que hacer, y lo que hace, es escribir la traducción, y entonces, una vez que está hecha y publicada, se la envía al autor y le dice: "Escribe este libro que he traducido". Y, además, claro, le dice: "Ah, y no te vayas por las ramas que la traducción es ésta y tú no puedes alejarte mucho de la traducción, un respeto". Los autores al principio entran en el juego porque la traducción ya se ha publicado en Francia y está teniendo muchísimo éxito, con lo cual está bastante asegurado que el libro que luego saquen ellos en España sea un libro de mucho éxito. Pero llega un momento en que empiezan a mosquearse un poco porque el traductor es exigente: "Oye, este párrafo que has puesto no es así en el libro que yo traduje", y empiezan a rebelarse y a amenazarlo con desvelar el engaño. Entonces, cada vez que uno se le insubordina, el traductor lo mata; no solamente le viene bien ma-

tarlo porque así ya no lo delata, sino que encima con la muerte del autor —que siempre sucede de forma trágica, camuflada en una muerte accidental: se ahoga, tiene un accidente de coche— se habla mucho del brillante autor tan prometedor que acaba de morir tan trágicamente, y la traducción empieza a venderse mucho más, con lo cual todo son ventajas. Hasta que al final su mujer, que es muy pija y tiene mucho dinero, descubre el embolado y se destapa todo, de modo que él queda desacreditado y lo pierde todo; y ahí acaba el libro, que es el relato de su vida que le hace a una mendiga debajo de un puente del Sena cuando ya es un vagabundo, piojoso, con su morral al hombro y medio borracho. Para mí es un libro... no digo que vaya a ser la obra máxima de la literatura francesa, pero es un libro que está muy bien. Me gustó mucho, me parece muy ingenioso, muy inteligente, y me parece una muy buena reflexión sobre la traducción.

Al editor español, cuando compró los derechos de este libro, se le ocurrió la idea de que tenía que estar traducido por varias manos para que fuera una traducción que pareciera hecha por negros, pues el título lo justificaba. Es decir, que quiso ponerlo en las manos de varios traductores y sacar una traducción así como a retazos, como una colcha de esas de *patchwork*, para acentuar el tono un poco anómalo y esperpéntico del libro.

Los miembros del equipo de traductores nos lanzamos y tan bien lo hicimos que el editor se espantó y se arrepintió y dijo: “¿Adónde vais? ¡Este remiendo, jamás en la vida! Es que no lo va a entender nadie.”

En realidad, había sido un experimento *in vitro* que estaba muy bien para traductores, pero para la mayoría de la gente no habría funcionado, con lo cual lo rehicimos, lo limamos, lo planchamos un poco. Tal como quedó, una persona que sepa leer —y que sea traductora además, a ser posible— puede ir siguiendo las corrientes de cada mano a través del libro, porque las hay. Lo que pasa es que están un poco difuminadas para que también el lector de a pie pueda leer el libro todo seguido sin ir diciendo: “No entiendo nada... de repente en la página veinticinco dice esto de una

manera y en la página ochenta y ocho lo dice de otra”. Fue una traducción a cuatro manos.

DANIEL NAJMÍAS: Ocho.

MARÍA TERESA GALLEGO: Perdón, ocho manos, claro. Ocho manos que hicieron cuatro posibles formas de traducir, insistiendo en los tics, insistiendo no en lo bueno sino en lo malo; intentamos insistir en los defectos del traductor, para que se viera que...

ANDRÉS EHRENHAUS: Eso es lo que no le gustó al editor.

MARÍA TERESA GALLEGO: Sí, claro. Pues dicho lo cual, ahora que ya he hablado de este libro tan curioso y que me gustó mucho traducir aunque nos diera muchos disgustos... le pasó la palabra a Mariano.

ANDRÉS EHRENHAUS: Mariano va a hablar de su novela con traductor que se llama *No se hable más* y que ganó el premio Villa de Madrid en la edición 2006.

MARIANO ANTOLÍN RATO: Para la mayoría de los lectores, los traductores somos seres absolutamente invisibles; yo, de hecho, he escrito alguna vez al respecto diciendo: “El traductor como hombre invisible” —podría poner mujer también, pero la película es *El hombre invisible*—. Mi opinión es que el traductor tiene que ser invisible en una obra. El traductor tiene que estar presente, sin duda, en la portadilla, y si está en cubierta mejor que mejor, pero creo que después de eso debe desaparecer. Alguien me acusó de que debía de querer que el traductor fuese como la virgen María, que pasase por el texto sin romperse ni mancharse, pero el hecho concreto es que yo creo que el traductor no debe dejar su impronta, puesto que, aunque es inevitable que la deje, el lector compra el libro por el autor, no por el traductor; lamento decirlo pero es así. Eso por una parte; por otra parte, en las conversaciones normales, se dice del traductor: *Traduttore, traditore*. Los traductores son unos traidores. Hay gente que dice que el oficio de traductor es el más antiguo del mundo...

ANDRÉS EHRENHAUS: ¿No era otro el oficio más antiguo del mundo?

MARIANO ANTOLÍN RATO: Dicen que no, que es el de traductor. Después hay escritores dados

a pronunciar opiniones contundentes: por ejemplo Borges, que asegura siempre que toda traducción es un fracaso. Lo que pasa es que el traductor debe procurar que sea un fracaso hermoso. Y también hay gente, como sería Ortega, por ejemplo —o el mismo Cervantes—, que dice que es una pena que existan los traductores.

A mí siempre me ha parecido que un personaje que es traidor, que se dedica a un oficio más antiguo que el de las putas, que es un fracasado, que es un tipo que está de sobra, por obligación tiene que resultar un personaje interesante —desde luego a mí me lo resulta, qué le vamos a hacer—, y por supuesto digno de novelas, digno de ser protagonista de una novela. En estos últimos años, un novelista español que a mí me gusta bastante, que se llama Javier Marías, que también es traductor, en algunas de sus novelas introduce traductores e intérpretes simultáneos, y cuenta la famosa anécdota del traductor simultáneo de Franco. No sé si es una historia de ésas a las que se llama leyenda urbana (yo prefiero llamarla “Historia inmortal”, una película antigua de Orson Welles trataba de eso). Pues se contaba por ahí que el traductor no podía decirle exactamente a Franco lo que se estaba diciendo, para que no se alterase; es decir, la traducción normalmente se censuraba de entrada. Hay un momento muy gracioso en una novela de Javier Marías donde pasa esto. Yo, que he sido también intérprete simultáneo en Naciones Unidas una temporada, sé lo que es realmente seguir una conversación que de pronto no entiendes, y tienes que continuar constantemente y estás mirando a la gente para ver si se ha enterado alguien de la barbaridad que acabas de traducir. Pero claro, no puedes rectificar. Me imagino lo horroroso que debe de ser, además, tener que simultáneamente censurarte. Imagino que cuando decía alguien algo así como: “España no es igual que Francia”, le dirían a Franco: “España es un país estupendo y usted lo dirige con mano de hierro y es centinela de Occidente”. Una de las historias que circulaban entre los intérpretes contaba que durante un gran conflicto entre España y Marruecos con relación a las millas donde podían pescar los pescadores el traductor había traducido en las conversaciones en

vez de millas marinas, millas terrestres, que son distintas. De tal modo que todos entendían que tenían razón; es decir, unos decían que eran 1.800 metros y los otros, 1.600, que son el equivalente, pero en realidad fue un error del traductor: tenían los dos razón y además consta en acta.

Tengo que hablar de mi novela... porque el protagonista es un traductor; de hecho, la novela tiene un subtítulo que es *Novela sobre jardines, traducciones y otros vicios solitarios*. En esta novela, el traductor, que se llama García —he elegido García porque me parecía el nombre más neutro aquí—, es un señor que se dedica a traducir en España y, aparte de los problemas que tiene con novias amantes y mujeres, etcétera, cuenta los problemas del traductor, es decir, los problemas con los contratos, los derechos, que no le llegan los talones ... Creo que está bastante bien retratado. Y no sólo el traductor español, porque en Alemania les ha parecido que retrataba a los traductores en general. El hecho concreto es que acabo de terminar una novela y me apetecía retomar a este personaje, de García. También a otro, que se llama Rafael Lobo, que es un escritor, que ya había salido en una novela mía, *Abril Blues*, y en otra que se llama *Botas de cuero español*, y era un personaje que a mucha gente le parecía... en fin, agradable, y a petición del público lo vuelvo a sacar; en realidad el público eran cuatro que llamaron diciendo “sáquele usted otra vez”, pero en fin, para mí fue suficiente esa petición. Esta nueva novela, que se va a llamar *Lobo viejo*, trata de la relación entre el traductor García y el escritor Lobo. Naturalmente, el problema es que al principio hay un momento en que están a punto de matarse y al final no les queda más remedio que firmar una alianza.

ANDRÉS EHRENHAUS: O sea que no mata, pero matará. El traductor matará.

MARIANO ANTOLÍN RATO: No, no, ni piensa.

ANDRÉS EHRENHAUS: En la tercera matará.

MARIANO ANTOLÍN RATO: He decidido que no habrá tercera.

MARÍA TERESA GALLEGO: Tú no puedes decidir, lo decidirá él o el público.

MARIANO ANTOLÍN RATO: Eso lo dirás tú. Mientras lleve mi nombre la cubierta, ahí decido yo.

DANIEL NAJMÍAS: Se me había escapado, ahora que salieron estos detalles, que el señor Willenbrock, el que hace esas reflexiones sobre los intérpretes simultáneos, termina matando.

MARIANO ANTOLÍN RATO: Matando... No, no, yo no soy tan violento y jamás pienso que se maten. De todas maneras, pienso que es interesante que el personaje sea un traductor. Utilizo, me he dado cuenta después, el mundo de la traducción pura y simplemente de modo parecido a cómo, por ejemplo, con todos los respetos, Joseph Conrad hace con el mar. Conrad decía que sus novelas trataban de pasiones, decepciones y orgullos humanos, y que si se desarrollaban en el mar era porque constituía el medio que mejor conocía. En este caso, si yo utilizo la traducción es porque realmente me la conozco muy bien; uno ya tiene más años de los que quiere recordar. Fíjate: yo la primera traducción la hice en 1973 y creo que llevo casi doscientas novelas y ensayos traducidos. La primera que hice fue una barbaridad por lo extensa y el estilo. Se trataba de *The Making of Americans*, que aquí se llamó aquí *Ser americanos*, y por cierto salió en la cubierta una errata. Pusieron "Gertrud" en vez de Gertrude Stein, su autora. Yo ya sabía inglés, naturalmente, pero aprendí a traducir con esa novela, que tenía dos mil páginas y no la había querido traducir nadie —me enteré después—, por eso me la dieron, porque era un chaval indocumentado que llegó un día y quería traducir. Entonces vivía en Londres y sobrevivía porque había llegado a un acuerdo con la editorial según el cual yo tenía que mandar un número de páginas semanales —no me acuerdo de cuántas—. Me pagaban por página... unas setenta pesetas por página, y me mandaban un talón todas las semanas. El problema fue que al final me encontré con la novela terminada y con siete meses de correcciones en los cuales no cobré nada. Lo recuerdo con horror.

Y, para terminar, quiero decir que mucha gente me acusa —bueno, eso dicen los críticos— de que mis novelas son muy autobiográficas. Y quisiera añadir como defensa que en una novela

hasta lo que es verdad es ficción, porque es novela. Y nada más.

ANDRÉS EHRENHAUS: Muchas gracias. Sí, sí, yo creo que hay que repetirlo casi cada vez.

MARIANO ANTOLÍN: Sí, es la manía de la autobiografía. Si quisiese que el personaje fuese yo en vez de García, ya lo llamaría Mariano Antolín, no me importaría nada, que yo no tengo vida privada que defender ni nada.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, sí, no existe la novela autobiográfica...

MARIANO ANTOLÍN RATO: Existen memorias.

ANDRÉS EHRENHAUS: No sé si alguien quiere preguntar...

PÚBLICO: Mariano, ¿puedes decir el nombre del autor argentino...?

MARIANO ANTOLÍN RATO: Se llama Salvador Benestra, la novela se llama *El traductor*, y se publicó creo que en el año 1998; la edición es de La Flor, y no sé si circulará todavía porque fue una edición pagada por sus amigos, según creo... como él se había suicidado, le pasó un poco como a aquel Toole, el de *La conjura de los necios*, que tuvo éxito después de suicidarse. Hombre, éste no fue tan masivo como el de Toole. pero...

ANDRÉS EHRENHAUS: *El traductor* ni siquiera tuvo éxito.

MARIANO ANTOLÍN RATO: Estuve buscándolo y las referencias de prensa eran muy buenas, por eso me apeteció tanto leerla.

ANDRÉS EHRENHAUS: Existe otra novela de otro argentino que se llama *La traducción*.

MARIANO ANTOLÍN RATO: De Santis.

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, Pablo de Santis.

MARIANO ANTOLÍN: Sí, de esa a mí me han hablado muy bien, pero tampoco la he leído. yo creo incluso que salió una reseña en *Vasos Comunicantes*. Como estos que hay aquí son traductores, les cito insistentemente *Vasos Comunicantes*, que yo leo, y ellos me consta que no la leen, aunque la editan, lo que no tiene perdón de Dios. Porque hay muchas cosas que salen en *Vasos Comunicantes*, sale casi todo... y entre esas cosas había una crítica de De Santis.

ANDRÉS EHRENHAUS: ¿Que no la leemos?

DANIEL NAJMÍAS: Si, quería decir que en la lista de novelas con traductores, en esta lista que ya es tan larga, está el famoso cuento de Cortázar... bueno, Cortázar también fue traductor de por vida, la traducción tiene en su obra un papel continuo. Y luego está el cuento de *Las babas del diablo*, etcétera. Y no me gustaría terminar sin recomendarles otra vez la lectura de “El traductor cleptómano”, un cuento formidable del húngaro Deszö Kostolány, en que el protagonista es un traductor húngaro. Se publicó en la revista *Lateral* y todavía se puede encontrar en Internet (www.lateral-ed.es/revista/revista/indice/041.htm). Cuenta una historia fascinante de cómo un traductor va robando trozos de una novela y objetos hasta que acaba prácticamente en nada. Y se me había quedado en el tintero...

MARIANO ANTOLÍN RATO: Cuenta los detalles... Había tres árboles y él ponía dos, y era eso lo que robaba.

DANIEL NAJMÍAS: Sobre todo diamantes y anillos, que desaparecían.

ANDRÉS EHRENHAUS: Robaba cosas valiosas.

MARÍA TERESA GALLEGO: En el texto original había diamantes, y luego en el texto traducido aparecía bisutería.

DANIEL NAJMÍAS: O nada, o nada.

Antes he hablado de la reflexión del detective privado, cuando dice eso de cómo no va estar entre rejas si los traductores son gente *en la sombra*. Pero de algún modo la traducción la ha mantenido, a la presa que traduce desde su celda, y la ha ayudado a sobrellevar su condena.

ANDRÉS EHRENHAUS: En este sentido son muy paralelos los libros que tradujisteis Gemma y tú, porque también al protagonista o al personaje traductor de Gemma lo salva estar en el medio, ser un fracasado que flota cuando a los demás puede que el peso de su éxito los hunda.

GEMMA ROVIRA: Claro, claro, él sobrevive en el fracaso. Me he olvidado de contar un detalle que me hizo mucha gracia, y es que hay un momento en que la madre, pocos días antes de morir, tiene una de sus crisis y de repente empieza a decir cosas que no tienen sentido —tiene un tumor ce-

rebral—, y otro día amanece hablando en francés. Todos le preguntan al médico: “Doctor, esto del idioma ¿durará mucho?” “No, no, ya se le pasará.” “Bueno, de todas maneras estamos salvados porque tenemos un traductor.” Me hizo gracia porque mi abuela hizo eso mismo. Mi abuela murió a los noventa y nueve años, y el año antes de morir amaneció un día hablando en francés y llamando...

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero ¿sabía francés?

GEMMA ROVIRA: Es que nadie sabía que mi abuela supiera francés. Mi abuela, en el colegio...

ANDRÉS EHRENHAUS: Eso existe, lo de hablar en lenguas...

GEMMA ROVIRA: Las mujeres que se turnaban para cuidarla llamaron asustadísimas a mi padre: “Es que... es que habla en francés”, le dijo una de ellas, que se llamaba Rosa y a la que, de pronto, mi abuela llamaba Fleur. Y estuvo un tiempo hablando en francés.

ANDRÉS EHRENHAUS: Escribe una novela, Gemma.

MARIANO ANTOLÍN RATO: Yo quería reseñar una cosa: en este país, en España, durante mucho tiempo hubo muchos escritores influidos por Faulkner que no sabían inglés. Estaban influidos por las transgresiones de Faulkner pero lo conocían a través de las traducciones. En realidad —y es una cosa de la que ya he hablado antes, y, además, he estado en alguna mesa redonda y todo el mundo me acaba dando la razón—, se trata de la importancia que tuvieron en el estilo de los escritores españoles las traducciones. Primero, cuando teníamos que leer las argentinas —por eso yo me rebelo cuando ahora, en Argentina o en México, dicen que las traducciones las españolizamos—. Para nosotros, entonces, era normal encontrarse mucama, piolín, pollera... era como hablaban los personajes de... yo que sé, de Henry Miller, que leía uno entonces... Y tenías que acabar preguntando a la gente porque no te enterabas de lo que era.

ANDRÉS EHRENHAUS: Piolín es un cordel.

MARIANO ANTOLÍN RATO: Cuando la gente dice “es que yo tengo influencias de los *beat*”—sí, muchos jóvenes vienen y te dicen eso—, tendría que contestarles: “Pues mira, por lo pronto tendrás

influencia de los *beat* por mí, que los he traducido.” Aunque seamos hombres invisibles, el papel realmente existe.

ANDRÉS EHRENHAUS: Iba a decir: ¿hay algún traductor en la sala? Digo que si hay algún traductor de novela con traductor en la sala, éste es el momento de que cuente su versión. ¿Alguien ha traducido alguna novela con...? Yo estaba pensando justamente en lo que decías, Dani, de que a partir del 2003, quizá un poco antes, hubo un *boom* de novela con traductor. Yo creo que tiene que ver con que muchos de los autores son traductores.

DANIEL NAJMÍAS: Y también películas.

ANDRÉS EHRENHAUS: Y películas, pero sobre todo novela o cuento con traductor, porque lo que hacen es lo que dices que ha hecho Conrad y lo que has hecho tú, Mariano: situar la acción allí donde uno más cómodo se siente.

MARIANO ANTOLÍN RATO: Además, ten en cuenta las no sé cuántas facultades de traducción que hay en España, son muchas. Hay un público para la novela de traductor que no existía antes. Pues supongo que eso anima al editor a publicarlo, no sólo a que se escriban, porque uno de los problemas es que piense el editor que eso se pueda vender, claro...

ANDRÉS EHRENHAUS: Sí, sí, claro, evidentemente. Alguien te tiene que publicar.

DANIEL NAJMÍAS: En cierto modo se da también el fenómeno de que ahora es más normal conocer a un traductor, tener uno en la familia. El misterio se pierde y cobra vida literaria, que de alguna manera es el reconocimiento de una existencia real. La literatura reconoce la existencia del traductor.

ANDRÉS EHRENHAUS: Y con la cantidad de libros que se editan, realmente ahora hay muchos traductores.

Yo no sé si os pasa a los que trabajáis delante de la familia: muchas veces, cuando mis hijos eran más pequeños, les preguntaban qué querían ser de mayores, y decían: “Yo, traductor como mi padre, porque no hace nada. Se pasa el día en casa, no hace nada y algo debe ganar, o sea que...”

MARÍA TERESA GALLEGO: Pues debías de hacerlo muy mal porque mi hija también decía

“traductora” pero con mucho orgullo, con la cabeza muy alta y convencida de que era un trabajo muy duro, así que...

ANDRÉS EHRENHAUS: Pero es porque tú le dijiste algo.

MARÍA TERESA GALLEGO: No, yo no, yo no. Es que tú debes de traducir indolentemente... [risas].

MARIANO ANTOLÍN RATO: Ah, pues yo tengo una versión totalmente distinta. Mi hija siempre decía: “Qué horrible lo que hace mi padre, eso de traducir o de escribir, porque no sale nunca de casa. Yo quiero ser como mi madre que se marcha a las nueve y vuelve a la hora que sea, y en cambio él está encerrado todo el día en su cuarto como un idiota, aburriéndose.” Siempre lo ha dicho, y naturalmente no es traductora.

GEMMA ROVIRA: A mi hija también hace poco le preguntaron: “¿Qué es lo que menos te gusta de tu madre?” Y contestó: “Que está todo el día en el ordenador.” “Bueno, y entonces ¿qué consejo le das?” “Que no trabaje tanto.”

ANDRÉS EHRENHAUS: Claro, porque ahora el ordenador empieza a ser una herramienta. Antes era una cosa más lúdica, te veían delante de la pantalla y decían: qué chollo.

DANIEL NAJMÍAS: La señora de la limpieza en realidad lo que piensa es: “Aquí la que trabaja soy yo” [risas].

MARIANO ANTOLÍN RATO: Yo a veces no puedo por la rapidez, pero al final necesito imprimir las traducciones y corregirlas sobre el papel. Al final necesito imprimirlo y verlo ahí; si no, no me parece que está terminado.

MARÍA TERESA GALLEGO: Es que además no es lo mismo la visión en pantalla que en papel, es que son diferentes...

PÚBLICO: Una pregunta para vosotros que habéis visto toda esta lista de obras... Veo que los traductores matan autores, matan madres, roban. Pero lo que no he visto, no sé si es una cuestión de autocensura, o de supervivencia. Pero ¿no hay traductores que maten editores?

MARÍA TERESA GALLEGO: No.

ANDRÉS EHRENHAUS: Ya llegará.

MARIANO ANTOLÍN RATO: Que yo sepa, no.

ANDRÉS EHRENHAUS: Es que así sería torpísimo, tendrías un móvil.

MARÍA TERESA GALLEGO: Eso iba a decir, y además es el que le paga, oye. Yo no quiero matarlo, no quiero que me pague mal, pero no quiero matarlo.

ANDRÉS EHRENHAUS: Claro, al primero que irían a buscar es al traductor.

MARIANO ANTOLÍN: Se quedaría sin trabajo. Sería matar a la mano que te da de comer. *El traductor suicida* se llamaría esa novela. Yo de todas maneras creí que lo que ibas a echar de menos es la relación entre los traductores, porque algún traductor me ha criticado de mi novela que trato todos los temas de traductores menos ese. Y es absolutamente falso porque hay un momento en que lo comento, en que García comenta que le hacen una crítica en una revista especializada de sus traducciones, y él dice: porque habitualmente nos ningunean. Pero cuando vienen los compañeros, lo que hacen es darte puñaladas, porque claro, el compañero, el traductor, es el que va a mirárselo más, y joder, va a ver qué metedura de pata. Siempre criticas muchísimo internamente, y además con razón, porque, vamos, supongo que todo el mundo lo reconocerá; yo cometo un error por página de traducción por lo menos, y entonces cuando uno lo lee desde fuera dice: “Joder, vaya metedura de pata, qué mal traduce”. Normalmente la conversación con los traductores sería: “Vaya mierda que has hecho en ese libro”.

MARÍA TERESA GALLEGO: Vaya, pues mi experiencia es otra, ya ves.

ANDRÉS EHRENHAUS: O sea, te aplauden.

MARÍA TERESA GALLEGO: No, no, no. No es eso. Evidentemente, cada cual tiene su caso y forma de ser, pero esas puñaladas traperas que se dan muchas veces en el mundo del escritor, yo nunca las he visto... bueno, a lo mejor sí existen en el mundo del traductor, pero yo nunca las he visto, yo nunca he visto a un traductor envidiarle a otro la traducción que ha hecho. Puede a lo mejor opinar que no es muy buena, puede haber

encontrado un error, pero esa especie de inquina, de envidia...

ANDRÉS EHRENHAUS: No tenemos tanto que ganar.

MARÍA TERESA GALLEGO: No, no sé, pero a mí no se me ha ocurrido envidiarle a un colega la traducción que ha hecho, ni nunca he visto a nadie que lo haga... Quizá me muevo en un mundo muy pequeño...

MARIANO ANTOLÍN RATO: Cuando estaba en el consejo de redacción de *Vasos Comunicantes* en una de las reuniones salí a relucir por qué no hacer crítica de la traducción; me acuerdo de que yo y otra persona hablábamos de hacerla, pero es que tienes que meterte con la gente. Si haces crítica sería de la traducción vas a tener que meterte con la gente, y yo creo que es mejor...

ANDRÉS EHRENHAUS: Bueno, hay otra posibilidad, que es hacer crítica de tu traducción.

MARIANO ANTOLÍN RATO: Eso es aburridísimo, para lo poco que te pagan, encima tener que ocuparte de eso, de leerla.

DANIEL NAJMÍAS: No, es que yo en ese sentido coincido con Javier Marías cuando dijo: si ejerces una profesión, no ejerzas la crítica de esa profesión. Si traduces, traduces; si quieres ser crítico de traducciones tienes que tener otra profesión.

MARÍA TERESA GALLEGO: Pero de la tuya propia, ¿por qué no?

DANIEL NAJMÍAS: Es que... si los novelistas critican las novelas de otros novelistas...

MARÍA TERESA GALLEGO: Porque son rivales, claro.

DANIEL NAJMÍAS: Novelista y crítico literario.

MARIANO ANTOLÍN RATO: Normalmente lo que hacen no puede llamarse crítica, es ensalzamiento; lo del compañero normalmente lo ponen bien, ése es el problema.

ANDRÉS EHRENHAUS: Bueno, nos estamos excediendo, ya nos hemos pasado de la hora... Gracias por todo.





ÉVA CSERHÁTI Y TOMÀS ESCUDER

TRADUCTORES VAGABUNDOS —PARA PRINCIPIANTES Y PARA QUEMADOS—

ÉVA CSERHÁTI Y TOMÀS ESCUDER PALAU

TRADUCTORES

IMAGÍNATE que tienes un despacho en medio del canal que va del Marne al Rin, o en la isla de Córcega bajo cimas nevadas de dos mil metros. Por las mañanas te compras cruasanes de mantequilla o unas pastas hechas con harina de castaña, y la vista de tu despacho da al Mediterráneo azul turquesa, gris plateado, verde oscuro o al Ródano del color indefinido de la arena. Es marzo y cantan las aves migratorias, o es noviembre y las gaviotas, silenciosas, se refugian en las playas mirando hacia el norte de donde ya sopla la tramontana.

Imagínate que tienes un despacho de 12 m², y es a la vez tu casa que tiene dos dormitorios, un salón-comedor, una cocina y un baño con váter. Tu biblioteca son treinta libros y a veces tienes que privarte de la ducha matutina.

Estoy sentada en nuestro velero *Llar* en el Port de France de Toul, que es pequeña pero antigua ciudad episcopal cercana a Nancy. Son las tres de la tarde y el calor de mediodía pronto me imposibilitará seguir tecleando. Sin embargo, estoy contenta, el calentamiento que emite el portátil y los rayos del sol que entran por la escotilla todavía no han hecho subir el termómetro más allá de los 25 grados. Estamos en junio al norte de Francia entre barcos de motor ocupados por jubilados holandeses, alemanes y australianos. ¿Qué pintamos aquí un catalán y una húngara?

La historia comenzó con un viaje hace cuatro años ya. Gané una subvención del gobierno aragonés para traducir al húngaro una obra de Ángeles

de Irrisari y pasar un mes en Tarazona. El viaje me apetecía mucho, no sólo por poder disfrutar de la tranquilidad de la Casa de Traductor (cosa que ya conocía de Hungría), sino por poder ir a España. Siendo entonces profesora de castellano, para finales de curso me hartaba de explicar las diferencias entre el uso del «ser, estar, hay», y convencer a mis alumnos de que los españoles no tienen la sensación de que les sobren tiempos verbales, aunque los húngaros somos capaces de expresar lo mismo con un solo presente y pasado.

Llegué a Tarazona a medianoche y tuve que despertar a la persona de contacto porque al bajar del autobús no sabía dónde estaba y no tenía ni idea de la ubicación de la Casa. El único residente entonces era Tomàs que trabajaba en una nueva versión de cuentos valencianos. Al mes de estar los dos solos en la Casa del Traductor, decidí ir a ver su barco, del que hablaba tanto, ya que me apetecía la playa y bañarme en el mar antes de volver a Budapest y empezar de nuevo con el «ser, estar, hay».

Para un húngaro el mar es sobre todo la playa, una semana de calor insoportable y mucho sol, latas de sardina, queso, salami y chorizo transportados desde casa para no tener que comprar nada en el extranjero. Por eso cuando él me decía que vivía a bordo de un velero, yo no sabía qué pensar, porque en películas sí que había visto barcos de dos o tres mástiles, y veleros que me parecían juguetes para niños, pero en la realidad no tenía ni idea. Mis únicas experiencias náuticas fueron las

excursiones a remo por el Danubio y por el río Tisza donde acampábamos por donde nos pillaba la noche, en tiendas de marca checoslovaca que eran las mejores en los tiempos del comunismo. Así que pensaba que el barco de Tomàs sería como una de aquellas, muy pequeño, estrecho y no tendría absolutamente nada excepto dos colchones de goma hinchables. *Xatrac*, el velero de ocho metros lo tenía todo para mi gusto, un baño, una cocina, un camarote doble, me parecía una casa de muñecas, aunque al llegar al pantalán estaba convencida de que nuestro amor acabaría precisamente allí: no me veía capaz de saltar a bordo.

Diez meses más tarde, al terminar el siguiente curso escolar dejé a los alumnos y los problemas de conjugación y me fui a vivir al barco definitivamente. Mi familia se quedó algo perpleja, pero como ellos tampoco tenían idea alguna de lo que era un velero y, además, yo siempre fui la rara en mi familia de ingenieros, lo aceptaron y me desearon buenos vientos (eso lo aprendimos de una peli de Gregory Peck).

La vida a bordo es a la vez mucho más complicada y mucho más simple que la vida en una casa. El tiempo pasa a un ritmo diferente: el váter no se vacía presionando un botón, sino accionando a mano una bomba, los baños del puerto a veces están a diez minutos de paseo, la nevera es una caja que se cierra con una tapa y si uno necesita algo que está debajo, tiene que sacarlo todo. Hay poco espacio para almacenar, por eso hay que hacer la compra diariamente; y si uno llega a un puerto nuevo, primero tiene que descubrir el territorio: la panadería, el súper, la verdulería, el mercado y el cibercafé. Llenar los 75 litros de agua del tanque del barco puede costar media hora.

Pero se gana mucho tiempo porque no hay que ir al trabajo y pasar horas en coche o en un cercanías; todo se hace a pie. Se viste de camiseta y vaqueros, nada de planchar y pasar treinta minutos dándole vueltas al tema: “¿Qué me pongo hoy?”.

El espacio es reducido y para un traductor ése es el mayor desafío. *Llar*, nuestro velero actual, mide 9,60 m de largo y 3,40 m de ancho, tiene dos camarotes dobles, baño, cocina y un salón-comedor-despacho. La mesa central ahora es bastante

grande para dos portátiles: en el barco anterior las pantallas se tocaban. Intentamos conseguir todos los diccionarios, enciclopedias y manuales de lengua en formato de CD, y casi siempre puedo lograr que las editoriales me envíen la obra original en archivo de pdf o doc, y hago la traducción en dos ventanillas en la pantalla, en vez de usar el atril. Internet es una gran ayuda para resolver dudas, pero resulta el punto flaco de la navegación. En cada ciudad, pueblo o puertecito buscamos las posibilidades de internet, vamos a cibercafés, a casas de cultura, a bibliotecas... pero muchas veces nos encontramos con dificultades. A veces los programas no son compatibles, porque los *cibers* cada vez más son para gente joven que va estrenar videojuegos, y, simplemente, no tienen Word. Los teclados para mí son un desafío, ya que el abecedario húngaro es muy distinto, pero en Francia y en Italia Tomàs también tiene problemas. Lo mejor es cuando encontramos un punto de wifi y podemos usar nuestros propios ordenadores.

Durante el verano, cuando hace mucho calor, el barco se calienta como un horno y es imposible trabajar dentro con 40 grados. Entonces vamos a bibliotecas y casas de cultura, que son lugares tranquilos, apacibles y poco frecuentados durante los meses de julio y agosto.

A parte de los diccionarios en CD, tenemos otros en papel que forman parte de una pequeña biblioteca que no sólo nos sirve para el trabajo sino para el placer. Compramos libros cuando estamos en España o en Budapest y enviamos en paquetes a casa los que ya no necesitamos a bordo. Así en los pañoles guardamos unos treinta tomos a la vez.

En invierno tenemos calefacción eléctrica y, como es un espacio pequeño, el barco se calienta rápidamente. Lo que realmente puede impedir el trabajo es un temporal fuerte que provoque muchas olas en el puerto y haga escorar el barco. Me cuesta concentrarme en la pantalla del ordenador durante el balanceo y las sacudidas continuas, porque fijarme en un sólo punto me causa malestar. Entonces me voy al salón social o al club del puerto.

La gente muchas veces nos pregunta cómo es la convivencia a bordo, cómo es no poder retirarse

cada uno en su habitación, no tener su escritorio propio, estar veinticuatro horas juntos en el mismo espacio. El secreto es el respeto mutuo. Si uno tiene que trabajar, el otro, aunque no tenga nada que hacer, coge un libro y se calla. Es como si no estuviera allí. Cada uno tiene su propia litera, además del camarote común, y un pañol personal con los libros, nada más. Esto es todo el espacio privado.

Una casa de 12 m² puede parecer algo claustrofóbica, pero no hay que olvidar que nuestra terraza da al Mediterráneo, al golfo de León, a los Alpes Marítimos, al Castillo de If, a la isla de Elba, al río Meuse, o a las preciosas torres de Amberes.

Al llegar a España, tuve que montarme la vida de manera que pudiera vivir a bordo y ganar suficiente. En Hungría ya hacía años que trabajaba de traductora, y ya me conocían porque el mundo de los hispanistas húngaros es muy pequeño y cerrado. Sigo haciendo traducciones para editoriales húngaras, pero desde el primer momento tenía claro que de las tarifas húngaras —6 euros brutos por página de 2.100 caracteres se considera un trabajo muy bien pagado— no podía vivir en España. No tenía ningún contacto con editoriales españolas aunque llevaba dos años asistiendo a los cursos de traducción del húngaro al castellano en la Casa de Traductor en Balatnfüred dirigidos por Adan Kovacsics. Empecé a enviar cartas, correos con mi currículum, explicando a los “Estimados Señores” quién era. Cada vez tenía más claro que me dedicaría a la promoción de las letras húngaras

en España y me ponía en contacto con las organizaciones pertinentes. Poco a poco daba fruto mi insistencia. El año pasado desde Castellón, pasando por la Costa Brava, la Costa Azul, la Riviera Francesa, Córcega, Cerdeña, Elba y La Spezia, en la costa italiana, redacté una página web sobre literatura húngara en castellano y en catalán (www.lho.es). Todo en cibercafés. Hacer el vagabundo suena romántico pero requiere mucha disciplina si uno quiere seguir con sus trabajos.

Cuando Tomàs pensaba en dejar su trabajo anterior primero se pidió seis meses de excedencia y se fue a las Baleares con el libro del navegante francés Tabarly para traducirlo. Quería ver si realmente le apetecía vivir como soñaba y si era realizable, si aguantaba la soledad del viajero, junto con la soledad del traductor. El resultado fue evidente y cuando yo llegué a bordo él ya llevaba varios años viajando por el Mediterráneo, traduciendo libros de navegación. Ahora, bajando el nuevo velero *Llar* desde Holanda por los canales de Bélgica y Francia, compartimos escritorio, diccionarios, aventuras y peripecias.

Ser traductor autónomo da mucha libertad; sin embargo, lo más difícil es soltar amarras y encontrar el equilibrio entre vagabundeo y disciplina. Por eso lo recomiendo a traductores principiantes para que vean qué posibilidades esconde nuestra profesión y a los compañeros quemados que necesiten un cambio.



FOTOGRAFÍA DE MONTSERRAT GURGUÍ

CRÓNICA DEL IX SIMPOSIO DE TRADUCCIÓN LITERARIA DE LA HABANA

MONTSERRAT GURGUÍ

LOS DÍAS 27, 28 y 29 de noviembre de 2007 tuvo lugar en La Habana el IX Simposio de Traducción Literaria, unas jornadas que se celebran cada dos años en la sede de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), un bello edificio de inspiración neoclásica situado en barrio del Vedado. El poeta Nicolás Guillén fue el fundador de la institución en 1961 y su primer presidente. En la UNEAC se engloban las distintas asociaciones que abarcan prácticamente todos los ámbitos de la creatividad cubana. Artistas plásticos y de las artes audiovisuales y teatrales, escritores y traductores, músicos, todos tiene cabida en la UNEAC y las distintas publicaciones periódicas de cada asociación son prueba fehaciente de la animada producción cultural y artística de la institución. Entre ellas destacan la revista *Gaceta de la Cultura*; la revista *Unión* que, con cuarenta años de existencia, recoge artículos de teoría y crítica literaria, artes plásticas, poesía y números monográficos dedicados a los mejores autores cubanos e internacionales. Otras publicaciones son *Tinta Rápida*, *Revista de Música Cubana*, *La Isla en Peso* y *La Gaceta de Cuba*, con reflexiones actualizadas sobre la música cubana y ritmos tan controvertidos como el rap, el reguetón y el hip hop. La editorial responsable de que todas estas revistas vean la luz es Ediciones Unión, que cuenta además con un fondo editorial de unos dos mil títulos, principalmente de autores cubanos, de todos los géneros y temáticas, con colecciones es-

pecíficas dedicadas a los ganadores de los distintos certámenes literarios de la isla.

En la UNEAC se engloba también la productora de audiovisuales El Hurón Azul, y el edificio acoge además todo tipo de actividades culturales con un variado programa y una frecuencia prácticamente diaria: presentaciones de libros, coloquios, debates, exposiciones de artes plásticas, muestras de fotografía, cursos, talleres, recitales de música clásica, jazz, teatro infantil y un largo etcétera. El Hurón Azul es también el nombre de la simpática cafetería del recinto, donde el son cubano tradicional en formato enlatado alterna con la música reggae.

Nuestro primer cometido, el día 27, fue acreditarnos, lo cual consistió en hacer unos minutos de cola, pagar la cuota de inscripción, ser debidamente anotados, firmar y recoger la tarjeta de acreditación y el recibo al tiempo que nos sorprendíamos de lo abrigados que iban los colegas cubanos, sobre todo los del comité organizador. Bueno, en definitiva casi es invierno en La Habana, pensamos, aunque para nosotros haga calor. Sin embargo, al llegar a la sala Rubén Martínez Villena, donde se celebraría el evento, se nos reveló el porqué de la paradoja. ¡El aire acondicionado tenía el termostato regulado a dieciocho grados mientras que la temperatura exterior rondaba los treinta! Tomamos cumplida nota de acudir con manga larga o un chal en los días sucesivos.

El simposio comenzó con unas palabras de bienvenida de la doctora Lourdes Arencibia, presidenta de la Sección de Traducción Literaria de la Asociación de Escritores de la UNEAC y miembro del comité organizador a los aproximadamente setenta inscritos a las jornadas.

A continuación, Lourdes Arencibia impartió su ponencia titulada “Los traductores de obras teatrales”. En ella afirmó que, en Cuba, de todos los traductores literarios, el más anónimo, olvidado siempre por la crítica y en los programas de mano, es el que traduce teatro. Tras señalar las diferencias entre las traducciones académicas de obras para ser leídas y las traducciones de obras que serán montadas y representadas, en las que, además de los criterios estilísticos, hay que adoptar unos funcionales, hizo un breve resumen de la labor de la traducción cubana en el ámbito teatral y analizó dos obras traducidas y adaptadas recientemente por Doris Gutiérrez: *Electra o la caída de las máscaras* de Marguerite Yourcenar y *Lqs criadas* de Jean Genet, estrenadas en La Habana en 2000 y en 2004, respectivamente.

A partir de este momento, las ponencias se sucedieron a ritmo vertiginoso durante los tres días, con un receso de media hora a las doce treinta del mediodía para la merienda, que es como llaman los cubanos a un tentempié entre horas, no necesariamente el de la tarde, y se prolongaron todos los días hasta prácticamente la puesta de sol (en La Habana en esta época del año anochece poco después de las cinco), alternándose con varias presentaciones de libros y una exposición fotográfica a las que después nos referiremos.

Aunque el simposio no proponía un tema central alrededor del cual debían girar las ponencias, gran parte de ellas abordaron los problemas que plantea la traducción de poesía —como el ameno experimento que presentó nuestro colega Juan Manuel Rodríguez Tobal junto con Daniele Marcoux sobre dos versiones hechas por los propios ponentes a partir de un poema de Borges traducido al inglés, y el taller de traducción de Shakespeare, impartido por nuestro colega y vicepresidente Andrés Ehrenhaus, que aparecen en este mismo número de *Vasos Comunicantes*— o

versaron sobre la historia de la traducción en Cuba en sus distintas facetas, de la jurada a la literaria, pasando por la interpretación, un trabajo de investigación y recuperación de la memoria histórica en el que participan un buen número de profesores universitarios y futuros licenciados, reuniendo estudios fragmentarios y documentos para formar un mosaico que represente la amplitud y la profundidad que ha alcanzado la práctica de la profesión en la isla.

El primer día de simposio, la potencia del aire acondicionado, tanto la de su capacidad de enfriar como la de emitir un impertinente zumbido, condicionó, y valga la redundancia, la recepción de las ponencias por parte de esta aterida cronista. El inefable aparato, situado en la parte trasera de la sala, enviaba sus céfiros glaciales a las primeras filas, de las que, llegado cierto punto, convino huir hacia las últimas, donde el ruido del cachivache dificultaba la audición de lo que se decía en el estrado. Al otro lado de la puerta, en el jardín, la lujuriente vegetación tropical lucía en todo su esplendor bajo el sol caribeño y caldeaba cuerpos y espíritus.

De entre las ponencias sobre traducción de poesía podríamos destacar la del profesor César Saldaña, de Perú, titulada “Traducción poética; hacia una traducción total” que analizó la traducción del poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe, realizada por J. Pérez Bonalde (Venezuela, 1887) y presentó una versión propia, propiciando el debate entre los asistentes sobre la necesidad o no de que cada generación traduzca a los clásicos.

Otro trabajo interesante fue el que presentó el traductor cubano Julio Llópiz, en el que juzgó cuatro maneras distintas de traducir un poema, el clásico *To his coy Mistress* de Andrew Marvel, en las versiones de Angel Luis Pujante, Octavio Paz, Eliseo Diego y Victoria Ocampo para terminar presentando también la propia, *A la novia escurridiza*, con ecos de canción protesta, “en estos tiempos del DVD”, en palabras del autor.

De las ponencias dedicadas a la historia de la traducción cubana, nos llamó la atención la presentada por la licenciada Ileana Boza, de Santiago de Cuba, que aportó documentos sobre la primera convocatoria a plazas de intérpretes jurados al y del

inglés que tuvo lugar en dicha ciudad en 1899, los requisitos exigidos a los aspirantes, los resultados de los exámenes, los salarios que cobrarían, etc. La iniciativa de esta convocatoria había partido del consulado británico en Santiago de Cuba.

Las licenciadas Olga Sánchez Guevara y Noelia Peña Rojas presentaron “Unos apuntes para la historia de la traducción del alemán al español en Cuba, desde la segunda mitad del siglo xx hasta nuestros días”, gracias a los cuales nos enteramos de la ingente labor desarrollada al respecto por el Departamento de Traductores del Instituto Cubano del Libro y también la auspiciada por la UNEAC, con mención especial a los talleres que allí impartió nuestro compañero de ACE Traductores, José Aníbal Campos, ahora residente en España, y a quien tuvimos el placer de conocer en las jornadas de Tarazona.

El tercer día del Simposio se inauguró una exposición fotográfica titulada “Historia de la traducción y la interpretación durante el período revolucionario”, con impactantes fotos en blanco y negro de las cabinas de los primeros traductores simultáneos cubanos (curiosamente, un buen número de ellos procedía del ámbito del periodismo radiofónico deportivo, como supimos gracias a un documental que complementaba las fotos), de las oficinas donde se trabajaba en los sesenta y los setenta, y de los intérpretes, casi siempre mujeres, que ejercieron la profesión en encuentros con distintos líderes mundiales acaecidos en la isla o con las delegaciones cubanas de viaje por el ancho mundo.

Lejos de estos dos ejes —traducción de poesía e historia de la traducción en Cuba—, se movieron las intervenciones de los dos ponentes argentinos. El profesor Guillermo Badenes, de la Universidad de Córdoba, Argentina, presentó la ponencia titulada “El fluir de la conciencia y el fluir de la traducción” en la que, partiendo de la base de que cada lengua representa el mundo de diferente manera, trató de la influencia de las asociaciones mentales libres en la traducción y de su aplicación en distintas versiones españolas de tres novelas modernistas concretas, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, en traducción de Alfonso Donado, *Mrs.*

Dalloway, en traducción de Ernesto Palacio, publicadas ambas en Buenos Aires, y *The Sound and the Fury*, en traducciones de Amando Lázaro Ros, publicada en Madrid por Aguilar, 1960; otra editada por Grupo Santillana 2003 —el ponente no cita al traductor—; y la de Floreal Mazía, Buenos Aires, 1947.

La profesora Josefina Coisson, de la misma universidad, ilustró las dificultades que tuvo que superar Gómez Ibáñez con su ponencia titulada “Auster, un viaje con escala en Brooklyn”. Partiendo de ejemplos de juegos de palabras, referencias culturales, alusiones continuas a *La letra escarlata*, una obra de lectura obligatoria para los escolares de Estados Unidos pero que la mayor parte del lector hispanohablante desconoce, nos mostró los obstáculos espinosos que debe salvar el traductor, sobre todo cuando, por imperativos editoriales, no puede recurrir a tantas notas como le gustaría o cree que el texto requeriría. Durante la exposición de Coisson se estableció un animado debate que derivó hacia la pregunta “¿a qué lengua traducir?”, tema estrella de las Jornadas de Tarazona 2007, “Uno, dos, muchos castellanos”, y en el que participaron dos de los presentes en dichas Jornadas, Lourdes Arencibia y Andrés Ehrenhaus.

Y ya para terminar, y en una ponencia dedicada también a la traducción de narrativa, el profesor Antolín Bárcena, de la Facultad de Lenguas Extranjeras de la Universidad de la Habana presentó la ponencia titulada “¿Qué hacer, aproximar el lector al texto o el texto al lector? Un caso de estudio”. Bárcena expuso los problemas de léxico inusual y de sentido, calcos de la lengua de partida en la de llegada, y los problemas culturoológicos por desconocimiento de la realidad rusa que se dan en la traducción al español de la novela *Dos capitanes* de V. A. Kaverin, publicada en la URSS en 1946, y que llegó al lector cubano traducida por V. Uribes. Se trata de una novela del género de aventuras que tiene todos los elementos para convertirse en *bestseller* —la leyeron varias generaciones de soviéticos— pero que en Cuba pasó absolutamente inadvertida debido a una infumable traducción, en la que el lector se sentía perdido en una Rusia incomprensible. Curiosamente, la adaptación para

televisión de la obra ha gozado de un gran éxito de audiencia.

Entre estas ponencias y muchas otras se intercalaron varias presentaciones de libros, entre ellos dos poemarios: *Ítaca*, de Olga Sánchez Guevara, escritora y traductora cubana, y *Retorno al país natal*, del martiniqueño Aimé Césaire, en traducción de Lydia Cabrera en 1942 y revisada por Lourdes Arencibia en 2007. Ambos poemarios los ha publicado en Zamora la Fundación Sínsonte, que surgió al calor de estos encuentros cubanos sobre traducción literaria, creada por Juan Manuel Rodríguez Tobal, poeta, profesor y traductor socio de

ACE Traductores. También se presentaron las memorias del VIII Simposio de Traducción Literaria (2005) y el ensayo *La alegría de traducir*, de Carmen Suárez León.

Como acto de clausura del Simposio se celebró una mesa redonda titulada “La poesía de Yannis Ritzos”, que concluyó con la presentación de un poemario de este autor, traducido por Nina Anghelidis.

Y ya sólo queda reseñar que estas intensas y productivas jornadas se cerraron con un cóctel de despedida y flores para todos. Fuera nos esperaba ya el corto crepúsculo habanero.



FOTOGRAFÍA DE MONTSERRAT GURGUÍ

¿COMO UN CARACOL NOCTURNO EN UN RECTÁNGULO DE AGUA? (...Y EXISTIÓ EN EL ESPEJO DE PLATA AL PAR QUE ELLA)

DANIÈLE MARCOUX Y JUAN MANUEL RODRÍGUEZ TOBAL

Cuando el cantor duda en el coro, tose. La poesía empieza con la tos. Junto con la duda. Con el abandono de esa regla uniformadora que suprime lo personal en lugar de cultivarlo. La poesía empieza con esa tos personal que no te deja dormir por la noche ni hablar por el día. Sólo entonces empieza la poesía. Cuando la tos te ahoga y no puedes respirar. Cuando la tos empieza a transformarse en aliento y canción personal que se separa del camino heredado de la salmodia, sin alejarse totalmente de él, abriendo con su duda su propia senda.

Zanasis Jatsópulos
(de *Verbos para la rosa*. Trad. de Vicente Fernández)

J.M. RODRÍGUEZ TOBAL: Yo he venido aquí a compartir con ustedes una duda; he venido tosiendo, llevo varios días durmiendo mal a causa de la tos. No sé bien si la duda que les traigo será la misma duda de la que habla el poeta griego, la que abrirá la senda que da en la poesía, y mucho menos sé si esta tos que me ahoga me dejará dar cuenta de mis inquietudes, de mis ideas y de mi labor en estas artes de imprecisos contornos a las que no me atrevo casi a dar un nombre. En todo caso, yo no he venido aquí a hacer una ponencia, he venido a proponerles, si la tos me lo permite, una meditación sobre la naturaleza de esas artes que no sé cómo nombrar, pero que son cuerpo y aliento de eso que hemos dado en llamar poesía traducida. Una meditación breve en diálogo con Danièle y un juego.

DANIÈLE MARCOUX: Yo he venido aquí moviéndome los pies (lo que es excelente para la tos)

por andar detrás de un caracol nocturno que adora sembrar sus huellas en los rectángulos de agua. Es como si les dijera que acabo de cruzar un laberinto de voces donde:

Entre celui qui donne
et celui qui reçoit
entre celui qui parle
et celui qui écoute
il y a une éternité inconsolable et le poète le sait.

Y tuviera que confesarles que casi no sé nada de la desconsolada eternidad de que nos habla el poeta Roberto Juarroz. Desconsolada, tal vez, por llevar con ella la tremenda condena del tiempo. La que irrumpe, fugaz, en las palabras del poema. No sé. Pero sí, quisiera decirles que creo en la extraña inocencia del tiempo. La que interrumpe, feraz, las desconsoladas voces de la eternidad. La que abre el

poema a lo que es quizás su única originalidad, es decir, la de solicitar otra interpretación más amplia. No hablo del tiempo lineal, aquel motor del lenguaje que corre constantemente hacia adelante. Tampoco hablo del tiempo de la escritura, gobernada por la misma dinámica de transformación. Hablo del tiempo que surge al momento de leer con las defensas de la escritura, o sea al momento de traducir. Cuando no se puede, como diría George Steiner, “subir al revés la escalera del tiempo para copiar lo que era movimiento natural del espíritu” [Steiner: 1978, p. 78]. Y cuando lo único que queda, si se quiere “volver” al original, es lanzarse hacia lo desconocido. Sí, creo en la extraña inocencia del tiempo que, cuando aparece de nuevo ante su propia escapada, hace posible la imposible repetición que implica siempre toda traducción y, entre ella, la traducción de poesía.

J.M. RODRÍGUEZ TOBAL: Hay unos versos de Rimbaud que me inquietan especialmente:

L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins ;
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles
Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain.

Mi francés es cojitranco y harapiento, pero cuando hago sonar estos versos nunca pienso en Rimbaud ni en el efecto que pudiera provocar en él este poema; es éste un asunto privado que no me importa: la belleza es una cuestión privada. Cuando yo escucho estos versos, siento —y este sentimiento es una de las realidades más poderosas e intensas que conozco— que las palabras que los forman han dejado de ser palabras para ser sonidos musicales. No estoy hablando de la musicalidad del verso, sino de que estas palabras existen como objetos abstractos en el espacio, quizás del mismo modo no descriptivo que existen los sonidos de determinadas composiciones musicales. No quiero que estas palabras signifiquen nada. Sólo que sean.

Hay una anécdota que cuenta Viejo Fernández que, sin tener que ver directamente con la traducción de poesía, sirve para ilustrar hasta qué punto el sonido, la forma, puede llegar a vivirse

como contenido. Cuando a mediados de los años sesenta dejó de oficiarse la misa en latín, tras el Concilio Vaticano II, los fieles parroquianos de una aldea asturiana le reprochaban al cura que desde que decía la misa en castellano ellos *no entendían* la misa. Estos, fieles, claro, no sabían absolutamente nada de latín, y entendían y hablaban el castellano a la perfección, pero habían interiorizado y vivenciado tanto los sonidos de esas palabras rituales cuyo significado ignoraban que cuando las oían traducidas a su propia lengua les parecía que se les estaba diciendo *otra cosa*. No entendían la misa.

¿Por qué cuando yo escucho aquellas palabras de Rimbaud reconozco al poeta? Por el simple hecho de que estos sonidos me convierten como lector en “inspirado”. Fue Valéry quien dijo que la inspiración es, positivamente hablando, una graciosa atribución que el lector concede a su poeta. Sea. Pero ¿qué ocurre si pido que estas palabras pertenezcan al dominio de la lógica, que busquen una lógica más allá de la de su sonoridad? ¿Qué me traen los objetos que estas palabras designan?

La estrella lloró rosa en el corazón de tus orejas,
El infinito rodó blanco de tu nuca a tus riñones;
El mar perló rojizo en tus mamas bermejas
Y el Hombre sangró negro en tu costado

[soberano.

En esta perversión, gentileza del Instituto Cervantes, yo dejo de ser un lector inspirado y Rimbaud deja de ser poeta. Si eso que Valéry llamaba “estado poético” existe, debe de ser un estado perfectamente irregular, inconstante, involuntario y frágil: lo perdemos lo mismo que lo obtenemos, por accidente. Van viendo ya por dónde me traen mis dudas.

Acaso un poema es una realidad tan inexistente que sólo existe, si llega a existir, en el momento de su fulgurante aparición: cuando aparece en el poeta, cuando aparece en el lector, y cuando quizás pueda seguir apareciendo en los sucesivos instantes de su dicción para que, lo que un momento antes había dejado de ser, sea de nuevo.

Como si un poema —y permítaseme la latinería— fuera esencialmente y solamente *in actu*.

DANIÈLE MARCOUX: Bueno, Juan Manuel, creo que las dificultades que plantea la traducción de poesía tienen mucho que ver, precisamente, con la naturaleza perfectamente irregular o accidental del “estado poético”. Y que dicha característica está, a su vez, directamente relacionada con el tiempo. Si el permanente fluir del tiempo transforma la búsqueda del original en una obra de fortuita semejanza [Meschonnic: 1982, p. 27], por lo tanto, ¿de qué modo se puede interpretar el poema? ¿Concentrándose únicamente en el significado de sus palabras o, al contrario, dejándose llevar únicamente por sus atributos formales? Claro, ambas opciones nos remiten al sempiterno debate entre traducción literal y traducción libre. Y sabemos que es un falso debate porque lo que entra en juego cuando se traduce es, ante todo, lo que Henri Meschonnic llama la “historicidad del escribir”, o lo que podríamos llamar la aventurada travesía de la escritura. Pero si traducir es escribir, o al menos leer con las defensas de la escritura, también es necesario reconocer que semejante travesía —de acuerdo con otro de los sentidos de la palabra “travesía”— puede presentarse como la cantidad que hay de pérdida o de ganancia entre lo que se juega.

¿Y qué es precisamente lo que entra en juego cuando traducimos? Ante todo, como les veníamos diciendo, la aventurada travesía de la escritura, arriesgada por obedecer ella a la no menos arriesgada aventura del tiempo lineal. La que nos condena a andar a tientas detrás del significado, o a ciegas tanteando los contornos de la forma. Perdiéndolo todo irremediabilmente. Sin embargo, cuando se traduce, también se opera aquella extraña vuelta hacia atrás, donde el tiempo logra lastrearse de su descarado papel de ladrón. Y lo que queda entonces es el peso del poema, su verdadera carga poética, la que puede configurar el único lazo con que un original se une a sus traducciones. Un poco como el hijo prolonga al padre, o el fruto la semilla.

J.M. RODRÍGUEZ TOBAL: Pero ¿existe esa fulgurante aparición en la traducción de un poe-

ma? Yo siempre he pensado que la traducción de un poema debería ser, mucho antes que un acto de lectura, un estado de escucha, que el traductor de un poema no habría de ser más que una caja vacía con una disposición natural y apasionada a dejarse llenar por su propia palabra poniendo oído atento a la palabra ajena. Un pobre de espíritu: en eso debía consistir todo. Bienaventurados los pobres de espíritu porque sólo ellos podrán ser receptivos a todo espíritu, a todo aliento. El mismo Jatsópulos del epígrafe inicial me asistía en mi consideración con este hermoso símil:

Para que el violín dé buen sonido hace falta que haya dejado de latir, que haya muerto del todo la madera, de suerte que obedezca ahora a la cuerda. [...] La madera de la experiencia se seca y se muere con el tiempo, para interpretar con precisión, como caja de resonancia, el sonido, la música del poema.

Si la palabra poética —y en ello creo— no es el lugar de un *decir*, sino de un *aparecer*, la traducción de un poema, para ser fiel a ella, ha de situarse en ese borde último del silencio en el que la palabra poética se integra y se disuelve. El traductor, como el violín, ha de dejar de latir, su estado ha de ser el estado de la escucha, no del que va a decir la palabra, sino del que va a comparecer ante ella. En esto creo. Pero hay la duda, y hay la tos, esa tos que inevitablemente termina por convertirse en aliento y en canción personal. La tos que aún hoy me abruma con preguntas como éstas que hace apenas un año proponía en una reunión de traductores:

¿Y si para que el traductor sirva a la verdad del poema que traduce debe descubrir un trozo de la verdad expresando *su propia verdad*?

¿Y si el traductor debe presentar un poema conocido iluminándolo de tal forma que *sea diferente*, completando así la verdad que el original ponía en sus manos?

¿Y si el traductor es aquel que busca el agua con una vara —esas artes que aún no sé cómo llamar— para encontrar en el lector *nuevas fuentes de sensibilidad*?

¿Y si el traductor está *creando una realidad* al nombrarla?

Ya ven con que inconsciente facilidad la duda me ha llevado de la pobreza de espíritu a la soberbia.

Llevo ya muchos años poniendo esmeradamente mis pasos sobre las huellas de algunos poetas (afortunadamente para mí) muertos. Nunca he procurado labrar sin más un texto a partir de otro llevado por la simple inquietud de una cierta aproximación a la forma (el fondo va con ella) original; he procurado siempre remontarme a la época virtual de su formación, a ese estado del espíritu que Valéry comparaba con el momento en que los instrumentos se despiertan, se llaman unos a otros, se preguntan y se ponen de acuerdo antes de formar el concierto; descender a ese estado imaginario de vida que termina en la formación de una obra de lenguaje. Todo ha pasado siempre por la transformación de un idioma personal en otro.

Por eso ya no sé si es en verdad posible la traducción de un poema. Si el poema traducido existe verdaderamente o lo único que existe es nuestra voz. Pero esta nueva duda no me descorazona, pues sé que la palabra poética empieza en ese lugar extremo en el que se hace imposible el decir. Empieza en lo imposible.

Leo en José Ángel Valente que cuando, en el camino hacia la escritura, percibimos un ritmo, una entonación, una nota, algo que es sin duda de naturaleza radicalmente musical, algo que remite al número y a la armonía, la escritura ha empezado a formarse. Creo que la traducción de un poema no debe empezar a formarse de manera distinta. Pienso en aquellos versos de Rimbaud con los que abría esta meditación y me digo: no es posible traducirlos. Y este pensamiento no es malo; como la poesía, quizás la traducción de la poesía debe empezar también en lo imposible, en ese lugar del silencio al que aludía antes en el que la palabra poética se integra y se disuelve: el lugar de la fulgurante aparición del sonido, de un sonido —palabra, semilla— que contiene el sentido como posibilidad e infinitud. Acaso así el poema traducido pueda *llegar a ser* algún día.

Y acaso en un instante, al acercarse el rostro a ese espejo imposible, nos mire luminoso aquel animal puro que no existía, y nos haga existir con su mirada. De Rilke es este espejo que les tiendo:

Éste es el animal que no existe. Aunque ellos no lo sabían y, como fuera, lo amaron
—su manera de andar, su carácter, su cuello,
hasta la luz que había en su mirar tranquilo.

Es cierto, no existía. Pero porque lo amaban se hizo un animal puro. Dejaron siempre espacio. Y en el espacio claro y que quedaba libre le fue fácil alzar la cabeza y apenas

necesitó existir. Nunca lo alimentaron con grano, sólo con la posibilidad de ser. Y ésta le dio tal fuerza al animal

que un cuerno le creció en plena frente. Un cuerno.

Se acercó a una doncella, rebosando blancura, y existió en el espejo de plata al par que ella.

(*Los sonetos a Orfeo*, 2, IV. Trad. de Jesús Munárriz)

DANIÈLE MARCOUX: Visto de otro modo, menos atractivo que este hermoso animal que acabamos de ver, pienso que lo único que se puede interpretar cuando se traduce un poema es su estado original de apertura, porque la escritura implica siempre un curso y la lectura un recurso, o sea un intento por abrirse un camino hacia la obra. Pienso además que esta originalidad del poema solicita en el traductor no solamente su capacidad de entendimiento —lo que equivaldría a perderse definitivamente la misa en castellano— sino también su capacidad de escucha. Una capacidad equivalente a lo que se sobreentiende, en francés, con el verbo “entendre” cuyo significado alude a la vez al acto de comprender y de escuchar. Por lo tanto me parece que el modo predilecto para interpretar un poema es la facultad de captarlo con la doble sensibilidad de la razón y del corazón. ¿Como un caracol nocturno en un rectángulo de agua?, pre-

guntaría Lezama Lima. Sí, exactamente como un caracol nocturno y su conchita, cuya forma nunca deja de señalarnos el pequeño laberinto que conlleva.

De ahí a considerar toda obra original y sus versiones como un enigma, hay un paso que me atrevo a dar sobre la base de la siguiente definición que Borges nos propone en *Las versiones homéricas*. Dice: “¿Qué son las traducciones sino diversas perspectivas de un hecho móvil, sino un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis?” [Borges: 1989, p. 239] Y sigue hacia lo enigmático al añadir que las versiones del texto de Homero se leen como “una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas” [Borges: 1989, p.241]. De lo que sepa, no existe otra definición más a tono con aquella aventurada travesía de la escritura que transforma cualquier original en una obra de fortuita semejanza. Tampoco conozco otra más cercana a mi propia experiencia de la traducción. Por eso tenía muchas ganas de “probar” su validez con mi amigo Juan Manuel cuando decidimos prestarnos a este juego de adivinanzas.

[El juego de adivinanzas consistió en que cada ponente por separado hizo una versión castellana de una traducción inglesa de un poema de Borges (proporcionado por una tercera persona) hecha por Alastair Reid. Por supuesto, ambos desconocían el poema original. Luego se compararon las dos versiones resultantes con el poema original de Borges y se comentaron con la participación del público las conclusiones.]

J.M. RODRÍGUEZ TOBAL: “La poesía —su giere Octavio Paz— es una disipación. Así nos revela que el tiempo lineal de la modernidad, el tiempo del progreso sin fin, es un tiempo irreal. Lo real, dice la poesía, es la paradoja del instante: ese momento en que caben todos los tiempos y que no dura más que un parpadeo”.

¿Como un caracol nocturno en un rectángulo de agua? He aquí la paradoja del instante en nuestro juego de espejos.

THE INSTANT (Translated by Alastair Reid)

Where are the centuries, where is the dream
of sword-strife that the Tartars entertained,
where are the massive ramparts that they
[flattened?

Where is the wood of the Cross, the
[Tree of Adam?

The present is singular. It is memory
that sets up time. Both succession and error
come with the routine of the clock. A year
is no less vanity than is history.

Between dawn and nightfall is an abyss
of agonies, felicities, and cares.
The face that looks back from the wasted mirrors,
the mirrors of night, is not the same face.
The fleeting day is frail and is eternal:
expect no other Heaven, no other Hell.

EL INSTANTE (traducido del inglés por Danièle)

¿Dónde están los siglos, dónde está el afán
de bárbaro acero con que los Tártaros soñaron,
dónde están las murallas que arrasaron?
¿Dónde está la madera de la Cruz, el
[Árbol de Adán?

El presente es singular. Es la memoria
que levanta el tiempo. La sucesión y el engaño
juntos vienen con la rutina del reloj. Un año
no es menos vano que la historia.

Entre el alba y el crepúsculo hay un abismo
de agonías, de felicidades y de cuidados.
El rostro que se asoma por los espejos gastados,
los espejos de la noche, no es el mismo rostro.
El día que se escurre es frágil y es eterno:
no esperes otro Cielo, tampoco otro Infierno.

EL INSTANTE (traducido del
inglés por Juan Manuel)

¿Dónde están ya los siglos, dónde el sueño
de espadas que solaz fue de los tártaros,
dónde los firmes muros que arrasaron,
dónde el árbol de Adán y aquel Madero?

No es plural el presente. Es la memoria
la que hace al tiempo. Sucesión y engaño
trae la rutina del reloj. Un año
no es menos vano al cabo que la historia.

Entre el alba y ocaso hay un abismo
de júbilos, angustias y cuidados.
El rostro que se mira en los espejos
gastados de la noche no es el mismo.
Eterno es el día efímero, y delgado:
otro Cielo no esperes, ni otro Infierno.

EL INSTANTE (poema original
de Jorge Luis Borges)

¿Dónde estarán los siglos, dónde el sueño
de espadas que los tártaros soñaron,
dónde los fuertes muros que allanaron,
dónde el Árbol de Adán y el otro Leño?
El presente está solo. La memoria
erige el tiempo. Sucesión y engaño
es la rutina del reloj. El año
no es menos vano que la vana historia.
Entre el alba y la noche hay un abismo
de agonías, de luces, de cuidados;
el rostro que se mira en los gastados
espejos de la noche no es el mismo.
El hoy fugaz es tenue y es eterno;
otro Cielo no esperes, no otro Infierno.

DEL SONETO AL SUDOKU Y VUELTA: JUEGOS Y OBSESIONES DE LA TRADUCCIÓN DE POESÍA

ANDRÉS EHRENHAUS

PONENCIA / TALLER IMPARTIDO EN EL IX SIMPOSIO INTERNACIONAL DE TRADUCCIÓN LITERARIA, LA HABANA, CUBA.

(A MODO DE ADVERTENCIA: EL TEXTO QUE SIGUE CORRESPONDE A LA EXPOSICIÓN TEÓRICA QUE PROLOGÓ EL TRABAJO ESPECÍFICO DEL TALLER, EN EL QUE TODOS LOS ASISTENTES, DIVIDIDOS EN GRUPOS, PARTICIPARON EN LA TRADUCCIÓN DE UN SONETO SHAKESPEARIANO APLICANDO CRITERIOS PROPIOS DE LA RESOLUCIÓN DE SUDOKU).

ESPERO QUE en el tiempo de que dispongo pueda convencerlos de que el título del taller no es ninguna broma, ni siquiera de buen gusto. Sin embargo, hasta ayer carecía de un garante autorizado y ahora ya lo tengo. Me lo facilitaron de manera amabilísima e inesperada Danièle Marcoux y Juan Manuel Rodríguez Tobal en su extraordinaria ponencia¹: se trata ni más ni menos que del pillo de J. L. Borges, que sin duda y como buen argentino tenía dos o más respuestas para casi todo, y del comentario suyo que ayer citaron refiriéndose a las versiones homéricas, que, según dice, se leen como “una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas”². Entiendo, pues, que con esta cita puede darse por epigrafeado el taller.

Antes de pasar a la actividad tallerística propiamente dicha, practicaré, a modo de introducción, dos breves y esquemáticos cortes en el objeto que nos ocupa, uno diacrónico y el otro sincrónico.

EL CORTE DIACRÓNICO

Desde una amplia perspectiva histórica, podríamos afirmar sin demasiado temor a equivocarnos

que la traducción ha pasado, en lo que a propósitos previos se refiere, de ser un ejercicio de rigor esencialmente ideológico a ser uno de rigor esencialmente formal. Hoy en día pocos traductores profesionales se plantean, siquiera como fantasía, la posibilidad de intervenir en las ideas o intenciones del texto original, cosa que por otra parte resultaba del todo natural en épocas en que el traductor era un tamiz de ideas antes que de formas, labor que correspondía, en todo caso, a poetas o narradores. El traductor no se sentía obligado a centrarse o concentrarse en los aspectos formales menos explícitos de la obra, en sus costuras, que constituían un elemento irrelevante o supeditado al mensaje y al arbitrio de las modas locales.

No hace falta retroceder mucho en el tiempo para encontrar opiniones contrarias a la transparencia en las traducciones. El propio Shakespeare, considerado un oxímoron en toda regla, pues representaba tanto lo más elevado de la expresión lírica o dramática como el ejemplo más palmario de las malas costumbres y prevaricaciones a que podía conducir el uso descuidado e irresponsable de la pluma, era uno de los blancos preferidos de este enfoque intervencionista. De ello da testimonio la excelente obra *Shakespeare en España*, de Ángel-Luis Pujante y Laura Campillo, quienes se

han ocupado de rastrear de un modo exhaustivo y riguroso toda referencia histórica a la presencia del Cisne de Avon en la escena cultural española. Dice Pujante en la introducción:

Quando en el último cuarto del siglo XVIII comenzaron a popularizarse en Francia las traducciones de las obras de Shakespeare, un indignado Voltaire arremetió airadamente contra su artífice por haber tildado al autor de *Hamlet* como “Dios del teatro”. Por paradójico que pueda parecer, Voltaire había sido el primero en traducir al francés los textos del dramaturgo inglés: “Yo fui el primero que mostró a los franceses algunas perlas que había en su enorme estercolero”, afirmaba el escritor gallo con contundencia.

Curiosamente, en aquellos mismos años, también el primer español que traducía a Shakespeare utilizando directamente los textos originales ingleses abominaba del dramaturgo y se preguntaba cómo una nación tan culta como Inglaterra podía admirar a un autor de tan mal gusto, cuyas obras conforman “un todo extraordinario y monstruoso”. Se trataba de Leandro Fernández de Moratín, el creador de *El sí de las niñas*³.

Más allá de que los autores o críticos neoclásicos se espantasen de las irregularidades shakespearianas y de que los románticos las ensalzasen, lo que interesa en los ejemplos que siguen es, con honrosas excepciones, el enfoque ideologista e intervencionista de la traducción. Así, a principios del s. XIX, Juan Andrés, jesuita y erudito literario, tras explayarse a gusto sobre la “disolución y obscenidad” del teatro inglés y las “extrañezas continuas e insufribles extravagancias” de Shakespeare, señala:

Pero, sin embargo, confieso sin dificultad que en las tragedias de Shakespeare pueden encontrarse pasajes que, corregidos y reformados por un buen poeta, sean celebrados y aplaudidos en el más severo teatro. Y, en efecto, vemos que algunos pasajes de Hamlet, sabiamente tomados por Ducis, y algunos otros refundidos y enmendados por Voltaire [...]⁴

En términos similares se expresan otros críticos relevantes de la época como Francisco Lampillas, Esteban de Arteaga o el ya mencionado Moratín, traductor y autor de una biografía de Shakespeare. No será hasta bien entrado el siglo cuando se alcen algunas voces autorizadas a favor de la fidelidad al texto, a pesar de las imperfecciones que éste pueda presentar. En 1858, la escritora Carolina Coronado justifica en cierto modo la naturalización de obras extranjeras siempre y cuando estén destinadas a la lectura y no a la escena, cuyo público “no es bastante erudito para distinguir lo original de lo traducido”⁵. Y entre finales de siglo y principios del XX, Pardo Bazán, Menéndez y Pelayo, Pérez Galdós, Joan Maragall o Eugeni D’Ors se decantarán claramente a favor de la versión fiel y ajustada al texto, sin duda influidos por la admiración romántica por la crudeza shakespeariana.

El cambio de perspectiva está en marcha. En un comentario sobre los sonetos, Borges, que también los juzga inferiores a la poesía de muchos otros autores, apunta ya un claro interés formal:

Técnicamente los sonetos de Shakespeare son, es indiscutible, inferiores a los de Milton, a los de Wordsworth, a los de Rossetti o a los de Swinburne. Incurren en alegorías momentáneas, que sólo justifica la rima y en ingeniosidades nada ingeniosas. Hay, sin embargo, una diferencia que no debo callar. Un soneto de Rossetti, digamos, es una estructura verbal, un bello objeto de palabras que el poeta ha construido y que se interpone entre él y nosotros; los sonetos de Shakespeare son confidencias que nunca acabaremos de descifrar, pero que sentimos inmediatas y necesarias.

Según el dictamen de Walter Pater, todas las artes aspiran a la condición de la música; parejamente, en el caso de estos sonetos, importa menos el dudoso sentido que la manifiesta hermosura. Swinburne los llama documentos divinos y peligrosos; se refiere, tal vez, a lo menos importante que puede darnos, el testimonio de una anomalía que es asaz común y que no justifica ni la ostentación ni el oprobio⁶.

Hoy en día, atravesados los páramos y selvas de las vanguardias, el formalismo, el estructuralismo y todos los ismos habidos y por haber, pocos traductores de poesía —en particular— se atreven a considerar el texto sólo como un cúmulo más o menos rico u original de ideas que se sirven de vehículos formales más o menos felices u originales para su divulgación. Creo que podemos felicitarlos de que el fiel de la balanza se haya ido deslizando cada vez más hacia los aspectos formales, ahorrándonos a los traductores la penosa tarea de juzgar conceptos e ideas y permitiéndonos un trabajo de creciente rigor y, ojalá, mayor calidad formal. Esta tendencia o deslizamiento resulta más patente quizá en poesía, porque ahí las decisiones son detectables prácticamente a simple vista; pero ahora abarca todos los géneros —o debería abarcarlos—.

El s. xx ha sido un siglo de traducciones. No puede concebirse una biblioteca personal disfrutable en una única lengua; ni siquiera en inglés. En el transcurso del s. xx se inició el tránsito definitivo de la versión de autor, que a menudo podía empeorar o, peor aún, mejorar el original, a la traducción rigurosa e integral del traductor profesional. Sin ese pasaje, toda biblioteca sería un lugar plano, sin accidentados ni matices, y engendraría una literatura igualmente plana, pues los autores se alimentan de libros, y —por tanto— de libros traducidos, casi tanto o más que de realidad.

EL CORTE SINCRÓNICO

Cualquier traducción de poesía (y esto podría hacerse extensivo a toda traducción literaria) ofrece de entrada tres vías de enfoque:

1) El abordaje colateral (también llamado didáctico o subsidiario), de funcionalidad subordinada a otros fines que el de la lectura como experiencia íntima y única, que generalmente ronda la glosa fiel y estricta y trata los aspectos formales como adornos en los que no debería tropezar o demorarse demasiado el sentido, y que denominaremos, para divertirnos un poco, la vía del corsario, es decir, del traductor que apropia los tesoros de un buque extranjero en nombre de una empresa

mayor, que le otorgaría su patente de corso; se trata a menudo de traducciones universitarias o académicas, muy anotadas y concebidas como obras de referencia crítica.

2) El abordaje de oficio o de batalla (o profesional, si se quiere), en el que el texto es tratado como un todo complejo en el que se imbrican sentido y forma (por seguir con el símil: para este tipo de abordador, el buque es parte esencial del botín); este enfoque suele considerar (por impositivos comerciales, por ejemplo) al lector estándar —¡cualquiera sabe qué es eso!— como principal receptor de la operación de abordaje y su actitud ante las dificultades formales dependerá de la prisa que tenga el traductor en abandonar la nave abordada, aunque por lo general no se desdénan ni soslayan estas dificultades sino que se resuelven con oficio y, en algunos casos, vistosa elegancia; a esta vía la llamaremos la del pirata ppd, pues durante su apropiación del botín mantiene en todo momento cierta ambigüedad equidistante respecto de sus lealtades. Este gran grupo se subdivide, como si de un fractal se tratase, en subsiguientes grupos de tres, de tal modo que, quizá por estar en medio, sufre o se beneficia sin cesar de las 3 alternativas generales.

3) El abordaje frontal, en el que el tesoro del buque extranjero es menos relevante que el acto de apropiación en sí, es decir, es casi un pretexto para la creación de un nuevo texto, que a menudo es una variación libre en torno al “espíritu” del original, y en el que nuevamente los aspectos formales se supeditan a la vitalidad creadora del traductor o, quizá deberíamos decir, intérprete, en el sentido musical del término; precisamente la música, y en especial la del género popular, es ilustrativa de esta operación, cuyo efecto es el de hacer circular los bienes entre naciones o culturas. Esta sería la vía del filibustero, pues para él son tan poderosos los ideales de independencia anticolonial como cualquier otra cosa: si en el botín había candelabros de oro, el filibustero no dudará en fundirlos para hacer moneda de nuevo cuño.

Aplicando a rajatabla este corte, en el primer caso, el destino final del botín y los restos del abordaje sería el museo de la palabra; en el segundo, la

navegación por el ancho mar de la edición; en el tercero, la financiación de la independencia cultural.

ORIGEN Y DESARROLLO DE LA PROPUESTA DEL TALLER

En este marco me dispuse a trabajar en la traducción de los 154 sonetos de Shakespeare (y, por oportuna sugerencia del editor, del cuento de Oscar Wilde sobre la identidad del destinatario de los sonetos, el misterioso Sr. W.H., cuya trama se apoya en fragmentos significativos de los mismos)⁷.

Un poema es una máquina de precisión: tensión formal y libertad expresiva dependen necesariamente una de otra. Incluso me atrevo a decir que sin rigor formal, la libertad corre serio peligro de convertirse en desorientación. Por eso y porque me lo dictaba el oído, me impuse una serie de condicionantes formales que, aunque a simple vista parecerían coartar la expresividad e incluso la fidelidad al original, funcionan precisamente al revés. Shakespeare escribió sus sonetos a la manera isabelina, es decir, en pentámetros yámbicos organizados en 3 serventesios (cuartetos de rima alterna) y un pareado final. Los dos primeros cuartetos plantean y desarrollan el tema; el tercero, por lo general, introduce un elemento inesperado y revelador o turbador; y el pareado cierra o resume el poema a modo de máxima.

Pues bien, yo decidí utilizar el metro más parecido al pentámetro yámbico que tenemos en el almacén castellano, el endecasílabo, y organizarlo en serventesios y un pareado, con su correspondiente acento asonante (por cuestiones de oído) y, ahora viene el ajuste final (que le debo, todo hay que decirlo, a nuestro colega y amigo Luis Martínez de Merlo, traductor de la *Divina Comedia*⁸), empleando el yambo, un pie que en castellano, cuyo sistema métrico se basa en las palabras llanas, da de modo natural once sílabas en lugar de las diez inglesas. Y a ello me puse.

A medida que avanzaba en la traducción, y cuando alcancé la cifra de unos 40 o 50 sonetos traducidos (digamos que en su versión casi defini-

tiva), empezó a asomarse a mi mollera o caletre un componente inesperado, una suerte de dulce automatismo que se manifestaba en la incorporación casi inconsciente de la medida rítmica que, pese a la aparente chatura del pie en castellano, adquiriría los sutiles matices melódicos que reclamaba el carácter de cada soneto.

Quizá por ello, una vez resuelto el o los varios sentidos y localizados los *puns* y demás diversiones verbales e incluso fónicas e identificada la subestructura formal en que se asienta, el soneto parecía convertirse de pronto en una matriz numérica cuyas variables están sujetas a ese juego de reglas internas y vienen dadas por las palabras o conceptos clave que lo vertebran y que son, o deberían ser, insoslayables. La matriz a la que me refiero es del tipo que en álgebra se denomina *cuadrado latino* o, vulgarmente, *sudoku*.

En rigor a la verdad, la matriz de un soneto es un cuadrado latino cuando está escrito en alexandrinos (14 x 14); en endecasílabos habría que hablar de rectángulo latino, que no sé si existe o es un invento mío, porque las reglas de estas matrices son estrictas y no se andan con términos medios. El caso es que imbuido de esa sensación me encontré, por prosaico que parezca, mucho más próximo al universo de Shakespeare y a sus propias obsesiones y arbitrariedades, a esas costuras internas a las que me refería antes, que si hubiera abordado cada soneto por la pasarela del dudoso sentido (como dice Borges), de las ideas o de la coherencia del mensaje.

En poesía resultan más aparentes las artes malabares que el traductor ha de hacer para respetar los condicionantes formales que se ha impuesto —e insisto, esta tensión es la mejor garantía de libertad creativa—, pero el mismo principio es extrapolable a cualquier tipo de texto, cuyas reglas subestructurales condicionan mucho más la lectura de lo que se tiende a querer creer.

Me gustaría poder transmitirles esta experiencia, aunque sólo sea de un modo fragmentado y fugaz, precisamente porque entiendo que es útil para el ejercicio no sólo de la traducción poética sino de textos cuyas claves prosódicas y formales son, en apariencia, menos evidentes. Todo texto es

una matriz más o menos desmadejada, y sus reglas muchas veces se nos revelan en el nivel extremo e intuitivo de la experiencia directa.

[A continuación se desarrolló el taller, que consistió, como hemos dicho, en la resolución de un *sudoku* de Shakespeare. Los grupos, formado al azar entre los asistentes, podían escoger el *sudoku* 2 o el 130. En una matriz de 14 versos por 11 (o 14) sílabas, vacía salvo por la presencia de dos o tres palabras (o cifras) obligatorias en cada verso, el grupo debía encontrar la mejor solución posible, sirviéndose tan sólo del soneto original como referencia. Los resultados fueron sorprendentemente felices.]

NOTAS

1. “¿Como un caracol nocturno en un rectángulo de agua?” Juan Manuel Rodríguez Tobal y Danièle Marcoux, Universidad de Zamora, España / Universidad de Concordia, Canadá. Publicado en este mismo número de *Vasos Comunicantes*.
2. “Las lecciones homéricas”, en *Discusión, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, vol. II, pp. 240-241.
3. *Shakespeare en España*, Ángel-Luis Pujante y Laura Campillo, Universidad de Granada y Universidad de Murcia, 2007, Introducción, pp. XIX-XLVI.
4. *Ibid.* p. 22
5. *Ibid.* p. 194
6. “La poesía de... William Shakespeare”, Jorge Luis Borges, Buenos Aires, 1980, en www.lamaquinadeltiempo.com
7. *The Portrait of Mr. W.H.*, Oscar Wilde, Londres, Blackwood's Magazine, 1889.
8. *Divina comedia*, Dante Alighieri, traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1988.



MATILDE HORNE

IN MEMORIAM

ANDRÉS EHRENSHAUS

PUBLICADO EN EL PAÍS EL 20 DE JUNIO DE 2008

MATILDE HORNE encarnaba el paradigma del traductor literario: honesta, rigurosa, inquieta, prolífica e... invisible. Su nombre es tan legendario para muchos lectores como desconocida su persona. Se la recordará sobre todo como la traductora de una parte importante de la trilogía del *Señor de los Anillos*, de J.R.R. Tolkien, pero Matilde fue, en el panorama de las letras traducidas, mucho más que eso. Contaba en su haber con más de 70 títulos, casi todos ellos de primerísimo rango, y no dejó de traducir hasta que la vista la traicionó por completo. El martes 10 de junio moría, lúcida hasta el fin, en la residencia de Cas Serres, en Santa Eulalia, Ibiza, a la edad de 94 años.

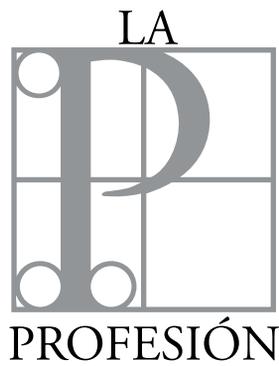
Matilde Zagalsky, que adoptó el apellido de su marido para firmar sus trabajos, nació en Buenos Aires en 1914. En 1978, como muchos de sus compatriotas durante los oscuros años de la dictadura militar, tuvo que marcharse de Argentina y se instaló en España con sus hijos. Para entonces ya era una traductora de reconocido prestigio: el Fondo de las Artes argentino había premiado su traducción de *Clea*, el cuarto volumen del *Cuarteto de Alejandría*, de Lawrence Durrell, y editoriales como Sudamericana, Minotauro, Grupo Editor, Edhasa o Amorrortu le encomendaban la traducción de autores de la talla de Ray Bradbury, Ursula K. LeGuin, Stanislaw Lem o James Baldwin.

Especialmente fructífera fue su relación profesional y de amistad con Francisco Porrúa, editor visionario donde los haya y responsable directo, por poner el ejemplo más sonado, de que Sudamericana se arriesgase a publicar en 1967 *Cien años de soledad*, de García Márquez. Tiempo después, Porrúa volvería a hacer gala de su acertado criterio al asumir la edición de las obras fundamentales de Tolkien, esta vez para su propio y mítico sello,

Editorial Minotauro. Matilde Horne y Paco Porrúa (que firmó como Lluís Domènech, uno de sus seudónimos habituales) tradujeron juntos *Las dos torres* y *El retorno del rey*, segundo y tercer volúmenes de la célebre trilogía tolkieniana.

La obra de Tolkien, convertida en fenómeno de masas, proporcionó a Matilde una paradójica y controvertida notoriedad. Numerosos blogs y páginas de Internet hablan de ella y circulan mil y una versiones de la situación en la que afrontó sus últimos años de vida. Lo cierto es que Matilde, tal como expresó en una entrevista aparecida en enero de 2007 en *El País*, no dejaba de sorprenderse de que la traducción de Tolkien fuese como el árbol que no deja ver el bosque, pues se sentía tanto o más orgullosa de haber traducido a Angela Carter, Christopher Priest, Doris Lessing, Brian Aldiss, William Carlos Williams o los ya mencionados Durrell, Bradbury y LeGuin.

Matilde era una traductora chapada a la antigua, formada desde abajo en la dura fragua de la Olivetti y el papel carbónico. Su espíritu idealista y juvenil la llevó a forjarse una idea romántica de la profesión, que no abandonó nunca y que le causó no pocas penurias. Cuando ya no pudo seguir traduciendo a causa de su progresiva ceguera, descubrió que había descuidado los aspectos más materiales de la profesión y tuvo que recurrir a su amigo Porrúa y a las ayudas asistenciales de organismos como CEDRO para completar su exígua pensión. En 2006, gracias a la iniciativa de sus hijos Martín y Virginia y de algunos colegas y asociaciones de traductores, la editorial Planeta le liquidó los derechos devengados de la venta de sus traducciones desde que, en 2001, adquiriera el sello y el fondo de Minotauro. Un reconocimiento tardío, sin duda, pero representativo de la precariedad en la que el traductor desarrolla su paciente e imprescindible labor.



VIAJE A ARLES

MARÍA JOSÉ FURIÓ

TRADUCTORA

L PASADO MES de abril disfruté de una beca de estancia en la Casa del Traductor de Arles (Francia). El Collège International des Traducteurs Littéraires permite estancias a traductores franceses y extranjeros de una duración entre un mínimo de dos semanas y un máximo de tres meses, con o sin beca. Las becas puede otorgarlas el CITL, que atribuye la Comisión Europea y el Consejo Regional PACA (Provenza-Alpes Costa Azul). En este caso consiste en 20 euros diarios y alojamiento gratuito. El Ministerio Francés de Cultura también otorga becas, pero creo que el procedimiento de concesión no es tan directo como las solicitadas ante el CITL.

Los requisitos que piden, y que seguramente muchos traductores miembros de ACE Traductores ya conocen, son tener un contrato de traducción de una obra de cultura francesa, y un *curriculum vitae* que acredite su condición de traductor profesional. En mi caso, el autor era Alain Touraine, con un texto de ensayo titulado *Penser autrement*, que ha de publicar la editorial Paidós. Aparte de la disponibilidad de fechas —en verano, o coincidiendo con el Festival de Fotografía, hay más candidaturas—, los traductores no pueden volver

a solicitar nueva beca hasta transcurridos dos años, aunque pueden alojarse gratis sin beca.

ACE Traductores, por su parte (con ayuda de CEDRO), contribuyó con una beca-bolsa de viaje de 250 euros, que cubrió con los gastos de desplazamiento. En mi caso, fue vía avión Barcelona-Marsella, y desde la estación de Marsella —enlazando con el bus que lleva al centro de la ciudad— en tren a Arles. Aunque el avión parezca caro, si se compra el billete con antelación resulta más rentable que el tren, por el ahorro de tiempo. La idea de rentabilizar el tiempo también la tenía en mente el piloto, que se jactó de habernos llevado a destino, Marsella, ¡con veintiún minutos de adelanto! sobre el horario previsto en un trayecto que dura sólo hora y media. Quien quiera ahorrarse 40 euros por trayecto viajando en tren, tiene la oportunidad de derrochar doce horas de su vida, entre esperas de conexión y el cansino paso del Nimes-Barcelona vía PortBou.

Algunas consideraciones:

- La beca de 20 euros es un importe simbólico, pues Arles no es una ciudad pequeña y por ser turística los precios no son “provincianos”, aunque naturalmente a los traductores que venían de París

les parecían más que razonables. Los traductores coreanos también encontraban la ciudad asequible. No así los traductores de Europa del Este.

- Si se llega en avión o en tren en domingo, el traductor debe tener en cuenta que no encontrará un solo y maldito taxi, ningún autobús conecta con el centro para trasladarlo hasta el Espace Van Gogh, que no está lejos pero parece lejos cuando se llevan maleta/s y un ordenador portátil.

- La Casa ofrece a cada traductor una mesa despacho con ordenador en la biblioteca. La banda ancha de conexión a internet funciona al ritmo de la primavera en Arles, a capricho. Alguna que otra vez se interrumpe la conexión durante horas y adiós muy buenas si no se ha tenido la prudencia de ir haciendo copias de seguridad del trabajo. Para los que tienen alergia a los ácaros y temen aturdirse con tanto estornudo, está la alternativa

de trabajar en la habitación con el propio portátil, aprovechando la conexión wifi.

- En la biblioteca hay un apartado dedicado a Lingüística y a Traducción. Puede que no se encuentre el libro de Walter Benjamin sobre la traducción o el que Starobinski dedicó al anagrama de Saussure, pero en cambio se encuentran títulos y autores inesperados, a menudo donaciones de traductores de todas las nacionalidades que han pasado por el Espace. Por supuesto, hay emblemáticas colecciones de revistas de literatura, de poesía, viejos ejemplares de Gallimard de autores clásicos, cómics de Bilal, y en definitiva muchas oportunidades de olvidar las novelas que se llevaban en la maleta por estas curiosidades. Al salir del Espace está la librería especializada en música Harmonia Mundi y al volver la esquina, en la rue de la République, la tienda del modisto Christian Lacroix.



FOTOGRAFÍA DE MARÍA JOSÉ FURIÓ

Aunque en términos de lujo y personalidad, nada se puede comparar al dicharachero sintecho que campa a las puertas del museo Arlaten al que le pirran las morenas: (“*Ah, j'adore les brunes!*”).

- Cuestiones prácticas: conviene desconfiar del folleto publicitario dedicado a Arles que promete 300 días de sol. En abril, a lo largo de dos semanas, hizo frío, calor, sol, lluvia, nubes, viento, a veces todo en un mismo día. No nevó.

- Cuestiones etnológicas: los españoles seguimos teniendo fama de simpáticos, una sonrisa nuestra vale para los arlesianos diez veces la sonrisa de un francés. Esto se traduce en descuentos en las librerías de viejo, mejor servicio en las terrazas, trato jovial en el restaurante, sólidas bolsas de la compra gratuitas en los súper. Absténganse de ir los antiespañolistas y los catalanes serísimos: Arles es la ciudad de los toreros y los gitanos. Los franceses, por su parte, ya no son cartesianos, la prueba es que han votado por Sarkozy y ahora andan llo-

rando por las esquinas. A cambio, siguen quedándose como el que oye llover si protestas porque te han vendido un billete de tren sin advertirte que hay huelgas en toda la SNCF y que el tren en cuestión no llegará.

- Por último, la franja de edad “mayores de 55 años” representaba el 70% de los becarios. Me pareció exagerado. Muchas veces en la primera semana me pregunté “qué estoy haciendo yo aquí”. Evidentemente, había personas que ejercían de conectores energéticos entre las distintas edades, lo cual hizo más llevadera la sensación de absurdo, de agobio y de *dépaysement*. No obstante, dada la mezcla de nacionalidades, de edades y temperamentos el cóctel de personalidades pintó un mosaico de cómo ser y no ser traductor en Corea, Israel, Grecia, Lituania, Estonia, Francia y España que vale por todos los estornudos de alergia que provocan los ácaros de la biblioteca del CITL.

LA CONDICIÓN DE AUTOR DEL TRADUCTOR

CARLOS MUÑOZ VIADA

ABOGADO DE LA ASESORÍA JURÍDICA DE ACE TRADUCTORES



LA JUNTA RECTORA de la Sección Autónoma de Traductores de la Asociación Colegial de Escritores de España comentó con la Asesoría Jurídica la conveniencia de que ésta zanjase de modo general algunas de las dudas que les surgen a los traductores en su ejercicio profesional.

Este debería ser, por tanto, el primero de una serie de artículos elaborados por los miembros de la Asesoría Jurídica de la Asociación Colegial de Escritores en los que trataremos algunos temas que nos planteáis los traductores en las consultas que nos hacéis.

La importancia de las traducciones con respecto a las obras del lenguaje es evidente, y de ahí

que estén previstas expresamente en la regulación del contrato de edición, ya que el artículo 62.4 de la Ley de Propiedad Intelectual establece que “lo dispuesto en el apartado anterior se aplicará también para las traducciones de las obras extranjeras en España”.

Sin embargo, hace menos de un mes, Carmen Francí Ventosa, Secretaria General de ACETT, me comentó que a un traductor miembro de la Asociación, un editor le había dicho que no era lo mismo ser autor que traductor, y que los derechos de unos y otros eran distintos.

Pues bien, responder a esto, dejando clara la condición de uno y otro, y los derechos que la ley les otorga a cada uno, me ha parecido un tema

muy apropiado para iniciar esta serie de artículos jurídicos.

Es muy importante que, de una vez por todas, quede claro que no existe, a efectos de la vigente Ley de Propiedad Intelectual, la más mínima diferencia entre un traductor y un autor, y que los derechos de propiedad intelectual reconocidos a unos y a otros en la actual normativa son los mismos.

El glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) de 1981, en su voz 253 señala que “la traducción es la expresión de obras escritas u orales en un idioma distinto al de la versión original”. La traducción debe verter la obra de manera fiel y verdadera en lo que respecta a su contenido y estilo. Por lo tanto, se concede derecho de autor a los traductores en reconocimiento de su manejo creativo de otro idioma, sin perjuicio, no obstante, de los derechos del autor de la obra traducida. Además, recuerda que la traducción está sujeta a una autorización en forma, porque el derecho de traducir la obra es un componente específico del derecho de autor.

En nuestro ordenamiento, el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de Abril de 1996, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, considera las traducciones como obras derivadas, y sus autores se encuentran en el mismo escalón de protección que los autores de obras “originales”, siguiendo de esta forma la línea ya trazada en la normativa anterior, donde concretamente se reconocía a los traductores en el artículo 4 de la Ley de Propiedad Intelectual de 1879, y se consideran incluidos expresamente dentro del concepto de autores en el artículo 5 de la Ley 9/1975, de 12 de marzo, del Régimen especial para la promoción, producción y difusión del Libro.

En primer lugar, el artículo 5 del T.R.L.P.I. establece que “Se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica”, y más adelante, en el artículo 11.1º del mismo cuerpo legal declara que “Sin perjuicio de

los derechos de autor sobre la obra original, también son objeto de propiedad intelectual:

1º Las traducciones y adaptaciones (.....)”.

De este modo, el legislador entiende que la traducción de una obra constituye en sí misma una “nueva obra original”, denominada derivada, y que como tal, goza y está sujeta a iguales derechos y obligaciones que la original.

La originalidad atribuida así a la traducción confiere a su creador la condición de autor, con lo que se equipara a todos los efectos a los autores de obras originales.

Además así ha sido reconocido en numerosas ocasiones por la doctrina especializada, señalando que el contenido de la propiedad intelectual del autor de la obra derivada es igual al de la obra originaria, tanto en sus facultades económicas como en las morales. El objeto de su derecho es únicamente la obra nueva, es decir, la obra derivada, y el límite del autor de la obra derivada (en este caso del traductor) se encuentra en la imposibilidad de alterar o modificar los derechos o facultades que existan sobre la obra originaria, cuya situación jurídica permanece inalterada.

Todo esto ha sido ratificado por la Jurisprudencia, entre otras en la Sentencia de la Sala Primera de lo Civil del Tribunal Supremo nº 1268/1993, de 29 de Diciembre de 1993, donde queda suficientemente acreditado que las traducciones son obras tan merecedoras de protección como cualquier otra:

Las coincidencias cualitativa y cuantitativamente significativas entre la versión del demandado y la traducción del actor, que se exteriorizan en los parafraseos, estructuras sintácticas, similitud léxica y verbal, así como que en la traducción del demandado parece que no hay una verdadera aportación original, hechos estos de los que no cabe llegar a otra conclusión que la de que el demandado -que admite haberse servido de la traducción del actor para realizar adaptación teatral de la obra del autor inglés-, reprodujo, en parte, la del actor.

EL COMITÉ LITERARIO DEL CONSEJO DE LAS ARTES DE
DINAMARCA OTORGA EL

PREMIO DANÉS DE TRADUCCIÓN A LA TRADUCTORA ESPAÑOLA BLANCA ORTIZ OSTALÉ

EN 2008 SE celebra la quinta edición del Premio Danés de Literatura. El Premio se concede a un traductor o a una editorial que haya realizado una sólida contribución a la difusión de la literatura danesa más allá de las fronteras de Dinamarca.

En 2008, el Premio se concede a España, en concreto a la traductora española Blanca Ortiz Ostalé, traductora de clásicos daneses como Hans Christian Andersen, Henrik Pontoppidan y Johannes V. Jensen; ha traducido también textos teatrales y guiones de cine, así como literatura danesa actual de Christina Hesselholdt, Ida Jessen y Christian Jungersen, entre otros autores.

No sólo a través de sus traducciones de gran calidad, sino también como docente, Blanca Ortiz Ostalé realiza una importante labor como mediadora de la lengua, la cultura y la literatura danesa en España.

El Premio Danés de Traducción fue entregado por el Ministro de Cultura de España, César Antonio Molina, en LIBER en Barcelona el 8 de octubre de 2008 en el acto de Entrega de los Premios del Ministerio de Cultura a los Libros Mejor Editados, Mejores Ilustraciones de Libros Infantiles y Juveniles y Mejores Encuadernaciones Artísticas.

El Premio Danés de Traducción, que asciende a 15.000 €, fue creado por el Comité Literario del Consejo de las Artes de Dinamarca en 2004. Anteriormente, el Premio ha sido concedido a Gisela Perlet (2004, lengua alemana) y Gerard Kruisman (2005, lengua holandesa). En 2006, el Comité Literario del Consejo de las Artes de Dinamarca decidió conceder un premio extraordinario al traductor checo Frantisek Frölich. En 2007 el Premio fue concedido al editor y traductor estadounidense Alexander Taylor (lengua inglesa).

REAPERTURA DEL FORO EN WWW.ACETT.ORG

ESO, LUEGO TRADUCEN.
Traducimos, luego leen.
Traducen, luego leemos.

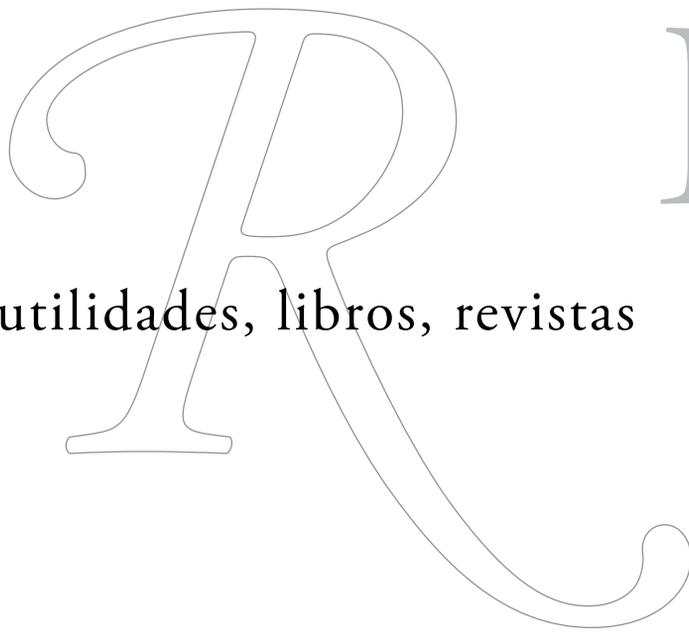
Leen, luego traducimos.

Las alegrías y las penas, los éxitos y los problemas de la traducción son de todos, importan a todos, afectan a todos.

Nuevo foro de ACE Traductores.

La entrada está en el penúltimo botón de la columna de la izquierda.





utilidades, libros, revistas

El Vaticano en la red. Urbi et interneti

¿Saben cómo se llama el baloncesto en latín? ¿No? Pues se llama *follis canistrisque ludus*, les juro, y *best seller* se dice *liber máximus divénditus*, los *blue jeans* son *bracae línteaes caerúleae*, y en fin, la minifalda es una *tunicula mínima*. Para que vean que el latín también se *aggiorna*.

Así las cosas, como una azafata puede ser una de esas sonrientes señoritas que guían al público en los eventos públicos, y también la que atiende a los pasajeros de un avión, si la primera fuese vestida con *hot pants*, sería una *vectorum adiutrix cum brevíssimae bracae femíneae*, mientras que si la segunda lo es a bordo de un jumbo, será una *aeria ministratrix in capacíssima aerinavis*, donde corre escaso riesgo de encontrarse a un *miles deciduus cum parvum subligáculum*, es decir: un paracaidista vestido con sólo un *slip*, aunque puede que

sí munido de su *umbrella descensória*, o sea, de su paracaídas.

Se preguntarán a qué se deben mis conocimientos de este latín que más que *aggiornado* casi parece *uptodatezado*. Y les contesto que ello tiene que ver, fundamentalmente, con el hecho de que la Iglesia Católica —¡ojo!, ella como tal, no la fe católica, tan respetable como cualquier otra— siempre me ha parecido una institución muy divertida, sobre todo ahora que carece de poder para quemar brujas y herejes. Por eso, desde hace algún tiempo me he convertido en un adicto del dominio web del Vaticano, y es ahí donde encontré el diccionario de italiano-latín que me provoca continuas carcajadas. Y como soy muy solidario, deseo compartir mi regocijo.

Reconozcamos de entrada que lo de poner al día el latín es lógico, si como, según parece, el papa Ratzinger quiere dar marcha atrás en la rueda de la Historia, al menos en la de su Iglesia. Este papa es inteligente y sabe que la tal rueda también tiene marcha atrás, pero el idioma no. El idioma y el tiempo son las dos únicas entidades indómitamente

E Ñ A S

independientes y totalmente autárquicas: para nada dependen de nosotros, antes al contrario. Conque si el papa quiere que su Iglesia vuelva al ayer, también sabe que tendrá que hacerlo con un idioma puesto al día.

Lo que quizás resulte chocante es el tipo de criterios a emplear en esa actualización idiomática.

Hay palabras donde funciona el recurso de echar mano a la toponimia: Un hidalgo pasa a ser un *nóbilis Hispanus*; una lady una *Ánglica mulier conspícua*; una mazurca la *saltátio Polónica*; un poncho el *páenua Americana*; el [o la] vodka una *válida pótio Slávica*; y un safari una *venátio Africana*. También es archinatural que el agua de Colonia se convierta en *odorum Colonien-se*.

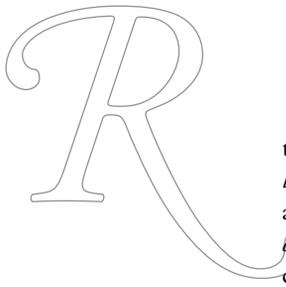
Pero ¿qué sucede con los objetos y actividades que en los gloriosos tiempos del latín ni siquiera podían imaginarse, como todos los reseñados al iniciar estas disgresiones? Tal parece que la solución no fuese sino el descriptivismo macarrónico, según lo demuestran inequívocamente el bidet, *ovata pelvis*; el magnetófono, *máchina echóica*; el claxon, *sonorus autocineti index*; el jeep, *autocinetum locis iniquis aptum*; los cheques de viajero, *mandatum nummárium periegéticum*; o el venerable tren, *hamaxóstichus*, con su *currus dormitórius* (obviamente cochecamas) y su *currus cenatorius* (obviamente coche-restaurante), eso para no hablar

del dactilógrafo, *máchinulae scriptóriae peritus*; del publicista, *scriptorum vulgaris*; del barman, *tabernae potóriae minister*; del kamikaze, *voluntárius sui interemptor*; del psicólogo, *humani ánimi investigator*; y del volatinero en ala Delta, *aerinauis veliferae gubernator*.

Otro problema no desdeñable es el derivado de la evolución semántica de ciertos términos, de tal manera que a quienes nos relamemos degustando pasteles, pizzas y el postre favorito — entre otros— de Álvaro Mutis, se nos haría muy cuesta arriba imaginarlos, y no digamos ya deglutirlos, en sus respectivas formas neolatinas de *placenta farta* (tarta), *placenta compressa* (pizza) y *pomorum placenta* (strudel de manzana). “¿Un poquito más de placenta, señor?” “No, gracias”, denegaríamos, con la sonrisa torcida.

Luego, en materia política, sí, el apartheid como *segregátio nigrítarum* no está mal descrito, pero reducir el gulag a un simple *campus captivis custodiendis* viene a ser algo así como darle una bofetada sin mano a todas las víctimas del régimen que lo inventó. En tanto que oír definir al putsch como una *subitánea rerum convérsio*, debe sonarle como música celestial a Pinochet (y a un par de felones de su calaña).

Y todavía mientras las palabras se presentan aisladas, los significados son más o menos deducibles a partir de la formulación, pero si nos sale al paso un

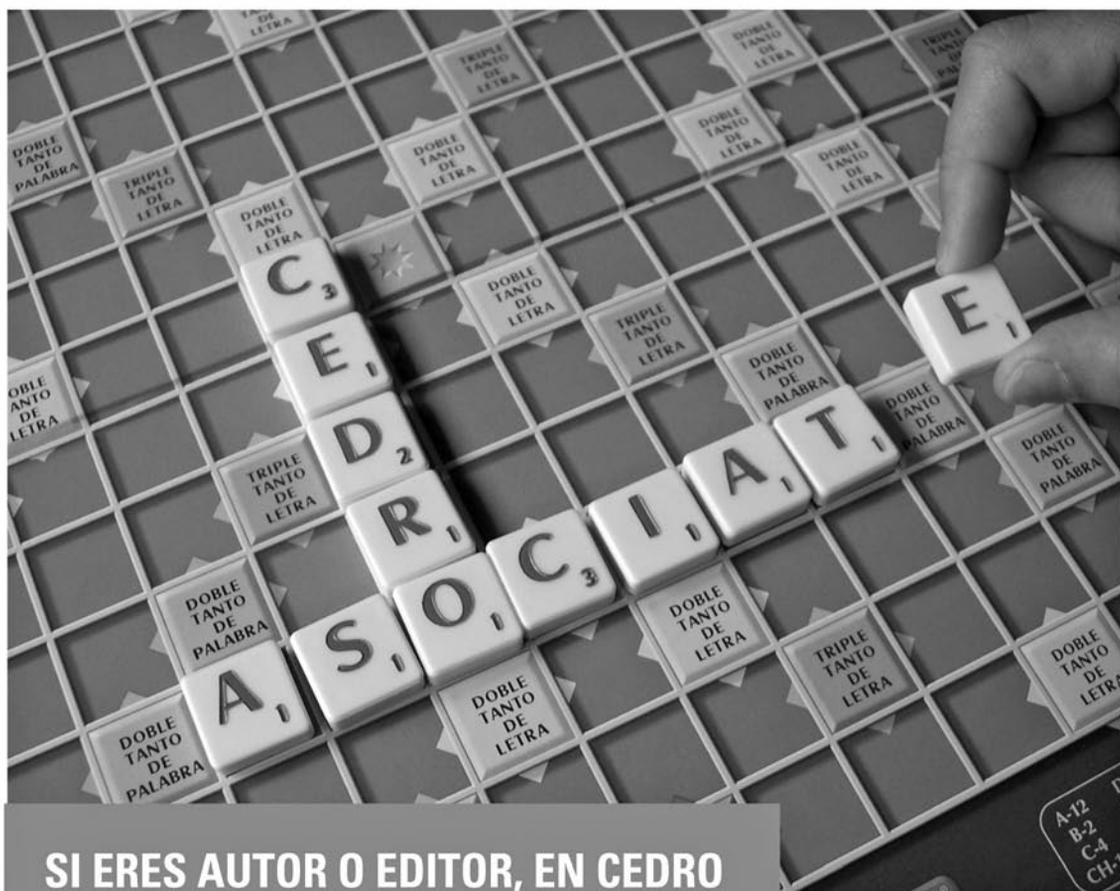


texto donde se habla de un *iúvenis voluptárius* de la *aerinavis celérrima societas* al que se ha visto durante el *éxiens hebdomada* en una *cénula subdivalis* de un connotado *gregalis latro*, cuyos invitados terminaron algunos en una *taberna nocturna* y otros en un *deversórium autocinéticum* ... ¿nos creemos con las agallas lingüísticas, con los arrestos lexicográficos suficientes, como para descubrir que se nos habla de un *playboy* de la *jet set* a quien se ha visto durante el fin de semana en el *picnic* organizado por un famoso gángster (cuyos invitados terminaron algunos en un *night club* y otros en un motel)? Y si un amigo nos cuenta que estuvo en la *pellicularum cinematographicarum theca* viendo una *PELLI ARMENTARIORUM*, además de pensar que es un gilipollas, ¿deduciríamos sin vacilar

que estuvo en la cinemateca viendo un western (una peli de vaqueros, siendo cow boy = *armentarius*)?

[Para un disfrute mayor y *ad libitum*, abran en internet la dirección www.vatican.va, y dentro de ella la sección en español, programando en la ventana de búsqueda la palabra Latinitas, y en el menú de ella la entrada Fundación Latinitas, y dentro de esta el *Lexicon recentis Latinitatis*, que abarca más de 15.000 neologismos traducidos al latín, y donde dizque han colaborado expertos de todo el mundo... la mayor parte de ellos grandes humoristas, según mi nada pía opinión].

RICARDO BADA



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

93 272 04 45

socios@cedro.org

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 cuatrocientos sesenta asociados. 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 FRANCI
c.franci@acett.org

