


# LA TRADUCCIÓN DE ENSEÑANZAS MEDIAS

ἰγού pomiferū faciēs  
 λον καρπιμον ποιουν  
 ipso scd3 genus sup  
 αὐτῶ κατὰ γένος ἐστὶ  
 protulit terra her=  
 ἐξήνεγκεν ἢ γῆ βότανα  
 in genus τ scd3 simi  
 ατὰ φύος καὶ ὁμοίω  
 cns fructū. culus se  
 οὐν καρπὸν οὐ γὰρ σπέρ  
 υπ terra. et vidit  
 πὶ τῆς γῆς. καὶ εἶδεν  
**Chaf.**

terra 'herbā'virētem &  
 'faciētē semē:& 'lignum  
 'pomiferū'faciens fruc=  
 ctū iuxta genus suū cu  
 ius semē i semetipso sit  
 'sup' terrā. 'Et factū est  
 'ita. 'Et ptulit' terra' her=  
 bā'virētē&'faciētē semē  
 'iuxta genus suū: 'lignū  
 q3 'faciēs' fructū: & hñs  
 vnū quodq3 sementem  
 'fm spēm suā. m Et vidit

אֲעִשֶׂב מִזְרֵיעַי  
 כָּרִי לְמִינוּ י י  
 הָאָרֶץ וְיָרִי י י  
 יֵשֶׁא עֵשֶׂב י י י  
 וְעֵץ עֵשֶׂה י י י  
 לְמִנְהוּ וְיָרֵא י י

### Interf

n principio cre  
 Terra aut erat  
 faciem abyssi: &  
 aquar. Et dixit deus. &  
 luce q esset bona. Et di  
 nebras. appellavitq di  
 uit noctē. Et fuit respē  
 xit deus. Sit firmamen  
 inter aquas τ ἄψ. Et f

בְּכַדְמִין בָּרָא יְיָ יֵת שְׂמִיָּא וְיֵת אֲרֵעָא וְיֵת אֲרֵעָא הָ  
 תְּהוּמָא וְרוּחָא דִּי יֵת מְנַשְׁבָּא עַל אֲפִי מְרָא וְיֵת מְרָא י  
 יֵת נְהוּרָא אֲרִי טֹב וְיֵת אֲפִרִישׁ יֵת בֶּן נְהוּרָא וּבִין ה  
 וְלֵאשׁוּכָא קֵרָא לֵילִיא וְהוּרִישׁ וְהוּרִישׁ וְהוּרִישׁ יֵת יֵת יֵת  
 מֵרָא וְיֵת מֵרָא מֵרָא מֵרָא מֵרָא מֵרָא מֵרָא מֵרָא מֵרָא

## LA TRADUCCIÓN: ARTE Y TÉCNICA

**PUBLICACIONES DE LA**



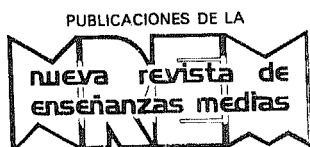
**N.º 6**

# **LA TRADUCCIÓN: ARTE Y TÉCNICA**

**Coordinadores del volumen:**

Antonio Castro Viejo  
Encarnación García Fernández  
Carmen Ramos Sarasa

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA  
Dirección General de Enseñanzas Medias  
Madrid  
1984**



Tirada de este número: 6.000 ejemplares  
Precio de este número: 300 pesetas

Edita y distribuye:

Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y  
Ciencia, Ciudad Universitaria, s/n. Madrid-3

Publicidad:

Teléfono 449 66 63. Madrid

Redacción:

Dirección General de Enseñanzas Medias  
Paseo del Prado, 28. Madrid-14

Imprime:

GALEA, S.A. Artes Gráficas  
Francisca Gibaja Perdiguero, s/n  
ALCOBENDAS (Madrid)

Depósito Legal: M. 22.627-1983

# Prólogo

En los últimos tiempos, la enseñanza media tiene algo olvidada la práctica de la traducción. Los profesores de lenguas modernas ponen todo su interés en lograr que los alumnos se expresen y entiendan. Los de lenguas clásicas prestan toda su atención a la estructura gramatical. Sin duda, son preocupaciones legítimas, pero quizá haya que recordar a unos y otros que el ejercicio de traducir con rigor y buen estilo no es enemigo del manejo oral de una lengua ni del conocimiento de la organización sintáctica de la frase.

La traducción es una tarea con dos caras, un arma de dos filos, y es fácil cortarse con el uno cuando se intenta huir del otro. De ahí su valor didáctico. Hay que cuidar simultáneamente la cabal comprensión del texto original y la plasmación en la lengua propia. El profesor de idiomas ha de convertirse en profesor de lengua española o catalana o gallega o vasca. Al traducir, nuestros alumnos asimilan definitivamente conceptos teóricos como el de campo semántico, estructura sintáctica, signo lingüístico..., que a menudo no son más que palabras vacías de sentido. El contraste práctico entre dos lenguas permite conocer mejor la organización de cada una de ellas.

La traducción es, sin duda alguna, una puerta abierta al saber y a la belleza. Conviene mostrársela a nuestros estudiantes.

El volumen que ahora presentamos contiene una selección de artículos y entrevistas que pretenden abordar aspectos variados del arte y la técnica del traducir.

El criterio que nos ha guiado al elegirlos ha sido claro: recoger una muestra significativa de todo lo que se relaciona con la traducción en la enseñanza media. Creemos que están presentes todas las lenguas que se imparten en la enseñanza media. En primer lugar las españolas: catalán, gallego y vasco. No faltan las lenguas clásicas ni las modernas mayoritarias. Incluso hemos podido darnos el gusto de hacer un hueco a cuestiones relacionadas con el árabe, el italiano, el portugués y el alemán, tantas veces olvidados.



En cuanto al enfoque, cada autor ha sido muy libre de tratar los temas desde su particular perspectiva. La *NREM* ha exigido siempre a sus colaboradores rigor científico y respeto a las ideas ajenas, pero se complace en ofrecer una tribuna abierta para que se expongan todas las posiciones. Naturalmente, y no es tópico ni mera cautela legal, la redacción no se solidariza con los artículos firmados. Cada autor es responsable único de cuanto afirma. Son obra de la redacción este prologo, las entrevistas que encabezan el volumen y la realización del conjunto.

Tengo que agradecer a cuantos han colaborado en este número su buenísima disposición y su voluntad de trabajo, especialmente a los coordinadores del volumen que han puesto toda la carne en el asador para que *La traducción: arte y técnica* pueda llegar a los centros de enseñanzas medias y a todos nuestros lectores. Es un placentero deber dar las gracias a Dolores Garmendia, que nos ha ayudado en todo lo que se refiere al eusquera, y a las editoriales Ariel, Gustavo Gili, Kriselu y Sociedad de Cultura Valle Inclán que nos han autorizado a reproducir textos e ilustraciones de sus fondos. Deseo también que conste el reconocimiento de la *NREM* a don Valentín García-Yebra y a don José M<sup>a</sup> Valverde que, con la generosidad que en ellos es habitual, nos han dedicado su tiempo y su atención.

A todos, pues, muchas gracias.

**Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ**

## *Dos maestros*

# Valentín García Yebra

Diálogo con Felipe B. Pedraza Jiménez

Existen varias razones para traer a nuestra revista a Valentín García Yebra. Por un lado, su ingente labor de traductor y teórico de la traducción; sus monumentales ediciones trilingües de la *Poética* y la *Metafísica* de Aristóteles, su libro *Teoría y práctica de la traducción*, sus numerosos artículos ahora recopilados en el volumen *En torno a la traducción*, justifican toda una existencia dedicada a este bello menester. Por otro lado, García Yebra es catedrático de instituto, profesor de enseñanza media por partida doble: en el aula y en los libros. A través de sus ediciones bilingües con traducción yuxtalineal, hemos aprendido las lenguas clásicas muchos profesores de hoy.

Además, don Valentín es noticia en los últimos tiempos. Académico electo de la lengua, pasará en breve a aumentar el número de los catedráticos de instituto que se sientan entre «los inmortales». Reciente está también el homenaje que le han tributado los traductores profesionales (APETI) así como los profesores y alumnos del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores.

## Un viejo amigo, al que no conocía personalmente

Al acudir a la entrevista, llevo las preguntas la mar de ordenaditas en mi cuaderno; pero, en cuanto cruzamos las primeras palabras, la conversación toma sus propios derroteros y echa por la borda proyectos previos. Para mí, Valentín García Yebra está ligado a una apasionante lectura juvenil: *Medea* de Séneca. En las traducciones de clásicos que hasta entonces había leído echaba en falta cierta elegancia, cierto hálito poético. Sin embargo, aquella *Medea* en verso castellano cumplía los requisitos estilísticos que buscaba en vano en otros textos. Al encontrarme hoy con su autor me entero de que es la traducción a que tiene más cariño. Es un amor compartido. La realizó en 1940. No había podido ingresar en la universidad y dedicó los meses de verano a verter la tragedia de Séneca.

– Cuando algún verso se me resistía, salía a dar un paseo. En setiembre me encontré con el texto ultimado.

– *¿Sigue siendo partidario de las traducciones en verso?*

– Hoy pienso que las traducciones largas de textos clásicos no deben hacerse en un verso estricto. En la *Medea* traté de acercarme al verso de Séneca. Cuando es largo, utilizo el alejandrino o el endecasílabo mezclado con el heptasílabo; otras veces recorro al sáfico... Quizá lo mejor es verter los versos latinos en versículos, sin una sujeción estricta a la medida.

## Un profesor peregrino

Tras este avance del programa por causas enteramente imputables a la empresa, intentamos restablecer el orden perdido. Le pedimos a García Yebra que nos sintetice su biografía. Nació en Lombillo de los Barrios (León), en 1917. Su pueblo está sobre una loma, entre huertas, viñas y sotos de castaños, desde donde se domina el paisaje maravilloso del Bierzo, una gran llanura con pequeñas colinas, rodeada de montes.

Estudió en la escuela rural. El bachillerato lo cursó con los padres redentoristas. Después, la guerra: «Más vale no hablar de ella». En 1940 ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. Cuatro años más tarde (entonces la carrera tenía sólo cuatro años) se licencia en filología clásica.

– Naturalmente, después he tenido que seguir estudiando.

– *¿Cómo ha sido su carrera de profesor?*

– En octubre de 1945 gané las oposiciones a cátedra de griego. Mi primer destino fue Santander. Eran tiempos muy duros. Yo cobraba menos que un albañil de los que estaban reconstruyendo la ciudad.

De Santander pasó a Madrid como agregado al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Allí estuvo hasta 1955, en que se trasladó a Tánger para dirigir el Instituto Politécnico Español. «Fui para un año, pero me quedé once». Al volver a España, dirigió durante tres años el «Calderón de la Barca». En 1973 logra fundar, tras dos intentos fallidos, el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, del que se le nombra subdirector y profesor de teoría de la traducción, puestos que sigue ocupando hasta hoy.

– Cuando hice el plan de estudios del Instituto, pensé que había que incluir esa asignatura. A la hora de la verdad, me encontré con que nadie se comprometía a explicarla. Los cofundadores me dijeron que, puesto que yo la había incluido en el plan de estudios, debía hacerme cargo de ella. No hubo más remedio... Los dos primeros años me costó un trabajo ímprobo, pero mereció la pena.

## Un catedrático de bachillerato en la Academia

Don Valentín García Yebra ha sido elegido recientemente como miembro de número de la Real Academia Española. Le preguntamos cuáles son las razones de su elección.

– Creo que eso habría que preguntárselo a los académicos. Pero, en fin... En mi opinión, las razones han sido mi conocimiento de las lenguas clásicas, aunque la Academia ya cuenta con un filólogo clásico de la talla de Antonio Tovar, y mi interés por los problemas teóricos y prácticos de la traducción. Cuando publiqué *Teoría y práctica de la traducción*, la Academia me concedió el premio Nieto López.

– *¿El discurso de ingreso?*

– Lo estoy preparando, con más lentitud de la que quisiera, porque tengo muy poco tiempo.

– *¿El tema elegido?*

– La traducción como factor de enriquecimiento de nuestra lengua. Es un tema que, sobre todo en su primera parte, que tiene un carácter histórico, requiere mucho tiempo, muchas consultas y averiguaciones. Quizá para octubre lo leeré.

– *Un catedrático de instituto más entre los académicos.*

– Sí, hay una representación magnífica: Gerardo Diego, Manuel Seco, Torrente Ballester y otros que, antes de acceder a la cátedra universitaria, pasaron por la de instituto.

## Un editor ejemplar

Además de catedrático, traductor, académico, Valentín García Yebra es editor. Junto a tres compañeros, fundó la Editorial Gredos: «aunque económicamente es una empresa pequeña, culturalmente es de las más importantes de España». El trabajo de editor lo conciben los cuatro codirectores como «un quehacer académico más». Subraya el impulso que esta tarea ha recibido de Dámaso Alonso, el creador y director de la *Biblioteca Románica Hispánica*.

Durante muchos años los fundadores de Gredos no retiraron un céntimo de los beneficios; lo reinvirtieron todo para sacar adelante una empresa que es desde la raíz una contribución a la cultura española.

## Teoría y práctica de la traducción

– *En Gredos han aparecido las soberbias ediciones trilingües de la Poética y la Metafísica de Aristóteles. ¿Cómo se fraguaron?*

– La *Metafísica* fue un trabajo de muchos años, muy difícil. La *Poética* es mucho más breve, pero también me ocupó dos o tres cursos.

– *Junto a estas ediciones-traducciones monumentales, Vd. ha preparado numerosos textos clásicos para usos escolares.*

– Creo que ésa ha sido una labor muy útil para los alumnos. Junto al texto original se les ofrecían dos traducciones: una en un español fluido, más o menos literario, y otra yuxtalineal, que sólo trataba de mostrar la función de los elementos de la frase latina. Esto parece un trabajo muy fácil; pero, si se quiere hacer bien, es realmente difícil.

– *Supongo que tiene arte y parte grandísima en la Biblioteca Clásica Gre-dos.*

– Esa colección la lleva directamente mi socio Julio Calonge, que es también catedrático de griego. La selección de textos la hacen Sebastián Mariner Bigorra y Carlos García Gual. Mi contribución a ella es sólo la que corresponde a un socio de la editorial.

En los últimos tiempos Valentín García Yebra ha ganado un merecido reconocimiento internacional gracias a su libro *Teoría y práctica de la traducción*. Este libro de casi novecientas páginas, en dos volúmenes, es, ante todo, un excelente instrumento, claro, preciso, lleno de ideas sensatas.

### «Siempre me ha gustado la claridad en todo»

– *Me ha llamado la atención una de sus afirmaciones «de principio»:*

«Personalmente, me desazonan, en las explicaciones de temas lingüísticos, esas fórmulas de apariencia algebraica que complican mediante símbolos lo que podría expresarse directamente y con claridad en pocas palabras. A veces son sólo modos de fingir rigor científico para lo que, dicho llanamente, resultaría trivial o discutible» (I, 17).

– A mí siempre me ha gustado la claridad en todo. En lingüística, todos esos símbolos, esos árboles, me desazonan, porque creo que se puede decir lo mismo de una forma sencilla. Algunos de mis alumnos, ya licenciados, desconocen cosas elementales y, sin embargo, emplean una terminología que ni ellos mismos entienden. Lo peor es que hasta en la enseñanza primaria se emplea ya una nomenclatura que no puede más que perturbar a los niños.

– *¿La solución está en una gramática normativa?*

– No, porque lo que hoy es norma, dentro de diez años puede ser de otra manera. Lo que hay que enseñar es una gramática descriptiva, que explique los fenómenos lingüísticos con claridad.

### La regla de oro de la traducción

– *En Teoría y práctica de la traducción comenta Vd. la polémica entre Arnold, un poeta partidario de buscar la equivalencia funcional en la lengua término, y Newman, un filólogo para quien lo primero es el texto original. ¿Cuál es su posición?*

– Para mí la regla de oro de la traducción es decir todo lo que diga el texto original, no decir nada que no se diga en él, y decirlo todo de la manera más sencilla, más elegante y transparente en la lengua terminal.

– *O sea, que a Homero no hay que traducirlo en tiradas asonantes como si fuera el Cantar del Mio Cid.*

– Por supuesto que no.

– *¿No se alambica demasiado la expresión al traducir un epíteto homérico por cuatro o cinco palabras españolas?*

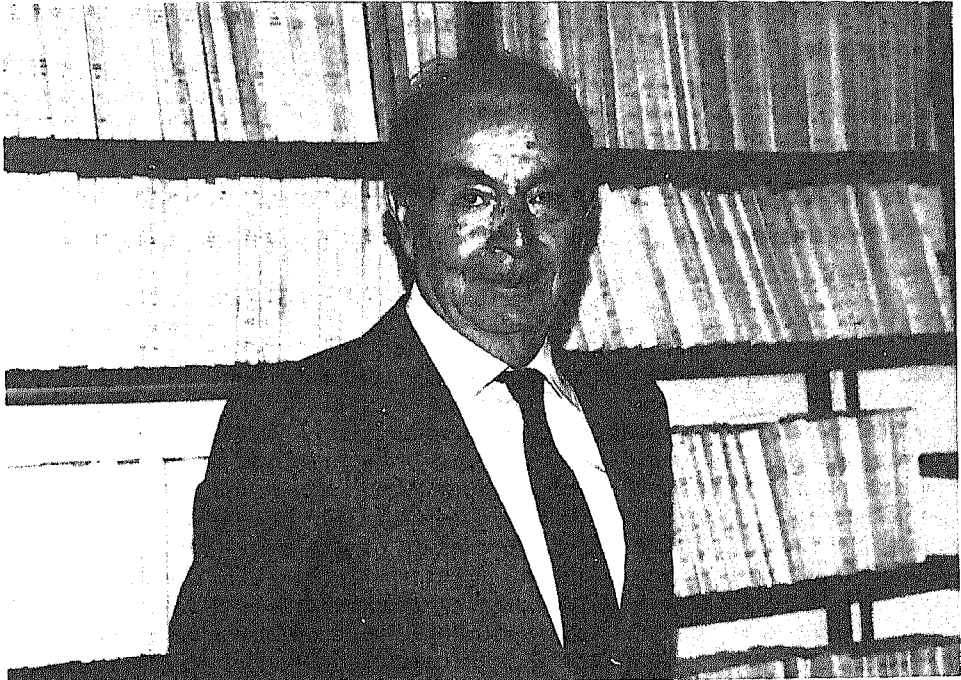


Foto de José Carlos Carrión

– Más se diluye que se alambica. Yo soy partidario de recoger todo el sentido de la palabra griega, aunque así se pierda fluidez en castellano. La traducción debe reproducir el contenido del texto y, en lo posible, su estilo.

– *¿Esta recomendación vale igual para las traducciones en verso y en prosa?*

– Cabe hacer algunas distinciones. Los poemas breves hay que traducirlos en verso o no traducirlos. Pueden explicarse en prosa, pero eso no refleja el poema original. Ahora, un poema épico encontrará mejor cauce en versículos libres de rimas, de acentos fijos, y de un número determinado de sílabas. Me gustaría disponer de tiempo para demostrar con la práctica esta teoría.

Valentín García Yebra nos habla de su último libro, *En torno a la traducción*. En él ha comentado las magníficas versiones del P. Aurelio Espinosa Pólit, que ha puesto en endecasílabos blancos castellanos toda la obra de Virgilio, y en excelentes versos rimados la de Sófocles.

– Yo creo que, si se perdieran todos los ejemplares latinos de la *Eneida*, leyendo la traducción del P. Espinosa nos daríamos una buena idea de lo que es el poema de Virgilio. Pero si hubiera prescindido de la rigidez del endecasílabo, el resultado habría sido aún más feliz. El versículo da más libertad; incluso permite atender a cuestiones estilísticas: onomatopeyas, imágenes... Podemos sentar un axioma: es mejor una buena traducción en prosa que una mala traducción en verso; pero es mejor una buena traducción en verso que una buena traducción en prosa. Y una buena traducción en versículos libres sería mejor que cualquiera de las anteriores.

- *¿Hay alguna traducción modélica?*

- Perfecta no hay ninguna, pero hay muchas que merecen ser leídas. Tienen muchísima fama las de fray Luis de León, pero las traducciones de aquella época eran muy libres. No responden al concepto moderno de traducción. Son lo que los franceses llaman «les belles infidèles», las hermosas infieles.

### «La traducción es muy importante en la enseñanza media»

Para cerrar nuestro diálogo es obligada una referencia concreta a la enseñanza media y al papel de la traducción dentro de los programas escolares y los métodos de enseñanza de las lenguas.

- Yo creo que la traducción debería practicarse más en la enseñanza media. Contribuiría a la formación de los alumnos en dos sentidos: les ayudaría a aprender mejor la lengua extranjera que estudian y, lo que es más importante, les permitiría profundizar en el conocimiento y dominio del español. La traducción es un ejercicio intenso, que obliga a buscar en los recursos del idioma para compensar, en parte, lo mucho que se pierde al trasvasar un texto. También es interesante la traducción inversa, del español a la otra lengua. Como es lógico, uno escribirá un inglés o un francés o un alemán plagado de hispanismos; pero el ejercicio es útil, porque es la mejor forma de familiarizarse con la estructura gramatical de la otra lengua. Creo, no obstante, que es más útil la traducción directa, sobre todo en la enseñanza media. En la adolescencia se forma el gusto por la lengua propia, y el que no disfrute escribiendo el español en los últimos cursos del bachillerato, es muy difícil que llegue a escribirlo bien en su vida.





# José M<sup>a</sup> Valverde

## Diálogo con Felipe B. Pedraza Jiménez

José M<sup>a</sup> Valverde es conocido como poeta, filósofo, historiador de la literatura y traductor. Quizá sea esta última la faceta que le ha hecho más célebre. A partir de su versión de *Ulises* de James Joyce, el público culto vincula su nombre a esta monumental tarea que nos ha permitido leer en nuestra lengua y con garantía una de las piezas más revolucionarias de la literatura del siglo XX. Pero antes de *Ulises*, Valverde tenía ya una impresionante labor de traductor. Había vertido al castellano poemas de Rilke, Hölderlin, Christian Morgenstern, Brecht, Maragall... Y en prosa: el Nuevo Testamento, todo el teatro de Shakespeare, Melville... Pocos son los traductores que pueden presentar una obra tan amplia y enjundiosa.

Sin embargo, nuestra entrevista no se circunscribió al ámbito de la traducción. Hubiera sido reducir y achicar la figura de nuestro entrevistado. Además hubiéramos tenido que rectificar constantemente el curso natural de la conversación. En nuestro diálogo se engarzaban los comentarios sobre la traducción, la crítica literaria, las consideraciones biográficas. La entrevista perdería su salsa y su sentido si al rescribirla hubiéramos cortado cuanto no encajara en el título estricto de este cuaderno monográfico. Creemos que la traducción, como todos los trabajos artísticos, se nutre de la personalidad y de la cultura toda del que la realiza. De ahí que los grandes traductores sean al mismo tiempo personas destacadas de otros campos del arte y el saber.

Nuestra entrevista se desarrolla en casa de José M<sup>a</sup> Valverde, en un ático de la calle Aribau, en la parte alta de Barcelona. Me ha citado para las tres y media de la tarde, la hora del café y de la siesta. Café hubo, siesta no.

José M<sup>a</sup> Valverde es persona de pocas palabras. Tímido y retraído, afable y cariñoso, no nos inunda con la verborrea, buena o mala, a que tan propensos somos los profesores. Sin embargo, la conversación fluye. Pregunta tras pregunta, vamos entreviendo su personalidad, su manera de concebir la existencia, el trabajo y el arte.

Antes de empezar la grabación, nos advierte que no sabe si tendrá algo nuevo que decir sobre la traducción. Está muy reciente su conferencia y posterior coloquio en la Escuela de Traductores e Intérpretes de la Universidad Autónoma de Barcelona. Estas intervenciones, un par de preciosos poemas y los artículos de amigos y discípulos, se han publicado en el homenaje que le han dedicado los *Cuadernos de traducción e interpretación*<sup>1</sup>. El lector comprobará que nuestro diálogo va por otros derroteros menos técnicos y que puede servir de complemento a esta publicación.

Sin más preámbulos entramos en materia.

## Una vida sosegada, dentro de lo que cupo

- *Empecemos por la biografía. Tengo la impresión de que debe de ser apasionante.*

José M<sup>a</sup> Valverde se sorprende ante mis palabras. Algo perplejo, pero con sentido del humor y una sonrisa brillándole en los ojos, contesta.

- No, no. De apasionante, nada. No he combatido en ninguna guerrilla, no he estado en la cárcel, no me he divorciado. Creo que no es apasionante.

A continuación vamos conociendo los datos imprescindibles en una biografía académica. Nació en Valencia de Alcántara (Cáceres) en 1926: «Mi familia era extremeña y mi madre me llevó a nacer allí». Pero se crió en Madrid. En la capital vivió 23 años hasta que se desplazó a Roma como lector de español. En el 55 ganó la cátedra de estética de la Universidad de Barcelona, que hubo de abandonar en 1965.

- *Dejó la universidad por problemas con las autoridades...*

- Sí, bueno, eso es evidente. Intentamos romper con el sistema. Fue un fracaso. Al final, dimos en Norteamérica, que es peor todavía; después estuvimos en Canadá...

Ese plural incluye a su familia y en especial a su mujer que nos acompaña en algunos momentos de la entrevista y que participa en alguna de las cuestiones que les planteo a los dos. Valverde parece un hombre muy hogareño, contento de vivir en familia.

- *¿Cuándo vuelve a España?*

- En 1977. Es curioso: en mi expediente, como si no me hubiera ido nunca. Bueno, tuve que pedir excedencia el último año, cuando podía reincorporarme, porque ya había empezado el curso en Canadá. Ése es el único hueco que hay en mi hoja de servicios. (*Sonríe divertido*). He dejado de creer en el derecho administrativo.

<sup>1</sup> Véase la crítica de Jaime Poch Olivé en *NREM/6* (verano-84), pág. 132.

## Un poeta cristiano

– *Antes de ser célebre por sus traducciones, Valverde era conocido como poeta ¿Es más poeta que traductor?*

– Sí, sí, desde luego. La poesía es la base. Lo demás son subproductos.

– *En ocasiones se le ha incluido en el grupo de Panero, Vivanco...*

– Bueno, me han cambiado de generación unas cuantas veces.

– *¿En cuál se encuentra más en su sitio?*

– En ninguna. Estas cosas hay que decirlas porque los profesores tenemos que usar las generaciones. *(Sonríe)* ¿Qué sería de nosotros si no? Pero... *(Cambia de tono y decide echar sobre otras espaldas la tarea de clasificarlo)*. Mi colocación, mi valoración histórica no es asunto mío. Si algo queda de mi obra, serán los demás quienes dirán cómo, en qué generación, en qué tendencia.

– *Se ha subrayado mucho la presencia de Dios en la poesía de Valverde.*

– Sí, para mí es lo esencial. Lo más importante en mi vida es llegar a ser cristiano. Pero sólo Dios sabe lo que somos. Yo espero que no sea una forma de engañarme. En este deseo de vivir el Evangelio he sido constante. Lo que ocurre es que las consecuencias prácticas han ido variando. Mi visión de la sociedad y del mundo han cambiado. Antes era vagamente fascista. Ahora, soy rojo. Por razones evangélicas, claro.

– *A algunos les parecerá una paradoja.*

– Eso es lo triste: que pueda parecer una paradoja. También la religiosidad está comprada por los que tienen dinero. Como todo. La iglesia entera está comprada, de Constantino para acá. ¿Qué le vamos a hacer?

– *Insiste mucho en su vocación cristiana ¿Es también católico?*

– Sí, sí. Yo soy feligrés de mi parroquia.

La mujer de Valverde interviene para decirnos risueña: «Somos católicos, pero enfadados con el papa». Lo dice con tanta gracia que el mismo Juan Pablo II hubiera aceptado de buen humor el pequeño desplante.

– *O sea, que es un cristiano posconciliar antes del concilio.*

– Yo creo que lo verdaderamente importante es el evangelio, no el concilio. En algunas cosas el Vaticano II ha sido positivo, pero en otras... La palabra «aggiornamento» no fue muy feliz. El cristianismo nunca puede estar «al día». No se trata de eso.

## Una asignatura difícil de encasillar

José M<sup>a</sup> Valverde se queda pensativo. Parece que medita si se trata o no de ponerse al día, pero concluye que no, que no... Aprovechamos la pausa para abordar otro aspecto de su personalidad.

- *Recuerdo que un antiguo profesor mío (estudiaba yo el bachillerato superior) lo comparaba con Unamuno y decía que Vd. debería ser profesor de «valverdología» ¿Qué hay de verdad en esta afirmación?*

- Yo procuro ser un servidor de la asignatura. No les digo a mis alumnos cuáles son mis creencias ni mi filiación política. Eso sí, tengo la ventaja de que mi asignatura es muy difícil de encasillar.

- *Vd. es poeta y crítico literario. ¿Su afición a la literatura es derivación de su interés por la estética, o al contrario?*

- Yo creo que «al contrario». A los diez años empecé a escribir verso. Todo lo demás ha sido subproducto y metalenguaje.

Lo de «metalenguaje» lo dice Valverde con un tono que roza la ironía y la parodia.

- Pero, aunque la literatura sea para mí lo más importante también me interesan mucho las artes plásticas, sobre todo la arquitectura.

- *¿Y la música?*

- También. Pero, como no conozco la técnica, como no sé leer una partitura, me encuentro un poco perdido. Aunque me gusta mucho ¿eh?

### «Para traducir bien, hay que *oír* al autor original»

- *En sus traducciones Vd. da mucho relieve a la sonoridad...*

- Sí, yo he dicho que el traductor es como esos imitadores de los políticos. Trata de remedar las voces ajenas. *Oír* el texto es lo importante para traducirlo.

- *Entre los traductores y teóricos de la traducción existen dos tendencias. Unos ponen el acento en la reproducción del valor semántico de todas y cada una de las palabras, y otros se inclinan por la equivalencia funcional.*

- Yo no veo el dilema. Yo oigo los textos y trato de imitarlos, de imitar su voz y, claro, de recoger su sentido.

- *Sin embargo, hay traducciones que no se pueden oír, porque son horribles o, al menos, muy duras. Pondré algunos ejemplos ilustres y respetables. No dudo que Segalá ha traducido las palabras de Homero, pero no nos transmite el tono.*

- Es que yo no oigo a Homero. Mi griego no llega más allá de la *koiné* en que están escritos los Evangelios.

- *Con las traducciones de lenguas modernas ocurre lo mismo. La traducción que Astrana hizo de Shakespeare.*

- La verdad es que cuando traduje todo el teatro de Shakespeare apenas miré el texto de Astrana, que, además, corta trozos cuando le conviene. Claro, mi traducción también es una traducción fracasada porque está en prosa. Esto la mata, pero ¿qué remedio?



Foto de Willy Valverde

José M<sup>a</sup> Valverde se queda pensativo un momento. Quizá esté imaginando cómo sería esa traducción ideal, en verso, de los dramas de Shakespeare.

– *¿Cuál es, en síntesis, su labor de traductor?*

– En verso he traducido, sobre todo, del alemán. En prosa, me gusta más el inglés. Aunque mi griego es así, así (*hace un gesto expresivo con la mano*), he puesto en castellano el Nuevo Testamento. Del francés y del italiano no me divierte traducir. Son lenguas demasiado próximas a la nuestra. No tienen las dificultades que le hacen a uno disfrutar.

– *Sin embargo, encajar un soneto francés en otro castellano...*

– Uf, eso es casi imposible. El alejandrino francés necesita 19 ó 20 sílabas en español. Con todo, Carlos Pujol ha vertido muy bien los *Sonetos a Elena* de Ronsard. Yo no soy capaz de traducir el verso francés. El inglés también resulta muy difícil. Las once sílabas shakesperianas se convierten en quince. ¿Cómo vamos a poner a Shakespeare en alejandrinos para que suene a Racine?

### «El traductor tiene que vivir de su trabajo»

Hablamos de su proyecto de traducir todo el teatro de Shakespeare en verso. Para llevarlo a cabo necesitaba dedicarse en cuerpo y alma, y para eso era imprescindible una subvención, que no consiguió. Seguimos a vueltas con los problemas económicos.

– *Vd. ha señalado entre las razones para no traducir del italiano que esos trabajos están peor pagados. ¿Se traduce por la paga?*

– Uno empieza haciendo las cosas por amor, pero después se profesionaliza y tiene que vivir de su trabajo. Además el italiano tiene otro grave inconveniente: o es horriblemente fácil o es imposible. No hay término medio.

– *¿El problema de los dialectos italianos es irresoluble para el traductor?*

– Mira, incluso en muchos grandes escritores hay un leve toque dialectal. Un italiano lo percibe muy bien, pero no se puede traducir. En el caso de Pavese hay un ligerísimo sabor piamontés. Ése es el condimento. No hay modo de reproducirlo en español. El castellano es un idioma «centralista» (*sonríe ante la palabra y sus connotaciones*) Bueno, tenemos las variantes hispanoamericanas con sus novedades léxicas y su peculiar sabor.

– *La traducción que más fama le ha dado es la de Ulises de Joyce...*

– Sí, pero a mí me gustan más las *Canciones de la horca* de Morgenstern, un poeta humorístico alemán que murió en 1914. Lo he traducido en verso campoamorino, como había que hacerlo. Es divertidísimo y muy interesante como broma intelectual.

Le pedimos a José M<sup>a</sup> Valverde que nos autorice a reproducir alguno de los poemas. Accede generosamente con una única condición: reproducir al lado el texto alemán. Así lo hemos hecho. Como colofón a esta entrevista, encontrará el lector el original y la versión castellana de *Die Brille* y *Die unmögliche Tatsache*.

– Mi traducción del Nuevo Testamento y mi colaboración con la Comisión Episcopal tiene una proyección mayor que los demás trabajos míos. Y de mi San Pablo estoy francamente contento. Creo que soy el primero que se ha decidido a no cortar las frases.

### «En Italia se traduce muy bien»

Cuando le preguntamos por un traductor modélico, Valverde se resiste a dar un nombre único. Se ve en la necesidad de generalizar y subrayar el magnífico trabajo de los poetas y escritores italianos:

– Se encuentra uno a Pavese traduciendo a *Moby Dick*; Montale vertió otras obras de Melville. Eso es impresionante.

– *Pero ése es también el caso español. Dámaso Alonso tradujo el Retrato de un artista adolescente; Salinas, a Proust; Valverde, a Shakespear, Joyce...*

– Sí, yo he hecho de Pavese, de Montale.

Lo dice con una brizna de resignación, que nos parece tremendamente injusta. Pero seguimos nuestra breve enumeración de grandes traductores españoles. Le citamos a fray Luis. Este nombre despierta el entusiasmo de Valverde, que parecía algo acomplejado por las excelencias de los italianos.

– Ése es una maravilla. Él comprendió que una traducción poética es or-

ganizar el texto en un sistema nuevo. No se sabe si es mejor la traducción o el original. Y, además, la poesía de fray Luis se nutre de sus traducciones.

## Está por escribir una historia del sentido del humor

El nombre de fray Luis es una puerta abierta para hablar de literatura. En realidad, con José M<sup>a</sup> Valverde cualquier excusa es buena para hablar de literatura.

– *Me ha llamado la atención su juicio sobre los juegos de palabras de Shakespeare que en su opinión son «malos e indecentes».*

– Sí. Es lo que llamaríamos un chiste malo, sin novedad, sin ingenio. Son tópicos. Lo de indecentes no tendría ninguna importancia, si fueran divertidos. Está por escribir una historia del sentido del humor. El chiste, no el mero juego de palabras, es una invención posromántica.

– *¿Entra también Quevedo en este cómputo?*

– Sí, aunque Quevedo es nuestro contemporáneo; pero cuando dice que en el mercado hubo una *batalla nabal*, porque se tiraban *nabos*... En fin...

– *Sí, cierto. El ramalazo expresionista de Quevedo no es el de los juegos de palabras, sino la metáfora cruel.*

– Sí, en esos casos es tremendo, brutal. Lo mejor de su poesía es eso: la degradación, la crueldad.

– *José M<sup>a</sup> Valverde está en las antípodas humanas de Quevedo...*

– Quizá mi complacencia en Quevedo tiene algo de morboso. Pero todo el mundo es una mezcla de muchas cosas.

Trato de retomar el hilo de la conversación. Le pregunto por las traducciones al catalán y a las pocas frases volvemos al ámbito literario.

– Para el catalán, una lengua con graves problemas históricos, la traducción es algo vital. Además, ha contado con traductores magníficos como Carné, o Mallofré, que ha vertido recientemente el *Ulises*.

## «Cuando no existe una tradición hay que inventarla»

– Ahora Laia está publicando una colección de cien obras filosóficas en traducción catalana. Eso es muy importante para la lengua. Está creando una tradición. Es cierto lo que decía Antonio Machado: «Cuando no existe una tradición, hay que inventarla». Nosotros, en castellano, tenemos una debilidad grave en la prosa...

– *¿Qué hay que hacer?*

– Buscar los puntos sólidos. Por ejemplo, Moratín. Es una vergüenza que no dispongamos de una edición accesible de sus *Diarios* y *Viajes*, la mejor prosa española del siglo XIX. Los del 98 se encontraron con ese problema y trataron de resolverlo. Galdós y «Clarín» escribían mal. Se arribaban al *Quijote*, pero el *Quijote* es una parodia y sobre una parodia no se puede fundar una tradición.

– *¿Y Valera?*

– Su tono atildado y académico no es el más idóneo para contar lo que pasa en un pueblo de Andalucía con la viuda aquella.

– *Sin embargo, sus cartas son una delicia.*

– No conozco el epistolario. Hay que rehacer la historia de la literatura buscando ese tipo de obras que no se presentan como literatura propiamente dicha. Para mí la gran prosa del XVI es Bernal Díaz de Castillo y Santa Teresa, que no querían ser escritores ni literatos ni nada de eso. El propio Hernán Cortés escribe muy bien.

Seguimos hablando de las crónicas del XV, de los libros de viajes, de textos, en fin, no exclusivamente literarios, pero que contienen bellezas sin cuento. Para rematar, volvemos al tema nuclear de nuestro diálogo (la traducción) y al público de nuestra revista (el profesorado de enseñanza media).

### «Lo primero es hablar; después, traducir»

– *Los profesores de idiomas modernos miran con cierto recelo a la traducción. Les interesa más que el alumno hable...*

– Yo estoy de acuerdo. Lo primero es lanzar a los muchachos a hablar la lengua extranjera, aunque sea mal. Después, cuando traduzcan, que se ocupen fundamentalmente de la lengua propia. El profesor de francés, inglés, latín o griego tiene que ser en esos momentos profesor de español.

\* \* \*

## Dos poemas de Cristian Morgenstern traducidos por José M<sup>a</sup> Valverde

### Die unmögliche tatsache

Palmström, etwas schon an Jahren,  
wird an einer Strassenbeuge  
und von einem Kraftfahrzeuge  
überfahren.

«Wie war» (spricht er, sich erhebend  
und entschlossen weiterlebend)  
«möglich, wie dies Unglück, ja—  
dass es überhaupt geschah?»

Ist die Staatskunst anzuklagen  
in bezug auf Kraftfahrwagen?  
Gab die Polizeivorschrift  
hier dem Fahrer freie Trift?



Oder war vielmehr verboten,  
hier Lebendige zu Toten  
umzuwandeln, –kurz und schlicht:  
Durfte hier der Kutscher nicht-?»

Eingehüllt in feuchte Tücher,  
prüft er die Gesetzesbücher  
und ist alsobald im klaren:  
Wagen durften dort nicht fahren!

Und er kommt zu dem Ergebnis:  
«Nur ein Traum war das Erlebnis.  
Weil», so schliesst er messerscharf,  
«nicht sein kann, was nicht sein darf»

### *El hecho imposible*

*Palmario, en años ya un tanto avanzado,  
en una encrucijada  
ha sido atropellado  
por un camión, de carga muy pesada.*

*«¿Cómo es posible –dice, y se incorpora  
y prosigue viviendo, decidido–,  
cómo es posible que esto haya ocurrido,  
como quiera que sea, aquí y ahora?»*

*¿Tiene la culpa la Constitución,  
en cuanto que afectar puede a un camión?  
Los reglamentos de la Policía  
¿daban al conductor libre la vía?»*

*¿No está prohibido terminantemente  
aquí volver cadáver al viviente?  
O, dicho aún mejor:  
¿No es que aquí no debía el conductor...?».*

*Entre mojados lienzos todo envuelto  
examina los Códigos, resuelto,  
y pronto lo ve claro: En tal lugar  
no deben los camiones circular.*

*Y llega así al siguiente parecer:  
«Ha sido sólo un sueño este accidente,  
pues» –concluye tajante y contundente–  
«lo que no debe ser no puede ser».*

### Die brille

Korf liest gerne schnell und viel;  
 darum widert ihn das Spiel  
 all des zwölfmal unerbetnen  
 Ausgewalzten, Breitgetreten.

Meistes ist in sechs bis acht  
 Wörtern völlig abgemacht,  
 und in ebensoviel Sätzen  
 lässt sich Bandwurmweisheit schwätzen.

Es erfindet drum sein Geist  
 etwas, was ihn dem entreisst:  
 Brillen, deren Energieen  
 ihm den Text-zusammenziehen!

Beispielsweise dies Gedicht  
 läse, so bebrillt, mann-nicht!  
 Dreiunddreissig seinesgleichen  
 gäben erst-Ein-Fragezeichen!!

### *Las gafas*

*Korf solia leer mucho y deprisá:  
 por eso le irritaba y daba risa  
 tanta prolijidad desparramada  
 para no decir nada,*

*cuando hay poco, en verdad, que no cupiera  
 del todo en tres o cuatro palabritas,  
 y en otras tantas frases se pudiera  
 juntar sublimidades infinitas.*

*Pero al fin inventó su aguda mente  
 para ese inconveniente  
 unas gafas, con una luz tan clara  
 que el texto condensara.*

*Por ejemplo, esta misma poesía  
 con tales gafas... ni se leería,  
 y juntando más versos en montón  
 dieran... un signo de interrogación.*

## *Consideraciones teóricas*



# *La traducción de textos en verso*

Eustaquio BARJAU \*

## **Las consecuencias de la maldición babilónica**

Es conocida la mala fama de la que goza el oficio de traductor. Se explota la semejanza –y el parentesco– que existe entre las palabras traductor y traidor para identificar jocosamente al uno con el otro. Profesores y educadores están recomendando constantemente a sus alumnos el estudio de lenguas extranjeras: de este modo no tendrán que leer en traducciones las obras de la Literatura escritas en lenguas que no son la suya. Los conocedores de idiomas suelen mirar con un cierto desdén a los que leen obras extranjeras en versiones traducidas. Los traductores mismos tienden a lamentarse de lo arduo y penoso de su menester: existe siempre una dolorosa distancia –grande o pequeña, pero esencial– entre la obra original y la mejor de sus posibles versiones a otra lengua. (Gerardo Diego titula *Tántalo* a una parte de su *Segunda antología de sus versos* en la que presenta su traducción de poemas de Valéry, Rilke y Carner...) Los traductores, cuando tienen ocasión de escribir un prólogo a sus obras, no olvidan nunca insertar un párrafo sobre su versión; en él suelen dar muchas explicaciones sobre los procedimientos que han seguido para traducir la obra original a otra lengua, acostumbran también a pedir excusas al lector... A todo ello subyace una cierta mala conciencia con respecto al oficio de trujumán...

Los detractores de tal menester insisten en el carácter único, irrepetible, intransplantable de todo texto escrito, en la radical heterogeneidad que existe entre dos lenguas distintas. Con todo, a estos defensores a ultranza de la intraducibilidad de los textos, a los que creen que hay que saber tal o cual lengua para leer tal o cual obra habría que recordarles unos cuantos hechos incontables: que, desde hace siglos, en el mundo de las letras se traduce, y se tradu-

---

\* Profesor de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense.

ce mucho –España es uno de los países de mayor producción editorial traducida–; que una gran parte de la población lectora culta conoce a través de traducciones obras como *Guerra y paz*, *Crimen y castigo*<sup>1</sup> los cuentos de Hoffmann y los *Diálogos* de Platón. Tampoco hay que olvidar que, gracias a la traducción, los científicos japoneses se enteran de las investigaciones de sus colegas rusos, por ejemplo, o los políticos de la ONU de las opiniones de sus aliados o adversarios de esta asamblea (cuando, en reuniones internacionales, los hombres de Estado «no se entienden» o «no hablan un mismo idioma», no es precisamente por causa de sus diferencias lingüísticas ni por impericia de los sufridos traductores...); gracias a la traducción nos enteramos también del funcionamiento de un aparato electrodoméstico que acabamos de adquirir o de las precauciones que debemos tomar al ingerir tal o cual medicamento...

### Traducciones y traducciones. «Forma» y «contenido»

Sin embargo, en relación con los ejemplos que acabamos de citar, hay que decir que no es igual el quebranto –o, por lo menos, la transformación– que sufre al ser traducido un texto como el *Fedón*, o *Las opiniones del gato Murr*, que las instrucciones para el manejo de una batidora...

Decíamos que los políticos, o los científicos, por medio de las traducciones, *se enteran* de lo que dicen sus colegas de otras lenguas y que al leer, traducido, un folleto de instrucciones sabemos *cómo hay que manejar* tal o cual aparato. Sin embargo nadie pondrá en duda que en la lectura del *Fedón* o la *Odisea* –y, más todavía, de Safo o Virgilio– de lo que se trata no es –o, por lo menos, no es fundamentalmente– de enterarse de lo que dicen estas obras sino de ponerse a merced de una unidad textual: el efecto que está destinado a producir una obra literaria es algo muchísimo más complejo y sutil que el que persigue una noticia o un folleto de instrucciones.

Estamos aludiendo a una distinción clásica –y un tanto desacreditada– que puede orientarnos en los primeros pasos de las presentes reflexiones: la diferencia entre *lo que* un texto dice y *el modo como* lo dice, el *contenido* y la *forma*.

No hay duda, al trasladar un texto de una lengua a otra, lo que el traductor conserva sin gran dificultad es el contenido, lo que el texto dice. (En algunos casos, cuando las obras pertenecen a culturas y mundos muy distantes en el tiempo, y en el espacio, ni siquiera cabe afirmar esto). Las cualidades formales de una obra escrita, al estar íntimamente ligadas a la lengua, sufren mayores cambios en el proceso de traducción.

### ¿Traducir poesía?

Con estas últimas observaciones ya habrá adivinado el lector el terreno al que quiero llevar mi reflexión, la traducción de poesía, o más concretamente la traducción de textos poéticos en verso. En este nivel de comunicación lite-

<sup>1</sup> Invocando al viejo Saussure, el escéptico nos dirá, con razón, que la misma traducción de estos títulos supone ya una grave desviación del original: la ausencia de artículo tiene un valor muy distinto en castellano que en ruso; en aquella lengua es una opción dentro de un paradigma de tres miembros –el artículo definido, el artículo indefinido y el artículo Ø–; en ruso, al carecer esta lengua de artículo, no es resultado de opción alguna.

raria, la distinción entre *contenido* y *forma*, *qué* y *cómo* deja de ser válida: el texto es un todo unitario en el que no cabe establecer dicotomía alguna porque en él son igualmente relevantes los dos extremos de la famosa distinción –la cual, digamos de paso, debe seguramente su descrédito a esta constatación–: no se trata de un contenido que se expresa de una forma, como hubiera podido expresarse en otra –lo que sí sería válido para una noticia o unas instrucciones prácticas–; en un poema, una modificación formal lo afectaría del mismo modo que una modificación de fondo.

Pues bien, cada lengua toma de sus propios «recursos naturales» los recursos formales para su poesía. En la configuración del repertorio de expedientes métricos, cada lengua cuenta con un arsenal de propiedades formales que le es peculiar y exclusivo: longitud media de sus palabras, frecuencia de tipos acentuales (oxítonas, paroxítonas y proparoxítonas), distribución de sonidos vocálicos y consonánticos en el seno de sus unidades léxicas, etc., etc. No hay duda de que las convenciones métricas de una lengua están íntimamente ligadas a las características naturales de ésta. Todo esto va a plantear graves dificultades a la hora de verter un poema de una lengua a otra.

Mencionemos algunos ejemplos. Empecemos con uno que llama especialmente la atención y que corrobora los negros augurios que puedan hacerse en relación con la posibilidad de traducir de una lengua a otra un texto en verso: es sabido que la métrica clásica griega y latina estaba basada en la cantidad silábica, es decir, en la mayor o menor duración de las unidades fonéticas subléxicas. Esta propiedad no se encuentra ya en las lenguas europeas postclásicas –o, cuando menos, no es relevante ni utilizable a efectos métricos. ¿Cabe deducir de esta constatación que el hexámetro clásico, por ejemplo, no es traducible en modo alguno a lenguas como el alemán, el castellano o el francés? Otro ejemplo, más banal, más cercano a nosotros pero también de importantes consecuencias a la hora de plantearse la pregunta sobre la traducibilidad o intraducibilidad de una obra en verso: es de experiencia cotidiana de traductores y editores que un texto alemán tiene una extensión menor –alrededor de un quince por ciento– que su traducción al castellano. Teniendo en cuenta este hecho, ¿de qué modo va a ser posible traducir una serie de endecasílabos alemanes en otra serie del mismo número de endecasílabos castellanos? ¿Qué deberá hacer el traductor?: ¿renunciar a este tipo de verso?, ¿alargar la serie castellana destruyendo por tanto esta unidad métrica? Volveremos más adelante sobre este tema. La lista de dificultades que plantea la traducción poética podría continuar...

A la vista de todo lo cual vuelven a asaltarnos las dudas sobre la viabilidad de nuestra empresa... ¿Qué hay que hacer?: ¿hay que renunciar a la traducción de textos poéticos?, ¿hay que traducirlos en prosa?: ¿puede llamarse a esto una verdadera traducción?, ¿deberá el lector renunciar a conocer, aunque sólo sea desde lejos, los poemas escritos en lenguas que no conoce?, ¿deberá aprender las lenguas en las que estos poemas están escritos? La contestación afirmativa a esta última pregunta, aun teniendo en cuenta el grado de utopía que encierra, no nos llevaría tampoco demasiado lejos: ¿no cabe decir también que, en algunos casos –por ejemplo, tratándose de las llamadas lenguas muertas, o escritas–, aprender una lengua viene a ser algo muy parecido a aprender a traducir a la propia los textos con los que nos vamos a enfrentar? ¿Podemos decir que, ante un texto escrito de Teócrito o de Virgilio, un helenista o un latinista se encuentran en la misma situación en la que se en-

contraba un lector culto contemporáneo de estos poetas? La propia lengua, ¿no actúa constantemente como filtro y falsilla que nos impide el contacto directo con el mensaje original? ¿Quién en nuestros días es capaz de percibir con una cierta exactitud el efecto cómico de los epigramas de Marcial, por ejemplo?, ¿o la fuerza intimidadora de algunos de los discursos de Cicerón? (No olvidemos que ya nos resulta difícil empatizar con la comicidad de los periódicos humorísticos que leían nuestros abuelos...) ¿Puede la erudición, el conocimiento objetivado de las convenciones y los gustos de una época situarnos vitalmente en el gozoso momento de la lectura inmediata?; los conocimientos del erudito, ¿no son precisamente una barrera que nos aparta de la verdadera lectura? De igual modo como el análisis de un chiste le quita inmediatamente su *vis comica*, para abrir este túnel del tiempo que pretende abrir el conocimiento de las lenguas clásicas, deberíamos poder colocarnos en la posesión inconsciente de aquellas condiciones que el erudito conoce de un modo objetivo.

Todo lo cual, naturalmente, no hace más que añadir hierro a la cuestión... Sin embargo, al igual como decíamos al empezar estas reflexiones refiriéndonos a traducciones de obras en prosa, debemos decir ahora también que —por fortuna...— existen traducciones de obras en verso; de algún modo u otro el lector tiene acceso a poemas de lenguas y mundos culturales que no son los suyos (otra cosa es el mayor o menor grado de deformación que estas obras hayan podido experimentar al ser trasladadas a otro mundo y a otra lengua...).

Si nos atenemos al famoso *dictum* escolástico, tenemos que decir que de este hecho cabe deducir la posibilidad... siempre que podamos decir que lo que poseemos son traducciones y no falseamientos del texto original. Es frecuente oír decir que no es posible traducir un poema, que los que lo pretenden, o bien destruyen la obra original o bien componen otra con ocasión de la primera...

Pues bien, por un momento, de un modo provisional, vamos a suponer que es posible traducir poesía y vamos a preguntarnos de qué modo es posible.

### ¿Cómo se traduce un poema?

De nuevo vamos a ayudarnos con la conocida dicotomía contenido-forma. Se trata de reproducir en otra lengua un contenido y una forma. ¿De qué modo?

Este proceso puede tener dos momentos distintos y sucesivos (muchos traductores de poesía confiesan proceder así): en el primero se traduce en prosa el contenido de un poema, lo que éste dice; esta operación comporta inevitablemente la destrucción de la obra en su dimensión formal; en un momento posterior, por tanto, hay que reconstruir esta forma.

Pero esto último no es tan fácil como lo primero...; el escéptico volverá a cuestionarse la posibilidad de esta empresa. En este punto tal vez haya que renunciar al concepto de reproducción y haya que sustituirlo por el de imitación; traducir un poema sería entonces reproducir un contenido e imitar una

forma, o, como dijo Valéry, producir con medios diferentes efectos análogos. Ahora bien, ¿en qué consiste esta imitación?, ¿por qué leyes está regida? No resulta nada fácil contestar a esta pregunta. Examinemos algunos casos concretos y veamos en qué atoladeros y ante qué encrucijadas se puede encontrar el traductor de poesía.

### Algunos ejemplos

Supongamos, por ejemplo, que se trata de verter al castellano un poema alemán escrito en estrofas de seis versos endecasílabos con rima cruzada en los cuatro primeros y un pareado al final de cada estrofa. Tengo en la mente la famosa *Elegía de Marienbad*, el poema en el que el anciano Goethe renuncia al amor de Ulrike von Levetzow, la muchacha de diecisiete años que el poeta conoció en el famoso balneario de Bohemia<sup>2</sup>. Dejando aparte las figuras que podamos encontrar en el interior de los versos —que posiblemente no siempre van a ser traducibles sin más al castellano—, el traductor se encuentra con los siguientes elementos formales: la unidad estrofa (seis versos), la unidad verso (once sílabas con una distribución especial de los acentos) y la rima, que es naturalmente un elemento rítmico más. Supongamos que el traductor renuncia a la rima (entre dos lenguas tan distintas como el alemán y el castellano, la conservación de la rima plantea enormes dificultades y suele obligar a cambios importantes en el contenido o en su distribución dentro de las unidades métricas). Una vez hecha esta renuncia, el traductor intentará reproducir la totalidad del resto de los elementos formales del poema. En el caso muy probable de que esto no sea posible, ¿cuáles intentará reproducir y a cuáles renunciará?; en algunos casos, por ejemplo, es posible que el hecho de respetar un recurso formal implique la necesidad de renunciar a otro. Lo más probable, en el caso concreto que hemos puesto como ejemplo, es que debido a la estructura de la lengua alemana —aquí, concretamente, debido a la longitud media de sus palabras—, lo que en esta lengua se dice en un endecasílabo, y en seis unidades métricas de este tipo, no sea posible decirlo en castellano con el mismo número de sílabas. Ante un caso así el traductor tiene que escoger entre una de estas opciones:

1ª Reducir drásticamente el contenido, suprimiendo palabras y abreviando expresiones, con el fin de conservar la estrofa de seis versos endecasílabos,

2ª Conservar la unidad estrofa y la unidad verso modificando la cualidad métrica de esta última; por ejemplo, traduciendo el poema verso a verso pero convirtiendo los endecasílabos en alejandrinos,

3ª No renunciar a la cualidad rítmica de los versos —es decir, traducir el poema en endecasílabos— pero sí a la unidad estrofa y a la unidad verso. De este modo el poema resultante tendrá un número de estrofas superior al original; los endecasílabos de la traducción no se corresponderán con los del texto alemán, de modo que 3 ó 4 versos del poema de partida darán lugar a 4 ó 5 de la versión castellana,

4ª Respetar la estructura de la estrofa y conservar en lo posible la cualidad rítmica de los versos; es decir, traducir

<sup>2</sup> En la revista *Libros* (nº 21, octubre de 1983) he comentado tres versiones castellanas de este poema.



siempre que se pueda un endecasílabo por otro endecasílabo y cuando no por un tridecasílabo o un alejandrino.,

5ª Conservar la estructura de la estrofa y renunciar totalmente a la cualidad rítmica de los versos; es decir, traducir los endecasílabos por medio de versículos libres.

¿Cuál de estos cinco caminos cabría recomendar? El primero ofrecerá al lector castellano una forma poética paralela a la del texto original pero mutilará notablemente el contenido. El segundo respetará la distribución del material temático en versos y estrofas pero desnaturalizará notablemente la primera de estas dos unidades: no olvidemos que la diferencia entre un endecasílabo y un alejandrino es algo mucho más importante que las tres sílabas que distinguen un verso de once sílabas de uno de catorce; cada uno de estos versos tiene su tonada, su andadura y su encanto especial; una pequeña modificación —aquí tres sílabas— puede dar lugar a una fisonomía rítmica completamente distinta. En la tercera de las opciones señaladas la conservación de la cualidad rítmica de los versos y de la estructura de la estrofa se habrá pagado al precio de una distribución completamente distinta del material temático; el poema traducido sólo aparentemente avanzará al mismo paso que el poema original; la unidad estrofa y la unidad verso acostumbran a corresponder a unidades de contenido —de ahí que un encabalgamiento llame la atención y pueda ser utilizado con fines estilísticos—; en el caso de haber escogido el tercero de los caminos señalados, esta andadura habrá quedado completamente dislocada. En la cuarta de las opciones el traductor habrá ofrecido al lector castellano un poema en el que habrá desaparecido completamente la regularidad rítmica del texto original. La última opción está muy cerca de la traducción en prosa, es decir, una traducción que conserva sin modificación alguna la totalidad del contenido pero que renuncia completamente a los expedientes formales métricos que constituyen una parte esencial del mensaje poético.

¿Cuál de estos caminos hay que tomar? El cálculo de costos y beneficios —un cálculo que todo traductor debe estar haciendo continuamente—, ¿cuál de estas opciones recomendará seguir? No sé yo quien aventure una respuesta...

Hemos hablado sólo de las dificultades que la traducción de un texto poético puede plantear debido a la distinta longitud media de las palabras de las lenguas implicadas en el proceso. Cabría señalar dificultades mucho mayores todavía, algunas de ellas insalvable. Vamos a volver sobre una de la que ya hemos dado cuenta más arriba y que tiene especial interés en la historia de la traducción: la que plantea la traducción de un poema griego o latino, concretamente un poema escrito en hexámetros o en dísticos elegíacos (asociación de hexámetro y pentámetro).

Las unidades rítmicas de la métrica clásica —los pies, una unidad comparable hasta cierto punto a los compases de la música— no son reproducibles, ni siquiera de un modo aproximado, en las lenguas europeas modernas. Existen, naturalmente, distintos expedientes que intentan imitar de alguna manera este metro; todos ellos son soluciones precarias: el versículo libre, los tipos de versos naturalizados ya en los sistemas métricos modernos —alejandrino, endecasílabo...— o un procedimiento adoptado por distintos traductores —en España por Alonso López Pinciano, Villegas, Rubén Darío, Carles Riba y en Alemania por J.H. Voss, para citar sólo algunos ejemplos—: consiste en la

creación de una nueva forma de hexámetro, o pentámetro, basada en la intensidad silábica. Así un dáctilo –combinación de una larga y dos breves– se reproduciría por medio de una tónica seguida de dos átonas, y un espondeo –dos largas– o un troqueo –larga, breve–, por medio de una tónica seguida de una átona. Aparte la necesaria incongruencia que nos obliga a renunciar a la correspondencia larga-tónica, breve-átona, debido a la imposibilidad de combinar dos tónicas, cabe preguntarse si tiene sentido seguir denominando hexámetros, o pentámetros, a estas combinaciones rítmicas. Probablemente un hipotético lector de Calímaco, Tibulo u Ovidio educado en la lectura de metros cuantitativos no reconocería parentesco alguno entre los dísticos de estos poetas y los nuestros (del mismo modo como a nosotros nos resulta difícil imaginar el sonido de los hexámetros y los pentámetros clásicos). Sin embargo, el procedimiento hizo fortuna y en las literaturas modernas –la castellana, la catalana, la alemana...– se encuentran ilustres ejemplos de traducciones de obras clásicas con esta adaptación del metro cuantitativo grecolatino. Es más, este nuevo hexámetro y este nuevo pentámetro han sido utilizados por grandes poetas para sus composiciones originales: así Klopstock escribió en hexámetros su *Mesías*, Goethe en dísticos elegíacos sus *Elegías Romanas*, Riba en el mismo metro sus *Elegies de Bierville*...

Sigamos con más ejemplos. Parece que la traducción de este tipo de poemas, los que usan hexámetros y pentámetros acentuales, no debe plantear dificultades tan graves como la traducción de los metros clásicos. Sin embargo, vista de cerca, la cuestión no resulta tan fácil como podríamos pensar. Así, por ejemplo, palabras castellanas como *consolación*, *revelación*, y *naturaleza*, al contener tres átonas seguidas de una tónica, no podrán figurar nunca en un hexámetro ni en un pentámetro. ¿Qué hay que hacer cuando el traductor se encuentra en el hexámetro alemán con las palabras correspondientes, *Trost*, *Offenbarung*, *Natur*? ¿Se encontrarán siempre sinónimos que se ajusten al ritmo buscado?

En los *Himnos* y en las *Elegías* de Hölderlin aparece con mucha frecuencia la palabra *Natur*. El traductor que se proponga verter al castellano estos poemas conservando el ritmo original –hexámetros y dísticos elegíacos– se encontrará de nuevo ante una difícil encrucijada: traducir esta palabra alemana por *tierra*, por *natura* o simplemente por *naturaleza*. ¿Cuál de estas tres opciones es la más recomendable? En la primera hay una pequeña desviación del sentido de la palabra alemana; hay que tener en cuenta además que el término corresponde a uno de los conceptos fundamentales de la cosmovisión hölderliniana. Si optamos por la segunda solución, introducimos en el texto castellano una palabra que está completamente en desuso y que además coloca momentáneamente al texto traducido en un registro –cultista, académico, pedante...– completamente ajeno al del texto original. Por lo que hace a la tercera opción, hay que decir que supone una licencia importante, una renuncia momentánea al metro escogido. Dada la regularidad de éste, no hay duda de que el lector advertirá inmediatamente esta irregularidad rítmica, notará algo así como un traspies en la andadura normal del hexámetro. ¿Cuál de estas soluciones es la mejor? ¿Está justificado renunciar al metro sólo por la existencia de unas cuantas palabras que no van a poder entrar en él? En castellano, ¿qué otro metro reproduciría de un modo aproximado el hexámetro y el pentámetro acentuales? He aquí de nuevo una serie de preguntas de difícil contestación...

## ¿Tiene un poema una única traducción?

El *desideratum* de la traducción de un texto en prosa es que sea la única posible. A la sentencia –frecuente en labios de *dómines* sesudos...– que afirma que no hay traducciones literales y traducciones libres sino sólo traducciones buenas y traducciones malas –todo lo más, buenas, medianas y malas...– subyace este ideal. En efecto, las reglas por las que debe regirse la traducción de un texto en prosa son tan claras y precisas y dejan tan poco margen al arbitrio personal que, sin grave exageración, podemos decir que, dentro del mismo ámbito lingüístico –espacial y temporal–, el margen de diferencia entre varias traducciones fiables de un mismo texto en prosa es relativamente pequeño.

No ocurre lo mismo tratándose de la traducción métrica de un texto en verso. El modo como un texto poético puede ser vertido a otra lengua es algo que no depende únicamente de la mayor o menor habilidad del traductor sino también de sus preferencias personales, de sus gustos, de su talante como escritor. ¿Quién puede garantizarnos que en esta difícil labor de imitar una forma literaria con distintos medios varios hipotéticos traductores de la misma habilidad vayan a echar mano de los mismos recursos? Puede darse incluso el caso que un mismo traductor reelabore completamente una traducción poética propia porque sus criterios estéticos y sus gustos han cambiado<sup>3</sup>.

Es más, se puede dar el caso de que lo que decida sobre las distintas traducciones de un texto poético sean determinados criterios editoriales correspondientes a distintas expectativas de los lectores. Carles Riba tradujo en prosa y en verso la totalidad de las tragedias de Sófocles y de Esquilo que han quedado. En la primera versión se ciñó a los estatutos de la «Fundació Bernat Metge», que era la entidad de la que había recibido el encargo y que luego publicaría estas versiones. Esta institución exigía traducciones eruditas, de especialista, máximamente fieles al contenido del texto original y con notable aparato crítico. En las traducciones métricas el gran poeta y helenista catalán intentó que, de algún modo, estas obras recobraran la vigencia que algún día tuvieron como obras de arte.

A la vista de las reflexiones que preceden, si no les damos la razón a los que piensan que no es posible traducir poesía, que al verter un poema a otra lengua, o bien lo destruimos o bien creamos otro, por lo menos sí debemos reconocer que traducir poesía es algo cualitativamente distinto a traducir prosa. De lo cual tal vez no sea absolutamente necesario sacar consecuencias negativas...

## ¿Traducción?, ¿«transpoetización»? ¿transmigración?

La lengua alemana tiene un término especial para designar la actividad de traducir en verso un poema, *umdichten*. Advirtamos que el hecho de poseer un término específico para esta actividad y de distinguirla de la traducción en

<sup>3</sup> En este contexto resulta especialmente recomendable la lectura del prólogo que Carles Riba escribió con motivo de su segunda traducción en hexámetros acentuales de la *Odisea*; en estas páginas, un documento que debería figurar en una antología de textos sobre teoría de la traducción, el autor explica los motivos que le movieron a rehacer por completo una versión de su juventud y los nuevos criterios que han presidido su segundo intento.

prosa –o de la traducción no métrica de textos en verso–, *übersetzen*, supone ya el reconocimiento de esta diferencia cualitativa de la que acabamos de hablar. Teniendo en cuenta que *dichten* es *escribir poesía*, cabría traducir *umdichten* por *transpoetizar* (pensemos en *umsteigen*, traspasar, *umziehen*, cambiar de residencia, trasladarse...). El prefijo separable *um* designa la transformación que experimenta un poema al ser vertido métricamente a otra lengua.

No hay duda, al ser traducido, un poema experimenta una notable transformación. Verter un poema a otra lengua vendría a ser algo así como interpretar una obra musical del pasado, es decir, hacerla sonar en otro instrumento, pasarla por el prisma personal de un intérprete. Traducir, como interpretar una pieza musical, es propiciar la transmigración de una realidad artística en otras épocas y en otras almas. Puede ser que el Bach que nos conmueve hoy sea distinto del que conmovió a los contemporáneos del cantor de Santo Tomás, pero aquél no existiría sin éste. La obra de arte está ahí, gozosamente polivalente en todo su potencial significativo, dispuesta a viajar por el tiempo, a penetrar en las épocas y en los distintos ámbitos culturales y lingüísticos. Es posible que los hexámetros y los dísticos que leyeran los lectores, cultos de la Antigüedad fueran muy distintos de los que leemos hoy en Klopstock, Hölderlin o Goethe, pero ahí está este nuevo metro creado a imitación –o con ocasión, dirán algunos– del metro clásico y ahí están los hermosos poemas que estos autores escribieron en él. En relación con los cambios que experimentan las pinturas a lo largo del tiempo, adquiriendo coloraciones y matices que su autor no habría sospechado, se dice a veces que «el tiempo también pinta»... De la gran obra de arte del pasado se puede decir lo que una casa editorial puso como lema de su diccionario enciclopédico: *je sème a tout vent*.

Cabría preguntarse además si, a partir de determinada distancia temporal, la auténtica recuperación del pasado es posible. No vamos a abordar este tema... Tan loable es la actitud arqueológica que pretende abrir un túnel en el tiempo y llevarnos por él hasta la presencia viva de la obra de arte del pasado como la que abre generosamente un espacio para que ésta transmigre a lo largo del tiempo en las almas.

Todo poema, traducido, aparece bajo otra luz y en otro clima espiritual..., pero tal vez esto sea algo positivo, tal vez sea posible decir lo que, con motivo de la versión francesa de su opúsculo *Was ist Metaphysik?* dice Martin Heidegger en relación con las versiones de obras filosóficas a otras lenguas, que «cada paso que se dé en este camino es una bendición para los pueblos»<sup>4</sup>.



<sup>4</sup> Cfr. *Qu'est-ce que la Metaphysique?* (trad. Henry Corbin), Paris Gallimard, treizième édition 1951, p. 8.

Genus su  
Facies fructū:  
vni quodq; seme  
su spem suā. m Et  
הַדְּמִין מִלְּבָבָא דְּמִלְּבָבָא  
וְדִלְּבָבָא דְּמִלְּבָבָא  
וְדִלְּבָבָא דְּמִלְּבָבָא

# *Sobre la traducción de obras científicas y obras literarias*

Julio CALONGE \*

Incluso para las personas cultas, el término traducción, en el sentido que tiene en la frase: «esto es una traducción», viene a significar un duplicado de la obra original que sustituye *satisfactoriamente* a ésta. En una consideración provisional, podría ser admitida esta definición. La palabra clave es «satisfactoriamente», porque es imposible, o casi imposible, que en esta condición tan subjetiva coincidan traductor, autor y lector. En realidad, hay muchas personas que conocen obras literarias o científicas escritas en alguna o algunas lenguas extranjeras sólo por medio de traducciones. Fuera de los casos en que puede compararla, al menos parcialmente, con el original, el lector de una traducción no está en condiciones de juzgar si ésta es satisfactoria o no lo es; su crítica sobre ella está habitualmente limitada a los barbarismos y faltas de respeto a la norma que ha de encontrar casi inevitablemente. En resumen, nada relevante puede decir este lector con respecto a la bondad de la traducción.

El autor de la obra, si conoce la lengua de la versión, puede emitir su juicio sobre la adecuación del sentido de ambos textos, pero, con la inevitable excepción de los bilingües perfectos, que apenas existen, no debe nunca intentar retocar el estilo del traductor. Es frecuente que, cuando, en presencia del borrador de la traducción sometido a su aprobación, el autor se decide a hacer correcciones de estilo o de matiz, ofrezca soluciones poco acertadas o fórmulas que no son norma en la lengua de la traducción o que son, incluso, agramaticales. Desgraciadamente para él, le está vedada al autor, de una manera general, la complacencia con la nueva forma externa que ha tomado su obra. Diríamos que, frente a la traducción de su obra, el autor puede hasta juzgarla, pero no deleitarse literariamente en ella.

---

\* Catedrático de griego en el I.B. «Isabel la Católica» de Madrid.

El objeto de la operación de traducir es el de poner a disposición de un lector (que no conoce la lengua original o que, eventualmente, prefiere leer la obra en su propia lengua) un texto científico o literario, cuyo contenido al menos, ya que no los otros componentes, esté lo más próximo posible al texto original. Esta labor es asequible en el caso de la obra científica, pero matizadamente más difícil, con gradaciones hasta lo imposible, en el de una obra literaria. Nos encontramos, pues, con que la operación de traducir no puede ser tratada como un proceso que se puede reducir a sencillas fórmulas ingenuas. Abarca desde la simple sustitución de los soportes lingüísticos que enlazan fórmulas científicas hasta el inútil empeño de enfrentarse con la poesía hermética. Se trata, como acabamos de decir, de una serie de gradaciones cuya descripción es tan fácil o tan difícil como la de cualquier actividad comunicativa o expresiva en forma escrita. Hay escalones tan asequibles que se podrían conseguir, incluso, por medio de una máquina, otros, no pocos, están en los límites de lo que apenas permite alcanzar la capacidad del ser humano y sus condiciones culturales.

Ciertamente las traducciones son una necesidad en nuestro mundo cultural. Estamos hoy faltos aún de la perspectiva necesaria para establecer juicios acerca del impacto de las traducciones en la cultura de nuestra época. Lo más probable es que las traducciones de obras científicas, a pesar de que el incremento de originales de este tipo de obras será enorme, tenderá a detenerse y a experimentar después una notabilísima reducción. No podemos afirmar con certeza, aunque todo parece indicar que ha de suceder así, que en un futuro no más alejado de un cuarto de siglo habrá prevalecido una sola lengua universal para el tratamiento de las ciencias experimentales (quizá no se limite al tratamiento de la ciencia misma sino que se extienda también a su enseñanza en las Universidades) <sup>1</sup>. Igualmente es imposible precisar si seguirán actuando los mismos impulsos de tipo cultural y político que motivan actualmente una muy abultada producción de traducciones. No es la intención de este escrito entrar en el examen, ciertamente incitante, de estas situaciones. Sólo deseamos dejar anotado aquí que para la sociedad actual las traducciones son una necesidad.

Hemos señalado en los párrafos precedentes los dos factores que se imponen previamente al intentar hablar sobre la traducción: el grado de su *posibilidad* teórica y el de su *necesidad* social y cultural. La realidad del considerable número de traducciones que se producen es argumento suficiente para probar su necesidad y no vamos a aportar más datos en su apoyo. Pero, ante la necesidad, no es corriente cuestionarse la posibilidad. En general, se juzga la traducción aislada favorable o desfavorablemente, dando siempre por admitido que es posible, sin más análisis, realizar satisfactoriamente el proceso de la traducción, incluso en los casos en que un juicio sosegado nos lo presentaría como problemático.

Queremos entender por traducción una pauta para que el lector haga la misma interpretación de ella que la que haría del original. Pero debemos admitir que esta deseada identidad es posible en muy pocos casos (sólo en algunas obras científicas), que resulta ya muy difícil en una elaboración literaria sencilla, y que esa dificultad crece progresivamente según los géneros litera-

<sup>1</sup> Hay que tener en cuenta que no es deseable ni conveniente cualquier tipo de intervención restrictiva. Aunque procediera de altas esferas culturales, no dejaría de producir el efecto de un impresionante empujón hacia el tercermundismo.

rios e incluso según el estilo del autor. Teniendo en cuenta, pues, que una pauta que reúna esa condición no es generalmente alcanzable, tratemos de encontrar, aunque sea en un nivel inferior, una delimitación amplia. Nos dejaría engañosamente satisfechos la siguiente definición: extraer de la estructura de la lengua de salida todo su contenido conceptual, en su conjunto y en cada una de sus partes, y verterlo en la estructura de la lengua de entrada de modo que no pase nada de la estructura original que no sea normativo en la lengua de la traducción. Esta definición puede parecer poco objetable en su conjunto, pero es muy insuficiente. Precizando más, se puede decir que es *insuficiente* para la traducción de obras de ciencias de la naturaleza. Es, en cambio, absolutamente *insuficiente* para aplicarla a las obras de creación. Esto nos sirve para deslindar dos amplios campos en que queda dividida tajantemente la posibilidad de llevar a cabo la operación de traducir y también, por tanto, la actividad del traductor. Veamos primero lo que ocurre con las obras científicas y posteriormente nos ocuparemos de las obras de creación.

### La textura de las obras científicas y el traductor

Un significante aislado representa siempre un conjunto de virtualidades significativas. La gente que considera el léxico con la natural simplicidad con que todos juzgamos aquello en lo que no somos especialistas cree que en un diccionario general se encuentran todas las posibilidades de actualización de cada significante; cree, por tanto, que las acepciones que se anotan en las palabras del diccionario constituyen *numerus clausus* para ahora y para el futuro. Otros, que no llegan a tanto, creen vagamente que, al menos, el número de las virtualidades está limitado a las que pueden surgir de una significación básica y no distinguen la actualización de estas virtualidades no catalogables. No es éste el lugar indicado para destacar la importancia de todas estas matizaciones en la selección de los términos que se pueden ofrecer contrastivamente en la lengua de la traducción.

Al tratar de las obras científicas, la mayor parte de los términos tienen que responder a conceptos muy definidos. La ciencia, al expresarse por medio de la lengua escrita, debe alcanzar lo que se podría llamar mensurabilidad del concepto. Es decir, en virtud de un acuerdo (que puede ser válido para toda una rama de la ciencia o limitarse a una restricción anunciada por un autor en el uso de un término para su obra) se establece que a un significante, que en el léxico aparece con sus acepciones y que encierra sus virtualidades, le privamos en un contexto determinado (un solo libro o una rama de la ciencia) de todas ellas, reducimos su amplitud y lo limitamos estrictamente a significar sola y exclusivamente el concepto que estimamos imprescindible para expresarnos clara y distintamente. En virtud de esta delimitación, dentro de ese contexto, los términos así tratados se convierten en una especie de unidades conceptuales cuyos «guarismos» reciben tradicionalmente el nombre de términos unívocos. Gracias a esa mensurabilidad de los conceptos, gracias a la posibilidad de creación de estas unidades conceptuales ha nacido y se ha desarrollado el pensamiento abstracto. Sin este recurso, la utilización del lenguaje por el ser humano sería sólo parlante, recitante, expresiva, etc. Sin esto no habría podido nacer la filosofía, es decir, la ciencia.

En efecto, ya en Platón están claros los comienzos de especialización del lenguaje filosófico (sería anacronismo decir aquí científico porque es término



incluido). Pocos años después de él, no por mérito de nadie sino por la dinámica misma del pensamiento, la filosofía, es decir, la ciencia, utilizaba ya de modo natural esta posibilidad <sup>2</sup>.

Pero, durante siglos, el cultivo de la filosofía y de la ciencia estuvo limitado a un número muy reducido de cultivadores y sus efectos fueron mínimos en la vida social. Hasta hace menos de un siglo la casi totalidad de la población ejercía sus actividades, y era competente para ellas, sólo por medio de la práctica, es decir, de la adquisición de unos hábitos, que, tras ser dominados por cada individuo en su ámbito, le permitían prestar satisfactoriamente su servicio a la sociedad. Cualesquiera que fueran los nombres usados (aprendiz, meritorio, interino, etc.), el acceso a los empleos seguía la vía del aprendizaje. Esta institución hizo crisis entre las dos Guerras mundiales. Hasta entonces, aparecían mezcladas, apenas sin análisis diferencial, las normas, en cierto modo generales, de cada actividad con los hábitos privativos de cada grupo de trabajo. En poco tiempo la industrialización y, como consecuencia, la enseñanza técnica y profesional introdujeron y divulgaron conceptos generales para los que crearon o especializaron los términos adecuados. Estos conceptos y estos términos aproximaban muchas de aquellas actividades al campo de la tecnología e incluso al de la ciencia. Siempre la ciencia y la tecnología habían tenido un vocabulario especializado propio, sin el cual, como hemos dicho, no son concebibles. El cambio no era cualitativo, sino cuantitativo. Ya no eran muy pocos (el médico, el ingeniero, etc.) los que se servían de un vocabulario propio dentro de su especialidad, sino que nuevas técnicas derivadas de la experimentación científica venían expresadas todas ellas en una terminología propia. El número de técnicos aumentaba continuamente y así se hizo posible y necesaria la existencia de publicaciones en numerosas ramas especializadas. Como consecuencia de este impulso, se puede medir hoy el grado de desarrollo de una sociedad por la cantidad de publicaciones de este tipo que es capaz de mantener. Muchas de ellas han de ser traducidas a otras lenguas.

Frente a la obra de creación en la que un autor puede hacer nacer y mover sus personajes en un mundo único e irrepetible, lo que caracteriza a la obra científica es su universalidad. Al decir científico, decimos también técnico. Cuando se trata de una tecnología bien fundada como aplicación de la ciencia, no es posible que habitantes de los puntos más alejados del planeta tengan conceptos diferentes. La ciencia y la técnica se caracterizan por ser comprendidas y utilizadas por todos los seres humanos con uniformidad absoluta. Fuera de ellas, para casi todo puede haber interpretaciones diferentes. Hasta los condicionamientos psíquicos que acompañan a algo tan profundo como la atracción sexual varían de pueblo a pueblo y de época a época. Su inmersión en el mundo social y cultural los hace cambiantes <sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Es importante no confundir la utilización científica del vocabulario, por vía de la especialización limitativa del mismo, con el vocabulario científico de origen griego cuya formación se manifestó en los siglos III-II a.C. Lo primero es una conceptualización restrictiva de las acepciones y virtualidades de un significante, lo segundo fue el aprovechamiento de las amplias posibilidades de la lengua griega para la derivación y composición nominal y de las claras clasificaciones específicas de la derivación. Este sistema ha sido exclusivamente válido hasta el fin de la Guerra (1939-45) en que ha empezado a sufrir muy seriamente la competencia del inglés. El vocabulario de la informática, p. ej. es ya todo él inglés.

<sup>3</sup> No valdría objetar aquí que también la ciencia es cambiante. En primer término tal objeción sólo podría ser motivo de reflexión en lo referente al tiempo; su universalidad sincrónica continuaría inalterable. Los cambios que se pueden producir diacrónicamente en la considera-

No son sólo las ciencias de la naturaleza y la tecnología. También la economía, el comercio, etc., se mueven en planos supranacionales, al margen de las características propias de cada pueblo. Unas y otras se desarrollan en conceptualizaciones unívocas y para ellas se ha creado (por la vía del préstamo, del calco, de la adaptación o de la acepción especial) en cada lengua un vocabulario también unívoco. Como ya hemos indicado, es característico el hecho de que la univocidad de este vocabulario es necesaria; por esta razón surge el término unívoco de modo mecánico en cuanto existe el concepto, en una relación de causa a efecto. Como el concepto es universal y único, todas las lenguas necesitan el término necesario para expresarlo, pero naturalmente la primacía de la invención se produce en una lengua determinada. Lo más cómodo (y también ¡ay! lo más aconsejable) es el préstamo tomado de la lengua más generalizada <sup>4</sup>.

*ción pura de los hechos científicos no proceden nunca de modificaciones sociales o culturales, sino de la introducción de metodologías nacidas de la concatenación de tendencias dinámicas internas en la propia ciencia. No se caracteriza la ciencia por la consecución real de un objetivo sino por la utilización de un método de trabajo para poder alcanzarlo.*

<sup>4</sup> Hay que justificar, sin duda, todos los esfuerzos para mantener la «pureza» de la lengua, pero parece peligrosa, en principio, la tendencia a preferir el calco sobre el préstamo en el vocabulario científico, lo que no supone la misma opinión sobre el resto del léxico. El vocabulario de una lengua que rechaza el préstamo en el uso científico se aparta inevitablemente del hábito internacional y provoca a la larga un abandono definitivo, por parte de los hablantes nativos, de las ofertas del léxico de su especialidad que le ofrece su propia lengua. Pueden éstos pasarse con armas y bagaje a la lengua que les ofrece mejores posibilidades. No parece evitable que el inglés se imponga en muchos de estos campos. Ya lo está de hecho en la recepción de información, especialmente en la que llega a través de la lectura. No es muy aventurado suponer que en un plazo no muy largo los autores que tratan de estas materias en determinado nivel abandonen sus propias lenguas para este fin y adopten definitivamente el inglés por serles a ellos más fácil expresar y a sus lectores más fácil entender los conceptos y manifestaciones de su ciencia en esa lengua que en la suya propia. (Aunque consciente de la gravedad de esta afirmación y del rechazo general con que puede ser recibida por el lector, no le es posible al que escribe estas líneas silenciar una convicción muy firme cuyos fundamentos no puede razonar aquí. Las literaturas nacionales no sufrirán menoscabo alguno, pero la ciencia será más universalmente asequible).

Naturalmente que esta amenaza (de la que quizá no sea conveniente huir) no va a desvanecerse por el hecho de introducir préstamos en lugar de calcos. Cuando existan razones suficientes para no aceptar un préstamo, deben estudiarse otras posibilidades de encaje del término que se propone con las otras categorías gramaticales. En todo caso, no parece preciso indicar que el préstamo ha de ingresar suficientemente ataviado para que su forma no cause extrañeza a los hablantes. Si se cumple este requisito, todo préstamo debe tener posibilidad de entrada. El mal del supuesto barbarismo se cura inevitablemente con el tiempo, con muy poco tiempo. El rechazo por sistema del préstamo en el vocabulario científico es una lucha insensata, y además perdida, contra la tendencia de este vocabulario a la universalidad.

El calco es siempre una introducción forzada de un nuevo *significatum* (cf., para el valor de este término, E. Coseriu, *Principios de semántica estructural*, Madrid, 1977, pág. 11), que entra asociado a los componentes fónicos y a la significación o significaciones básicas de un significante. Esta introducción es una operación quirúrgica, no una evolución natural de las relaciones léxicas. El calco en la obra científica puede producir a la larga una alteración del equilibrio interno de las acepciones y virtualidades del significante o significantes con los que queda enmarcado. El *designatum* (normalmente un concepto o un proceso, pero también un objeto) es siempre algo absolutamente nuevo y recibe, a través del calco, un *significatum* que normalmente está relacionado con un campo conceptual. Dado el carácter de «encapsulado semánticamente», propio de todo término unívoco, no se producirá alteración mientras los usuarios mantengan totalmente aislada la unidad entre la cosa significada y el significante, pero las posibles falsas identificaciones con otros significados de ese significante en el que su estructura fónica le encuadra (desgraciadamente eso es lo que, para empezar, pretenden inconscientemente los propugnadores del calco) pueden dar lugar a la utilización de connotaciones y usos metafóricos que acabarán por distorsionar lo que antes estaba bien equilibrado. Jamás nada semejante puede suceder con el préstamo. El préstamo en las obras científicas es una bendición para las lenguas que lo practican. La vitalidad de una lengua en este aspecto se manifiesta por el hecho de aceptar naturalmente los presta-

Lo que caracteriza a las personas que cultivan o profesan cada uno de esos campos es el dominio total de unos contenidos conceptuales ya definidos previamente y que además son universales y también el de las formas léxicas que los constituyen o representan, generalmente unívocas<sup>5</sup>. Indudablemente existe un soporte gramatical, que no es tan importante para la expresión de los conceptos mismos, que suelen aparecer en formas ya acuñadas, como lo es para el enlace de éstos y para las explicaciones necesarias. Parece razonable destacar en las obras de este tipo el evidente desequilibrio cuantitativo entre sus integrantes: el contenido de conceptos científicos en forma lingüística acuñada, por una parte, y los escasos soportes léxicos necesarios para su expresión general, por la otra.

El traductor de este tipo de obras no es, de ninguna manera, una persona que, en virtud de una técnica para traducir, lleva desde la lengua de salida hasta la lengua de entrada el contenido expresado. En la traducción de toda obra científica o técnica es imprescindible que el traductor esté plenamente familiarizado con todos los conceptos especializados, con su expresión formalizada y con los términos unívocos usados en la obra original. De no cumplirse este requisito, es absolutamente imposible obtener una traducción. No hay que engañarse con la creencia de que el traductor puede valerse de un buen vocabulario científico y técnico; se necesita mucho desconocimiento de la cuestión para admitir esta posibilidad. A un diccionario general puede acudir todo el mundo para conocer el significado de los significantes que se consultan. El resultado puede ser más o menos satisfactorio según la preparación previa del que hace la consulta, pero todos encuentran alguna respuesta porque ese es el proceder adecuado. Con un vocabulario científico suceden las cosas de otro modo. El número de posibles consultantes capacitados es muy reducido y también es muy reducida la parcela que cada uno puede consultar. Carece de sentido que consulte un vocabulario científico cualquiera que no esté familiarizado con la especialidad a la que el término pertenece. Si, no obstante, se decide a la consulta, lo mejor que puede suceder es que no entienda nada, porque si cree entender algo es casi seguro que entiende mal. Estas afirmaciones son válidas en general excepto para el citado especialista. Los efectos negativos que inadecuadas consultas al diccionario pueden ocasionar en la obra traducida son incalculables, pero, en general, se suavizan cuando el lector es especialista y retraduce a la lengua de su ciencia los absurdos de la letra impresa.

Cuando el traductor reúne las condiciones indicadas, es decir, es especialista, no se presentan dificultades. Sus conceptos científicos son en él previos a su enfrentamiento con el original y, además, idénticos a los que se va a encontrar expresados en éste. Como lo sustancial son los conceptos (que son universales en su ciencia), no tiene que acudir a buscar una interpretación de los significantes del texto original, cuya forma, en general, le es bien conocida en la lengua de origen, sino sólo a darles forma en la lengua de entrada, en la

mos. El inglés, el alemán y el ruso, por ejemplo, han sido lenguas receptoras para las palabras extranjeras. Bien entendido que cuando defendemos los préstamos no queremos referirnos a la costumbre necia de sustituir el vocabulario nacional por otro foráneo, sino al riesgo de introducir para el cuidado de nuestra lengua prácticas propias de una unidad de vigilancia intensiva.

<sup>5</sup> Un hecho en íntima relación con lo que estamos diciendo es el relativo poco esfuerzo (unas 400 horas previas en alemán, por ejemplo) que un científico necesita para llegar a poder leer en una lengua extranjera textos de su especialidad, aunque le sea imposible leer, por ejemplo, un periódico en esa lengua.

que, para la mayor parte de ellos, ya existen expresiones acuñadas, que él conoce y que son las únicas admisibles. Este traductor es el único capaz de percibir si en el original hay nuevos conceptos que deben expresarse en adelante en expresiones acuñadas o si nuevas acotaciones conceptuales mínimas requieren la introducción de un nuevo término unívoco, etc. Es muy importante que allí donde hay una conceptualización formalizada usual en la especialidad no aparezca una expresión vaga, aunque su sentido no sea incorrecto. En resumen, en la traducción de una obra científica un solo error conceptual o, incluso, la no observancia de la forma de expresión habitual de los conceptos es más grave que una montaña de incorrecciones gramaticales que permitan, sin embargo, comprender el contenido. Naturalmente, lo deseable es que también haya corrección gramatical, pero tenemos que admitir, *amicus Plato, sed magis amica veritas*, que esto no es aquí lo pertinente <sup>6</sup>.

Quizá sea el momento de volver un poco al punto de partida. El objeto que se propone este trabajo es el de llevar a cabo algunas reflexiones sobre la traducción. Parece que lo regular habría sido partir del hecho de que el texto original es algo que ya existe y, por tanto, dar por sentado que sólo ahí podían comenzar las reflexiones. Es decir, en la presencia de un original que se va a traducir. Tal postura conduciría a establecer que la traducción consiste sólo en aprender a manejar unos recursos que, con la ayuda de un diccionario, permitan presentar modosamente ataviada en una lengua nueva una obra que tomó forma en otra distinta y que, salvo excepciones, iba dirigida a otros lectores. Supondría, por tanto, que toda persona que conociera bien las dos lenguas sería capaz de realizar una traducción. En ese supuesto, la naturaleza del texto original carecería de relevancia o no tendría la suficiente para detenerse a analizarla, puesto que se trataría sólo de traducir, y únicamente habría que dar una presentación escrita en la lengua de entrada al «texto» del original.

No ha sido un propósito deliberado el que nos ha llevado aquí al examen previo del original; es que no nos ha sido posible hallar una vía racionalmente admisible para tratar el proceso de la traducción partiendo sólo del bloque lingüístico del texto y de la conversión de ese bloque en el correspondiente al de la otra lengua. El examen que hemos llevado a cabo sobre los condicionamientos formales de un texto científico nos ha conducido a la conclusión de que la forma del texto no está determinada por su contenido excepto en las expresiones acuñadas. El autor no puede variar en el fondo nada de lo que su ciencia tiene ya por adquirido. Es más, el lector científico parte, antes de iniciar la lectura, de que el que ha escrito la obra acepta la totalidad de esas adquisiciones, de que es alguien que forma parte de los cultivadores de esa especialidad. En efecto, en el tratamiento de un tema científico, no hay que indicar a modo de prólogo los supuestos generales, que son un bien común de todos los especialistas. La novedad de la obra consistirá sólo en discutir alguno de esos supuestos, enunciándolo previamente en su forma admitida, o bien, partiendo siempre de él, alcanzar otro plano o demostrar que no es posible alcanzarlo.

Las modificaciones que un autor puede proponer en la forma de los enunciados científicos son sólo posibles con la intención de que su comprensión

<sup>6</sup> Nuevamente el que escribe es consciente de la gravedad de esta afirmación. Es probable que tampoco él desee que las cosas sean así, pero lo dicho es irrefutable y oponerse a ello sería negar lo que la razón impone.

sea más clara y su exactitud más perfecta o porque estos enunciados tienen que acomodarse a las exigencias de la metodología científica vigente. No es comprensible que cada cultivador de una rama de la ciencia use las definiciones admitidas en ella con arreglo a su propia estética de la expresión. No es imaginable que una revista científica publique un artículo en que se trate de modificar determinadas formalizaciones de conceptos científicos en razón a su mayor belleza externa. No lo podría publicar porque tal artículo no es ciencia, porque no trata un tema de ciencia; la verdad científica no sería afectada en absoluto por una aportación de este tipo. No es necesario insistir otra vez en que el traductor ha de estar imbuido de los conceptos que se acaban de expresar. Al ser él mismo un conocedor de la especialidad que traduce, no hallará ninguna dificultad.

Quizá hayamos conseguido muy poco hasta ahora, pero parece que ya tenemos algo adquirido con absoluta certeza: el análisis genérico (no sólo el específico) del texto original es indispensable. Con mayor precisión, el análisis específico del texto original puede y debe llevarlo a cabo el traductor como parte inicial de su labor práctica, pero jamás puede conducir a darnos una explicación de carácter general sobre la posibilidad o dificultad del proceso mismo de la traducción y de que ésta llegue a ser representante correcto o admisible del texto original. Recordemos que, hasta ahora en nuestro esquema, las traducciones se producen porque son necesarias, pero no hemos encontrado otros índices de su posibilidad que los que hemos visto que son manifiestamente reales en las obras científicas. Sólo el análisis genérico de que hablamos puede conducir a una explicación del fenómeno que llamamos traducción.

La relación absoluta que hemos observado entre la obra científica y su traductor con seguridad no es tan válida en el caso de la literatura de creación, pero en la situación en que se encuentra este razonamiento vendría a ser un salto en el vacío enfrentar el texto original con un conjunto de normas para la traducción, en vez de seguir considerando la relación de este texto con el traductor.<sup>7</sup>

Estamos próximos a terminar el apartado referente al traductor de obras científicas, pero debemos añadir algunas pinceladas a su caracterización. Como requisito por todos admitido, este traductor ha de ser hablante culto nativo o poseer la misma competencia que éste en la lengua de entrada y ser buen conocedor de la lengua del texto original. Esta es una condición necesaria, pero no suficiente. Ha de ser obligadamente especialista en la materia que va a traducir. También es ésta una condición necesaria, pero no suficiente. La coexistencia en la misma persona de estas dos condiciones necesarias hace que se complementen y que juntas constituyan la condición necesaria y suficiente. No hace falta nada más. Entre dos traductores posibles será el más idóneo el que mejor conozca la especialidad. Sólo entre dos que tuvieran el mismo conocimiento de la especialidad habría que elegir el que conoce mejor las lenguas, especialmente la de entrada. Cumplida la condición necesaria y suficiente, lo que de giros idiomáticos y de elegancia se pueda añadir será bien recibido, pero se podría prescindir de ello absolutamente para la perfecta comprensión del texto.

<sup>7</sup> Parece indicado aclarar que, cuando aquí se habla del traductor, se tiene sólo en cuenta a la persona capaz de llevar a cabo la operación de traducir; nunca nos referiremos a su actividad profesional.

No nos produce temor incurrir en algunas reiteraciones. En el fondo, la reiteración es un procedimiento explicativo que supone la insistencia en la afirmación hecha y, normalmente, una delimitación más precisa de lo que se dice. En este caso nos interesa especialmente dejar sentadas unas cuantas aseveraciones que podemos usar como paradigma posteriormente. Helas aquí. Al menos en la traducción de una obra científica, es requisito indispensable la identificación conceptual previa del traductor con la ciencia a la que el original pertenece; no parece existir técnica alguna de traducción que haga posible otro traductor que el que, además del conocimiento de las dos lenguas, es afin al contenido del original. El conocimiento perfecto de ambas lenguas y de sus características contrastivas e, incluso, la máxima preparación lingüística (que nada tiene que ver con la traducción excepto en lo que es contrastivo entre las dos lenguas) no aliviarían nada la incapacidad del que sin el conocimiento científico congruente osara emprender una traducción de este tipo. No es pertinente, aunque sea deseable, la corrección idiomática, sino la total adecuación del sentido de texto a texto.

Conviene tener en cuenta que el análisis que precede se ha realizado intencionadamente en un campo en el que no cabe posible error, en el de las llamadas ciencias experimentales, en las que no se pueden dejar datos aislados (cuando es necesario dejar alguno aislado y sin explicación, esto sirve, paradójicamente, para justificar y confirmar la precisión metodológica del proceso) y cuyos resultados son siempre exactos o aparecen, lo que es lo mismo, con la intención científicamente fundada de serlo. Es importante afirmar que, con las gradaciones oportunas, las conclusiones con respecto a las condiciones exigidas al traductor a que hemos llegado aquí son aplicables también a las innumerables manifestaciones que en forma escrita se pueden hacer desde otros campos del saber y se extienden a cualquier publicación especializada del ámbito de la cultura, de modo particular la filosofía, la historia y la crítica literaria<sup>8</sup>. La caracterización es diáfana: un escrito científico es el que trata un objeto exterior con un método válido cuyo proceso se puede seguir (y por tanto admitir o rechazar) por la vía del razonamiento o de la experimentación. El hecho de que sus conclusiones lleven a la afirmación o a la negación de una suposición previa no representa falta de validez científica.

Lo único pertinente es que el método sea realmente científico. Una biografía histórica es un escrito científico en cuanto el autor decida escribirla sin añadir nada subjetivo ni quitar algo sustancial con intención personal de hacerlo así y siga consecuentemente la metodología adecuada a su investigación. Insistimos en que también el traductor de estas obras tiene que ser un especialista. El perfecto conocimiento gramatical de las dos lenguas y un amplio dominio del léxico no supone una capacitación para traducir este tipo de obras, aunque se añada un adiestramiento y se suministren unas fórmulas que supuestamente habilitarían para traducir. Aunque para este tipo de obras, como ya tantas veces se ha indicado, el traductor ideal es el especialista de cada materia, sin embargo, para algunas de ellas está perfectamente caracteri-

<sup>8</sup> Esta opinión es opuesta a la mantenida por V. García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, 1982, pág. 19. Como hemos indicado, no es posible entender lo «literario» con la amplitud allí expresada. Precisamente los problemas que plantea la traducción de la filosofía y las conversaciones acerca de este tema con otros profesores del *Collège de France* fueron los que impulsaron a Ortega y Gasset a escribir su ensayo *Miseria y esplendor de la traducción*, Madrid, 1937, según él mismo refiere al comienzo de la obra. Este ensayo del filósofo español lo incluye Hans Joachim Störig en la magnífica selección de escritos sobre la traducción *Das Problem des Übersetzens*, Stuttgart, 1963, págs. 322-47.

zado el filólogo. No es lo más importante que durante años una gran parte de su actividad ha estado dedicada al estudio, comprensión y traducción de textos, sino el inexcusable conocimiento de las realidades subyacentes en los textos que ha ido adquiriendo a lo largo de varios años de actividad estudiosa, incluso al margen de los textos mismos. Por ejemplo, un medievalista será el mejor traductor de una obra alemana sobre la Edad Media, si sabe bien alemán, pero un licenciado en filología alemana, por su competencia general en los fenómenos culturales alemanes, podría incluso igualarse al medievalista si la obra no fuera sobre la Edad Media universal, sino sólo sobre la Edad Media alemana. En resumen, no es posible confundir la obra de creación literaria, de cualquier género que sea, con la obra científica. Es culturalmente inadmisibles suponer que sólo son ciencias las llamadas experimentales. Frente al especialista y, en los casos que se acaban de citar, frente al filólogo, otro posible traductor, por muy buen conocedor que sea de ambas lenguas, la de salida y la de entrada, no podrá compensar su inferioridad con la adquisición de fórmulas que pueden conducir a una apariencia de saber sin realmente saber.

### La textura de la obra literaria y el traductor

Llamamos por antonomasia texto literario al contenido de una obra en la que el autor, durante todo su desarrollo o en alguna parte de él, expresa sentimientos o manifiesta opiniones sin la pretensión de que su validez sea sometida a una evaluación por procedimientos científicos. Son muchas y muy caracterizables las diferencias entre la obra literaria y la obra científica. Para nuestro objeto es suficiente citar sólo algunas. En la obra científica se tiene siempre presente un objeto *exterior*. El que escribe no puede describir este objeto con arreglo a su gusto ni, al tratar de él, puede hacerlo siguiendo vías arbitrariamente elegidas, por considerar más oportuno dejar para después lo que ahora se presenta. Por el contrario, está obligado a seguir un método; la más leve desviación tanto en la descripción del objeto como en la observancia del método desprestigia e invalida su trabajo. En cambio en la obra de creación, el autor proyecta al exterior un objeto que hasta entonces no existía, o presenta, con visión personal, cosas que podrían ser consideradas por otras personas de modos diversos, pero que en la obra literaria, no tienen otra realidad que la que él les confiere.

En una obra literaria, todo objeto puede ser tratado siguiendo las vías que al autor le parezcan más adecuadas a su propósito sin la presión de un método rigurosamente impuesto. Va siempre dirigida a lectores. Es poco concebible que una obra de creación se realice sólo como muestra de la propia expresividad y que sea la intención del autor, al escribirla, la de guardarla para siempre una vez creada. Se dirige a otras personas con intención de hacerlas partícipes de su contenido, y su mensaje no está destinado sólo a un grupo especializado. Aunque de hecho no quisiera publicar la obra, en el momento de escribir el autor labora pensando en el efecto de su creación en otras personas «existentes» para él, aunque carezcan de concreción real. El proceso permanente de la obra literaria es objetivar lo subjetivo. Bien entendido que este «subjetivo» puede ser cualquier realidad concreta que ha de ser subjetivada antes de la necesaria objetivación que termina en el proceso de creación. Un bosque puede ser descrito de modos muy diversos, pero en la obra, no hay en ese bosque otros árboles, colores, ruidos, etc. que los descritos por el

autor. Por contraste, el autor de una obra científica se encuentra ante realidades objetivas que en modo alguno debe subjetivar. Subjetivar no es equivalente de razonar o abstraer. Su mensaje no está dirigido a otras personas con pretensión de influir sobre ellas. No puede tener jamás intención persuasiva. Sólo la elaboración que lleva a cabo con los datos propuestos es la que ha de producir la convicción.

La trascendencia de las distinciones establecidas se va a manifestar sobre todo en la forma del texto. Nos referimos a la construcción sintáctica y más especialmente al empleo del léxico. La elaboración de la obra literaria no se produce como si el autor narrara, diera fácilmente forma escrita a los productos que fluyen de su imaginación. Más bien éstos, en forma de un caudal continuo, se ven retenidos ante la estrechísima vía de acceso a la forma. Lo cierto es que no hay creación más que cuando las elaboraciones de la mente han tomado forma escrita<sup>9</sup>. Por muy insistentes y apremiantes que se le presenten al autor los personajes, los rasgos, las ideas, etc., no son nada, no existen hasta que reciben forma escrita<sup>10</sup>. Es decir, la situación prenatal de las ideas llega al estado de vida real sólo al recibir forma literaria. A partir de ese momento esas ideas son un solo cuerpo con ella, una unidad. En la obra literaria original las cosas son así, pero sería absurdo afirmar que todo lo que existe en ella puede pasar a la traducción.

Confundir el análisis de los integrantes de la obra literaria con el análisis de los de su posible traducción y considerarlos equivalentes en su totalidad es algo que no se puede permitir nadie medianamente informado. De ser así, una obra no admitiría más que una sola traducción a una misma lengua. Sólo la obra original es obra singular. Este carácter no proviene sólo, ni mucho menos de una elaboración de la mente del autor, como mente pura. Parece evidente que ningún otro hombre podría hacer una elaboración idéntica. En este presupuesto, generalmente admitido, se fundan los conceptos de autoría y de plagio. Pero, insistimos en las ideas expresadas, la obra literaria no existe por su contenido sino por la «materialización» de éste en la forma. La consideración que debemos hacer de la traducción es totalmente distinta. La obra original, como obra singular, no tiene frente a sí otra que haga de ejemplar modelico para declarar su perfección o denunciar su imperfección. Justamente ésta es la servidumbre específica de la traducción. Puede haber más de una traducción de una obra a una misma lengua sin que sean plagio unas de las otras, pero nunca puede haber más de una obra original. No podemos jamás considerar obra literaria, por mucho que sea su mérito, a una traducción porque carece del requisito previo de haber nacido conjuntamente, en unidad indisoluble, la forma y el contenido.

<sup>9</sup> Dada la obligada limitación de espacio, no es posible tratar aquí de las formas en que la escritura ha sido sólo intermediaria o incluso únicamente auxiliar en la elaboración del mensaje. Nos estamos refiriendo a todo tipo de comunicación que no sea la pura alocución en presencia de los oyentes o la comunicación escrita. Aunque es lógico esperar que se produzca, sin tardar mucho, una adaptación de los que hasta ahora llamamos «escritores» a los nuevos soportes de la comunicación y aunque sabemos que no es correcta la generalización que hacemos, incluimos en la forma escrita, es decir literaria, toda forma de comunicación que presuponga o al menos no recuse una elaboración escrita, aunque el mensaje no se reciba por medio de la escritura.

<sup>10</sup> La llamada «literatura de transmisión oral» (aunque «literatura» presupone escritura, debe admitirse esta expresión acuñada) es anónima. Pueden ser varios los autores de las partes de una obra de este tipo o bien puede haber sido reelaborada y aumentada alguna parte de ella, pero sólo cuando recibe definitivamente la forma escrita puede ser atribuida a un autor (escritor) o suponerse que éste ha existido.



El escritor es, como todo ser humano, un receptor de experiencias que ha elaborado y acumulado subcientemente durante muchos años. Ha establecido una relación entre esas experiencias y el vocabulario de la lengua de su comunidad. Se ha identificado con unas elecciones del léxico y de la sintaxis que responden a sus afinidades y que le definen y caracterizan. Escribe siempre partiendo de su idiolecto, que representa la síntesis de su experiencia cognoscitiva personal, la abstracción ya clasificada de los resultados de su relación con el mundo. La capacidad intelectual y la de síntesis de cada individuo se hallan en un plano más general, pero la de comunicación y la de expresión están siempre subordinadas al denominador de su idiolecto con el que forman una unidad indisoluble <sup>11</sup>.

Debemos ahora meditar cómo han cambiado los requerimientos para el traductor de la obra literaria en relación con el de la obra científica. Estamos tratando de conocer la estructura del texto que se va a ofrecer a aquél. Insistimos en que el análisis específico del texto original es absolutamente insuficiente, pero no es más suficiente estimar que los problemas que se presentan en la operación de traducir son exclusivamente los de las relaciones gramaticales que se producen entre el texto de salida y el texto de entrada que se trata de elaborar. No se puede olvidar la conexión entre contenido y forma en el texto literario.

Como hemos dicho, sólo la forma es el acta de nacimiento de toda creación literaria. Insistimos en esta cualidad que la hace diferente de la obra científica. La totalidad de los componentes de la obra científica pueden estar clasificados, ordenados y dispuestos previamente antes de escribir. El acto de la escritura no los modificará en nada y no habrá nada en la forma que no pueda ser cambiado siempre que el contenido no sufra alteración. Una forma escrita determinada no es ni constituyente ni ingrediente necesario de la obra científica. Por el contrario, la característica de la obra literaria es haber adquirido una forma determinada. De ahí la absoluta diferenciación entre una y otra. Apenas es pensable (teóricamente es imposible) que se presenten dificultades para la traducción de una obra científica. En cambio, es siempre cuestionable la posibilidad de traducción de una obra literaria. Ningún grupo de personas está familiarizado previamente, en la obra literaria, con el desarrollo de lo que el autor va a decir. El carácter singular, en el que continuamente insistimos, de la creación literaria hace que no sea posible prever el desarrollo de la obra y, por tanto, que éste sea sólo conocido por medio de su lectura. En la obra literaria la forma es un constituyente real. No hay posibilidad de separar la forma del sentido. Una buena parte de los temas literarios son o han sido bienes mostrencos, en los que puede ocurrir que la forma sea la única diferencia de autor a autor. En este caso es sólo la forma la que da autoría, la que distingue la obra de un autor de la de otro, la que ha dado lugar, en suma, al nacimiento de una nueva obra literaria.

Es muy frecuente pensar que el traductor de una obra literaria puede ser cualquier persona que conozca bien las dos lenguas. Es necesario precisar mucho más. Por una parte, parece claro que la obra literaria se dirige a todos

<sup>11</sup> Es evidente que esto puede incluirse dentro de lo que en líneas generales se llama estilo en cuanto que por ello el autor se diferencia de otros. Aun así, aquí no interviene su intención de caracterizarse, puesto que el autor usa su lengua de la forma más natural para él. Adviértase, no obstante, que esta «personalidad» lingüística condiciona básicamente el uso que hace del vocabulario. No es pertinente entrar aquí en el problema de en qué medida el estilo corresponde al modo de la conceptualización o al de la expresión.

o, dicho con más precisión, no se dirige sólo a personas previamente conocedoras de unos postulados de los que no es posible salirse. Por el contrario, adquirirá mayor estimación cuanto mejor trate temas más enraizados en la esencia misma del ser humano y, por tanto, más comunes a todos los hombres. Es muy fácil saber quién no va entender una obra de medicina o de física; nadie se atrevería a aconsejar estas lecturas a personas que no sean médicos o físicos. En cambio, se supone que una obra literaria está al alcance de todo el que no sea analfabeto funcional. Lo malo es que si estableciéramos como abstracciones ideales el punto en que cesa el analfabetismo funcional y el punto en que empieza la clarividencia absoluta, encontraríamos entre ambos infinitas distinciones en la apreciación global de la obra. Estas apreciaciones no son mensurables en una escala continua porque no tienen carácter cuantitativo; cada una de ellas constituye un grado y hay tantos grados como lectores de la obra. Uno de ellos es también el del traductor. Este número infinito de apreciaciones globales de la obra literaria contrasta con el de la obra científica que generalmente se limita a la situación de dualismo de estar o no estar de acuerdo.

Si, ciertamente, el contenido de la obra literaria está, al menos en sus líneas generales, abierto a un haz de lectores más amplio que el de la obra científica, esto no facilita en nada la labor del traductor. En primer lugar, hemos indicado que contenido y forma constituyen unidad y, por tanto, es rechazable la traducción de una obra literaria que no tenga en cuenta la forma de expresión. Se dan circunstancias, sin embargo, en las que hay que rendirse parcial o totalmente ante la dificultad o la imposibilidad de hacerlo, por ejemplo, en algunas formas estéticas de la prosa elevada y de la poesía. Lo verdaderamente importante es el carácter idiomático del lenguaje. Se ha llamado tradicionalmente «*idiotismos*» a los casos aislados y extremos de diferenciación de una lengua, pero lo idiomático es precisamente la esencia de lo contrastivo entre las dos lenguas en la traducción. Sólo en la literatura de ínfima calidad es posible traducir sin tener en cuenta, hasta cierto punto, la estructura de las frases. Pero dejando al margen este caso extremo, el traductor de la obra literaria es esclavo de la forma del original. Nos limitamos de momento a la prosa, porque los problemas de la poesía exigen un apartado propio.

Hasta que la obra toma forma escrita, el autor utiliza las palabras en la mente como apoyo de su conceptualización pero no hay todavía una forma fijada, excepto algunas frases sueltas. Es un compromiso que va surgiendo en el momento mismo de escribir y que el autor acepta o corrige. Las quejas íntimas del autor frente a su obra no suelen aparecer por considerar que el contenido es distinto del que él habría querido manifestar sino porque tales y cuales frases carecen de la energía, la belleza o la matización requeridas. Cuando las escribía trató probablemente de darles la forma que él sentía vivir en su mente, pero la enorme dificultad de la creación literaria, es decir, la adecuación de la forma al pensamiento por medio de la selección de los elementos significativos y expresivos idóneos o, simplemente, un descenso momentáneo de la tensión creativa lo hicieron imposible <sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Son muy acertadas y están muy bellamente expresadas las palabras que Hans Erich Nossack (*Übersetzen und übersetzt werden*, en *Übersetzen*, Atheneum Verlag, 1965, pág. 9) dirigió en su comunicación inaugural a los congresistas reunidos en Hamburgo, en 1965, con motivo del Congreso Internacional de Traductores Literarios. Justifica que los organizadores le hayan elegido para la sesión inaugural, aunque él no es traductor profesional, por el hecho de que «todo es-

En el texto, los usos sintácticos suponen fragmentaciones del sentido que el buen juicio del traductor deberá respetar o no según la norma de la lengua de entrada. De todos modos, la frase, el espacio de punto a punto, es la cadena que sujeta al traductor. En cada uno de esos puntos se fue relajando la tensión creadora del autor. No puede haber en estas reflexiones ninguna intención prescriptiva, puesto que cualquier indicación práctica está descartada en este trabajo. Pero insistimos en que la estructuración básica de la obra literaria está constituida por esas divisiones que convierten al texto literario en algo articulado y manejable. Es probable que el autor no haya sido siempre consciente de la estructuración de las frases, pero, precisamente ésta es una de las condiciones naturales de la creación artística. Todo en el texto original esclaviza al traductor, pero frente a la frase, sin dejar de experimentar sus efectos esclavizantes, ha de sentir también cierto alivio porque, como al autor, le proporciona reposos seguros en su trabajo <sup>13</sup>.

El léxico del original es sustancialmente el idiolecto del autor contaminado por las consultas al diccionario que éste realiza con la intención o la creencia de mejorar su obra. Un lector cuidadoso sabe por experiencia, especialmente en un texto extranjero, como es nuestro caso, que en poco más de cien páginas se le ha desvelado más del 90% del idiolecto del autor, es decir, ha aparecido la parte nuclear de su léxico. La excepción está en la prosa elevada y sobre todo en la poesía donde hay ocurrencias de léxico inesperadas, donde prácticamente el autor obtiene más de la inspiración que de su esfuerzo y donde el tesoro léxico de la lengua pasa en forma difusa ante el autor para que éste pueda tomar, más bien «atrapar», lo que su mente en trance creador estima bello. Desafortunado creador será en esta hora aquel al que se le presenten sólidamente unidos significantes y significados. Ese es el momento de las actualizaciones audaces de virtualidades que quizá no se vuelvan a repetir en la historia literaria de la lengua. Este recurso, a mitad de camino, a veces, entre lo comunicativo y lo expresivo, no suele estar a disposición de cualquiera, sólo el artista, el escritor excepcional, el poeta lo recibe como don especial.

No parece necesario afirmar que todo eso a lo que nos acabamos de referir es intraducible. No es posible hacerlo en la práctica, pero es menos posible aún admitirlo teóricamente. Sería darse calabazadas con la semántica e incluso con un conocimiento superficial del funcionamiento del léxico. El traductor puede llegar a un estudio literario exhaustivo, inmejorable, puede hacer

critor es en sí ya un traductor, pues su misión es trasladar a la realidad del lenguaje hechos, experiencias y pensamientos», y con motivo de haber traducido algunos libros del inglés, no como traductor profesional, sino por gusto, dice: «Me parecía entonces incluso más importante traducir ese libro extranjero que escribir uno yo mismo. Me imaginaba que yo era el único que podía traducir correctamente el libro en cuestión, hasta tal punto me identificaba con él. O dicho de otro modo y con tono un poco patético: había oído la voz de otro y estaba convencido de que yo nunca podría decir tan bien como él lo que él decía».

<sup>13</sup> Frente al traductor de la obra científica, el de la literaria aparece en una situación de ventaja. Éste no sólo recibe las ideas del autor, sino que las recibe inseparablemente unidas a una forma de expresión, a un orden de palabras. ¿Dónde está la libertad del traductor en su trabajo? Decimos que la unidad mínima de comunicación es la frase, pero para el traductor no es así; es esclavo de la palabra. El traductor es en cierto modo consciente de que no alcanzará la identidad con el pensamiento del original más que por medio de las mismas palabras, aunque nunca pueden ser las mismas las palabras supuestamente equivalentes de las dos lenguas. La traducción literaria ofrece esta pregunta: ¿es posible la identidad conceptual por medio de términos no idénticos? (cf. Mario Wandruszka, *Sprachen: vergleichbar und unvergleichlich*, citado por la versión española: *Nuestros idiomas: comparables e incomparables*. Madrid, 1976, págs. 7-14.

además un perfecto análisis semántico, pero es probable que no pueda reproducir en su lengua nativa lo que ha observado en el original.

Vimos antes que el mejor traductor para una obra científica era precisamente el científico, abstracción hecha de su preparación específica como traductor. Es evidente que la generalización se impone. El mejor traductor para una obra literaria es la persona más identificada con el texto original<sup>14</sup>, salvando siempre el hecho de que conozca ambas lenguas en las condiciones que antes quedaron señaladas. Esta identificación no es la que procede del análisis específico del texto sino de un conocimiento profundo del género literario al que la obra pertenece, de una familiaridad con otras obras del mismo tipo y con la restante producción del autor. Parece seguro que el traductor que acabamos de describir nunca puede sufrir la competencia de otro que no reúna estas condiciones y también que no existe posibilidad alguna de salvar la gran diferencia existente entre ambos, dotando al segundo de unos conocimientos de escasa aplicabilidad frente al primero. La larga convivencia de este traductor, por inclinación propia hacia ellos, con los estudios de literatura, con el género literario en cuestión y con las otras obras del autor (si existen) ha creado en él un estado de simbiosis que le facilita la solución de una buena parte de los muchos y difíciles problemas que continuamente presenta la operación de traducir, pero no de todos, porque en el paso de texto a texto existen elementos que no tienen entrada como vamos a ver con ocasión del examen de unos versos.

Lo que no se puede pretender, lo que resulta inaceptable es dar como cosa sentada que la traducción de una obra literaria en general debe reproducir necesariamente no sólo el contenido significativo del original, la fragmentación sintáctica, que unas veces ha establecido la voluntad del autor y las más de ellas el azar, y finalmente, dentro de lo posible, la correspondencia léxica de lengua a lengua, todo lo cual es admisible, sino además todos los infinitos elementos de la forma que se pueden asociar a cada uno de ellos y a su conjunto. Habría que establecer los límites entre lo que es posible, y es posible sin excepción con tal de que esté en el texto original, y lo que eventualmente se puede añadir, pero no siempre. Pero es precisamente aquí, en el trastrueque de estos elementos, donde se cometen los abusos.

Al no permitir la lengua de entrada el uso de los elementos existentes en el original se introducen otros en sustitución. El traductor prefiere mantener en la traducción algunas resonancias estéticas, aunque no sean las del original. Como es natural la pauta que se da al lector es distinta de la que el autor concibió. En el proceso de traducción de la obra literaria aparecen elementos estéticos que están de forma evidente en el original y que necesariamente se han de perder en la traducción<sup>15</sup>. Algunas veces, por desgracia más de las que

<sup>14</sup> No podemos dejar de manifestar el impulso que nos mueve a experimentar los mismos sentimientos, aunque con matizaciones, que Edmond Cary. (Ed. Cary, *Comment faut-il traduire?*, pág. 4. Las referencias están tomadas de Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, 1963. Se cita por la traducción española, *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, 1971, págs. 29 y 269). «La traducción literaria no es, dice, una operación lingüística; es una operación literaria». La traducción poética es una operación poética: «para traducir a los poetas hay que saber mostrarse poeta». Cary no teoriza; es un traductor experimentado que se opone a la afirmación de que la traducción sea una operación lingüística, enjuiciable por la lingüística.

<sup>15</sup> En un contexto determinado, el autor puede usar el léxico, de hecho lo hace siempre en la literatura elevada, aprovechando a la vez algunos elementos como por ejemplo, el complejo fón-

se suele pensar, el traductor, al detectar la intención estética del original y no poder traducirla (no por deficiencia suya sino por la imposibilidad existente en la relación de lengua a lengua), en lugar de resignarse y admitir lo que la realidad impone, sustituye el adorno rebelde con otro de su propia cosecha, que puede ser mucho más bello que el del original, pero que no tienen nada que ver con él. Desde este momento, en nuestra opinión, la traducción se ha malogrado. Esto sucede en la prosa con tanta mayor frecuencia cuanto más elevado es su estilo, pero es inevitable cuando se intenta traducir verso. Debemos admitir que el verso como tal es intraducible. El verso es la conjunción más elevada del contenido y la forma, y en él la forma puede decir tanto o más que el contenido. Pero el principio más elemental que debe conocer el traductor es el de que ningún elemento de la forma que no sea exactamente equivalente puede pasar de la lengua de salida a la de entrada. Sólo el contenido es traducible necesariamente y es difícil que se manifieste limpiamente si no se traduce en prosa. Un poema «traducido» en verso es siempre una creación que señala la capacidad artística del traductor, pero, por principio, se aleja del original. Ningún elemento estético (que en el texto original puede tener gran relevancia) puede sustituir en el texto de la traducción el más leve matiz del plano del contenido.

Si la relación de significado a forma se pudiera mantener de texto a texto habría que sentir la sensación de que algo milagroso había sucedido. Aunque la traducción en prosa de textos poéticos es de suyo difícil, y en casos difícilísima, hay que admitir por principio que el contenido, al margen de los elementos estéticos, se puede obtener siempre y, como tal contenido, es siempre traducible. Pero además es requisito básico; no merece la pena traducir si no se traduce bien el sentido. Más claro aún, de no ser así es deseable no traducir. En la traducción no es admisible que un producto de mala calidad sustituya, de algún modo, al de buena calidad. Si en una traducción cualquier elemento de la forma obliga al más mínimo defecto en el trasvase del contenido, la traducción está malograda, aunque la forma de la lengua de entrada sea bella, tan bella como la del original o aún más bella. En este punto no hay diferencia alguna entre la traducción de una obra científica y la de una literaria. No puede haber nada imaginable en el texto de la traducción que compense una versión inadecuada del contenido. De ahí que las traducciones en verso sólo son posibles en algún modo dentro de amplitudes rítmicas que no obliguen al que traduce a extorsionar el significado para mantener la forma.

No obstante, lo que suele suceder es lo contrario. El encorsetamiento impuesto por un ritmo determinado acaba obligando al traductor a olvidarse de que en la función que él está realizando es, sobre todo, traductor, y luego puede ser también poeta; que lo primero es lo único pertinente, y que lo segundo no es necesario. Se puede añadir, en todo caso, a lo bien hecho, pero nunca puede ser causa de que no se haga bien lo único que es necesario hacer.

---

nico, su acomodación o contraste con los términos próximos, es decir, toda clase de posibilidades sintagmáticas, o puede evocar las paradigmáticas que su inspiración le aconseje. Naturalmente todo esto está al margen del significado. En la lengua de la traducción esto no es posible. La función pertinente de una palabra en un texto es la de significar, pero no puede significar más que por medio de una sustancia fónica compleja que, además de tener su propio peso, suscita en el receptor las más variadas reacciones expresivas y estéticas. Resulta inútil decir que en esto jamás existe equivalencia de lengua a lengua.

En el tope del espacio concedido a este trabajo, seguramente rebasándolo ya, vamos a cerrar con el examen de unos versos, que permitan al lector descansar de tanta aseveración y de tanto razonamiento. Se trata de dos poemas: *The arrow and the song* de Longfellow y *Wiegenlied* de Brentano, que analizó W. Kayser<sup>16</sup>. Los traductores en 1954 hicieron seguir su propia traducción a ambos poemas. Su estudio interesa aquí porque la versión de ambos poemas ha sido publicada recientemente en una obra sobre traducción<sup>17</sup>. Se reproducen aquí, precisamente por ello, las versiones dadas en esta última obra, sin tener en cuenta las variaciones sufridas por las mismas desde la primera edición de la obra de Kayser. Estudiaremos primero el poema inglés y a continuación el alemán. Después de los textos inglés y alemán van las dos traducciones, la que se acaba de indicar publicada en *Teoría...*, que llamaremos traducción A, y la mía, que llamaremos traducción B. Esta última se ha limitado a traducir el contenido sin someterse a la presión de la forma. Dada la gran sencillez del significado de ambos poemas, B no ha necesitado siquiera alterar el orden de los conceptos. En vez de presentar la forma continua propia de la prosa, se ha formado una línea con el segmento correspondiente a cada verso para que el lector confronte fácilmente con el original.

Pero antes debemos hacer algunas observaciones. La admiración de Kayser por estos dos poemas está perfectamente justificada, como vamos a ver. Las palabras de Kayser las puede quizá aceptar todo el mundo como análisis literario, pero nadie se atrevería a aplicar tales juicios a la traducción. En *Teoría...* pág. 305 se dice: «W. Kayser analiza el ritmo de ambas canciones, inglesa y alemana, mostrando que en las dos es más importante que el contenido». En efecto, Kayser insiste apasionadamente en el valor del ritmo. La afirmación de que en un texto poético el ritmo vale más que el contenido, podría ser válida para el análisis literario, pero no se pueden aplicar estos mismos juicios a una posible traducción. Hablar de la traducción como si las obras originales estuvieran ya traducidas idealmente y las traducciones fueran idénticas al original es un abuso que se comete con frecuencia. Nada de lo que se diga sobre la forma de un original tiene por qué ser aplicado necesariamente a la traducción, porque una traducción aunque se aproxime a la forma del original puede ser mala realmente. ¿Con qué disposición de ánimo va a iniciar su trabajo un traductor al que se le previene de que el ritmo es más importante que el contenido? Está claro que esto le llevaría a menospreciar el contenido que es la esencia de la traducción. Sin embargo, tal afirmación puede ser absolutamente correcta en el análisis de la obra literaria.

Vayamos con los versos prometidos:

**The arrow and the song**<sup>18</sup>

I shot an arrow into the air,  
It fell to earth, I knew not where;  
For so swiftly it flew, the sight  
Could not follow it in its flight.

<sup>16</sup> *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, 1954. Versión española de M<sup>ra</sup> Dolores Mouton y Valentín García Yebra, 4<sup>a</sup> edic., 5<sup>a</sup> reimp., 1981, págs. 331-32 y 334-35. (Todas las citas de Kayser están tomadas de esta versión española).

<sup>17</sup> V. García Yebra, *op. cit.*, págs. 304-05.

<sup>18</sup> En el título hay un lapsus en la edición de *Teoría...* Aparece como *The arrow in the air*, en lugar del título verdadero que se ofrece aquí y también en las ediciones de la obra de Kayser.

I breathed a song into the air,  
 It fell to earth, I knew not where;  
 For who has sight so keen and strong,  
 that it can follow the flight of a song?

Long, long afterward, in an oak  
 I found the arrow, still unbroke;  
 And the song, from beginning to end,  
 I found again in the heart of a friend.

Traducción A

*Disparé una saeta al aire.  
 Cayó a tierra, no supe dónde.  
 Tan rauda voló que mis ojos  
 No pudieron seguir su vuelo.*

*Exhalé una canción al aire.  
 Cayó a tierra, no supe dónde.  
 ¿Quién puede seguir con la vista  
 el trasvuelo de una canción?*

*En un roble, mucho más tarde,  
 Hallé la flecha inquebrantada;  
 La canción la guardaba entera  
 El pecho firme de un amigo.*

Traducción B

**La flecha y la canción**

*Lancé una flecha al aire,  
 Cayó a tierra, no supe dónde;  
 Pues voló tan ligera que la vista  
 No pudo seguirla en su vuelo.*

*Exhalé una canción al aire,  
 Cayó a tierra, no supe dónde;  
 Pues ¿quién tiene una vista tan aguda y potente  
 Que pueda ella seguir el vuelo de una canción?*

*Mucho, mucho después, en un roble  
 Encontré la flecha, aún intacta;  
 Y la canción, de principio a fin,  
 La encontré de nuevo en el corazón de un amigo.*

El objeto de este análisis no es otro que el de ver hasta qué punto las limitaciones impuestas por unos moldes prefijados para la traducción pueden influir en la exactitud del contenido y dañarlo.

Los dos versos iniciales de las dos primeras estrofas son iguales prácticamente en las traducciones A y B. En el verso tercero traduce A «mis ojos», en vez de «la vista». Con ello se inicia la separación del texto original que se consume en el tercer verso de la segunda estrofa. Seguramente necesidades estéticas han provocado que A sintetice lo que el poeta dice analíticamente. Pero no es eso lo que dice el autor. No se trata de que alguien siga o pueda seguir algo con su vista. No se cuestiona esto; se cuestiona si hay alguien que pueda tener «una vista tan aguda y potente...». El poeta no niega ni afirma que exista «una vista tan aguda y potente que pueda seguir el vuelo de una canción»; pregunta tan sólo «quién la tiene». Esto no aparece en A y es precisamente lo que constituye la iniciación del vuelo poético que explicamos a continuación. Estamos en el núcleo mismo de la elevación poética; se trata de percibir con el sentido de la vista los movimientos del sonido. Esta transposición está también recogida en A pero con matiz muy difuminado.

Kayser ha analizado estos versos, pero casi exclusivamente desde el punto de vista rítmico. Como es natural, en la línea seguida en este trabajo tal análisis no tiene cabida. De tal manera se ha embelesado Kayser con el ritmo que apenas se fija en la elevación poética del poema. La tercera estrofa, es impresionante. Abandonados en el vacío al que nos elevó la transposición del final de la segunda, no tenemos la tranquilidad de estar descendiendo a lugar seguro. Hay un ancho hiato de sentido entre la segunda estrofa y la tercera. Lo salva, lo recoge, lo hace posible, lo utiliza poéticamente el comienzo de la estrofa tercera: «Long, long...». Era necesario empezar así. Es el primero de los tres adverbios sobre los que gira la estrofa entera. Las traducciones A y B se alejan mucho una de otra. Simplemente el hecho de empezar la estrofa, como hace A, con la palabra de menos interés, la que podría sustituirse más fácilmente por otra, en lugar del insustituible adverbio indica el trastorno que puede producir el sujetarse a un esquema rítmico. Pensemos en una traducción a otra lengua del *Cántico Espiritual*<sup>19</sup> en la que «Adónde te escondiste, Amado, y me dejaste...» no ocupara el primer lugar y fuera precedido de algo de lo que poéticamente le sigue en la estrofa.

El juego de los adverbios en la estrofa es, como decíamos, esencial. No es posible dar entrada a «still» en el segundo verso sin «long afterward» en el primero. La presencia de «again» en el cuarto verso no es sólo un simple recurso estilístico como variación de «I found» del segundo verso. Moviéndose este «again» entre los significados de «también» (producido por la repetición de «I found») y de «otra vez», «de nuevo», no admite la siempre posible interpretación directa de «recuperé», «reencontré», porque su presencia morfológica es de un peso incuestionable. La traducción de A ha omitido totalmente el juego de estos adverbios; no los traduce. Otra importante discrepancia entre A y B está en la alteración por parte de A de la estructuración de las ideas del autor. Nadie «guardaba» nada en el texto de Longfellow; «entera» no sugiere lo mismo en un texto poético que «de principio a fin» sobre todo

---

<sup>19</sup> *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, 5ª ed., BAC, Madrid, 1964, pág. 627.



tratándose de una canción, que entraña de suyo un movimiento; la palabra «firme» introduce una idea que no se halla en el original.

Un esquema rítmico previo, por muy laxo que sea, como lo es en la traducción A, puede producir efectos graves en el paso del contenido de una lengua a otra. La situación va a ser notablemente más manifiesta en el caso de Brentano. Para ambos poemas el traductor de A manifiesta que «intenta reproducir su ritmo».

### Wiegenlied

Singet leise, leise, leise.  
Singt ein flüsternd Wiegenlied.  
Von dem Monde lernt die Weise,  
Der so still am Himmel zieht.

Singt ein Lied so süß gelinde,  
Wie die Quellen auf den Kieseln,  
Wie die Bienen um die Linde  
Summen, murmeln, flüstern, rieseln.

#### Traducción A

*Cantad muy queda, muy quedamente,  
En un susurro, canción de cuna,  
Como en las noches claras, azules,  
Va por el cielo la blanca luna.*

*Cantad tan suave, tan blandamente  
Como las aguas sobre las guijas,  
Cual las abejas en torno al tilo  
Zumban, susurran, murmuran, vibran.*

#### Traducción B

##### Canción de cuna

*Cantad suave, suave, suavemente;  
Cantad una susurrante canción de cuna  
De la luna aprended la melodía  
[de ella] que tan calladamente por el cielo va.*

*Cantad una canción tan dulcemente apacible,  
Como las aguas sobre los guijarros,  
Como las abejas en torno al tilo  
zumban, murmuran, susurran.*

La admiración que Kayser experimenta por este poema es extraordinaria y lo es con justificación. Nosotros no queremos quedarnos atrás, pero no podemos evitar algunas puntualizaciones. Dice Kayser <sup>20</sup> que «El poema se basa de tal forma en la sonoridad y en el ritmo que una traducción [sic] del significado de la palabra no conseguirá conservar nada de su esencia». No hay duda de que Kayser ha exagerado, quizá sin intención. El contenido, aun despojado del ritmo, es de una belleza sublime. Así, pues, vamos a analizarlo brevemente para que el lector conozca la alta calidad poética del significado puro, sin ritmo y, sobre todo, sin el léxico alemán con el que nació y en el que apoya su existencia, porque, desde luego, como poema es intraducible. Lo hacemos también porque la primera estrofa de la traducción A no es inteligible, no da el sentido del original y deberá ser rectificada en el futuro.

Hacemos una glosa del poema. El poeta exhorta a aquellos a los que se dirige para que canten muy bajo, casi imperceptiblemente, una canción de cuna que sea sólo un susurro. No es difícil conocer la melodía. Se la da a ellos la luna que tan calladamente va por el cielo. Pero no está aún satisfecho el poeta con esa única indicación que la luna da en su callada melodía. A la melodía misma quiere añadir dulzura y suavidad, pero sólo en el plano del sonido. Un ruido que no rebase el que hacen las aguas tranquilas sobre las piedras del río, el de las abejas al moverse para libar alrededor de un tilo.

No nos parece adecuada la afirmación de Kayser que citamos más arriba. Sí queda, y mucho, contenido poético tras la traumática pérdida del ritmo y también tras la del soporte del léxico alemán. Kayser ha quedado confundido por el ritmo y la sonoridad del pequeño poema, ha despreciado su contenido y nos tememos justificadamente que el contenido se haya vengado de él ocultándose parcialmente. Veamos el análisis del significado que hace Kayser: <sup>21</sup>

«... no contiene grandes pensamientos, ni siquiera pequeños; tampoco tiene expresiones brillantes; en el fondo, apenas nos damos cuenta de los significados. Aquí y allá vemos surgir alguna cosa: en un punto aparece la luna, una clara oscuridad nos rodea [?], se perciben sonidos armoniosos [?]. ...En realidad, resultaría algo extraño si forzásemos la comprobación de los significados: tendríamos que aprender de la luna una melodía y una canción [?] de las aguas; tendríamos, incluso, que escuchar a las abejas en su vuelo sonoro y perfumado [?].»

Aunque, en general, estamos en desacuerdo con lo que dice Kayser, las interrogaciones entre corchetes expresan nuestra extrañeza y en un caso, el último, nuestra perplejidad ante sus afirmaciones. El poeta no nos ha rodeado de «una clara oscuridad», y supone interpretar demasiado por parte de Kayser «percibir sonidos armoniosos», de los que no se habla en el poema. Pero ¿dónde se dice que tengamos que «aprender una 'canción' de las aguas» cuando sólo se trata de la melodía, del sonido? ¿De dónde ha salido ese insospechado «vuelo sonoro y perfumado» de las abejas? No nos cabe duda de que el contenido poético se vengó de Kayser y no le permitió avanzar en la interpretación de este poema más allá de la sonoridad y el ritmo. Explica él mismo su situación ante el texto: «...Sería casi imposible el intento de comprender bien los significados y ligarlos entre sí. Ni podemos ni queremos hacerlo. Otras fuerzas impiden su realización, porque nos ocupan por completo, porque dan forma a la poesía, de modo que, en cuanto a los significados, todo se reduce a

<sup>20</sup> *Op. cit.*, pág. 334.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, pág. 335.

vagas y diluidas alusiones. Ante todo, está la sonoridad». No parece apenas necesario insistir en nuestro desacuerdo con Kayser en la interpretación del contenido de este poema.

No sabemos en este momento cómo disculparnos por haber empleado un folio en una cuestión de análisis literario cuando el tema propuesto en este trabajo es la traducción. Volvamos, pues a ella.

El propósito del análisis de estos dos poemas por nuestra parte no es otro, insistimos, que demostrar que el mantener esquemas previos para la forma de la traducción del verso difícilmente puede hacerse sin alterar o extorsionar el contenido. Cuando se llega a alturas poéticas tan elevadas como la de este poema de Brentano es inevitable que el daño se produzca.

No hay prácticamente ninguna coincidencia en la primera estrofa entre A y B. El poeta usa dos veces el verbo cantar, la primera para indicar el modo en que debe hacerse, la segunda, para indicar lo que se va a cantar. Este matiz no aparece en A. En el segundo verso se encuentra en alemán un complemento interno en el segundo elemento del compuesto «Wiegenlied». Como se ve la relación en alemán es sólo la de significado. La traducción española no permite mantener el complemento interno de significado solamente; es preciso introducir la paronomasia, es decir el complemento interno de significante o etimológico. Pero aquí la traducción A ofrece una construcción inesperada. No es normativo construir un complemento interno, etimológico o no, sin una determinación: artículos, adjetivos demostrativos, indefinidos, etc. Incluso el plural puede cumplir esa función; pero no se puede decir: «cantad canción». El alemán está sujeto a la misma norma y el poeta introduce «ein». No se entiende en A el significado de los versos tercero y cuarto que no presentan relación de sentido con el primero y segundo a los que están íntimamente vinculados en el texto alemán, cuyo cuarto verso encierra gran belleza poética. La amplitud y majestuosidad visual del paso de la luna por el cielo enlaza con el susurro del verso segundo por la breve expresión «so still»<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> En el cuarto verso ni A ni B reproducen los matices del texto alemán: «va por el cielo» no es una traducción incorrecta, pero sí es insuficiente. Un español «va a la compra» y «va a Londres»; para el segundo caso, un alemán no puede usar el mismo verbo que para el primero. Para una serie alemana: *gehen, fahren, reiten, fliegen*, etc., etc., un español usa *ir* acompañado o no de la indicación circunstancial correspondiente. Con la traducción de A y de B pierde el texto alemán; «am Himmel zieht» es un movimiento dotado de más energía interna que «va por el cielo». En español, la modificación «tan calladamente» intensifica inútilmente la soledad de «va por el cielo»; en cambio, «so still» contrasta suavemente con «am Himmel zieht».

No es posible evitar esto. El léxico y sus relaciones son algo absolutamente más indivisible que el átomo. Las palabras son unidades muy complejas que no se pueden tomar más que en su totalidad. No es posible conocer, hasta que se actualizan las palabras, cómo van a funcionar en un contexto los numerosos elementos que integran su conjunto indivisible. Como indicación vamos a ofrecer unos pocos de esos elementos:

sustancia fónica	[ (materia fónica bruta) (distribución y ordenación) (situación de contraste) (evocación paradigmática)
significado	[ (el elegido, si hay más de uno) (función contrastiva) (evocación paradigmática) (connotaciones adheridas) (presión del contexto) (lugar en su campo conceptual)

En una traducción no es tan grave la omisión de algunas ideas del autor como la introducción de las que el autor no ha expresado. Con las primeras se mutila, sin duda, el pensamiento del original, pero con las segundas se lo desnaturaliza, se lo convierte en algo distinto de lo que salió de la pluma del autor. Pues bien, en el original alemán no hay «noches», ni «claras», ni «azules», ni tampoco en el original la luna es «blanca».

En el primer verso de la segunda estrofa, la traducción A omite el complemento interno. Al suprimir el sustantivo (Lied), queda sin apoyo el adjetivo (gelinde) con lo que el adverbio que lo modifica (süss) pasa a otra función, la de modificar al verbo junto con el adjetivo que había quedado sin función. El cuarto verso está compuesto en alemán por cuatro infinitivos que integran un campo conceptual<sup>23</sup>. Como cubren dicho campo y por el carácter determinante que en una sucesión de términos de la misma categoría ejerce cada uno sobre el anterior, llegan a neutralizar sus diferencias significativas y no debe estimarse error el traducirlos sin matización por los de la serie correspondiente al mismo campo conceptual en la lengua de entrada. Nos obstante, si A tradujo «flüstern» por «susurrar» en el verso segundo de la primera estrofa, debería conservar este mismo significado en el cuarto de la segunda. Como decimos, esto carece de importancia.

Pero hay otra cuestión que sí tiene interés. El poeta ha tomado la serie de verbos alemanes que contemplan el campo conceptual del sonido suave y susurrante. Por la razón indicada más arriba del valor determinante que adquiere cada uno de ellos al estar todos asociados en un complejo, acaban significando la manifestación reiterada de un mismo significado con vagas y difusas connotaciones diferenciales. En la serie correspondiente al campo conceptual de «llover», *rieseln* no actualizaría más significado que el de la caída suave pero real de menudas gotas de lluvia, de todas maneras lluvia, pero aquí, en un campo de sonido, no puede actualizar más que un ruido suave equivalente al que produce la lluvia menuda, pero sólo sonido. En español, para lo conceptos referidos a este sonido suave hay numerosas expresiones analíticas, pero los elementos lexicales simples son escasos. El traductor de B ha encontrado sólo tres. Tampoco parece que el traductor de A haya encontrado más. Sin embargo, ha introducido «vibran» que, sin duda, no pertenece a este campo conceptual. Se podrá decir que la presión contextual de los otros verbos limita su significado y hace posible su empleo, lo cual es parcialmente válido pues esto sólo se da realmente entre el léxico del mismo campo, al que, como hemos dicho, no pertenece «vibrar».

Pero de lo que precede se deduce una consideración importante para la traducción. En cualquier caso en que aparezca (la probabilidad es grande) dentro de una composición poética una situación como la que indica Coseriu<sup>24</sup> en el latín *senex, vetulus, vetus* cuyo campo está cubierto en español por el solo significante *viejo* ¿qué exige el postulado primario de que el contenido es más importante que la forma? En la línea que sigue este artículo es

Estas indicaciones se podrían fácilmente duplicar especializando más sus posibilidades en un texto. Todos estos elementos, aunque no conjuntamente, se pueden actualizar en un texto, si el que escribe desea hacerlo, pero también pueden actuar de modo mecánico, en razón del funcionamiento interno de las relaciones léxicas. Sólo una parte muy pequeña de estos elementos es traducible de una lengua a otra.

<sup>23</sup> Cf. E. Coseriu, *op. cit.*, págs. 36 y sigs.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, pág. 29.

evidente que no hay, siguiendo la cita de Coseriu, más que un significante español y que la búsqueda de otros para igualar el número de los de la lengua de origen sólo puede hacerse con daño. Únicamente puede conducir a introducir ideas no expresadas por el autor, y esto es menos grave en la prosa que en la composición poética, que exige para el pensamiento y la expresión del poeta la pureza y la frescura del pétalo de la flor recién abierta. ¿Quién podría convencer a un traductor de que debe dar en su versión un sólo vocablo donde en el original hay tres? Quizá se le diría que hay que buscar otras palabras. Pero desgraciadamente en este caso las palabras significan siempre. En el lenguaje, y menos aún en el de la poesía, no hay excipientes, como en los fármacos. Aquí los excipientes pueden «envenenar» e incluso «matar». Pero si no se buscan, si no se introducen como hirientes cuñas estos vocablos ¿no dirá el lector ingenuo, severo e ignorante que el traductor no «ha sabido» traducir dos palabras? En el caso que nos ocupa el traductor de B tampoco «ha sabido» encontrar más que tres verbos en español para los cuatro del alemán pero esto no le quita la tranquilidad.

\* \*

Estas ideas, que han ido formándose durante largos años y hoy constituyen mi modo natural y espontáneo de afrontar estos temas, se encuentran en un campo más bien marginal de mis intereses inmediatos. Pido disculpas por las deficiencias que han de surgir necesariamente de una redacción bastante improvisada dirigida exclusivamente a responder a la amable invitación que me hizo el director de esta revista para que aportara mi grano de arena a este número monográfico dedicado a la traducción.



# Problemas y dificultades de la traducción

Waldo MERINO \*

Decía Ortega y Gasset que «quíerose o no, pensar es exagerar; quien prefiera no exagerar tiene que callarse.»<sup>1</sup> Podemos remedarle afirmando que traducir es correr el riesgo de equivocarse, quien no quiera correrlo que se abstenga de traducir. Para Francisco Ayala es un arte desesperado o más bien imposible<sup>2</sup>. Se ha pretendido que la decisión de lanzar la bomba atómica procedió de una mala traducción; al anunciar, en inglés, que estaba a punto la nueva arma y en estado de ser arrojada, respondieron los nipones en japonés *Mokusatsu*, expresión ambigua equivalente a «eso ya se verá», que interpretaron los responsables del lanzamiento como un desafío. Recientemente una agencia difundió la sensacional noticia de que una epidemia debida a la ingestión de cacahuetes contaminados con aflatoxinas causó la muerte a 150.000 *turcos*; para rectificar a continuación que las víctimas eran *turkeys*, es decir pavos, y no ciudadanos de la república otomana.

La inteligencia del texto que se propone es indispensable; pero también lo es la versión a la lengua destinataria, y, no menos, el respeto de los valores de aquél, que pueden ser estéticos y extralingüísticos. Casares estima «estilístico» el contexto afectivo que acompaña a la mera expresión de la ideación<sup>3</sup>. Un hombre de más de 70 años será un septuagenario, un setentón, un vejete, un viejecito, un carcamal, o simplemente un matusalén, según el registro lingüístico del exponente. Charles Bally, en su *Théorie générale de l'énonciation*, sostiene:

---

\* Catedrático jubilado de francés e inglés de instituto y universidad, León.

<sup>1</sup> J. Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938, p. 167.

<sup>2</sup> Francisco Ayala: *Recuerdos y olvidos II*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, p. 38.

<sup>3</sup> J. Casares: «Introducciones a la lexicografía», *RFE*, 1950, pp. 106 y 107.

*Toute énonciation de la pensée par la langue est conditionnée logiquement, psychologiquement et linguistiquement. Ces trois aspects ne se recouvrent qu'en partie; leur rôle respectif est très variable et très diversement conscient dans les réalisations de la parole.*<sup>4</sup>

Podríamos añadir una cuarta condición que es la temporal o histórica, porque frecuentemente la traducción no se hace de material contemporáneo. Esos cuatro factores operan simultáneamente en la lengua de origen y en la de destino; mas, en ésta, surge, a menudo, un problema de receptividad o de elasticidad recipiendaria; en él juega importante papel la novedad o la exhibición de adquisiciones recientes, entendidas como valiosos hallazgos que matizan sutilmente el pensamiento.

## Dos anglicismos «de urgencia»: audiencia y auditoría

Consideremos el caso de *audiencia* y *auditoria* con que nos abruman tantos locutores y periodistas, refiriéndose al auditorio o público con que cuenta un programa, un actor o incluso a los lectores de un libro, en el primer supuesto, y a una mera intervención o censura de cuentas en el segundo. Ambos los han «descubierto» en el inglés coetáneo. Conserva la lengua inglesa las palabras latinas en su sentido originario o con cortas oscilaciones semánticas. La voz *audience*, equivalente a audición, además del significado de entrevista concedida por un superior, tiene el de designar a los oyentes en una amplia acepción que incluye a los lectores de un escritor o a los asistentes a un espectáculo. Entre nosotros el vocablo *audiencia* posee una larga historia. El latín clásico entendía por *audientia* la especial atención que se prestaba a un orador, valor conservado en las lenguas modernas en la expresión «conceder una audiencia». Con el nombre de *audientia regis* o *audientia principis*, se conoció en la época hispano-goda al conjunto de próceres y altos dignatarios que acompañaban al monarca en los actos de justicia, de ahí la dirección forense que va a tomar la forma *audiencia* en español. *El Ordenamiento de la administración de justicia*, aprobado en 1371 por las Cortes de Toro configura la *Audiencia real* como un cuerpo colegiado de siete oidores, tres prelados y cuatro juristas que administrarán justicia en palacio los lunes, miércoles y viernes. Que la misma palabra sirva para designar la sala o edificio de administración de justicia o los actos jurisdiccionales, como «audiencia pública», sin aplicarse a los asistentes o público, está dentro de la vía evolutiva del vocabulario.

## Oidores, audiencieros y auditores

Desde la Edad Media los componentes de la audiencia eran conocidos oficialmente por el nombre vulgar de «oidores», en tanto que el vocablo «audienciero», ya arcaico para el *Diccionario de autoridades*, se aplicaba al personal administrativo y subalterno de los citados tribunales. El término latino *auditores*, que en Derecho Romano servía para los asesores que acompañaban al magistrado, lo conservó la iglesia para los componentes de sus tribunales. En la 2ª mitad del siglo XIV, en la organización hecha por Pedro el Ceremonioso para el Consejo Real de Aragón, se llamaba así a algunos de los fun-

<sup>4</sup> Charles Bally: *Linguistique générale et linguistique française*, A. Franke, S.A. Berne, 1950, p. 35.

cionarios del mismo –canciller, vicescancilleres, auditores, promores, etc... En el derecho castellano, desde mediados del siglo XV, se usa la voz *auditores* para los «ministros» encargados de substanciar los procesos civiles y criminales de la jurisdicción militar, de la armada o de las galeras, de donde proviene su empleo para los miembros de los cuerpos jurídicos del ejército y de la marina, destinando la voz *auditoria* para el oficio y el lugar del *auditor*.

En el derecho común inglés la rendición e intervención de cuentas de organismos oficiales se hacía mediante una *audición*, llamada *audit*, del participio pasivo del verbo latino *audire*. En algunas catedrales se disponía de una cámara, *audit house* en la que realizaban sus operaciones los contadores e interventores, llamados *auditors*, y en ciertas universidades era costumbre preparar una cerveza especial, *audit ale*, de la que se hacía abundante consumo durante las sesiones.

En Francia, la intervención de cuentas obedecía a un sistema de doble contabilidad, utilizando el *roole*, o registro en forma de rollo, que se llevaba repetido en el *contrerole*, operación que se decía *contreroller*, y que ha dado lugar a los préstamos «control» y «controlar», introducidos en la lengua común, fuera de contexto financiero.

¿Acogerá igualmente la Academia los anglicismos *auditoria*, *auditor* y *auditar*, que sustituyen a nuestras formas tradicionales de «interventor», «intervenir», «censurar» y «censor de cuentas» –estos últimos con el aditamento de «jurados» constituyendo una profesión de titulares? Debe añadirse que ya en el siglo XIV la navarra «Cámara de Comptos», organizada durante los reinados de Carlos II y Carlos III, contaba con un número variable de miembros o «auditores», y tal palabra como sinónimo de «contadores» aparece en algunas variantes regionales del español, especialmente del de América, hasta el punto que la Academia, en las reuniones preparatorias de la edición de 1970 del Diccionario, admitió la voz *auditor*, de procedencia chilena como *revisor de cuentas colegiado*.

## Stendhal auditeur

El carácter de asesor de corporaciones y tribunales contenido en el latino «auditor» no ha sido extraño a la administración francesa que lo ha conservado para los miembros del «Conseil d'Etat» y de la «Cour des Comptes», encargados de preparar las resoluciones de ellos. Sabido es que Stendhal, en el período ascendente de su ambición, logró entrar en el «Conseil d'Etat», reorganizado por Napoleón, en calidad de *Auditeur*, puesto de entrada que prometía su futuro ascenso a «Maître des Requêtes», o ponente, y quizá el superior de «Conseiller». A su regreso de Viena en 1810, en el momento cenital de la gloria napoleónica, se ve honrado con el empleo de *Auditeur au Conseil d'Etat*, con su vistoso uniforme, y el cargo adjunto de inspector de los edificios y mobiliario de la Corona. Sus congruos emolumentos, un bonito piso en la «rue neuve du Luxembourg», buenos muebles, hermosos cabriolés, y un excelente guardarropa, hicieron creer al joven grenoblés que se había situado en el mundo. Mas, la campaña de Rusia, que haría caer al Emperador y con él a nuestro héroe, no le permitió disfrutar de su fortuna, y, aunque le queda un momento triunfal cuando le recibe María Luisa en Saint-Cloud en «uniforme de gala, con encajes», no es sino el principio del fin de su triunfo. ¿Qué



ha movido a Consuelo Berges, en su sugestiva obra <sup>5</sup> a encabezar un capítulo con el título *Señor Auditor* descriptivo de esta fase de la biografía stendhaliana? ¿Es por seguir el consejo de Ortega de que la traducción debe distender las posibilidades de nuestra lengua hasta transparentar el estilo y el idioma de lo traducido? <sup>6</sup> En España, influidas por el modelo francés, las Cortes de Cádiz crearon el «Consejo de Estado» y a su servicio constituyen los «Oficiales Letrados», reclutados por oposición, un selecto cuerpo técnico que ha llegado a nuestros días.

### Polisemia, distaxia y signo fraccionado

Durante mis largos años de docencia, solía iniciar las tareas de algunos cursos con una «vacuna» contra la polisemia y la distaxia. Proponía, por ejemplo, a mis estudiantes la expresión «soltar un taco», y, ante la sonrisa cómplice de algunos, sugería que se tuviese presente el contexto, pues, si se añadía «y lastimó los pies de un espectador», se trataba, sin duda, de un taco de billar; en tanto que si se continuaba «y tuvo que recoger las hojas», era un calendario; mas, si decía «y se oyó una explosión», sería de dinamita o de una escopeta, así hasta llegar a «le gros mot», que desde el principio esperaban mis oyentes. Preferíamos la voz polisemia a homonimia por implicar aquélla la presencia en la memoria del locutor/oyente de los diversos significados.

Asimismo, tenía éxito, sobre todo entre el estudiantado femenino, el relato de la anécdota atribuida a D. Jacinto Benavente, a quien acosaban las damas del Lyceum Club para que les diera una conferencia, y ante las evasivas de aquél diciendo que precisaba prepararla y la insistencia de las señoras de que podía improvisar, respondía el dramaturgo, «es que no me gusta *hablar a tontas y a locas*», lo que era tomado a mal por las interlocutoras. La oposición entre la interpretación lineal de la frase y su súbita suspensión aclaraba mi propósito.

En cuanto al signo fraccionado me valía de la traducción literal de la pregunta turista española en una tienda de tejidos francesa preguntando con una tela en la mano, *Est-cè que cette étoffe «donnera de oui»?*, cuando debía emplear simplemente «*prêtera?*».

Al llegar las pruebas de examen era frecuente que los examinandos mostraran su inquietud ante el texto para traducir que se les propondría en el que «seguramente» figuraría la «indescifrable» locución francesa «avoir beau»; y, lo curioso es que, cuando aparecía, muy pocos la interpretaban bien.

Sorpresas semejantes aguardan al traductor que se descuida y sigue un camino equivocado. Ayala cuenta cómo un traductor de las Naciones Unidas pretendía expresar el sintagma «*Rio, The Matchless City*» (la ciudad sin par) por «*Río, la Ciudad sin fósforos.*» <sup>7</sup>. En una obra recientemente publicada <sup>8</sup>, el traductor, en manera alguna inexperto, se enfrenta con dos vocablos franceses delicados, «serviette» y «plateau» y los dos son tomados en mal sentido.

<sup>5</sup> Consuelo Berges: *Stendhal y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1983, pp. 183 y sgs.

<sup>6</sup> J. Ortega y Gasset: *El libro de las misiones. Miseria y esplendor de la traducción*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1940, pp. 171-172.

<sup>7</sup> Francisco Ayala: *Op. cit.*, p. 180.

<sup>8</sup> Philippe Airès: *El hombre ante la muerte*, Taurus, Madrid, 1983, p. 119.

Refiriéndose a un cuadro que sin duda no ha visto del Maître de Flémalle, «L'Annonciation», dice:

*Observamos la larga servilleta de franjas (se trata de una toalla con flecos), de la palangana de cobre (más adelante dice que tiene asa para colgarse y morro por el que se derrama el líquido) y de la bandeja poligonal de la mesa (en la mesa no hay ninguna bandeja, la que es poligonal es la tapa de la mesa que también es plateau en francés).*

¿Descuidos imputables al escaso estipendio que percibe el traductor? Más grave es la interpretación lineal de una expresión hiperbólica:

*es usted fascinante, encantadora, el cielo sabe qué (Heaven knows what)*<sup>9</sup>

## Manejo del diccionario

Uno de los más frecuentes prejuicios escolares es la seguridad que da el diccionario. En ocasiones, la tolerancia en el empleo del diccionario no tiene otro objeto que aumentar la confianza que el alumno tiene en sí mismo, aunque la experiencia acredite lo poco fundado de tal noción. Muchos estudiantes toman el calepino como un oráculo, jurando y perjurando por él la inexistencia de una voz en el repertorio léxico, con lo que excusan su traducción, o justificando un disparate mayúsculo. Los descubrimientos estudiantiles pueden ser de lo más extravagante en el venero de insólitas acepciones. Todos los esfuerzos que se hagan para adiestrarlos en su manejo, viendo su resistencia, son remunerativos. La concepción del diccionario como instrumento o herramienta que se ha de manejar con precaución, con reflexión y oportunidad es fundamental para obtener logros estimables; por el contrario la obstinación de atenerse a la letra muerta de sus artículos, o de tomar uno por otro, lleva a desastres como la interpretación del epígrafe *La pêche à la morue*, sin atenerse al contexto, *El melocotón a la bacalada*, con indiferencia de la revolución culinaria que propone. Son innumerables los disparates escolares; lo malo es que no son sólo los escolares. Maduros traductores de importantes editoriales no consultan debidamente sus diccionarios:

*Desde entonces el único serio jefe de la acusación desaparece. Es inútil que el procurador general Villegas promueva una requisitoria.*

*El jefe de la acusación es el «principal cargo», el procurador general es el «fiscal» y promover una requisitoria es «querrellarse»*<sup>10</sup>.

Los errores en la traducción pueden tener muy diversos orígenes; algunos son de señalar.

## Todo traductor debe estar familiarizado con la materia objeto de la traducción

Tan obvio aserto encuentra un sinfín de infracciones, no sólo en lo referente a materias técnicas propiamente dichas sino en todas las demás, ya que la lengua es el principal inconveniente al expresar matices particulares o afectar a usos que trascienden de lo común; pero este mismo empleo común

<sup>9</sup> Nigel Nicolson: *Retrato de un matrimonio*, Grijalbo, Barcelona, 1977, p. 89.

<sup>10</sup> J. Chastenet: *Godoy y la España de Goya*, Planeta, Barcelona, 1963, p. 205.

aparece desfigurado en los diversos registros enunciativos. Parece que la historia, mejor que la literatura, precisa menos tecnicismos y, en gran parte, emplea el lenguaje corriente; sin embargo, es posible el traspies; he aquí algunos ejemplos: Piétri <sup>11</sup> se refiere a una congestión pulmonar de Carlos IV, la corte está inquieta, los médicos también, el embajador Azara está llevando a cabo gestiones muy críticas ante el Primer Consul, por fin mejora el rey:

*La nota a Azara, que es del día 14, precede apenas en tres días a un veredicto menos alarmante de los prácticos.*

Los *prácticos* son en este caso los facultativos y su *pronóstico* es menos alarmante. Georges Duby expone la manera de escribir de San Bernardo <sup>12</sup>:

*Los ornamentos exteriores enmascaran la estructura de su discurso. Bernardo se complace en ello y no parece suponer que su manera de escribir traicione sus intenciones de despojamiento.*

«*Depouillement*» quiere decir sobriedad, y *despojamiento*, por despojo, era ya un arcaísmo en el siglo precedente. Mas no hay necesidad de buscar en las obras traducidas, en la prensa diaria se cosechan desaciertos de toda laya:

*El ex-ministro británico de la Guerra y la joven Cristina Keeler fueron introducidos por Stephen Ward.* <sup>13</sup>

¿Introducidos dónde? Hablando de «introducción», otra muestra, ahora del Periódico *Ya*:

*En aquella ocasión la causa fue simplemente la inclusión de los agentes en un bar frecuentado por negros para detener a uno de ellos.*

Por supuesto *inclusión* quiere decir «entrada». Igualmente:

*El presidente del Gobierno español, señor Calvo Sotelo, ha rendido a París una corta e intensa visita.* <sup>14</sup>

*La Sonata en Kreutzer... Mi abuela reinaba sobre una armada de criados.* <sup>15</sup>

Sin comentario.

Cuando a las dificultades de la lengua común se une el desconocimiento de la terminología propia de un arte o una ciencia los desatinos degeneran en logomaquia. Llama poderosamente la atención que casas editoras importantes confien la versión de obras de cierta categoría, que se venden a precios elevados, a inexpertos, sin disponer de personal competente que revise y depure los evidentes errores. Algunos autores, como Ayala, que han sufrido la cicatería de alguna de esas editoriales, denuncian en sus obras la miseria e indignidad que suponía aprovecharse de la penuria en que se hallaban algunos intelectuales emigrados, con superficiales y adventicios conocimientos de nuestro idioma; así, en la traducción de una biografía de Beethoven se titulaba la infancia del músico con estas palabras *El pibe Beethoven (Das Kind Beethoven)*.

<sup>11</sup> François Piétri: *Un caballero en El Escorial*, Espasa-Calpe, Madrid, 1947, p. 283.

<sup>12</sup> Georges Duby: *San Bernardo y el arte cisterciense*, Taurus, Madrid, 1983, p. 89.

<sup>13</sup> *El País*, lunes 29 de noviembre de 1982.

<sup>14</sup> *Ya*, 3 de julio de 1981.

<sup>15</sup> *Gaceta Ilustrada*, N° 1.291, 5 de julio de 1981, pp. 7 y 10.

<sup>16</sup> Herald Busch y Bernd Lohse: *Arquitectura del Renacimiento en Europa*, Ediciones Castilla, Madrid, 1966, p. XV.

Con referencia a las cúpulas de Brunelleschi, se dice en cierta obra <sup>16</sup>:

*Los medallones de los colgantes muestran a los cuatro evangelistas.*

Los *colgantes* es una impropia traducción del francés *pendentifs* que en español se llaman *pechinas*. Más adelante, leemos al pie de una lámina:

*Atril de la iglesia de Brou... La tendencia arquitectónica del nuevo período se manifiesta en el carácter horizontal y superficial de los redientes del gótico tardío.* <sup>17</sup>

El «atril» es el «jubé», nombre francés del cancel del trascoro, coronado por una galería, y los *redents* son los *resaltos* de la tracería. Al pie de otra lámina que representa un enorme ventanal rasgado de acceso al claustro de Bellem:

*Crucero del claustro (hacia 1520)* <sup>18</sup>

Se ha interpretado como «crucero» el término *croisée* sinónimo de *fenêtre*.

Es cierto que al tratarse de materias artísticas es indispensable contar con la imagen y examinarla. ¿Cómo traduciríamos el título del famoso cuadro de Picasso del Museo de Barcelona, si no lo viéramos, que es *La Liseuse*; podría pensarse en una echadora de cartas o una narradora, cuando reproduce a una artista que se dirige al público, desde el escenario, con un papel en la mano, dispuesta a dar un aviso o a recitar un texto? Otra de las obras más conocidas del pintor, actualmente en el Museo del Ermitage, compuesta en la época y manera de *Les Demoiselles d'Avignon* y designada como *Le Nu à la Draperie*, representa una convulsa figura humana entre velos o paños. Los críticos se han referido a este cuadro con muy diversos nombres alusivos a la naturaleza de la composición. Pero, recientemente, al traducir un artículo sobre «Matisse y Picasso», la traductora se enfrentó con la citada obra «à l'aveuglette» y la llamó *El Desnudo en la pañería* <sup>19</sup>. Claro está que el familiarizado con la materia no evita siempre los desfallecimientos en la lengua corriente:

*Tal vez se reconozca en lo que precede la transposición, adaptada a los problemas del cubismo, de un método elaborado para el campo de la antropología y para el estudio de los mitos por Claude Lévi-Strauss. En efecto, yo le soy infinitamente deudor.* <sup>20</sup>

## El inevitable problema de los «falsos amigos»: voces de análoga forma y desigual significado

Por mucho que se prepare a los estudiantes contra los riesgos de dar contenidos iguales a formas semejantes, nunca se logrará desterrar el inminente peligro que el descuido o la mala interpretación pueden suponer. La reiteración de listas precautorias no es siempre operativa. Que «voler» significa tanto robar como volar no es óbice para que encontremos impreso *El espejo volado*, por «El espejo robado» <sup>21</sup>, tampoco lo es para que *le sol* (el suelo) se confunda con el astro:

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 57.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 58.

<sup>19</sup> *Revista de Occidente*: N.º 6, Madrid, julio-septiembre, 1981, p. 43.

<sup>20</sup> Pierre Daix y Joan Rossetlet: *El cubismo de Picasso*, Blume, Barcelona, 1979, p. 9.

<sup>21</sup> Edward Quinn: *Max Ernst*, Polígrafa, Barcelona, 1977, p. 218.

«buscó una gama ácida: violeta, verde, bermellón... (excepción hecha del sol, tratado en color liso)<sup>22</sup>

Existe una palabra francesa, *franges*, que tienta de tal manera a los traductores que raras veces aciertan con su verdadero significado de *flecos*. Ciertamente es que la evolución diacrónica de las formas latinas «*floccus*» y «*fimbria*» de tal modo se cruza en ambos idiomas que hace plausible la confusión<sup>23</sup>. «*Floccus*» es un término que los autores latinos que se ocupaban de la agricultura, como Varrón, usaban para designar tanto una pequeña masa de lana como los pelos que tenían los paños. De ahí procede nuestro «*flueco*», única forma que da Nebrija; Alfonso de Palencia en su *Universal vocabulario* que dio a la estampa, en Sevilla, «*Paulus de Colonia Alemanus cum suis sociis*» en 1490<sup>24</sup> conserva su valor originario para «*flueco*»— «*Muscus*» es una yerba muy blanda como *flueco de la lana*. El *Diccionario de autoridades* prefiere «*flueco*» al vulgarismo «*fleco*» que ha prevalecido, ya con el sentido actual, pues distingue diversas clases—«de campanilla, de redecilla».

En francés antiguo la forma *floc*, del latín «*floccus*», se confundía con «*flot*», y fue pronto reforzada con el sufijo «-on» y dio *flocon*, con la significación de «copo». La voz latina *fimbria*, usada por Cicerón en el sentido de reborde del vestido, con o sin flecos, pasó al francés, y por metátesis hizo *frimbia*, primero y «*franges*» después. El español conserva la forma culta «*fimbria*» para designar el reborde inferior de las prendas, especialmente del traje talar, y recibió del francés la palabra *franja*, ya en la Edad Media, con el valor de banda o lista. En un inventario de 1492 se dice:

*Una cubierta de brocado carmesi... con botón de seda y frangas (sic) de diversos colores.*

En francés moderno se llama al «*flequillo*» la *frange de cheveux* o sólo la *frange*.

En la versión moderna y «definitiva» de 1937 de *La Chanson de Roland* de M. Joseph Bédier, leemos:

XCI

*Aux ports d'Espagne Roland passa sur Veillantif, son cheval bien courant. Il a revêtu ses armes, qui bien le parent. Et voici qu'il brandit sa lance, le vaillant. Vers le ciel il en tourne la pointe; au fer est lacé un gonfanon tout blanc; les franges battent jusqu'à ses mains.*<sup>25</sup>

Una versión española, en verso, de hace más de medio siglo<sup>26</sup>, de Balbín de Villaverde, se expresa:

XCVII

*A los puertos de España Roldán pasa,  
montado en Veillantif, corcel ligero.  
Sus armas son lucidas, convenientes.*

<sup>22</sup> Jean Clay: *Del Impresionismo al arte moderno*, Nauta, Barcelona, 1978, p. 60.

<sup>23</sup> J. Corominas y J.A. Pascual: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980, s.v.

<sup>24</sup> John M. Hill: *Universal vocabulario de Alfonso de Palencia*, R.A.E., Madrid, 1957, s.v. (293d).

<sup>25</sup> Joseph Bédier: *La Chanson de Roland. Edition définitive*, L'Édition d'Art, H. Piazza, Paris, 1966, p. 99.

<sup>26</sup> F.M. Balbín de Villaverde: *La Canción de Roldán*, Prometeo, S.A. Valencia, p. 61.

*Lanza lleva en el puño, cuyo hierro  
se opone al firmamento, un estandarte  
todo blanco se enlaza en el extremo;  
las franjas de oro tocan en sus manos.*

En la versión moderna de Benjamín Jarnés se puede ver <sup>27</sup>:

*Llega Roldán a los puertos de España, montado en Vigilante, su ligero  
corcel. Se endosó la armadura, que le sienta muy bien, y avanza gallardo,  
blandiendo su lanza. Contra el cielo vuelve la punta y hay atado un gon-  
falón todo blanco. Las franjas le rozan las manos.*

Fue M. Bédier quien identificó la palabra *franges*, pues en el manuscrito de Oxford sólo se lee «renges», sin «f»; así va el verso 1158:

*Les renges li batent josqu'as mains.*

Más arriba quedó anotado como en la *Anunciación* del Maître de Flémalle aparece una *larga servilleta de franjas*, que es una *toalla con flecos* <sup>28</sup>. Mas si en este caso puede atribuirse a un descuido del traductor no es así en los casos precedentes y menos aún en el que sigue. Julio Cortázar, bruselés de nacimiento, francés de pasaporte, y bilingüe por naturaleza y educación, es autor de obras originales en excelente español y de traducciones irreprochables. Ahora bien, cuando se trata de «flecos» y «franjas» cae en la confusión tradicional. Sus *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar puede pasar por un modelo de traducción, y sin embargo:

*Au premier mois de mon règne, le Sénat m'avait paré a mon insu de cette  
longue série d'appellations honorifiques qu'on drape comme un châle à  
franges autour du cou de certains empereurs.* <sup>28</sup>

Versión de Cortázar:

*Durante el primer mes de mi reinado, y contra mi voluntad, el Senado  
me había conferido la larga serie de designaciones honoríficas que, a ma-  
nera de un chal rayado, adorna el cuello de ciertos emperadores.* <sup>29</sup>

He aquí otra muestra:

*Tout m'enchantait dans cette terre pluvieuse: les franges de brume au flanc  
de collines.* <sup>30</sup>

Versión de Cortázar:

*Todo me pareció encantador en aquella tierra pluviosa: las franjas de  
bruma en el flanco de las colinas.* <sup>31</sup>

## **Especialistas en la materia con conocimientos insuficientes de la lengua de origen**

Sucede, a veces, que eminentes autoridades en una especialidad y sin conocimientos cabales del idioma extranjero, hacen o patrocinan la traducción, en la que figura su firma. La superioridad evidente en los temas de que se tra-

<sup>27</sup> B. Jarnés: *El Cantar de Roldán*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, v. 91-104.

<sup>28</sup> Marguerite Yourcenar: *Oeuvres romanesques*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1982, p. 366.

<sup>29</sup> Marguerite Yourcenar: *Memorias de Adriano*, EDHASA, Barcelona, 1983, p. 89.

<sup>30</sup> Marguerite Yourcenar: *Op. cit.* Nº 30, p. 394.

<sup>31</sup> Marguerite Yourcenar: *Op. cit.* Nº 31, p. 116.

ta puede producir la ilusión de suplir sin dificultad aquella deficiencia: mas no ocurre siempre así, tanto por descuido como por otras causas.

Un famoso crítico de arte, recientemente fallecido, autor de obras definitivas sobre Picasso, Alexandre Cirici Pellicer, comentando uno de los cuadros muy reproducidos de este pintor, del Museo de Barcelona, que representa frutos, flores, ostras, recipientes y cubiertos, lo titula *Mesa puesta*, cuando el título original es justamente lo contrario *La desserte*<sup>32</sup>. Es de suponer que el ilustre crítico no se tomó la molestia de mirarlo en un diccionario.

Mi amigo, el profesor Grande Covían, me ha suministrado otro excelente ejemplo de lo que se pudiera calificar de abuso de los especialistas. Hace muchos años, D. Gregorio Marañón publicó la edición española de un libro de Richet sobre alimentación. Aparte de otras cosas no menos sorprendentes, se lee en el capítulo dedicado al queso:

*El queso es el resultado de la coagulación de las proteínas de la leche por el efecto de la presión.*

La supuesta presión es *la présure* que en castellano se llama *cuajo*. Puede que el gazapo no fuera de Marañón, aunque él aparece como responsable de la edición, sino del encargado de traducir el libro.

Claro que lo que reputa error no es siempre imputable al traductor; una pequeña distracción suya o del cajista, o el «duende» de la imprenta pueden ser los culpables. Un traductor tan responsable como Francisco Ayala, lector asiduo de Proust, que ha formado parte de consejos directivos de editoriales y revistas, ha hecho traducciones modélicas del alemán y del inglés, y ha sido supervisor de traducciones de las Naciones Unidas, no iba a incurrir en la afectación de atribuir a un ciudadano francés frases como éstas:

*«J'ai faite toute la guerre» o «J'ai faite toute la retraite».*

## La expresión en la lengua de destino no es siempre fácil

Parecería lógico que, una vez que se ha penetrado con exactitud el sentido del texto original, su formulación en el idioma al que se traduce no ofreciera dificultades; mas no sucede así en todos los casos, a pesar de la opinión de Boileau:

*Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,  
Et les mots pour le dire arrivent aisément.*<sup>33</sup>

Hay ocasiones en que el pensamiento al formularse se desvía por un terreno vidrioso que permite interpretaciones inesperadas. Muy conocido es el comentario del predicador inglés sobre la parábola de las vírgenes necias y las vírgenes prudentes:

*It depends on us to stay and watch with the Wise Virgins or go to bed with the Foolish ones.*

Si en vez del término *with* se hubiera servido de *as* su pensamiento probablemente quedaría expresado con exactitud.

<sup>32</sup> Alexandre Cirici: *Picasso*, Círculo de Lectores, p. 74.

<sup>33</sup> Boileau: *L'Art Poétique*, Chant I, v. 153-154.

Con motivo de la catástrofe ocurrida en el aeródromo de Tenerife con un Boeing 727 de la «Dan Air» en el que perecieron 146 pasajeros, la reina Isabel II envió un telegrama al presidente de la compañía que un diario español traducía en estos términos:

*Junto con mi esposo le envío nuestras más sinceras simpatías. Lamentamos profundamente el trágico balance en vidas humanas y agradeceremos que transmita nuestras simpatías a los familiares de los que han perecido.*

Está claro que si en lugar de la expresión griega *simpatía* se hubiera usado su equivalencia latina *acompañar en el sentimiento*, el mensaje quedaría expresado correctamente.

Hay traducciones impecables que pueden suscitar evocaciones o dar lugar a equívocos. Nada hay que reprochar a la siguiente frase de la correspondencia de Stendhal con su hermana (1803-1804) excepto que, tal vez, por seguir el consejo orteguiano de acercarse todo lo posible al original, se pudiera interpretar con ambigüedad:

*Me han dado ganas de escribirte; no porque tenga nada que decirte, sino por lo mismo que, si estuviera en Grenoble, iría a tu cuarto a calentarme contigo.*<sup>34</sup>

Tales asociaciones son a veces muy peligrosas en ciertas variedades del español de América.

Todos los esfuerzos hechos de repaso y depuración del material traducido recompensan; cualquiera negligencia es siempre perceptible. En la traducción es más válido el consejo de Boileau que en cualquiera otra empresa literaria:

*Hâtez-vous lentement, et sans perdre courage,  
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage:  
Polissez-le sans cesse et le repolissez;  
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.*<sup>35</sup>



<sup>34</sup> C. Berges: *Op. cit.* p. 100.

<sup>35</sup> Boileau: *L'Art Poétique*, Chant I, v. 170-174.



## *Cuestiones filológicas*



# Un pasaje de Sófocles mal traducido

Mariano BENAVENTE \*

Ante todo he de reconocer que yo también me equivoqué al emprender su versión. Me creo discreto traductor del griego clásico, pero donde erraron, a mi juicio, helenistas de la talla de Jebb, Bignone, Mazon o Luis Gil, mi maestro, no es grave desdoro que yo, muy inferior a ellos, marrase asimismo. El texto al que me refiero es el siguiente:

Sófocles, «Electra», versos 738-740, ed. de Dain

... κἄξιωσαντε ζυγὰ  
ἤλαυνέτην, τότε ἄλλος, ἄλλοθ' ἄτερος  
κἄρα προβάλλων ἱππικῶν ὀχημάτων.

Citaré tan sólo la versión de tres grandes traductores: Jebb, Mazon y Gil. Luego añadiré mi traducción, publicada ya hace trece años.

Jebb <sup>2</sup> vierte el pasaje al inglés de esta manera:

«Team was brought level with team, and so they raced – first one man, then the other, showing his head in front of the chariots».

Y Mazon <sup>3</sup> lo pasa así a su lengua:

«Toux deux maintenant vont menant de front. Tantôt c'est l'un, tantôt c'est l'autre, dont on aperçoit la tête en avant de son prope char».

<sup>1</sup> No hay variantes textuales de importancia y todas las mejores ediciones coinciden totalmente. Así ocurre, por ej., con las de Jebb, Pearson, Dain y Dawe.

<sup>2</sup> Cf. *The Tragedies of Sophocles translated into English prose*, Cambridge, 1904; reimpr. de 1957, pág. 247.

<sup>3</sup> Cf. *Sophocle*, tome II... Paris, Col. Budé, 1958, 2ª ed. rev. 1965, pág. 164.

\* Jefe del Departamento de Griego del Colegio Universitario de Jaén.

Y Luis Gil<sup>4</sup> traduce a su vez:

«Uno y otro corrían con sus troncos igualados: ora el uno, ora el otro, lo-  
graban sobresalir con su cabeza de los carros».

En mi versión decía yo por mi parte<sup>5</sup>:

«E, igualando ambos sus yugos, avanzaban: unas veces uno y otras otro  
era el que destacaba su cabeza al frente de su ecuestre carro».

Digamos de pasada que otros helenistas, tales Bignone, Storr y Errando-  
nea<sup>6</sup> también interpretan en el mismo sentido, a saber: la palabra κάρρα  
como acusativo de singular y referida, claro está, a la respectiva testa de cada  
auriga. Además se estima que los genetivos ἵππικῶν ὀχημάτων van regidos  
por el participio προβάλλων

Frente a esta interpretación casi general, creo que hay que considerar los  
siguientes puntos:

1º La forma κάρρα puede ser también nom.-ac. plural. Así ocurre en  
«Himn. Dem.» 12; Sannir.3; y, tal vez, en Sóf. «Ant.» 291. Y estimo que lo  
mismo sucede en el presente pasaje.

2º Ya Ellendt (7) defendió que aquí κάρρα es plural y que va referida a  
los caballos, no a sus conductores.

3º Existen ciertas perífrasis en la lengua griega, y en especial en la poesía,  
con voces como ὄχημα y otras que asimismo significan «carruaje»<sup>8</sup>,  
que designan, en realidad, al animal o animales que tiran del vehículo. Así  
pensamos que ocurre en este texto de Sófocles con la expresión ἵππικῶν  
ὀχημάτων; y tal sucede, sin duda, entre otros, en los siguientes pasajes:

i. Con ὄχημα :

Eur. «Reso» 621: ... τοιοῦτόνδ' ὄχημα... πωλικόν.

Aristóf. «Paz» 866: ... ὄχημα κανθάρου.

(véase, además, el pertinente escolio aristofanesco en la ed. de Dübner,  
«Schol. Graec. in Aristophanem», reimpr. Hildesheim, 1969).

ii. Con ἄρμα :

Eur. «Alceste» 483: ... τέτρωρον ἄρμα.

(cf. verso 486: οὐκ ἔστιν ἵππων δεσπόσαι σ' ἄνευ μάχης).

iii. Con ζυγόν:

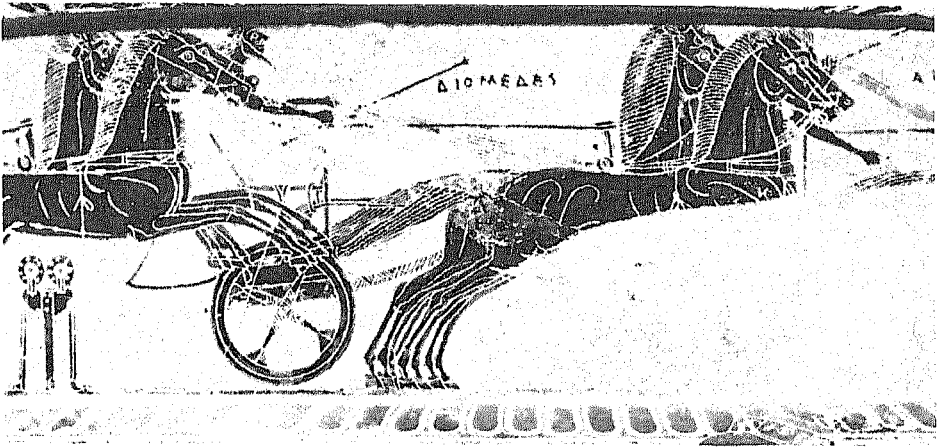
<sup>4</sup> Cf. Sófocles. *Antígona, Edipo Rey, Electra*, Madrid, Guadarrama, 1969, pág. 240.

<sup>5</sup> Cf. Mariano Benavente, *Sófocles. Tragedias*, Madrid, Hernando, 1971, págs. 294-295.

<sup>6</sup> Cf., respectivamente, *Sófocle. Le Tragedie*, Florencia, Sansoni, 1953, pág. 388; *Sophocles... II, Ajax, Electra, Trachinae, Philoctetes*, Londres, Loeb, 1913, pág. 181; y *Sófocles. Tragedias completas*, Madrid, Aguilar, Col. Crisol, 5ª ed. 1964, pág. 355.

<sup>7</sup> Cf. *Lexicurn Sophocleum*, Berlín, 1872; reimpr. Hildesheim, 1965, s.u.

<sup>8</sup> Otras veces la perífrasis se establece con vocablos que significan «persecución», «carrera», «movimiento» más un adjetivo referido al caballo, normalmente. Véanse, verbigracia, *Apénd. Ant.* 1,3; Máx. de tiro 14,4; Eur. *Andr.* 992 y *Orestes* 988. Cf., además, el dicc. Liddell-Scott s.u. δλωγμα. Una metonimia a la inversa ocurre, ya en Homero, con ἵππος, en pl., que a veces designa al carro y no a los caballos.



Eur. «Ifig. Aul.» 619: ... αἱ δ' εὖ τὸ πρόσθεν στήτε πωλικῶν ζυγῶν.  
(cf. verso 620: ... φοβερὸν... ὄμμα πωλικόν.)

iv. Con ἄντυξ :

Eur. «Reso» 567: ... δεσμὰ πωλικῶν ἐξ ἀντύγων.  
cf. verso 569: ... δεσμῶν ἀραγμὸν ἵππικῶν

Por todo lo dicho creemos poder afirmar:

I. La voz κάρρα es en este pasaje acusativo plural y va referida a las cabezas de los corceles.

II. Los genitivos ἵππικῶν ὀχημάτων constituyen una perífrasis como las arriba citadas y quieren decir aquí «de los caballos», simplemente.

III. Dichas palabras en genitivo complementan al nombre κάρρα. Se trata, por tanto, claramente a mi entender, de un genitivo propio. De ello se infiere que propongamos traducir así estos versos:

«E, igualando ambos sus yugos, avanzaban, unas veces uno y otras otro, destacando las cabezas de sus corceles».

Piénsese además, con buena y perogrullesca lógica, que, en un caso tal, lo que en efecto se adelanta y destaca más no es la cabeza del auriga, sino la de los caballos. Y ello es tan válido en el antiguo mundo griego como en un hipódromo actual. Nadie, al oír algo como «ganó por una cabeza», por muy inducto que sea en asuntos hípicas, pensará en la cabeza del jinete.

Digamos para terminar, porque lo juzgo de justicia, que en la versión de Alemany Bolufer<sup>9</sup>, que precedió a la mía en la Editorial Hernando, hallamos la que estimo ahora correcta interpretación de este pasaje. Y lo mismo ocurre en la traducción de Blázquez, pese a ser muy libre<sup>10</sup>. Y me quedo

<sup>9</sup> Cf. *Tragedias de Sófocles*, Madrid, Hernando, 1921, pág. 86.

<sup>10</sup> Cf. *Sófocles. Dramas y tragedias*, Barcelona, Iberia, 1959, pág. 163.

sin saber lo que dicen al respecto otros traductores nacionales y extranjeros, cuyas versiones no me ha sido posible manejar <sup>11</sup>.

De todo lo dicho saco motivo, una vez más, para meditar sobre lo arduo y arriesgado que es traducir griego. Nunca parece que podamos darnos por satisfechos. Nunca parece que podamos sosegar sobre un trabajo acabado <sup>12</sup>. Ríanse ustedes de la peña de Sísifo o del fermentido tonel de las Danaides.



<sup>11</sup> Tal me ha sucedido, por ej., con las traducciones de E. Staiger, C. Riba (completada por Petit y Balasch) y Schadewaldt-Buschor. Tampoco ha estado a mi alcance la más antigua de Weinstock. Otras varias se podrían añadir a esta lista.

<sup>12</sup> Véase el tema, tratado con detalle y notable rigor, en J. Sánchez Lasso de la Vega, «La traducción de las lenguas clásicas al español como problema», en Actas del «III Congr. Esp. de Est. Clásicos», Madrid, 1968, I, 89 ss.

# *En torno a la primera traducción de Montaigne al español*

Otilia LÓPEZ FANEGO \*

He aquí un pequeño fragmento del *Estudio de una traducción*, trabajo incluido en nuestra tesis doctoral inédita *Contribución al estudio de la influencia de Montaigne en España*, fragmento que creemos que puede presentar un cierto interés dentro del tema al que se consagra este ejemplar monográfico de la *Nueva revista de enseñanzas medias*. Se trata de la comparación del original de Montaigne con el texto de la primera traducción española de los *Ensayos*, realizada por Diego de Cisneros entre 1634 y 1637, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, con el nº 5635. Dando por descontado, como es el caso, que la traducción haya sido hecha por una personalidad relevante en el campo de las letras y, por supuesto, dotada de competencia adecuada a su labor, el estudio comparativo de un original con su traducción puede resultar altamente instructivo y fuente de múltiples reflexiones no ya únicamente lingüísticas sino relativas a otras ciencias del hombre, tales como la sociología, psicología y etnología, entre otras. Y, al igual que toda obra original importante, puede desvelar curiosos aspectos de la época en que fue realizada.

Si para algunos autores el dominio de la estilística cae dentro de lo diferencial y debe basarse principalmente en el estudio de las desviaciones respecto de la norma, es claro que la gran dificultad no resuelta reside en qué es lo normal, objeto de referencia. En cambio, tratándose de una traducción, el estudio de sus desviaciones respecto del original constituye un campo perfectamente delimitado y concreto que puede aportar datos de tanto mayor interés cuanto mayor sea el propósito de fidelidad del traductor, al poner en evidencia las inevitables diferencias de matiz que adquiere un mismo concepto en dos moldes diferentes. La comparación de un mismo pensamiento actualizado en dos idiomas distintos hace resaltar características de ambos que pudieran pasar inadvertidas sin el contraste y que sólo la comparación descubre

\* Catedrática de francés del I.B. «Cervantes» de Madrid.

y ayuda a analizar. Este terreno poco cultivado se nos antoja muy fértil y acaso más prometedor en ciertos aspectos, por ahora, que el de un original, especialmente en el campo de la idiomatología e incluso en el de la estilística.

Por eso, repetimos, aunque nuestros ejemplos seleccionados –más de cuatro mil– y nuestras conclusiones se refieran a unos textos concretos, pensamos que estudios semejantes pueden aportar valiosa ayuda a la investigación lingüística en general y semántica en particular. En esta ocasión nos limitaremos exclusivamente a exponer algunos datos acerca de la contribución que, en determinados aspectos, el análisis de una traducción y su cotejo con el original puede proporcionar a los estudios de semántica.

Cuando Cisneros inicia esta traducción una enorme distancia separa ya el francés contemporáneo del de Montaigne. De ahí las múltiples dificultades que se le han planteado al traductor al tener que interpretar y traducir una lengua envejecida, llena de arcaísmos sintácticos y léxicos.

Y así, nos parece obligado detenernos en primer lugar en la traducción de unas pocas palabras que presentan un interés especial. Nos referimos al título de la obra *Essais* y al nombre del propio autor «Montaigne», por su importancia intrínseca y porque ambas traducciones han sido objeto de comentario. Después nos ocuparemos de la versión de otras palabras en que la interpretación de Cisneros, no conforme con la que dan los comentaristas actuales de Montaigne, nos parece, no obstante, más acertada que la de éstos.

## Essais = Experiencias

Mucho se ha escrito acerca del significado que Montaigne quiso dar al título de su libro. Basándose en múltiples declaraciones del propio Montaigne a lo largo de su obra así como en la relativa y parcial sinonimia en el siglo XVI y primeros años del siglo XVII de las palabras «ensayo, prueba, experimento, experiencia» y otras, la crítica actual es hoy unánime en considerar la palabra «essai» bajo pluma de Montaigne, como equivalente de «experiencia».

La copiosa bibliografía sobre este tema nos dispensa de más averiguaciones por quedar, gracias a ella, suficientemente probado el acierto de Cisneros<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> LA CROIX DU MAINE (Contemporáneo de Montaigne) (1552-1592) *Bibliothèque française*, (1584)

HAMEL, S. «Expérience-Essai. Contribution à l'étude du vocabulaire de Montaigne» in *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, juillet-décembre 1959.

BLINKENBERG, Andreas. «Quel sens Montaigne a-t-il voulu donner au mot *essai*», (in *Mélanges... offerts à Mario Roques*, t.I, Bada-Paris 1951 pp.3-14).

BLINKENBERG, Andreas. «Le dernier essai de Montaigne». *B.A.M.* quatrième série. n° 7, 1966, juillet-septembre, pág. 44.

WILL G. MOORE, M. «The French Mind», Oxford 1952 (in *Mémorial...* pp. 34-52 «sur le sens du mot *essai*»)

WILL G. MOORE, M. «L'Apologie et la Science» (in *Mémorial des études montaignistes*, Bordeaux, 1964, págs. 200-203).

LAGARDE ET MICHARD, *Seizième Siècle*, Paris, Bordas, 1962, págs. 194-195.

DRESDEN, Sem. «La précision paradoxale de Montaigne». ...«Il n'est pas douteux que pour lui (Montaigne) *essai* ne soit l'équivalent d'épreuve ou d'expérience» (in *Mémorial des études montaignistes* (Bordeaux).

Se ha comprobado asimismo que los primeros glosadores y traductores de Montaigne interpretaron correctamente el nuevo significado de la palabra «essai» y hallaron equivalencias más o menos afortunadas entre las que prevaleció «discursos», que como hace constar Hugo Friedrich designaba en la época «un exposé de forme relâchée, dans le style de l'essai». El propio Montaigne la empleó alguna vez para aludir a su obra. Conocida es la anécdota que relata La Croix du Maine acerca de la respuesta que dio Montaigne a Enrique III cuando éste le dijo que su libro le gustaba mucho: «Sire, (répondit l'auteur), il faut donc nécessairement que je plaise à votre Majesté, puisque mon livre lui est agréable, car il ne contient autre chose qu'un *Discours* de ma vie et de mes actions».

Recordemos que la primera traducción italiana (de Naselli en 1590) se titula *Discorsi morali, politici e militari*; la segunda, la de Canini, en 1633, *Saggi... ovvero Discorsi naturali, politici e morali* y la primera traducción inglesa, la de Florio en 1603, *The essayes, or morall, politike and militariar Discourses*<sup>2</sup>.

Ahora bien, lo que queremos poner de relieve es que Cisneros es el único traductor que ha captado el sentido exacto del insólito título francés, adoptando, junto a la más corriente interpretación de «essais» por «discursos» el título más extenso de «Experiencias y varios discursos»<sup>3</sup>. Téngase presente que la equivalencia «essais» = «experiencias» ha sido descubierta por los eruditos modernos. Entre los contemporáneos de Montaigne sólo fue advertida, al parecer, por La Croix du Maine: «En premier lieu, ce titre ou inscription est fort modeste, car si on veut prendre ce mot d'Essais pour coup d'essai ou apprentissage, cela est fort humble et rabaissé, et ne ressent rien de superbe, ou arrogant, et si on le prend pour Essais ou expériences, c'est-à-dire Discours pour se façonner sur autrui, il sera encore bien pris en cette façon car

---

BARRIÈRE, Pierre. *La vie intellectuelle en France du XVIIe siècle à l'Epoque Contemporaine*. Paris, 1961. p. 193 «...ce titre d'Essais rappelle Bacon, surtout Montaigne dont les Essais ne sont que des expériences».

FRIEDRICH, Hugo. *Montaigne*, Gallimard, N.R.F. traduit de l'allemand par Robert Rovini, 1968, pag. 353-358.

MARICHAL, Juan. *La voluntad de estilo*.

CARBALLO PICAZO, Alfredo. *El ensayo como género literario*. Notas para su estudio en España. (Publicaciones de «Revista de Literatura», Madrid, 1954) En este artículo el autor subraya que Cisneros al traducir el título de la obra de Montaigne «traduce la actitud, no el género literario» lo que concuerda exactamente con la opinión de Hugo Friedrich: «Contrairement à ceux qui reprendront ce titre par la suite, il (Montaigne) n'y associe pas une catégorie littéraire, mais une notion de méthode». (op. cit.).

<sup>2</sup> FRIEDRICH, Hugo. Op. cit. pág. 357.

LA CROIX DU MAINE, op. cit. t. II pág. 130 ed. de 1772.

Hugo Friedrich cita al mismo tiempo que estas primeras traducciones la interpretación de la palabra «essais» por «discursos» en Quevedo y hace referencia un tanto dubitativamente a la traducción de Cisneros pero sin mencionar al autor: «En Espagne, l'admirateur de Montaigne, Quevedo parle des Essais ou Discours et au XVIIe siècle il semble avoir existé une traduction espagnole inédite, déjà pourvue de l'imprimatur: *Experiencias y varios discursos*». (op. cit. pág. 357).

<sup>3</sup> Juan Marichal ha sugerido que Cisneros adoptó el título de *Discursos* porque ya lo había adoptado Quevedo y por esta razón cambió su primitiva traducción «propósitos» que con frecuencia aparece tachada en el manuscrito y substituida por «discursos». (op. cit.) También pudiera deberse a influencia de la primera traducción italiana que Cisneros conocía. Pero también los «propósitos» pueden algunas veces considerarse como «ensayos»: V. Pierre Michel, «Montaigne, Alain: humanistes de jadis et de naguère» (in *Mémorial des Études Montaignistes* pp. 78-84: «A la limite les Propos constituent de véritables Essais».



ce livre ne contient autre chose qu'une ample déclaration de la vie du dit sieur de Montagne...»

## Montaigne = Montaña

En cuanto a la traducción de «Montaigne» por «Montaña» es perfectamente lógica y acertada puesto que «Montaigne» no quiere decir otra cosa sino «montaña». Miguel Eyquem era Señor del lugar de Montaña, y su castillo se alzaba en la eminencia del terreno, según él mismo indica: «Ma maison est juchée sur un tertre comme dit son nom» precisando así el origen geográfico del nombre de su casa noble. El pueblo que se llamaba Saint-Michel-et-Bonnefare se llama hoy Saint-Michel de Montaigne, lo que constituye, según Pierre Bonnet, de quien tomamos estos datos, «l'accidentelle canonisation de notre cher philosophe»<sup>4</sup>.

Por otra parte es bien sabido que: «Devant *n* mouillé par un yod, l'a accentué est aujourd' hui intact, si le son [ñ] (écrit gn) est suivi d'une voyelle. Ex.: Montanea, montagne; Campania, Champagne; Hispania, Espagne. (...) Il faut observer que, dans les provinces de l'Est ou de l'Ouest, une finale latine comme -anea avait abouti de bonne heure à è[ñ]e (écrit -aigne, eigne). Cette action du yod sur a accentué suivi de [ñ] paraît bien s'être fait sentir même dans le français du Centre, mais sans y prévaloir. Il en est résulté toutefois certaines hésitations, surtout au XVe et au XVIe siècles, pour la langue littéraire: Malherbe faisait encore rimer *compagne* avec *dédaigne*, et il nous est resté les formes *châtaigne* et *araigne* (araignée)... Cf. aussi le nom propre de Montaigne où l'orthographe a réagi sur la prononciation»<sup>5</sup>.

Así pues la traducción del nombre de Montaigne por «Montaña», que llamamos en Quevedo y Cisneros principalmente, no es casual ni caprichosa sino bien fundamentada; la que es equivocada es la pronunciación actual, lo que subraya Maurice Grammont: «Mais sous l'influence de l'orthographe incomprise et de l'épellation maladroite, on dit (...) avec *è* Montaigne»<sup>6</sup>. Añadiremos por último que, al parecer, el cambio de pronunciación de «*Montagne*» a *Montègne* como se pronuncia hoy, se debió a influencia de Catalina de Médicis que prefería esta última fonética<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> BONNET, Pierre. «Une visite à la Tour de Montaigne», in *B.A.M.* quatrième série, n° 18, 1969 (avril-juin) págs. 43-45.

<sup>5</sup> BOURCIEZ, Edouard. *Précis historique de Phonétique Française*, Paris, Klincksieck, huitième édition, 1937, pág. 63-64. Marichal (op. cit. pág. 262) señala a este respecto «que la traducción española o italiana del nombre del autor de los *Essais*, «Montaña», «Montagna», se originó en el empleo en algunas ediciones francesas del nombre de «montagne» en vez de «montaigne». En verdad es frequentísimo, y de ello acabamos de dar la explicación, que en los textos de la época aparezcan indistintamente las grafías Montaigne o Montagne; así en la *Histoire Universelle* de Jacques Auguste de Thou, vol VIII «Michel de Montagne, Gentilhomme Perigordin...»; en la *Bibliothèque Française* de Charles Sorel al hablar de nuestro autor dice Michel de Montagne, etc. etc. E incluso aparecen grafías más caprichosas: «Michel Montan», «Montavinc» (sic). V. DRÉANO MATHURIN, «Notes de lecture montaignistes au XVIIe siècle», in *B.A.M.* quatrième série, 1965, n° 1 (janvier-mars) págs. 27-29.

<sup>6</sup> GRAMMONT, Maurice. *La prononciation française*, Delagrave, Paris, 1954, pág. 63.

<sup>7</sup> V. Bibliothèque du Docteur D'Armaingaud, *Catalogue annoté de toutes les éditions des Essais de Montaigne* (1580-1927). Conard, Paris, 1927 B.N. de Paris (Signatura: Littérature 222).



Plano de Burdeos, 1563

## Appétissants = mostrándose codiciosos

Haremos ahora hincapié en un probable acierto de Cisneros. Observa Montaigne que: «Le sobriquet de Tremblant, duquel le XIIe Roi de Navarre, Sancho, fut surnommé (En réalité Garcia III) apprend que la hardiesse aussi bien que la peur font tremousser nos membres:

Ceux qui armaient ou luy ou quelque autre de pareille nature, à qui la peau frissonnait, essayèrent à le rassurer, appétissants le danger auquel il s'allait jeter.»

Y Cisneros traduce: «El renombre de Temblador, que se dio al Rey XII de Navarra, Don Sancho, muestra que assi la osadia, como también el miedo causan temblor en los miembros. Los que le armaban a este Rey, (o a otro cualquiera del mismo natural, a quien en la ocasión se le erizaban los cabellos) procuraron asegurarle, mostrándose codiciosos del peligro a que el se iba a exponer».

Los anotadores modernos explican «appétisser» por «empequeñecer», es decir que intrepentan que los que le rodeaban trataban de quitarle el miedo, quitándole importancia al peligro que iba a afrontar.

Ambas interpretaciones tienen sentido pero nos inclinamos a considerar que acaso sea más adecuada la de nuestro traductor y ello por dos razones.

Basamos la primera en la ortografía francesa de la palabra «appétisser». Desconocemos, por supuesto, cómo la escribiría Montaigne en su manuscrito, pero las ediciones modernas consultadas coinciden en escribir «appétisser» con dos «p». Ahora bien, si consultamos el diccionario histórico de *Adolphe Hatzfeld* y *Arsène Darmesteter* hallamos que: «*appétissant, ante,...* Adj. particip. de l'anc. verbe *appétisser*, formé sur *appétit*, comme *apétisser* sur *petit*». Parece pues fuera de duda que «appétisser» no significa *empequeñecer, disminuir* sino *apetecer, codiciar*.

La otra razón no es de orden filológico sino simplemente de contexto ambiental. En una sociedad en que la más importante ocupación y placer de la nobleza es el ejercicio de las armas, en que se exalta como nunca la gloria militar y el valor de la persona se mide por su «valentía» parece poco adecuado que los que acompañan a un héroe le hagan la ofensa de considerarle tan poco esforzado como para animarle a entrar en lucha, disminuyéndole los riesgos que ha de correr; más convincente parece que todos hagan alardes de valor más o menos fingidos, tratando no sólo de darle ánimos, sino de aparentar sentirse envidiosos y codiciosos de su suerte.

En cualquier caso la redacción y ortografía de la variante que sigue Cisneros le exime de toda equivocación.

Digamos también que si es correcta la interpretación actual en el sentido de «disminuir», entonces lo que está equivocado es la ortografía de la palabra «appétisser» en las ediciones de hoy que han modernizado la ortografía corrigiendo las grafías defectuosas puesto que el verbo que significaba «empequeñecer», se escribía con una sola «p».

La anécdota debió de hacer fortuna. Todavía al estudiar los niños franceses la historia de Francia, encuentran la famosa frase atribuida a un general francés, Turenne (1611-1675) que luchó en la guerra de los Treinta años, muchos después, por consiguiente, de muerto Montaigne (Lavisse, *Histoire de France*).

Y no deja de ser curioso que Saavedra Fajardo, recordando al ya aludido rey de Navarra, aconseje a renglón seguido a los príncipes que *apetozcan* la gloria: «El rey de Navarra Garci-Sánchez temblaba al entrar en las batallas y después se mostraban valeroso... Apetozca pues el príncipe una vida gloriosa...» (*Empresa XV*).

## Réveillon

Más interés presenta la traducción de «réveillon» que Cisneros explica en su nota CXI en la que nos da cuenta de una costumbre francesa: «que dan música en Francia a los recién casados en la cama, que llaman Resveillon. Despertador». Los anotadores modernos de los *Ensayos* explican la palabra *réveillon* como «comida» y sabido es que este significado tiene en las fiestas navideñas actualmente. No obstante, creemos que acaso estuviera en lo cierto Cisneros por haber vivido casi en los mismos tiempos que Montaigne, cuando sin duda todavía persistía la misma costumbre en Francia. Nos lo confir-

ma también Philippe Erlanger cuando nos cuenta: «Quand les époux avaient échappé à leurs hôtes en folie, ils ne connaissaient pas encore l'intimité. On envahissait leur chambre à l'improviste, on les accablait de musique, de boisson... et de baisers»<sup>8</sup>. Por otra parte, y dado que la etimología de la palabra no deja lugar a duda, es también evidente que se despierta uno mediante impresiones auditivas, ya sean música o ruidos. Lo probable es que al hecho de despertar con música se sumase además la costumbre de obsequiar con bebida y comida y que finalmente la palabra «réveillon» asumiese la significación de comida o banquete en esa y otras ocasiones. De confirmarse la hipótesis que presentamos aquí y el acierto de Cisneros habría que rectificar las notas que hoy explican en las ediciones modernas de los *Ensayos* «réveillon», «repas de minuit».

Por último queremos hacer una aclaración a una traducción libre de Cisneros. Habla Montaigne de las palabras de Carlos V con las que desafió al rey francés Francisco I<sup>o</sup> a combatir «en chemise avec l'épée et le poignard, dans un bateau» (Libro I<sup>o</sup>, cap. XVII). Cisneros ha traducido esta frase por: «en camisa con espada y daga en estacada». (cap. XVI).

Aunque las ediciones modernas de Montaigne no lo precisan, hemos podido comprobar que se trata de una alusión al famoso discurso de Carlos V pronunciado ante el papa Pablo III<sup>o</sup>, cardenales y embajadores, el lunes de Pascua de 1536, en Roma. Carlos V, para demostrar que desea la paz, emulando a los paladines medievales, se ofrece a luchar personalmente con su adversario, dejándole elegir las armas, lugar y demás condiciones del singular combate. El párrafo completo dice así: «Y si el Rey de Francia lo hace por odio o por enemistad que a mi persona tenga, a esto digo que ninguna razón tiene; y que siempre que él de mi lo quisiere, le terné el amor y voluntad que a mi hermano debo tener; mas si no basta esto, para esto, yo no sé para que él quiere tantos derramamientos de sangre y tantas muertes de cristianos; donde redundará tanto daño a la Cristiandad, que a los que quedarán, les será fuerza de venir a ser esclavos de sus esclavos mismos; y por tanto, pues de mí solo la persona tiene enojo, de ella sola había de procurar de tomar satisfacción. Por tanto, yo prometo a V. Sd. delante de este sacro collegio, y de todos estos Cavalleros que presentes están, si el rrey de Francia se quiere conducir conmigo en armas de su persona a la mía, de conducirme con él armado, o desarmado, en camisa, con un espada o puñal, en tierra o en mar, en una puente o en ysla, en campo cerrado, o delante de nuestros exércitos; o doquiera, o como quiera que él querrá y justo sea»<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> ERLANGER, Philippe. *La vie quotidienne sous Henri IV*, Hachette, 1958, pág. 181.

<sup>9</sup> CHARRIÈRE, E. *Négotiations de la France dans le Levant*, I, pág. 295.

GACHARD, *La Bibliothèque Nationale à Paris*, t. II, pág. 77.

FATIO, Morel. *Etudes sur l'Espagne*, 4e série, 1925, págs. 197-202.

BUCETA, Erasmo. «La tendencia a identificar el español con el latín», *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, it. I, pág. 103.

MIGUELEZ, P. «Famoso discurso en castellano de Carlos V en Roma» (*La Ciudad de Dios*) XCIV, pp. 183-7.

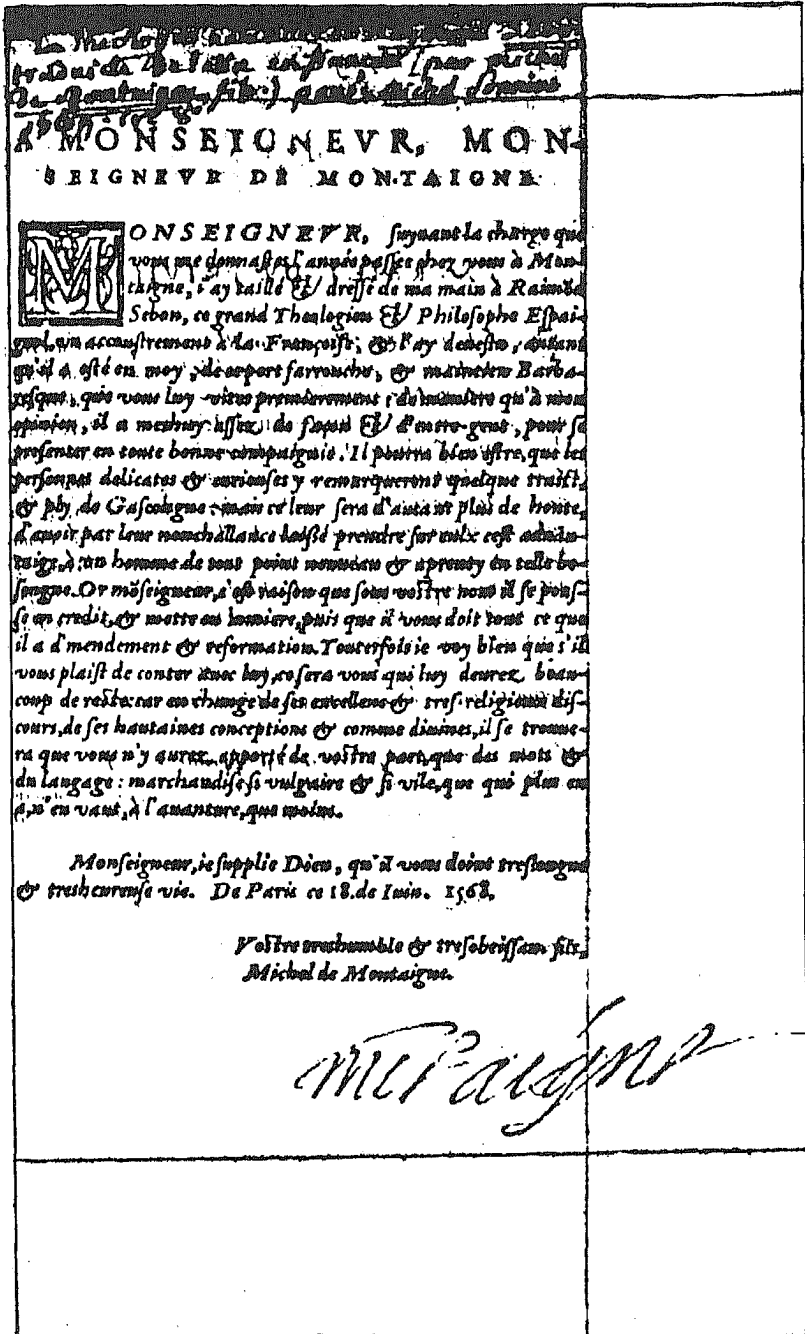
Tomamos esta bibliografía de Fernando de los Ríos, *Religión y estado en la España del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México 1957, que reproduce en los Apéndices el «Discurso de Carlos V en Roma en 1536», en la página 193. Agradecemos a Emilio Torres Gallego el habernos facilitados este dato. Acerca de cierta reacción española en el siglo XVI contra «ese inadecuado espíritu heroico y caballeresco que representa el momento de Carlos V» Vid. MARAVALL, José Antonio, *La oposición política bajo los Austrias*, pág. 79. V. del mismo autor, *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, pág. 205.

Naturalmente, Montaigne, como cita de memoria sólo recuerda de los detalles leídos, los que más le han llamado la atención: «en camisa, con un espada o puñal, en mar» y así los ha referido: «en chemise avec l'épée et le poignard, dans un bateau». Cisneros, por una vez, ha abandonado la literalidad y, bien porque conociera el texto referido en el que también se propone un «campo cerrado», bien porque lo considerara más verosímil, ha substituído «dans un bateau» por «en estacada».

La coincidencia de la versión con el léxico que en ediciones modernas explica a los lectores de hoy el significado de muchas palabras usadas por Montaigne, al mismo tiempo que es prueba de la competencia y fidelidad del traductor, sirve para precisar que ya en 1634 el significado de ese vocabulario empleado por Montaigne había, o bien caído en desuso, o bien evolucionado semánticamente y había de ser substituído por el nuevo léxico portador del antiguo significado.

Damos sólomente algunos ejemplos:

<b>Texto de Montaigne</b>	<b>Francés actual</b>	<b>Traducción de Cisneros</b>
l'imbecillité humaine	la faiblesse	la flaqueza humana
ressentiments	sentiments	sentimientos
l'assuefaction	l'accoutumance	la costumbre
comme essayent	comme en font l'expérience	como experimentan
et d'avoir fait force	et d'avoir vaincu	y de haber vencido
au prix de nous	en comparaison	en comparación
de rompre un bois	une lance	de romper una lanza
chercher le séjour	repos	buscar en ella descanso
rêveries du monde	folles idées	las locuras del mundo
tenir à l'encontre	lui résister	resistirla
mettent à nonchaloir	négligent	descuydan
si que	si bien que	de manera que
vocation	profession	profession
essai	épreuve	prueba
dénoncée	annoncée	publicado
abouchements	conférences	juntas
institution	éducation	enseñanza
terres oisives	en friche	tierras valdías
qui consistent en fantaisie	sur l'imagination	que consisten en imaginación
comme essayent	en font l'expérience	como experimentan
libertin	affranchi	libertado
couture du test	suture du crâne	comisura del cerebro
sans notre congé	permission	consentimiento
à ma fantaisie	à mon avis	a mi parecer
qui luitent	qui rivalisent	que compiten
mon sens	mon jugement	mi juicio
décharger sa patrie	délivrer	librar su patria
branle	mouvement	movimiento
appétit	goût	gusto
à commodité	en agrément	en placer
pourtraire	peindre	retratar
parfírent	achevèrent	acabaron



Dedicatoria de Montaigne a su padre de la traducción de la Teología natural de Raymond Sebond. Firma autógrafa de Montaigne.

## Ejemplos de dos campos semánticos:

### El «valor»

También queremos destacar el tino con que Cisneros, de acuerdo con las variaciones diacrónicas de ese campo semántico, ha traducido las palabras que expresan en los *Ensayos*, nociones de «fortaleza de ánimo» y «valentía».

El campo semántico que abarca las nociones de «valor» es sumamente complejo y merecería un estudio detenido que pondría en evidencia las modificaciones del contenido de dichos vocablos en consonancia con el progreso de la civilización y cambio de perspectiva en las valoraciones de las personas y de las cosas.

En su origen, las nociones de «valor» parecen estar íntimamente unidas a las nociones de «fuerza» y «poder». Un hombre vale sobre todo por su fuerza, su acometividad y su arrojo ante el peligro. Asimismo «virtud» puede significar «vigor» o «valor» (Lat. *virtus*: 'valentía, valor'). Covarrubias nos advierte que: «No tener un hombre virtud a veces significa no tener vigor ni fuerza» y todavía el *Diccionario de Autoridades* en su tercera acepción indica que virtud «Significa también fuerza, vigor ù valor». En francés, en el siglo XVII también «vertu» aparece como sinónimo de «courage». Cisneros distingue perfectamente la polisemia de la palabra «vertu» que Montaigne emplea con frecuencia en su citada acepción de «valentía» y prefiere la traducción conforme al uso moderno, esto es «valor». Lo mismo sucede en lo referente al adjetivo «fort» o al sustantivo «force», que en el siglo XVII todavía podían significar «violente» o «violence» respectivamente. Montaigne, gran latinista, se sirve de «fort» o de «force» con el sentido que tenían en latín clásico de «valiente» o «valentía».

En cuanto a «courage» sabemos que tiene su origen en la necesidad de expresar, tras un esfuerzo más logrado de análisis psicológico, debido a evolución de la mentalidad, la noción moral de «valor» independientemente de la fuerza física o del valor militar. Derivado de «coeur» tomó desde el principio un sentido efectivo y hasta el siglo XVII ambas palabras eran, en cierto modo, sinónimas. Después se disociaron y el sustantivo «courage», así como el adjetivo «courageux» que le precedió en esta significación ya desde el francés medieval, constituyeron el modo de expresión normal para la fortaleza de ánimo en todas las circunstancias, ya se trate de valor físico o de valor moral<sup>10</sup>.

Cisneros con su habitual perspicacia ha distinguido estas nociones y ha traducido «courage» (en el sentido de «coeur») por ánimo y en el sentido físico, por «valor». También ha empleado una vez «bríos» y otra vez «estómago» conforme al valor que asigna Covarrubias a este vocablo: «... Hombre de estómago, hombre de pecho y valor» y que todavía registra el *Diccionario de Autoridades*: «estómago<sup>11</sup>: metaphoricamente se suele usar por valor, resolución. Hombre de estómago».

<sup>10</sup> V., además de los diccionarios ya citados GOUËNHEIM, Georges: *Les mots français dans l'histoire y dans la vie*, Picard, Paris, 1962, págs. 114-118, La force et le courage.

<sup>11</sup> V. *Autoridades*, que, por cierto, señala «valioso» como «voz anticuada». La necesidad de especialización de la lengua ha vuelto a echar mano de este término para substituir hoy, en sentido general, al especializado «valiente».

Para la valentía identificada con el valor V. igualmente CASTRO, Américo, «Por qué mataban toros los grandes señores en el siglo XVII», trabajo publicado en la revista *Ínsula*, nº 284-285, julio-agosto 1970, pág. 5: «la valentía acabó por ser expresión de su valor y dignidad como individuo».

Pero tal vez lo más interesante para nosotros sea el comprobar la polisemia de la palabra «valiente» empleada en casos en que hoy usaríamos «valioso, de valor, de valer, etc.» por haberse consumado ya la especialización en el sentido de valor físico y guerrero de aquella, tal y como usamos «valor» hoy con múltiples sentidos no disociados y que sólo se distinguen por el contexto. Así, en «valor» siguen coexistiendo en nuestra lengua, significados que van desde el de «valentía» en el sentido guerrero medieval hasta el de «precio», reflejo de la valoración de las cosas por la mentalidad burguesa, pasando por diversos contenidos intermedios, «valor moral», estima, etc. En francés actual «valeur» es principalmente equivalente a «precio».

## El color

No gusta Cisneros de traducir una palabra francesa por la misma palabra española siempre, lo cual, prescindiendo de los casos en que el traductor busca, al escoger y variar su vocabulario, mayor precisión con arreglo al contexto, nos permite conocer los vocablos que él considera sinónimos intercambiables. Ello es particularmente interesante si la indiscriminación en la elección de dichos vocablos sirve para ayudar a determinar su valor semántico desde un punto de vista diacrónico.

Citaremos algunos ejemplos y en primer lugar uno correspondiente al léxico de los colores.

Se trata de la equivalencia para el traductor de «pálido» y «amarillo».

Esta sinonimia perfectamente explicable por la historia de ambas palabras y por el uso que de ellas se hace en los *Essais*, donde siempre se refieren al rostro humano, puede, no obstante, extrañarnos a primera vista. Y es que en nuestra mente percibimos cada vez más las palabras que designan los colores como nombres y no como adjetivos aunque a esta categoría en primer lugar sigan perteneciendo en los diccionarios. Esta paridad nos choca porque sentimos «amarillo» como el nombre de un color mientras que «pálido» sigue conservando para nosotros su primitivo carácter adjetivo siendo por tanto capaz de aplicarse a cualquier color y por supuesto al mismo «amarillo». Podemos decir «el amarillo se lleva mucho este año», «el azul me gusta mucho», pero no podemos decir «me gusta el pálido» en forma absoluta; únicamente haciendo referencia a dos tonos distintos de un mismo color, uno pálido y otro más vivo, podremos decir «me gusta más el pálido». Hoy *pálido* no representa ningún color determinado; es realmente un adjetivo que como tal y según acabamos de decir, puede acompañar a un nombre de color para designar dentro de esa categoría de color un tono más desvaído o descolorido del natural. Pero, como veremos, no sucedía del todo así en el siglo XVII.

Esperamos se nos perdone esta pequeña digresión tan elemental que nos servirá para justificar plenamente la sinonimia en el siglo XVII y aún después entre «pálido» y «amarillo».

Los nombres de los colores proceden en su mayor parte de los objetos o seres naturales que los ostentan o de aspectos o cualidades de estos seres u objetos, y entre la muchedumbre de los seres ninguno tan importante para el hombre como el hombre mismo.



En castellano el color por excelencia, según Covarrubias, es el «colorado»: «... Color, absolutamente, llamamos el roxo, con que las mugeres ayudan el de sus rostros y labios... colorado, la cosa de color roxo»; así el colorado es el color de la carne viva que también se llama «encarnado» o color de carne; en cuanto al *rojo* precisa Corominas que antes significaba «rojizo» frente a bermejo, colorado y encarnado que son las denominaciones tradicionales del color de la sangre». Ahora bien, el adjetivo «pálido» (que por cierto no figura en Covarrubias) se aplicaba a la tez del rostro humano cuando parece que de él se ha retirado la sangre por enfermedad, sobresalto o miedo; era por tanto además el color del cadáver<sup>12</sup>. De aquí su equivalencia con «amarillo», color del que dice Covarrubias: «Amarillo, Latino pallidus... Entre los colores se tiene por la más infelice, por ser la de la muerte y de la larga y peligrosa enfermedad y la color de los enamorados»<sup>13</sup>, y que según Corominas procede: «Del b.lat. hispánico *amarellus* «amarillentos, pálido», diminutivo del lat. *amarus* «amargo», probablemente aplicado a la palidez de los que padecían de ictericia, por ser enfermedad causada por un trastorno en la secreción de la bilis o humor amargo».

Esta sinonimia, junto con su origen y significado, hacen que «amarillo» sea con frecuencia tomado en mal sentido y que aparezca en contextos de muerte, desolación o ruina, sobre todo en el siglo XVI donde parece que los poetas lo sustituyen por «oro» o «color de oro» en descripciones risueñas<sup>14</sup>.

Poco a poco ha adquirido valor de color propio y si bien sigue indicando un color enfermizo del cuerpo humano por ser efectivamente ese el color de la tez en algunas enfermedades (fiebre amarilla, ictericia, etc.) se ha liberado de las connotaciones desagradables que le acompañaban. Es más, ya ni siquiera refiriéndose al color del rostro es sinónimo de pálido que equivale a descolorido, sino que por indicar un color determinado tiene más vigor que éste; expresa en mayor grado la enfermedad o el terror (y en este caso su sinónimo pudiera ser «blanco») o bien es síntoma de una enfermedad concreta<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> GOUGENHEIM, Georges V., *Les Mots Français dans l'histoire et dans la vie*, Picard, Paris, 1962, págs. 112-1134, Le teint du visage.

<sup>13</sup> V. Quevedo, *Letrilla satírica*:... «Él es mi amante y mi amado, Pues de puro enamorado, De continuo anda amarillo».

<sup>14</sup> Cf. Pedro Calderón de la Barca: «...Este matiz que al cielo desafía, Iris listado de oro, nieve y grana...» si bien Mira de Amescua, (1577-1644), describiendo la gracia de un pajarillo dirá: «De su pecho blanco y amarilló». Rodrigo Caro, en *A las ruinas de Itálica*, también usa «amarilló»:... Este despedazado anfiteatro/Impío honor de los dioses, cuya afrenta/Publica el amarillo jaramago/Ya reducido a trágico teatro/iOh fábula del tiempo! representa/Cuánta fue su grandeza y es su estrago».

<sup>15</sup> Pero, por supuesto, tanto «amarillo» como «amarillez» siguen conservando de su origen etimológico la facultad de evocar la muerte o la enfermedad grave. Sobran ejemplos; he aquí uno que leemos en una novela actual, *La Plaza del Diamante*, de Mercé Rodorera, traducción del catalán de Enrique Sordo, E.D.H.A.S.A., Barcelona, 1965, pág. 232: «Y el viento y la lluvia y los pájaros hacían cosquillas en los pies de los árboles, tan verdes cuando nacían. Tan amarillos para morir».

Para Quevedo «Lo amarillo es desesperación» (Aguilar, *Obras completas*, verso 1967, pág. 1396, Escritos de atribución dudosa).

La simbolización de los colores a través de la historia no ha sido bien estudiada todavía. Pero probablemente del símbolo de muerte del amarillo debe proceder la utilización de este color por la Iglesia para denotar la «muerte espiritual» de herejes, impíos y judíos. Así, un distintivo de color amarillo ha sido de uso obligatorio para los judíos desde antiguo. Caro Baroja, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Ediciones Arion, Madrid 1962 tomo 2º, pág. 258, explica que «...en Provenza (...) a esta tacha (la de alianzas judías) se la denominaba «jaunerie». En *La vie*

La progresiva desaparición de las sinonimias en beneficio de una especialización diferenciada de su contenido semántico es, como se sabe, una conquista de la tendencia de las lenguas de civilización a la expresión cada vez más precisa. La riqueza de una lengua no consiste en el número de sinónimos sino en la variedad de léxico para expresar los más sutiles matices.

Por su parte, «pálido», que todavía, como dice María Moliner: «se aplica a las personas que no tienen en la cara el color rosado que es habitual en las personas sanas (V. cadavérico...)», ha extendido su significación y, conservando plenamente su carácter objetivo en lugar de indicar un color determinado, ha pasado a designar cualquier color en un tono más suave de lo normal<sup>16</sup>. De su primitivo origen —color de muerte— conserva la propiedad de oponerse a «vivo», ya que de lo contrario de un color oscuro es un color claro, pero lo contrario de un color pálido es un color vivo. Por rara paradoja sugiere hoy connotaciones de finura, elegancia y distinción. Por lo general cuando se quiere hablar de un color que ha perdido su «viveza» natural por desgaste o por otra causa que le ha privado de belleza se le califica de «descolorido», «bajado», «mortecino», «apagado», o se usa un sufijo de valor peyorativo<sup>17</sup>.

Es conocida la indigencia del léxico relativo a colores en el siglo XVI. En francés, azul, violeta y sus diferentes matices no existían. También en España Garcilaso o Gutierre de Cetina, por ejemplo, hablan de «ojos claros»<sup>18</sup>. Los poetas dedican preferentemente su atención a los «perfumes y armonías». Se deleitan con el susurro del viento, el murmullo del agua, las voces de las nin-

---

*quotidienne dans la Rome pontificale au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Maurice Andrieux observa que habiéndose dulcificado los rigores contra los judíos en esa fecha, no tenían, entre otras obligaciones, más que la de «porter sur la tête un mouchoir jaune, le sciamanno...» (Hachette, II 1962, pág. 104). Citemos por último a José Blanco White, que en sus *Cartas de España*, Alianza Editorial, 1972, pág. 226, hablando de las figuras de las procesiones advierte que el color de «Judas Iscariote es amarillo». Y prosigue: «Tan íntimamente asociada ha quedado esta última circunstancia con la idea de traición que el citado color ha caído en general descrédito. Probablemente a eso se debe [...] el haberlo adoptado la Inquisición para el sambenito o vestido de infamia que tienen que llevar las personas convictas de herejía». V. También en nuestros *Apéndices Documentales*, el testimonio de Juan Bautista de Villadiego: «en las máscaras que sacaron los franceses por estas carnestolendas, fue una de judíos, con sombreros amarillos y en las espaldas los nombres...»

<sup>16</sup> MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, quien añade que «aplicado a colores» significa «con mucha proporción de blanco», es decir, en cierto modo lo contrario de lo que significaba en su origen, ya que en principio identificándose con la luz y la falta de color con la oscuridad, pálido además de designar el color del cadáver, denotaba tonalidades oscuras. (V. la citada obra de Gougenheim, *Les Mots Français...* quien observa que: «Il semblerait que les noms de couleur doivent compter parmi les plus stables au cours de l'évolution des langues, puisqu'ils sont liés à l'activité d'un organe des sens. Or il n'en est rien: si la vision reste la même, son interprétation, telle que la traduit le langage, est sujette à varier dans le temps et dans l'espace. (...) De plus les Romains interprétaient parfois les couleurs autrement que nous». (pág. 278).

<sup>17</sup> Algo semejante ocurrió con el adjetivo *espléndido* y el sustantivo *esplendor* según señaló Michel Bréal en su *Essai de Sémantique*, (Ed. 1913) cap. XI, «L'élargissement du Sens (...) conséquence du progrès de la pensée...» pág. 121: «Encore moins les Romains, quand ils parlaient de la *splendeur* du ciel ou d'un triomphe *splendide*, songeaient-ils que c'est à une couleur malade de la peau, à la morbidesse du teint, que le verbe *splendeo* devait son origine. (...) un homme malade de la rate était *splendidus*. Les anciens plaçaient dans cet organe le siège de la jaunisse».

<sup>18</sup> MANDROU, Robert, *Introduction à la France moderne*, (1500-1640), Albin Michel, 1961 págs. 60-75, «Primauté de l'ouïe et du toucher—Rôle secondaire de la vue». A esta luz cobra renovada importancia desde el punto de vista de léxico de colores el conocido soneto de Lupericio Leonardo de Argenola (1559-1613) cuyo último terceto incluye la palabra *azul*: «porque ese cielo azul que todos vemos/ni es cielo ni es azul. Lástima grande/que no sea verdad tanta belleza»

fas o el canto de las aves. La música goza de especial predilección. Pero en sus descripciones surge el tópico porque su paleta de colores es sumamente escasa: blanco, colorado, roxo, bermejo, encendido, negro, pardo, verde, oro, principalmente. Con persistente monotonía se repite en sus versos el «verde prado», «la parda nube», «la colorada o encendida rosa», supliendo con la belleza del ritmo la indigencia léxica. Poco a poco el desarrollo de la sensibilidad visual hará que los ojos aprendan colores y sobre todo matices nuevos.

Así pues en los hombres de entonces predominan las sensaciones auditivas, olfativas, gustativas y táctiles correspondientes a sentidos íntimamente ligados a la vida afectiva; en cambio la vista, sentido intelectual por excelencia, ocupa un lugar secundario, y no porque aquellos hombres no tuvieran la vista tan penetrante o más que la nuestra, sino porque no estaba suficientemente independizada de los otros sentidos y no guardaba relación directa con la necesidad de conocimiento. Expresiones como «¿lo ves?», «mira», «vemos» que se emplean hoy corrientemente para convencer a alguien mediante razonamientos, no eran entonces usuales. Lucien Febvre ha estudiado en un bello capítulo de su obra maestra estas cuestiones insistiendo en cuanto queda todavía por averiguar al respecto. Con palabras de Abel Rey observa que: «La vue et dans la vue le dessin, constituant le sens scientifique par excellence»<sup>20</sup>. Y Robert Mandrou ha subrayado la estrecha relación en el siglo XVII entre el progreso de la vista y la iniciación de la ciencia nueva: «C'est le début de la promotion de la vue et il est évident que celle-ci est étroitement dépendante de l'essor scientifique moderne»<sup>21</sup>. Piénsese en la sinonimia entre luz e inteligencia: *luzidez mental*, *siglo de las luces*, *tener pocas luces*, etc. En cambio se dice que «la fe es ciega» porque no depende del razonamiento.

Asimismo la transición no consumada aún de la categoría adjetiva de los nombres de colores hacia la categoría de sustantivos nos parece ser el resultado de la mayor importancia adquirida por la vista y por consiguiente por el colorido, importancia que corre paralela al mayor desarrollo de la percepción cognoscitiva de las sensaciones visuales<sup>22</sup>. Esta transición hacia la categoría nominal se percibe también en el hecho de que los nombres de colores cuando acompañan a un sustantivo son susceptibles (como otros nombres) de adoptar el género y número del sustantivo al que se aplican y puede ir a su vez calificados por un adjetivo. Es más, cuando esto sucede, ya no concuerdan ellos con el sustantivo cuyo color expresan sino que tienden a la invariabilidad. (Una blusa roja, pero una blusa *rojo oscuro*, una falda amarilla, pero una falda *amarillo pálido*, muchos pantalones *azul marino*). Y es que al sus-

<sup>19</sup> *Pardo*, que según Covarrubias es el «color que es el propio que la oveja o el carnero tiene», suele figurar en contextos en que usaríamos hoy preferentemente «gris», color que también figura en Covarrubias: «Es una color oscura, entre pardo y negro»... «Grises, ciertos animalejos». Cisneros no usa ni *pardo* ni *gris*, sino «ruzio» que según lo define el diccionario de autoridades es «lo que tiene o es color pardo claro blanquecino o canoso. Aplícase a bestias caballares. Rucio se llama familiarmente al hombre entrecano». Compárese: «La nuit tous les chats sont gris», expresión citada por Covarrubias, «De noche todos los gatos son pardos».

<sup>20</sup> FEBVRE, Lucien, *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle*, Albin Michel 1962, pág. 473. Ver también pág. 461, «Odeurs, saveurs et sons» y sobre todo pág. 471, «Retard de la vue».

<sup>21</sup> MANDROU, Robert, *Introduction à la France moderne (1500-1640)*, Albin Michel, 1961, pág. 75.

<sup>22</sup> Los nombres de colores figuran catalogados en los diccionarios modernos como adjetivos pero no con la mención U.t.c.s. (Real Academia Española, ed. 1939), t.n. (María Moliner) U.t.c.s. (Casares), etc. En cambio en Autoridades sólo consta la mención de «adjetivo». En cuanto a «pálido», tanto en el diccionario de Casares como en el de María Moliner figura solamente como adjetivo.

tantivarse un adjetivo de color y ser calificado por otro adjetivo, el primero encierra la noción de «color» y el segundo concierne siempre con ese implícito *color*. «Una blusa azul marino» es una construcción donde *azul* no es ya adjetivo, sino sustantivo unido a blusa en aposición.

Los nombres de colores se multiplican de día en día y hoy como antaño se recurre para su creación a designarlos con la denominación del color propio de algún objeto o de un ser natural (y hasta de su envase: sirva de ejemplo el prosaico color «butano»).

Como sucede con todas las metáforas cuyo uso se generaliza, se ha oscurecido su origen y han llegado a ser triviales. Pasando de boca en boca han perdido su brillo que permanece oculto dispuesto a relucir de nuevo en cuanto el uso se hace más personal e íntimo bajo la pluma de escritores y especialmente de poetas. Compárese el ahora vulgar color «rosa» en «dame el pañuelo rosa» y el resurgir de su lozanía primera al reinventarse la comparación en la conocida rima de Bécquer:

«Tu aliento es el aliento de las flores  
 Tu voz es de los cisnes la armonía  
 Es tu mirada el esplendor del día  
 Y el color de la rosa es tu color»

Así el texto de Cisneros adquiere para nosotros acentos poéticos cuando traduce: «la blancheur de cette poitrine» por «la nieve de ese pecho». Pero, dada su repulsa a emplear verbos de «color» (*rougir*, *pâlir*), ¿no podría tratarse también de cierta resistencia a usar el abstracto «blancura»? <sup>23</sup>

## La atenuación y el refuerzo expresivos aparentes como resultado de distinta evolución semántica en francés y en español

### Aparente atenuación expresiva

Del mismo modo que el debilitamiento semántico de palabras francesas puede producir una equivocada impresión de refuerzo expresivo en la versión, el debilitamiento actual de palabras españolas que tenían en el siglo XVII un significado tan fuerte como el de los vocablos franceses que transcriben, puede dar una equivocada sensación de atenuación expresiva.

Un caso curioso lo constituye la palabra «*débauche*». En el siglo XVII «*débauche*» significaba de un lado «*En bonne part, petite réjouissance, repas, promenade, etc...*» pero también conocía el sentido actual de «*dérèglement dans la conduite*» heredado del siglo XVI, en que hallamos «*débauche*» = *excès*. En cuanto al verbo «*débaucher*» significaba en primer lugar «*corrompre, dépraver*» <sup>24</sup>. Hoy «*débauche*» parece concretarse a la significación de «*Excès condamnable dans la jouissance des plaisirs sensuels*», aunque como es presumible pueda usarse en sentido figurado, «*une débauche de couleurs*», en que resurge el primitivo significado de «*exceso*», en general <sup>25</sup>. Así lo confirma la

<sup>23</sup> «Blancura» no figura en Covarrubias. Corominas lo registra como del siglo XV y así lo hallamos en Jorge Manrique: «Decidme ¿la hermosa, / La gentil frescura y tez / De la cara, / La color y la blancura, / Cuando viene la vejez / Cuál se para?»

<sup>24</sup> Larousse, *Dictionnaire du français classique*, Paris, 1971.

<sup>25</sup> *Le Robert*.



MICHEL DE MONTAIGNE

Retrato de la portada de *Essais*, ed. de Melle de Gourmay de 1635.

traducción castellana: «desarreglo de conducta, incontinencia, lujuria, relajación vergonzosa de costumbres, orgía, crápula, vicio, etc.»<sup>26</sup>.

Esta restricción de sentido que tras algunas oscilaciones ha experimentado la palabra francesa, actualmente cargada de un significado más fuerte y único, bien pudiera deberse a un empleo antiguo como forma atenuada de una noción que se trataba de ocultar y que como suele ocurrir con los eufemismos, acaba por significar lo que se pretendía encubrir, haciendo caer en desuso las otras acepciones más inocentes que el hablante siente como contaminadas y empieza a evitar, sobre todo por tratarse en este caso de léxico relacionado con el conocido tabú de lo sexual.

La traducción de Cisneros de «débauche» y de «débauché» por «distraction, divertimento y distrahido» son sin duda exactas en su época y su significado corresponde también, a nuestro parecer, a un empleo metafórico-

<sup>26</sup> FERNÁNDEZ CUESTA, Nemesio, *Diccionario de las lenguas española y francesa comparadas*, Montaner y Simón, Barcelona, 1885.

<sup>27</sup> No hemos hallado «distrahido» en Covarrubias pero figura en Autoridades 2ª acepción: «Vale también entregado a una vida licenciosa y desordenada, especialmente en la sensualidad» y D. Julio Casares, en su *Diccionario ideológico* todavía, como 2ª acepción también, lo define como «Entregado al desenfreno y vida licenciosa». Igualmente en la segunda acepción de «distraer» se indica: «Apartar a uno de la vida virtuosa y honesta», acepciones que figuran como no frecuentes no usuales ya en el *Diccionario* de María Moliner.

eufemístico; pero a diferencia de lo que ha ocurrido en francés, no ha prevalecido en nuestra lengua el significado de «exceso sexual», sino que han pasado a designar preferentemente esparcimientos que provocan bienestar y alegría por una determinada extensión de su significado etimológico <sup>27</sup>.

Otras palabras francesas que han endurecido su significado son los vocablos «lâche» y «lâcheté» que significaban en el siglo XVII «mou, sans force» y «mollesse, nonchalance, manque d'énergie» y que actualmente indican «qui manque de vigueur morale, de courage» y «manque de bravoure, de courage» respectivamente <sup>28</sup>.

La traducción de Cisneros por *negligentia* y *falta de ánimo* es por tanto perfecta. No obstante, la confrontación de estas versiones hecha por un lector no prevenido pudiera inducirle a pensar que Cisneros había atenuado o disimulado la dureza aparente del original.

### Aparente refuerzo expresivo

Algunas veces la exactitud de Cisneros puede dar una equivocada sensación de refuerzo expresivo porque el término francés usado por Montaigne ha sufrido con posterioridad un desgaste semántico no experimentado por el término equivalente español, que sigue conservando su fuerte significado primitivo: de este modo la exacta equivalencia de la traducción y del original en el siglo XVII ha desaparecido hoy, en que resulta reforzado el texto español.

Tal es el caso indefinido «plusieurs» que hoy significa «varios» («plus d'un, un certain nombre») <sup>29</sup> y que Cisneros traduce por «muchos» conforme a la etimología («los más») y al valor de la palabra en su época <sup>30</sup>.

Citemos también la traducción de la palabra «hasard», que en el siglo XVII significaba «Danger, notamment celui qui est couru pendant le combat» y que hoy expresa «Événement fortuit; concours de circonstances inattendu et inexplicable, coïncidence... cause fictive d'événements apparemment inexplicables», por «peligro» o «riesgo» <sup>31</sup>.

Esta pérdida de la idea de «peligro» contenida antiguamente en la palabra «hasard» es en cierto modo semejante a la debilitación semántica que presentan las palabras «étonner, étonnement» que en Montaigne y durante todo el siglo XVII expresan, entre otras acepciones, la idea de «extrañeza, asombro», unida a la idea de «temor» y que Cisneros traduce acertadamente por «espanto» <sup>32</sup>.

Sería sumamente interesante estudiar la progresiva desaparición de la idea de «susto», «miedo», o «terror» en las palabras cuyo contenido semántico ex-

<sup>28</sup> V. Larousse, *Dictionnaire du français classique* y *Le Robert*

<sup>29</sup> *Robert*, París, 1971.

<sup>30</sup> BLOCH, O. et WARTBURG, W. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Presses Universitaires de France, París, 1968 y HATZFELD Adolphe et DARMOSTETER Arsène, *Dictionnaire Général de la Langue Française*, Delagrave, 1964

<sup>31</sup> De acuerdo con el *Dictionnaire du français classique*, Larousse, 1971 donde se advierte que «Les sens et les locutions d'aujourd'hui étaient également usuels au XVII<sup>e</sup> siècle» y con el ya citado *Le Robert*, que indica igualmente que en «en textos literarios puede significar «risque, circonstance périlleuse».

<sup>32</sup> GOUGEHEIM, Georges, *Les Mots Français dans l'histoire et dans la vie*, Picard, París, 1962, pag.12 «L'affaiblissement de la valeur des mots».

presa hoy únicamente el sentimiento que provoca algo inesperado, tales como «sorpresa, asombro, extrañeza». Como es bien sabido, con frecuencia se siguen usando las mismas palabras con contenidos diferentes. Esto es particularmente perceptible cuando se trata de la denominación de objetos materiales que han substituido para el mismo menester a otros caídos en desuso y en los que perdura el nombre primero: la pluma, el coche (más frecuente que el más exacto automóvil, etc. etc.) En las palabras abstractas, sobre todo en las palabras-clave de una cultura, la determinación de su valor exacto en una época dada, así como el estudio de la evolución de sus contenidos, parecen imprescindibles para la comprensión y clara interpretación de la historia de la civilización.

El cambio semántico de estas palabras ya liberadas del «miedo» que puede proceder de su uso abusivo, exagerado, causa frecuente de debilitación semántica, revela de todos modos profundos cambios en la mentalidad de la comunidad lingüística que los ha llevado a cabo y en los que ahora no podemos detenernos <sup>33</sup>.

Apuntemos únicamente que, a nuestro juicio, descubren cierto paralelismo con los cambios mentales, propios de épocas de mayor ignorancia en que todo lo desconocido se torna misterioso y asusta, hacia tiempos en que la «ciencia nueva» abre nuevas perspectivas al conocimiento.

Digamos asimismo que la traducción, gracias a otros dos ejemplos, de una parte nos permite comprobar que la palabra «atónito» sigue conservando en Cisneros el sentido «fuerte» correspondiente a «étonné» en el siglo XVII, con lo cual la versión refleja para el lector de hoy exacta equivalencia entre ambas lenguas, ya que actualmente la palabra española ha experimentado la misma debilitación que «étonné», vaciándose de su noción de «miedo»; y de otra parte nos permite captar la transición de la palabra francesa hacia un significado libre de temor y en el que predomina por tanto la idea de 'asombro' en el sentido moderno.

Paralelamente, palabras que indicaban principalmente estupor, extrañeza, han evolucionado hacia un contenido que incluye sentimientos de alabanza o bondad. Así pueden explicarse las expresiones francesas:

*une merveilleuse désolation*      y  
*merveilleux tourment*      traducidas por

«una desolación estupenda» y  
«admirable tormento» respectivamente <sup>34</sup>

<sup>33</sup> MOULOU, Noël, en *Langage et Structures*, Payot, 1969, pág. 157, ha subrayado el interés de estos estudios: «Ce serait une tâche bien intéressante, pour une sémantique historique, de marquer ce qu'a de permanent et ce qu'a de variant le système des mots-clés d'une langue».

<sup>34</sup> Quevedo, conforme al uso de la época, considera sinónimos «espanto» y «estupor», éste último como neologismo que reprobaba: «[llamará] al espanto, estupor» in «La culta latiniparla», *Obras en prosa*, Aguilar, 1945, pág. 768. Recordemos también el cambio de contenido del adjetivo «formidable» que en latín significa «que puede ser asustado» o «que puede asustar», significado este último que conserva en francés en el siglo XVII (Larousse, Français classique). Piénsese igualmente en expresiones populares actuales como: «Lo hemos pasado de miedo» por «lo hemos pasado muy bien», «me he divertido un horror», etc. En asturiano se dice todavía «quedo asustada» por «estoy asombrada, extrañada». Bien es verdad que en el *Diccionario ideológico de la lengua española* de Julio Casares sigue figurando como la primera acepción de «asombro», *susto* y *espanto*; no así en el diccionario de María Moliner, que recoge en primer lugar las acepciones hoy usuales.

Citemos también la debilitación semántica del verbo «animer» que en el siglo XVII significa «donner vie a qqch». y «exciter, irriter une personne» traducido adecuadamente por «irritar».

En cuanto al sustantivo *surprise* y al verbo *surprendre*, distingue Cisneros si se trata de terminología militar o no. En el primer caso traduce por *treta*, *assalto repentino* y *tomar de repente*, *usar de treta* respectivamente, y en el segundo, por *sobresalto*, *susto*. En ambos casos su traducción es correcta, pero la debilitación semántica de *surprise* que, salvo cuando sigue refiriéndose a estrategia militar, ha adquirido un significado que une al concepto de cosa inesperada, vislumbres de suceso agradable, hace que el texto castellano resulte más duro y adusto. Para un lector de hoy «la surprise d'un plaisir» evoca muy diferentes sensaciones que «el susto de un gozo», expresión, sin embargo, mucho más cerca del original en su tiempo <sup>35</sup>.

Bastantes más ejemplos de estudio de campos semánticos podríamos dar aquí, mas los que acabamos de citar confirman, a nuestro juicio, lo que ya indicábamos al principio acerca de los posibles hallazgos que puede ofrecer el estudio de una traducción, por lo que terminaremos adoptando la opinión de Diderot: «La langue d'un peuple donne son vocabulaire, et son vocabulaire est une bible assez fidèle de toutes les connaissances de ce peuple; sur la seule comparaison du vocabulaire d'une nation en différents temps, on se formerait une idée de ses progrès». (*Article* «Encyclopédie»).




---

En algunos casos parece que la evolución del significado haya empezado en los adjetivos calificativos para extenderse después a los sustantivos. En el caso de «estupendo» y «estupor» claramente se percibe el contenido distinto de ambas clases de palabras y la mayor evolución del adjetivo; lo contrario sucede en cuanto a «sorpresa» y «sorprendido».

<sup>35</sup> Julio Casares estima que «El uso de *sorprender* en castellano no creo que se remonte mas allá de finales del siglo XVII, mientras que *sorpresa*, como término de estrategia aparece con anterioridad. Figura por lo menos en *La Guerra de Flandes* del P. Varen, y en *El Arte Militar* de Medrano. Pudo habernos llegado del francés, pero me inclino más al italiano porque era a la sazón nuestro gran proveedor de terminología guerrera y la acepción militar en dicha lengua fue la más antigua y predominante», in *Introducción a la lexicografía moderna*, prólogo de W. von Wartburg, Madrid 1969, *Revista de Filología Española*, Anejo LII, pág. 40 (nota). Corominas da para la aparición de «sorpresa», en nuestra lengua, la de 1643 e indica que «sorprender» (1737) es una adaptación del francés *surprendre*, S. XII.

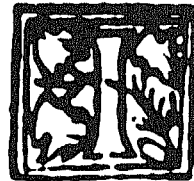


femē  
lignū  
& hñs  
ntem  
vidit

זֶה גִּיג

וַיִּרְאֵה<sup>m</sup>

וַיִּרְאֵה  
תְּהוֹמָה



TR  
R  
fac

aquar. Et

# Las «vocales» de Arthur Rimbaud

Teodoro SÁEZ HERMOSILLA \*

Alejandro Carrión, en un artículo incluido en la revista *Babel*<sup>1</sup> dedicado a comentar la labor de tres traductores ecuatorianos, compara las versiones del soneto rimbaldiano «Voyelles» a cargo de E. Díez-Canedo y M. Bacarisse con la más reciente de J.A. Falconí Villagómez, médico, periodista, poeta y traductor insatisfecho de versiones caducas y amigo fervoroso de mejoramientos.

Veamos para empezar el original de Rimbaud y la versión más moderna del ecuatoriano:

## Rimbaud: Voyelles

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:  
A, noir corset velu des mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,  
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;  
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,  
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein de strideurs étranges,  
Silences traversés des Mondes et des Anges:  
— O l'Omega, rayon violet des Ses Yeux!<sup>2</sup>

---

\* Catedrático de francés del I.B. «El Brocense» (Cáceres).

<sup>1</sup> Se trata del nº 1/1978. Vol. XXIV, pp. 19-24.

<sup>2</sup> El original, así como las versiones, han sido tomados del artículo de A. Carrión que lleva por título: «La traducción, delicia y suplicio».

**Falconí Villagómez: Vocales**

A negra, E blanca, U verde, O azul, vocales,  
Yo diré en secreto vuestras genealogías.  
A, negro corset velludo de las moscas letales  
Que brillan y pululan en las carroñas frías.

Golfos de sombra; E, candor de flotantes cendales,  
Lunas blancas, armiños y crispas de peonías;  
I, púrpura, sangre de esputos, risa de labios carnales  
En cóleras y embriagueces impías;

U, círculos, temblor del mar divino, olas y fugas,  
Paz de praderas animales, paz de arrugas  
Que alquimia en frentes sabias deja como despojos;

O, supremo clarín de estridencias extrañas,  
Silencio a través de ángeles, mundos y montañas:  
¡Oh, el Omega, rayo violeta de Sus Ojos!

Díez-Canedo y Bacarisse son viejos conocidos<sup>3</sup>. Nos atrevemos a decir que su quehacer, comparado al de una treintena de traductores españoles e hispanoamericanos que hemos podido aquilatar, ocupa un puesto de relevancia. Aun así la labor de ambos no es sino aceptable dentro del marco de lo que hemos denominado historia antigua de la traducción, por lo anacrónico de sus metodologías.

Se da hoy por sentado que traducir un poema reproduciendo el axis «rimático» de las estrofas es un procedimiento que conduce directamente al fracaso. Y sin embargo, antaño y hogaño muchos traductores siguen manteniendo esa religión de la rima cuya devoción se fue perdiendo desde la época parnasiana. Este sigue siendo el credo de Falconí Villagómez, como lo fue antes de Díez-Canedo, y de Bararisse:

**Díez-Canedo: Vocales**

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul, vocales  
He de decir algún día vuestras alcurmias latentes,  
A, negro corsé velludo de moscas resplandecientes  
Que zumban en derredor de fetideces brutales,

Golfo de sombra; E, candor de vapores y de tiendas,  
Temblor de umbelas, rey blanco, lanza de hielos altivos;  
I, púrpura, esputo, sangre, reír de unos labios vivos  
De cólera o embriagados de penitentes enmiendas;

<sup>3</sup> He tenido la oportunidad de estudiar la labor traductora de ambos en las versiones que han realizado de la obra poética de Paul Verlaine. Bacarisse tradujo, como se sabe, *Jadis et Naguère*, además de *Les poètes maudits*, y Díez-Canedo *La Bonne Chanson* y *Sagesse* (publicadas todas estas versiones en la editorial madrileña *Mundo Latino*). Díez-Canedo cuenta en su haber con otras cuatro versiones antológicas propias o ajenas. Para mayor detalle véase *Verlaine en castellano*, nuestra modesta tesis defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura, Cáceres (octubre 1980). (Hay un ejemplar a fotocopia en la sede de la APETI y otro en el ISIT de México).

U, ciclo, vibrar divino de mares verduzcos, paz  
De las dehesas sembradas de reses, ruga tenaz  
Que la alquimia en alta frente pone a los meditabundos;

O, clarín sumo, estridente suscitador de despojos,  
Silencios atravesados por serafines y mundos:  
¡Oh, la Omega, el puro rayo violeta de Sus Ojos!

#### Bacarisse: Vocales

A, negra, E blanca, I roja, U verde, O azul, vocales,  
Diré algún día vuestros latentes nacimientos.  
Negra A, jubón velludo de moscones hambrientos  
Que zumban en las crueles hediondecas letales.

E, candor de neblinas, de tiendas, de reales  
Lanzas de glaciador fieras y de estremecimientos  
De umbelzas; I, las púrpuras, los esputos sangrientos,  
Las risas de los labios furiosos o sensuales,

U, temblores divinos del mar inmenso y verde.  
Paz de las heces. Paz con que la alquimia muere  
La sabia frente y deja más arrugas que enojos.

O, supremo clarín de estridores profundos,  
Silencios perturbados por ángeles y mundos,  
¡Oh, la Omega, reflejo violeta de Sus Ojos!

Otro de los desaciertos de las versiones tradicionales, además del respeto exagerado a la rima externa, consiste en una defectuosa reformulación métrica por un abandono generalizado de los aspectos silábicoacentuales. No es que la rima externa o el metro tengan que ser rechazados. De hecho hay traductores que han conseguido una prudente flexibilidad en la reproducción del axis rimática mediante una combinación de rima y asonancia o mediante la utilización del verso blanco. Creemos que estos procedimientos son los más acertados a la hora de traducir el verso en verso.

También el metro ha sido inteligentemente alargado en la búsqueda de una recuperación de todas las potencialidades del original francés que, si bien es más «explícito» en el plano sintáctico, no lo es en las sustancias léxicas.

Comprobamos que al menos Díez-Canedo y Falconí Villagómez se han tomado algunas libertades en el primero de los puntos tratados<sup>4</sup>. Aunque es difícil negar que la estructura rimática tiene en algunas composiciones –y especialmente en los poemas líricos de metros cortos– una importancia capital, la poética de Rimbaud demuestra en el texto que nos ocupa que esa importancia de los límites rítmicos del verso se ha reducido pasando de ser esencial a ser más bien complementaria o subsidiaria.

Ya no es, en efecto, tanto la estrofa como movimiento orquestado por los compases pausales y sonoros de la rima como el *souffle* respiratorio particular

<sup>4</sup> El primero añade una nueva rima al segundo cuarteto; el segundo hace alternar las *rimes embrassées* del original. La fidelidad a ultranza de Bacarisse al consonante explica la mayor oblicuidad de su versión. No obstante, y a pesar de las trabas que se impone, Bacarisse consigue frecuentemente, al igual que L. Fernández Ardavín, por no citar más casos, éxitos notables.

a cada competencia poética, y una dilución de las recurrencias distribuidas a lo largo y ancho de las composiciones, según el estilo individual. A los artificios más aparentes de una métrica heredada se ha substituido —coincidiendo con la época simbolista-decadente de la liberación del verso— la *performance* rítmica de cada poeta, sus impulsos fisiopoéticos y sus armónicas emocionales. Podríamos decir que la métrica ha sido asumida y transcendida por la rítmica, al tiempo que la retórica lo ha sido por la poética.

## Imágenes y sonidos

El soneto «Voyelles» es una buena muestra de este cambio de rumbo en la concepción de la praxis poética.

Rimbaud ha elegido los cinco signos vocálicos fundamentales de la lengua francesa y ha intentado sugerirlos poéticamente, es decir, en su especificidad de imágenes «figuradas» y en su significación acústica. Como cualquier escritor, ha tenido que hacer su elección de imágenes de acuerdo con sus experiencias o con sus obsesiones e inventar el simbolismo polisémico de los sonidos que se refieren a cada uno de esos archifonemas.

Creemos que no debe ser este texto pretexto de sutiles interpretaciones a menudo exageradas<sup>5</sup>. Se le ha visto como una audición coloreada, pero también como una dialéctica de los colores; como asociaciones de ideas y de imágenes suscitadas por la forma de las letras en la dirección vertical, en la horizontal y aun en la diagonal; como manifestación ocultista; como intento de explicación del origen del alfabeto. Las glosas y comentarios de todo tipo han ido de la pedantería a la obscenidad pasando por todos los grados de la fantasía, y podemos decir que el rasgo común consiste en reducir el poema a una especie de anécdota: se intenta saber el por qué de la coloración de las vocales al tiempo que se olvida el carácter lúdico e intuitivamente poético de la composición.

Nos parece, siguiendo a M.A. Ruff, que lo más razonable es atenernos al testimonio de Verlaine quien zanjaba la cuestión con la autoridad que le daba su amistad para con Rimbaud y su conocimiento de causa<sup>6</sup>.

Rimbaud, el visionario de prometeicas ansias, no hace en este caso más que sugerir analogías entre las imágenes de objetos o fenómenos sin vínculos aparentes, siguiendo la teoría de las correspondencias de su maestro Baudelaire, analogías por contigüidad que puede crear el sortilegio poético en el campo imaginario.

Podemos decir que son arbitrarias las parcelas de visión elegidas para cada símbolo, como es arbitraria su extensión e «intensión» en el cuerpo del soneto, pero ya no son tan arbitrarias esas relaciones de contigüidad entre las mismas. Es decir que la red de sintagmas y de oraciones crean verdaderos cam-

<sup>5</sup> Compartimos esta afirmación de M. A. Ruff: *Rimbaud*, Haitier, Paris, 1968, p. 92 y sgs.

<sup>6</sup> Verlaine asegura: «Moi qui ai connu Rimbaud, je sais qu'il se foutait pas mal si A était rouge ou vert. Il le voyait comme ça, mais c'est tout». Recordemos que el poema se conserva en una copia realizada por el propio Verlaine en septiembre de 1871. El hecho de que sea este mes del 71 el momento del encuentro y de la primera vivencia de la amistad de ambos autoriza razonablemente a pensar que el jovencísimo admirador que era entonces Rimbaud haya mostrado y comentado este y otros poemas con el maestro admirado.

pos de semantismo poético, ofrecen una significación aprehensible por el lector como unidad superior de denoconnotaciones.

Esta coherencia de la visión no es fácilmente captable y ofrece grados en los posibles intentos de explicación <sup>7</sup>. Lo que me parece claro es que si bien la impresión de color predomina en el conjunto de los campos poéticos simbolizados, primero expresa y luego tácitamente, hay un esfuerzo de implicación de todas las potencias anímicas de la persona en la búsqueda de una concentración de expresión total. Así la I es *púrpuras*, pero también *esputos de sangre* y *espasmos de risa*. La U –el sonido (y)– son *ciclos* y *vibraciones* y *paz animal* o *vegetal* o *humana*, pero los términos *mers virides*, *pâtis*, (*alchimie*) dan un transfondo del color pretendido.

Colores, formas, sensaciones, pulsiones anímicas, forman un tejido sustentado por la retórica, por la sintaxis y, fundamentalmente por la acústica. La (y) puede ser *ciclos* por su carácter fónico redondeado, *vibramientos* por su carácter oral oscuro y zumbante, *paz de los pastos sembrados... paz...* por su cerrazón labializante.

Lo que pretendemos decir es que, junto a las coloraciones pictóricas hay también, y sobre todo, un afán de descripción sonora.

### Algo de fonoestilística

No es que Rimbaud haya pretendido describir en términos poéticos la definición lingüística de los sonidos, es que ha tratado de reproducir los fonemas mediante sus sonidos. En este sentido el poema podría constituir un buen «banco de pruebas» para comprobar si los datos de la fonoestilística o simbolismo fonético se acomodan a las realizaciones instintivas del poeta.

La respuesta debe ser en principio afirmativa aunque sólo sea por basarnos en esa repetición sonora de los archifonemas vocálicos. No obstante, tomemos el código de fonoestilemas propuesto por Cl. Tatilon <sup>8</sup> y apliquémoslo a las descripciones globales de esos fonemas.

En el caso de la A, por ejemplo, las (i), (y), (u) de *velu*, *mouches*, *qui bombinent*, *autor* disuenan –siguiendo el código– en la creación de una impresión de *magnitud* propia a este sonido. Sin embargo la *intensidad*, *solemnidad* y *lentitud*, que también le son características, están bastante bien reproducidas. Después de M. Grammont la A es una vocal *éclatante*. A ese *éclatement* majestuoso contribuyen las nasales, la doble diéresis en *pu-anteurs* y en *cru-elles*, y sobre todo el último *rejet* sintagmático *golfs d'ombre*.

En el caso de la E y de la I los efectos métricos regulares –procedentes de una marcha yámbica (y anapéstica) seguida del primer *quatrain* –se dislocan con las pausas y algunos efectos métricos violentos (cesura entre el artículo *les* y su sustantivo *ivresses*). Colocar ambas vocales en el mismo *quatrain* y dar a ambas su coloración sonora propia demuestra una gran intuición y sa-

<sup>7</sup> En ese sentido el 2º *quatrain* es menos oscuro que los tercetos, por ejemplo. ¿Es una coincidencia si los fonemas descritos en ese *quatrain* también lo son?

<sup>8</sup> Este código puede representar los descubrimientos de la Escuela de fonoestilística francesa dados a través de las obras incluidas en la colección *Studia Phonética* de Didier desde comienzos de los años setenta. La obra de Claude Tatilon es de 1976 y tiene por título *Sonorités et texte poétique*. El código se puede ver en las páginas 73-74.

ber hacer poéticos. Ambos símbolos tienen propiedades acústicas comunes como son la *pequeñez*, la *claridad*, la *acuidad* y la *angularidad*. Hay, sin embargo, en la visión de la I una mayor acuidad, una mayor insistencia, a la vez que un enrarecimiento y una concentración rítmica.

En el primer terceto la insistencia de las labiales —con su «significación», clásica en fonostilística, de disgusto— no concordaría con el sentido, si bien la red vocálica de las (i) y de las (e) constituiría un gran acierto. Rimbaud ha conseguido pasar de la insistencia martilleante de los inicios versales, mediante una expansión ritmicométrica, a la grandeza de esas *fronts studieux*.

La O, finalmente, está bien musicada por ese tándem de nasales (õ), (ã) en *gravedad* y en *rotundidad*, no tanto en *ensordecimiento*.

Entre las múltiples referencias del mensaje rimbaldiano hemos querido señalar las acústicas, no sólo por considerarlas tan importantes o más que las de color, sino también por salir al paso de una ausencia secular de aplicación de este registro rítmico que consideramos esencial para toda la poesía lírica. Más es ya tiempo de entrar en los detalles, y en los obstáculos, de la REESCRITURA.

### Análisis del primer «quatrain»

Comencemos por el primer verso: el resultado es uniforme en las tres versiones. La sinalefa nos resuelve métricamente el problema, siendo el resultado una auténtica traducción literal.

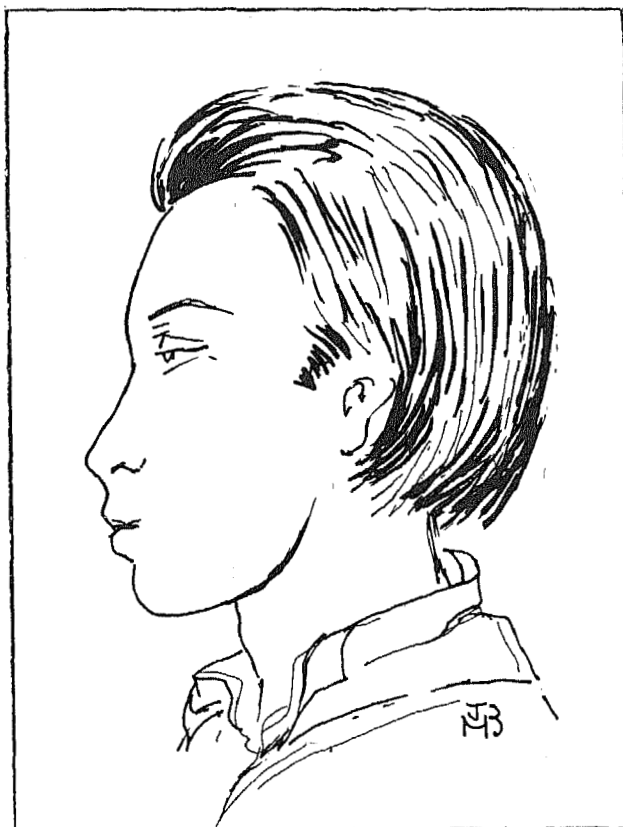
Las traducciones del verso 2 muestran ya la infidelidad rítmica. Ninguno de los traductores tiene en cuenta la marcha anapéstica del *alexandrin*. Por otra parte los traductores aprestan ya sus combinaciones de rima que les arrastrarán poco a poco primero a la sustitución, a la omisión y a la adición de términos y luego a la explicitación e implicación<sup>9</sup> y en general a la modulación, a la interpretación subjetiva y a la versión innecesariamente oblicua.

El posesivo VOS supone un escollo métrico que habrá que salvar. JOUR prolonga el axis rimático en la cesura de los hemistiquios (*rouge-jour-autour*) y no deberá traducirse por *día* sin alguna compensación. Hay que respetar los plurales dimensionales siempre que ello sea posible. La solución a estos escollos sería o bien optar por una pérdida del complemento temporal un tanto expletivo en el contexto: «yo diré de vosotras los naceros latentes»; o bien mantener el complemento y desviar «referencialmente» el posesivo: «yo diré cualquier día *sus* naceros latentes»<sup>10</sup>. Preferimos la primera opción.

En el verso 3 se plantea un problema de incomparabilidad, con respecto a la lengua término, del epíteto *éclatantes* (en español tenemos *relucientes* y *ruidosas* y *rebosantes*, ¿cuál de estas acepciones elegiremos?) Como la acepción de *ruidosas* está explicitada en la oración de relativo, podríamos pensar

<sup>9</sup> Todos estos términos pertenecen, como ya es sabido, al Glosario de términos de traducción incluido por J. P. Vinay y J. Darbelnet en su obra: *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris, 1958.

<sup>10</sup> Como se puede ya entrever, cuando se aplican todos los parámetros al texto de origen, las opciones se reducen considerablemente. Quiere ello decir que si los originales poéticos han sido transcritos de tan diversas formas en la misma lengua término, no ha sido tanto por las «significaciones» múltiples del mensaje cuanto por la falta de aplicación de algunos registros esenciales a la poesía que reducen grandemente los subjetivismos interpretativos.



en dar mediante un epíteto como *relumbrantes* o *repujantes* las acepciones del original.

*Bombinet*, en el verso 4, es un término apenas utilizado en toda la historia de la lengua francesa; procede del latín *bombyx* (griego *bombux*: gusano de seda). Podría pensarse en un neologismo para la versión, algo así como *bombojan*, dado que en español existe ya el verbo *embojar* con la misma raíz. El sufijo *-eurs*, que aparece en *puanteurs*, se mantendrá a lo largo de todo el poema; nada mejor que emparejarle con el español *-or(es)*. No deben pasarse por alto las homefonías y homofonías consecutivas: *candeurs des vapeurs*, *glaciers fiers* tan típicas en la producción poética de la época.

La versión resultante del primer *quatrain* quedaría más o menos de la siguiente manera:

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul: vocales,  
yo diré de vosotras los comienzos latentes:  
A, negro corsé velludo de moscas relumbrantes  
que bombojan en torno de algún hedor cruel.



Las combinaciones que ha de hacer el traductor, la relación de pérdidas y ganancias, son más complejas de lo que podamos señalar en un artículo como éste. Por eso nos limitaremos a apuntar los escollos y sus posibles soluciones reservándonos una pequeña parte del pudoroso secreto del autor que lleva en sí todo traductor.

### Comentario a la segunda estrofa

Dentro de la segunda estrofa los problemas se concentran en el verso 6, sobre todo a causa de los monosílabos acumulados y de las asonancias en E, sin contar otras recurrencias no menos importantes. Como ya se señaló, en el verso 8 hay un *contrerejet* violento del artículo. Detrás de *golfs d'ombre* se produce una contradicción entre pausa y sinalefa.

El verso 6 ha sido desfigurado por los traductores. Lo aconsejable en estos casos es respetar la literalidad lo más ajustadamente posible. Reducir *rois blancs* al singular no nos parece acertado; con la versión literal no se pierde el carácter fundamentalmente yámbico del metro.

El resultado sería:

golfs de sombra; E, candores de vapores y de tiendas,  
lanzas de neveros fieros, reyes blancos, temblor de umbelas;  
I, púrpuras, sangre en flemas, risa de labios bellos  
en el enfado o en las embriagueces penitentes;

*Fieros* no traduce exactamente a *fiers* (*altivos*), pero se da en el contexto una coincidencia semántica parcial y el término nos sirve para apuntalar la rima: *fieros-bellos*. Por fidelidad, y por la armonía que consiguen siempre estos hitos versales, no nos parece aconsejable dejar abandonado o muy degradado este axis tan relevante. Las asonancias abrazadas o alternantes en los límites del verso constituyen el artificio rítmico más rentable de sustitución del axis tonal e intensivo de la rima externa.

### Los tercetos

El primer terceto evidencia la tremenda dificultad de traducción del soneto. En francés, como se ha visto, es acertado describir el fonema U por el sonido (i). Sin embargo, tal fonema no tiene equivalente en castellano. ¿Cómo traducir un terceto entero que depende de ese sonido inexistente en la lengua término?

Lo aconsejable en un caso tan desesperado —y tan poco frecuente entre lenguas hermanas— es traducir la (y) francesa por la (u) española, completando también así el sistema de signos vocálicos de nuestra lengua, pero en ese caso habrá que inventar un artificio sonoro que favorezca el sonido (u): algo que los traductores no han sabido o no han podido hacer, salvo tal vez Díez-Canedo, pero sin demasiado éxito.

El neologismo *virides* podría ser traducido por *verduzcos*; *cycles* por *círculos*. El sonido español mantiene con respecto al francés el redondeamiento labial y un timbre parcialmente semejante, aunque el punto de articulación cambie de adelante atrás. Por lo demás, el léxico comparado viene en nuestra ayuda: *rides*: *arrugas*; *pâtis*: *pasturas*.

El verso 11 es francamente difícil en ambos hemistiquios por incomparabilidad léxica, acústica y métrica. Sin embargo, también se puede resolver sin graves desvíos. Veamos el resultado del primer terceto:

U, círculos, vibramientos perfectos de mares verduzcos,  
paz de pasturas sembradas de animales, paz de arrugas  
que alguna alquimia ilustra en altas frentes cavilantes;

Nos parece que la impresión sonora de *stúdi-éux* está conseguida en buena parte. De esta forma se asegura una vez más la asonancia con *Ángeles* y se apuntala el último *quatrain*.

El segundo terceto plantea graves problemas también. Traducir *Clairon*, proyección en O mayor, por *Clarín* nos parece un error de los traductores, que parafrasean y oblicuan exageradamente todo el *sizain*. Es preferible buscar el equivalente «sonoro» más próximo; hemos escogido *Trombón*.

El último verso es ambiguo en esa O, y muy rico en sonoridades, sobre todo en la correspondencia *violet-Ses Yeux*. Proponemos la versión siguiente:

O, supremo Trombón pleno de estridencias extrañas,  
silencios atravesados por Mundos y por Ángeles:  
-¡O la Omega, rayo violeta de Su Mirada!

## El resultado

La versión resultante es, qué duda cabe, mejorable pero creemos que supone una nueva manera de traducir, que implica una radical diferencia con respecto a las traducciones «medidas» y «rimadas» de nuestra historia, y lo que tal vez sea lo más relevante, un grado de acercamiento al original cuasi máximo.

### Sáez Hermosilla: Vocales

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul: vocales,  
yo diré de vosotras los comienzos latentes:  
A, negro corsé velludo de moscas relumbrantes  
que bombojan en torno de algún hedor cruel,

golfos de sombra; E, candores de vapores y de tiendas,  
lanzas de neveros fieros, reyes blancos, temblor de umbelas;  
I, púrpuras, sangre en flemas, risa de labios bellos  
en el enfado o en las embriagueces penitentes;

U, círculos, vibramientos perfectos de mares verduzcos,  
paz de pasturas sembradas de animales, paz de arrugas  
que alguna alquimia ilustra en altas frentes cavilantes;

O, supremo Trombón pleno de estridencias extrañas,  
silencios atravesados por Mundos y por Ángeles:  
-¡O la Omega, rayo violeta de Su Mirada!

El mensaje de un texto como éste de Rimbaud lleva toda la carga de opacidad que le confiere el peso específico de la lengua en la que está escrito –y del estilo de su autor–, pero es algo actualizado, es un intento de palabra poética, de querer decir en verso, y en ese sentido es aprehensible mediante la aplicación de una ciencia global del conocimiento poético.

## La misión del traductor

El traductor, al realizar su lectura crítica, interpreta, realiza un camino de acercamiento al original, pero esa interpretación tenderá a ser «científica», es decir, lo más objetiva posible <sup>11</sup>.

Esa primera fase de **COMPRESIÓN** podrá ser lograda mediante la aplicación de una serie de registros como el lingüístico-semántico (gramática y léxico) y el estilístico-rítmico (autor y contexto literario, imágenes, figuras y símbolos, metro, red de recurrencias).

Se buscará el sentido o querer decir global del texto mediante la convergencia aplicada de todos los parámetros que se integran en el hecho poético. Es claro que la intuición orientará muchas veces al traductor, puesto que ha de tratarse de un traductor con dotes poéticas y con simpatías o afinidades –originales o adquiridas– con respecto al autor escogido, pero esas intuiciones han de ser verificables o por lo menos aprehensibles por otros poetas y especialistas.

No podemos, no debemos, poner tanta confianza en los poderes de intuición del poeta. La historia de la traducción poética está ahí para demostrarnos que hay que dominar también la lengua de origen y tener unos conocimientos suficientes de historia literaria y básicos de poética comparada.

La fidelidad se compromete en un texto, en un contexto; es individual y es histórica. Traducir es ir hacia un mensaje, es buscar con esfuerzo los resortes y las entretelas de un querer decir que no es el nuestro sino el de otro, para dárselo y dárselo al lector en el sistema de signos actualizado que nos es perceptible.

El sistema lingüístico propio tendrá que «acomodarse», más que a un lector circunstancial, al servicio de la recuperación de ese estilo eminente y ajeno, de esa emoción humana, de ese aliento rítmico.

Nuestra experiencia de cerca de cien años de traducciones de un poeta nos dice que esa historia está llena de buenas intenciones que, sin embargo, han trastocado los mensajes precisamente en lo que esos mensajes albergaban de más diferenciadoramente poético, y ello porque se ha invertido el sentido de la marcha y se ha sido más fiel a sí mismo que al otro.

No podemos contentarnos en poesía con cambiar el conjunto formal por otro diferente, alegando que lo que de verdad cuenta es el sentido, el conjunto imaginario que está «intendido» en el formal. En la poesía lírica la concordancia o discordancia entre metro o sintaxis, los hábitos rítmicos, y las reso-

<sup>11</sup> En ese sentido no podemos estar de acuerdo con J. R. Ladmiral cuando dice: «On insistera sur la nécessité de traduire moins le sens ou le mètre que la «fonction poétique», l'effet suscité en nous par le poème; à vrai dire, ce n'est qu'an prix d'un investissement de la *subjectivité* du traducteur qui fait dès lors figure d'interprète...» Vid. *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, pp. 21-22.

nancias y recurrencias de la palabra son sentido, son el sentido.

El querer decir es precisamente en gran parte ese conjunto formal.

Los exégetas como G. Steiner, y los teóricos y los intérpretes de la Escuela del Sentido como D. Sleskovitch, M. Jederer, M. Pergnier o J. Delisle, o M. García Landa, tendrán que buscar también una explicación satisfactoria para esa frontera de lo poético que hoy por hoy consideran como una excepción<sup>12</sup>. La poesía es una excepción como lo es la palabra más pura, la que va ensanchando los pobres sistemas lingüísticos y acercando cada vez más a los hombres.

La revelación sólo podrá venir de aquellos que consigan desentrañar el fenómeno y el proceso de la creación poética<sup>13</sup>.

En el marco de las lenguas hermanas, al menos, la traducción es algo perfectamente posible, como hemos comprobado. En el dominio de las lenguas con menores grados de parentesco, de estructuras menos fácilmente reductibles, creemos que la traducción poética debe seguir entendiéndose como un intento de acercamiento a los textos originales mediante la reinención de textos portadores, en la lengua término, de una «máxima» equivalencia.

Es esa reescritura total –paralela y coincidente o más bien convergente– la que recupera la transparencia. Sólo de esta manera puede decirse que la traducción poética es posible.

### Adición de 1983

Cuando yo escribí este artículo creía, al confrontar las tres versiones de la revista *Babel*, haber tenido una brillante y original idea; no sabía que Valentín García Yebra, subdirector del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense había puesto en práctica un proyecto semejante años antes.

Resulta que el artículo de García Yebra había sido publicado por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico en 1982, junto con una versión al inglés de M. Morris. Pero en ese estudio sólo incluía el profesor Yebra las versiones de Díez-Canedo y de M. Bacarisse junto con la suya propia<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Podemos citar algunos de últimos trabajos de esta Escuela, como la estupenda tesis de Maurice Pergnier: *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Lille-Paris, Taller de reproducción de Tesis (Universidad de Lille III), H. Champion, 1978.

De esa misma fecha data la tesis de tercer ciclo de nuestro amigo Mariano García Landa: *Les déviations délibérées de la littéralité en interprétation de conférence*, dirigida por la profesora Danitsa Seleskovitch. En la actualidad García Landa prepara concienzudamente su tesis de Doctorado de Estado.

<sup>13</sup> Uno de los pocos casos dignos de señalar es H. Meschonnic, crítico sagaz, erudito fecundo, que está intentando hacer el proceso a la creación poética –sin perder de vista los horizontes de la traducción no sólo con sus últimos libros: *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*, o *Langage histoire une même théorie*, sino animando y apadrinando colectivos de investigación como es el caso del nº 56 de la revista *Langue Française* (Diciembre de 1982) titulado «Le rythme et le discours».

<sup>14</sup> La traducción es como sigue:

«A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul, vocales,  
Diré algún día vuestros nacimientos latentes:  
A, negra halda velluda de moscas relucientes  
Que zumban revolando fetideces brutales,

Probablemente a comienzos de este año de 1983, tal vez al tiempo que lo hacía yo mismo, García Yebra añadía a su crítica contrastiva, la de la versión de Falconí Villagómez al enterarse del artículo aparecido en *Babel*. Todo esto lo he sabido al leer su libro recién publicado: *En torno a la traducción: Teoría, crítica, historia* (Gredos, 1983) y particularmente el capítulo titulado «Tres traducciones españolas de “Voyelles”».

El profesor García Yebra hace una crítica filológico-estilística detallada de todas las versiones incluyendo la suya propia, crítica tradicionalizante en el sentido en que, una vez más como ya subrayábamos en nuestro trabajo *La joven Parca: Un nouvel essai de traduction* Salamanca, Gráf. Varona, 1982, y a propósito de su primera obra: *Teoría y práctica de la traducción* (Gredos, 1982), uno de los aspectos en los que el profesor se muestra no demasiado al corriente de la actualidad investigadora es precisamente el de la poética.

No voy pues a enjuiciar su versión, porque como he dicho antes ya se encarga de hacerlo él mismo en el citado capítulo. Sólo diré que no me parece la más acertada —contra lo que el profesor pretende— pues creo haber demostrado en mi tesis y en posteriores estudios que la rima consonante es, en general, y específicamente en el caso de este soneto, más un obstáculo y un generador de pérdidas en la reexpresión que un registro necesario al ritmo que, dicho sea una vez más, es algo mucho más complejo y auténtico que la pura abstracción métrica matemática, como ha demostrado H. Meschonnic.

El que suscribe estas líneas ha escrito media docena de artículos sobre traducciones poéticas aplicadas según el modelo contrastivo inicial de *Verlaine en castellano* y ha tratado de explicar lo que hay que buscar en la rítmica de los discursos poéticos.

La versión de García Yebra se queda como las anteriores dentro del ámbito de lo que he denominado historia antigua de la traducción poética.




---

Golfos de sombra. E, candor de niebla y reales  
Lanzas de heleros, reyes blancos, nardos trementes.  
I, púrpura, escupida sangre, labios rientes  
En la cólera o en raptos penitenciales.

U, círculos, temblor de verdes mares profundos,  
Paz de pastos sembrados de tranquilos rebaños,  
Paz arada en las frentes por estudios o enojos.

O, supremo clarín de estridores extraños  
Silencios traspasados de Ángeles y de Mundos:  
¡O, la Omega, destello violeta de sus Ojos!

Véase: *En torno a la traducción*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 259-260.

# *La traducción de las partículas italianas ci y vi*

María Teresa NAVARRO SALAZAR\*

Que traducir del italiano al español sea una cosa fácil es idea profundamente arraigada en nuestro país y, es posible, que el primer difusor de tal idea haya sido Cervantes al afirmar «que el traducir de una lengua a otra como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés: [...] y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio, ni elocución, como no lo arguye el que traslada, ni el que copia de un papel a otro papel».

Por eso, con demasiada frecuencia, muchos fieles seguidores de D. Miguel que jamás se atreverían a traducir de otras lenguas, sin contar con una capacidad específica para ello, emprenden alegremente la tarea de traducir del italiano al español. Estos traductores esgrimen en su defensa un argumento un tanto falaz: la proximidad existente entre los sistemas lingüísticos de ambas lenguas. No recuerdan, sin embargo, que, en rigor, es esa misma proximidad la que induce a la equivocación a los que, desconociendo en profundidad las estructuras fonéticas, morfosintácticas y léxicas de las dos lenguas implicadas, asumen el complejo trabajo de la traducción.

No deja de ser cierto, por lo menos en algunos aspectos, que toda traducción supone una falsificación parcial, una alteración del original. De hecho, aunque se posea un perfecto dominio de las dos lenguas, la inicial y la terminal, sucede, a veces, que hay que recurrir forzosamente a las anotaciones, o dejar una o más palabras en su lengua original, porque la realidad cultural que se esconde bajo ese significante no es traducible, en términos culturales, a la lengua a la que se realiza la versión<sup>1</sup>. No en vano, una lengua ex-

---

\* Catedrática de lengua y literatura italiana. I.B. «Isabel la Católica» de Madrid.

<sup>1</sup> García Yebra, V.: *Teoría y práctica de la traducción*, Gredos, Madrid, 1982, Vol. I, pp. 44-45.

tranjera, además de ser el medio eficaz de comunicación entre los individuos pertenecientes a una misma comunidad nacional, es la expresión de su forma de concebir el mundo y la vida, a través de la cual llegamos a captar su mentalidad, forjada en contacto con situaciones históricas determinadas.

En igualdad de condiciones a una pregunta tan sencilla como *¿Qué tal estás?*, un español contestará *¡Muy bien!* o incluso *¡Estupendamente!* Pero la respuesta no podría tomarse como equivalente a la de un italiano que replicaría con un discreto *Abbastanza bene!* o un débil *Non c'è male!* Y no porque el italiano carezca de la capacidad de encontrarse estupendamente, sino porque tratará, en la medida de lo posible, de no desmostrarlo abiertamente con el fin de no atraerse la envidia del prójimo y evitar así un potencial mal de ojo.

Realizar una versión de una lengua a otra supone transponer una mentalidad y un ambiente cultural a otros términos mentales y culturales, creando un «juego de equivalencias» que forman la «gramática del traductor», porque la «rigida opposizione di ambienti culturali che è condizione necessaria del tradurre, si riverbera dunque in una infinita serie di opposizioni formali che il traduttore deve superare nell'atto stesso in cui stabilisce le sue equivalenze di contenuto <sup>2</sup>». Y, a pesar de la proximidad cultural que existe entre España e Italia esto no resulta fácil.

Las posibilidades de falseamiento se amplían cuando a los problemas de la traducción cultural se agrega un inexacto conocimiento de las estructuras lingüísticas del italiano que, bajo la especie de una aparente proximidad, conduce «a utilizar formas que parecen idénticas o casi idénticas y que divergen en su amplitud funcional <sup>3</sup>».

Por citar un ejemplo, los sistemas fonológicos del italiano y del español difieren, no sólo en el número de fonemas, sino en las posibilidades de combinación de tales fonemas, debido a que el sistema fonológico del italiano permite que ciertos fonemas consonánticos se refuercen en su pronunciación, creando oposiciones fonemáticas que generan, a su vez, oposiciones semánticas, lo que, salvo en casos extremadamente peculiares <sup>4</sup>, no sucede en español.

Este fenómeno debía de ser desconocido para el traductor de una autora italiana galardonada con el Nobel de literatura que, sin contar con las diferencias fonológicas, morfológicas y semánticas que mediaban entre *cane* (substantivo masculino singular, 'perro') y *canne* (substantivo femenino plural 'cañas'), tradujo la siguiente frase:

«... si sente il fruscio dei pioppi e delle canne della valle...» (se oye el susurro de los chopos y el de las cañas en el valle) por: «... se siente el rumor de los chopos y el [ladrar] de *los perros* en el valle...».

Conviene destacar la entidad y el tipo de error, porque un cambio, cuantitativa y aparentemente insignificante, como es el de modificar una

<sup>2</sup> Terracini, B.: *Il problema della traduzione*, Serra e Riva, Milano, 1983, p. 41.

<sup>3</sup> Arce, J.: *Literaturas italiana y española frente a frente*, Espasa Calpe, Madrid, 1982, p. 43.

<sup>4</sup> Arce, J.: «El número de fonemi in italiano in confronto con lo spagnolo» en *Lingua nostra*, Vol. XXIII, fasc. 2, (1962), p. 50, nota 11.

consonante simple, actúa después con la potencia progresiva de una avalancha y termina originando una serie de implicaciones que trastocan todo el sistema lingüístico italiano.

La primera confusión, dentro de los límites del sistema fonológico, simplificando lo que es, en realidad, una consonante reforzada, arrastra, en el plano morfológico, una diferenciación de géneros, puesto que se traduce como masculino plural (perros) un femenino plural (cañas), que, a su vez, altera la sintaxis original. En consecuencia, el traductor se ve forzado a inventar el verbo *ladrar* que está ausente en el sintagma italiano. De esta suma de modificaciones se llega a una resultante en la lengua terminal cuyo contenido semántico no es equiparable al de la lengua original.

Es evidente que cada lengua posee sus propias estructuras y que éstas, a menudo, no admiten paralelismo en otras lenguas. Deber primordial del traductor es conocerlas a fondo. Suele ser común a lenguas de muy distintos orígenes la complejidad de los sistemas de preposiciones, y no son desconocidos los problemas que plantean <sup>5</sup>.

En el caso concreto de las versiones del italiano al español uno de los elementos más incómodos son inequívocamente las partículas *ci*, *vi* y *ne*. Su dificultad fundamental estriba en la rica variabilidad funcional, ya que actúan como pronombres, adverbios o como modificaciones semánticas del verbo. La amplia diversidad funcional origina cuestiones de muy diversa índole porque, al traducir, estas partículas pueden conformarse con el sistema pronominal español o no admitir traducción, y en cuanto modificadoras semánticas del verbo despliegan una gama de nuevas acepciones bastante alejadas de los significados básicos de los verbos modificados.

Con independencia de las funciones que desempeñan, es decir de su valor pronominal o adverbial, las partículas *ci*, *vi* y *ne* derivan de idéntica procedencia etimológica: las formas latinas *ecce+hic*, *ibi* e *inde*, respectivamente. El uso de *inde* como sustituto pronominal es muy antiguo ya en latín <sup>6</sup>; posteriormente, *ibi* aparece también cumpliendo la misma función. En italiano antiguo, frente a las formas pronominales átonas procedentes de las latinas *nos* y *vos* empiezan a utilizarse las formas *ne*, para la 1ª persona plural y *ve*, *vi* para la 2ª persona plural, aunque en italiano moderno ha prevalecido la forma *ci* para la 1ª persona <sup>7</sup>.

Por lo que respecta al italiano normativo actual –nos referimos al italiano común desprovisto de particularidades dialectales –*ci* y *vi* son formas átonas que pueden cumplir las siguientes funciones:

<sup>5</sup> Sobre la disimetría de las preposiciones en italiano y en español véase la bibliografía indicada en: Navarro Salazar, M.T.: «Italiano: modelli di apprendimento per ispanoioni», en *L'italiano come lingua seconda in Italia e all'estero*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma, 1983, p. 114, nota 1 y p. 116 nota 1. Véase también: AA.VV. *Usò delle preposizioni in italiano e in spagnolo*, C.I.L.A., Guerra, Perugia, 1980 y Carrera, M.: *Curso de lengua italiana*, Ariel, Barcelona, 1984.

<sup>6</sup> Sobre el uso de *inde* como sustituto pronominal véase Tekavcic, P.: *Grammatica storica dell'italiano*, Il Mulino, Bologna, 1972, Vol. II, p. 241.

<sup>7</sup> Dada la breve extensión de este trabajo nos limitamos aquí al estudio de las partículas *ci* y *vi*.



## 1.- Sustitutos pronominales

### 1.1. Sustitutos personales

#### 1.1.1. Complemento objeto

*Ci* hanno visto (*nos* han visto).

*Vi* aspetto alle cinque (*os* espero a las cinco).

#### 1.1.2. Complemento indirecto

Luigi *ci* manda un libro (Luis *nos* manda un libro).

Ieri *vi* ho scritto una lettera (ayer *os* escribí una carta)

### 1.2. Sustituto reflexivo

*Ci* laviamo le mani (*nos* lavamos las manos).

*Vi* difendete molto bene (*os* defendéis muy bien).

### 1.3. Sustituto impersonal

Para obtener la forma impersonal de los verbos reflexivos intransitivos del tipo *pentirsi* 'arrepentirse', *vergognarsi* 'avergonzarse' *accorgersi* 'darse cuenta', etc., en italiano es necesario anteponer a la tercera persona del singular la partícula *ci* con el fin de evitar la repetición de dos formas idénticas (*si*, *si*), una con valor reflexivo, la otra con valor impersonal absoluto. Por consiguiente, la construcción impersonal reflexiva es:

*Ci* si pente (*uno* se arrepiente).

*Ci* si vergogna (*uno* se avergüenza).

Desde un punto de vista formal se trata de un fenómeno similar al que presenta el español, cuando se encuentran dos pronombres de tercera persona, uno en función de complemento indirecto y el otro en función de objeto, por el que *\*le lo* se convierte en *se lo*.

Como queda demostrado con los ejemplos, la traducción de la partícula pronominal *ci* no presenta problemas en lo referente a los tres apartados mencionados. Bien es verdad que en los dos últimos (1.2) y (1.3) pueden aparecer dificultades adicionales si los verbos se conjugan en un tiempo compuesto, ya que, al requerir como auxiliar el verbo *essere*, la concordancia en género y número entre el sujeto y el participio pasado es obligatoria en el apartado 1.2.:

*Ci* siamo lavati le mani (masc. plu.)

*Ci* siamo lavate le mani (fem. plu.) *nos* hemos lavado las manos

o la construcción exige forzosamente un masculino plural en el apartado 1.3.:

davanti ad un simile fatto, *ci* si è vergognati

(ante un hecho así, *uno* se ha avergonzado).

### 1.4. Sustituto de un sintagma compuesto por preposición + pronombre

Los obstáculos empiezan a ponerse de manifiesto en situaciones como las que vamos a ilustrar a continuación en las que la partícula *ci* cumple la función de sustituir a un sintagma preposicional pronominal que no

siempre encuentra su correspondencia en español y, por lo tanto, no siempre admite traducción. La partícula *ci* puede sustituir en italiano a un complemento o a una frase entera introducidos por una preposición <sup>8</sup>.

#### 1.4.1. Disimetrías en la preposición

Traducción de la partícula *ci* por un sintagma preposicional pronominal en el que la preposición original no es equivalente a la terminal: (*alle*-en ellas; *su* di me-conmigo; *di* esso-con ellas).

Hai pensato *alle conseguenze della tua decisione*? Si, *ci* ho pensato. (¿Has pensado en las consecuencias de tu decisión? Sí, he pensado *en ellas*, o Sí, *las* he pensado).

Posso contare *su* di te per la gita di domani? Certo, contaci. (¿Puedo contar contigo para la excursión de mañana? Por supuesto, cuenta *conmigo*).

Hai comprato ancora un'altro flauto? E che *ci* fai? (*di* esso) (¿Te has comprado otra flauta más? ¿Qué vas a hacer *con* ella?).

#### 1.4.2. Simetría en la preposición

Partiamo domani perché è venuto un nostro amico e *ci* andiamo insieme (*con* il nostro amico).

(Nos marchamos mañana porque ha venido un amigo nuestro y nos vamos *con él*).

#### 1.4.3. Imposibilidad de traducción

Credi in Dio? Si, *ci* credo (*in* Lui).  
(¿Crees en Dios? Sí, creo).

Non posso accettarlo, perciò *ci* rido (*di* ciò).  
(No puedo aceptarlo, por eso me río).

Vemos pues cómo el mismo esquema gramatical italiano (sintagma compuesto por preposición más pronombre) nos conduce a muy diversas soluciones en su traducción al español.

## 2. Partícula adverbial

Además de los valores pronominales ya analizados, la partícula *ci* (*vi*) indica una circunstancia adverbial que expresa movimiento hacia un lugar o persona, o también permanencia. En origen existe una diferencia entre *ci* (*hic*) que indica cercanía y *vi* (*ibi*), término no marcado que indica lejanía. En la actualidad *ci* se opone a *vi* como algo más bien cercano a algo más bien lejano. Habría que matizar, sin embargo, que muchos hablantes no son ya conscientes de esa frágil oposición y utilizan, indistintamente, una u otra forma, aunque la forma *vi* es propia de un registro de lenguaje más cuidado y se usa, con preferencia, en la lengua escrita <sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Las formas sustituidas por la partícula *ci* se presentan en cursiva, siempre que estén en el interior de la oración, de lo contrario, se consigna el sintagma preposicional entre paréntesis.

<sup>9</sup> En los ejemplos que se citan a continuación, la partícula *ci* podría ser sustituida en todos los casos por *vi* a excepción de *ci vado* en el que la acumulación de dos consonantes labiodentales iniciales podría resultar poco eufónica.

2.1. Las expresiones de movimiento para las que se utiliza la partícula *ci (vi)* pueden ser de distinto signo:

2.1.1. Lugar a donde

2.1.1.1. Dirección hacia un lugar

Andate giovedì a Roma? Sì, *ci* andiamo.  
(¿Os vais el jueves a Roma? Sí, nos vamos (a Roma).)

2.1.1.2. Dirección hacia una persona

Vai da tua madre? Sì, *ci* vado.  
(¿Vas a donde tu madre? Sí, voy).  
(¿Vas a casa de tu madre? Sí, voy).  
(¿Vas a ver a tu madre? Sí, voy a verla).

2.1.2. Lugar por donde

Passate per Palermo? No, non *ci* passiamo.  
(¿Pasáis por Palermo? No, no pasamos (por allí).

2.1.3. Lugar en donde

Sarai domani mattina in ufficio? Sì, *ci* sarò.  
(¿Estarás mañana por la mañana en la oficina? Sí, allí estaré).

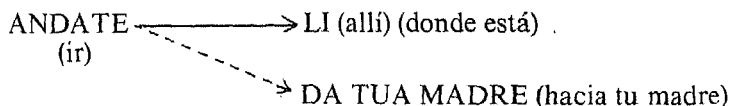
2.2. La permanencia se manifiesta a través de verbos como *stare* 'estar', *rimanere* 'permanecer', *restare* 'quedarse', etc.:

Signora, Lei resterà a lungo in questa città? Sì, *ci* resterò ancora altri due anni. (Señora, ¿se quedará mucho tiempo en esta ciudad? Sí, me quedaré otros dos años más (en esta ciudad).

De los ejemplos expuestos se deduce que en italiano es necesaria la inclusión del complemento de lugar en la respuesta, a pesar de que la proximidad de la pregunta excluya todo riesgo de error o incomprensión. No obstante, como se ha visto, la traducción varía de unas frases a otras. Cuando la partícula *ci (vi)* expresa movimiento de lugar a donde (2.1.1.1.), lugar por donde (2.1.2.) o permanencia (2.2.) no la traducimos al español porque recargaríamos inútilmente la frase para explicar algo que se da ya por supuesto. Respecto al lugar en donde (2.1.3.) la duda implícita en la pregunta acerca de si la persona en cuestión estará precisamente en ese lugar y no en otro, requiere la inclusión del adverbio de lugar español para disipar cualquier tipo de ambigüedad.

Si nos referimos al movimiento hacia una persona (2.1.1.2.) comprobamos que se superponen una serie de matices difíciles de captar, ya que en italiano el sintagma compuesto por *preposición+nombre* (común o propio) indica dirección hacia una persona, sea cual fuere el lugar en el que se encuentre. Por eso, una frase aparentemente tan sencilla como *vai da tua madre?* podría admitir en español varias traducciones (ver los ejemplos). La primera de ellas es desaconsejable puesto que se trata de un vulgarismo, la segunda recoge sólo un aspecto y es verosímil únicamente en el caso de que la madre esté realmente en casa y no en otro sitio. La tercera, que es la forma más válida,

reassume en el pronombre personal femenino enclítico español la doble función adverbial y pronominal que se adivina en el original italiano y que engloba una doble dimensión:



### 3. Uso pleonástico

Es frecuente en italiano el uso pleonástico de la partícula *ci* (*vi*) ya que el hablante medio no lo considera o no lo siente como tal y utiliza a la vez el complemento introducido por preposición además de la partícula que lo sustituye:

*A Perugia ci ritorno sempre volentieri.*  
 (Vuelvo siempre de buena gana a Perugia).  
*(Alle sue promesse non ci crede nemmeno sua madre.*  
 (Ni siquiera su madre cree en sus promesas).

La connotación estilística de lenguaje popular que caracteriza en italiano a este uso pleonástico se pierde completamente en español, puesto que al traducir, el elemento sustituyente *ci* no admite ningún tipo de versión.

### 4 Partícula modificadora semántica del verbo

Aunque en el apartado anterior han quedado ya aclarados algunos de los inconvenientes que la partícula *ci* con valor adverbial puede causar al traductor, es ahora, ante el despliegue de significaciones que *ci* genera al unirse a determinados verbos, cuando realmente podemos entender su versatilidad y, por ende, su complejidad. La partícula *ci* queda desposeída de su valor gramatical, pero adquiere la capacidad de modificar el contenido semántico del verbo al que se acopla.

Proporcionamos un número restringido de ejemplos, aportando, eso sí, cuatro modelos que, por tratarse de verbos de altísima frecuencia de uso ilustran inmejorablemente el proceso de modificación semántica que sufren.

- 4.1. **Essere** – Es en italiano un verbo auxiliar que se utiliza para la formación de los tiempos compuestos de los verbos intransitivos y pronominales. Significa 'ser' o 'estar'.

#### Esserci

- 4.1.1. La partícula *ci* transforma al verbo en impersonal y en ese caso debe de traducirse por 'haber':

*Qui ci sono troppe persone.*  
 (Aquí hay demasiadas personas).

- 4.1.2. O le confiere la acepción del español 'estar', 'encontrarse':

Pronto, *c'è* Mario? Poso parlargli? Mi dispiace, ma non *c'è*.  
 (Oiga, ¿está Mario? ¿Puedo hablar con él? Lo siento, pero no está. (No se encuentra en casa)<sup>10</sup>).

<sup>10</sup> *C'è* es la forma abreviada de *ci è*. Más abajo encontramos también la forma conjugada de *averci* transformada en *ce* le *ho*, porque ante un pronombre complemento (*le*), la forma *ci* se modifica obligatoriamente en *ce*.

- 4.2. **Avere** – Es también un verbo auxiliar con el que se forman los tiempos compuestos de los verbos transitivos. Significa ‘haber’ o ‘tener’.

**Averci**

- 4.2.1. Posee un uso idiomático que significa ‘tener algo’ pero que no puede ser reflejado en la traducción al español ya que no admitiría diferencias con el anterior:

Maria *ha* quattro figli  
(María *tiene* cuatro hijos).

Avresti duemila lire da prestarmi? Mi dispiace, ma non *ce* le *ho*.

(¿Tendrías dos mil liras para prestarme? Lo siento pero no las *tengo*).

- 4.3. **Stare** – Es un verbo intransitivo de amplísimo significado, aunque en sentido propio significa ‘estar’, ‘permanecer’ o también ‘forma de estar o actuar’.

Gianni *stava* seduto davanti al portone.  
(Juan *estaba* sentado delante del portal).

**Starci**

- 4.3.1. Expresa la falta total de adhesión a una resolución o acuerdo:

Se lo condizioni rimangono sempre le stesse, io non *ci sto*.

(Si las condiciones siguen siendo las mismas, yo no *lo acepto*).

- 4.3.2. Puede tener también la acepción de ‘estar a gusto’, ‘encontrarse bien’ con alguien.

Io insieme a Paolo *ci sto* tanto volentieri.  
(Con Pablo yo *estoy* muy *a gusto*).

- 4.4. **Volere** – Es un verbo transitivo que significa ‘querer’ e indica también la tendencia hacia la consecución de un fin.

Non *voglio* che arriviate in ritardo.  
(No quiero que lleguéis tarde).

**Volerci**

- 4.4.1. Indica una forma de expresión impersonal que equivale a *è necessario* (es necesario).

Per comprare una macchina *ci vogliono* dei soldi.  
(Para comprar un coche *hay que tener* dinero).

Aunque de forma esquemática, debido a las limitaciones de espacio, hemos revisado las múltiples funciones que las partículas *ci* y *vi* pueden llegar a desempeñar y, por extensión, los problemas que se desprenden a la hora de **la**

traducción. Ha quedado patente que aun en casos en los que estas partículas cumplen una misma función en italiano, y ofrecen, por lo tanto, la misma estructura gramatical, no se puede tomar tal esquema como base generalizada sobre la que construir un modelo de traducción, sino que hay que proceder al análisis particular de cada caso para darle la traducción que más convenga al significado original. Es requisito indispensable, pues, un perfecto dominio de todas las estructuras lingüísticas del italiano.

Los vínculos que, en materia de traducción, unen a estos dos países vienen de muy antiguo; se remontan al momento en el que en la cosmopolita escuela de traductores de Toledo trabajaban italianos como Giovanni di Messina, Giovanni di Cremona, Egidio di Tebaldis o Pietro di Reggio<sup>11</sup>. Se tradujeron entonces al italiano los tratados astronómicos de Alfonso X, y Buonaventura da Siena partió de una versión castellana de la *Escala de Mahoma* para realizar otras dos traducciones, una francesa y otra latina, una de las cuales fue, probablemente, fuente de inspiración para algunos pasajes de la *Commedia* dantesca.

A pesar de que en la actualidad existen en España buenos traductores de obras italianas, desearíamos, sinceramente, que, en nombre de una tradición que alcanzó tan larga fama en el mundo, y de la que todavía somos, en parte, deudores, sólo se dedicaran a este oficio los que estuvieran profesionalmente capacitados para ello.



---

<sup>11</sup> Por lo que respecta a los traductores italianos en la escuela de Toledo, véase el documentado estudio de Romano. D.: «Le opere scientifiche di Alfonso X e l'intervento degli ebrei» en *Atti del convegno internazionale: Oriente e occidente nel medioevo: filosofia e scienze*, Accademia dei Lincei, Roma, 1971. p. 686.

## *Traducción y enseñanza*



# *La traducción en el sistema educativo español*

José LÓPEZ LENGÓ \*

Dentro del sistema educativo español las enseñanzas específicas de traducción tienen encaje en tres estratos educativos sin conexión entre sí; los dos inferiores, igualados en cuanto al rango académico de la titulación que confieren, yo diría que ofrecen currículos similares, casi repetidos, y por tanto con duplicación innecesaria de las estructuras docentes que las imparten; nos referimos a las enseñanzas de las escuelas oficiales de idiomas en su segundo nivel, y a las escuelas universitarias de traducción e interpretación. El tercer estrato está destinado a diplomados y se cursa en el Instituto Universitario de Lenguas Modernas.

Ciñéndonos al ámbito educativo que cubre la NREM, nos vamos a centrar en las escuelas oficiales de idiomas que tanto por las enseñanzas que imparten, especializadas y profesionales, como por su gestión administrativa-educativa están incardinadas tradicionalmente dentro del cuadro de competencias de la Dirección General de Enseñanzas Medias.

La formación de traductores e intérpretes, así como de cualquier otra profesión que se base en el dominio de un idioma, está encomendada a estas escuelas por imperio de los artículos 2º y 4º de la ley 29/1981, de 24 de junio, que implanta nuevas enseñanzas y profesiones de idiomas, clasifica las escuelas y amplía las plantillas de su profesorado.

Por diversas circunstancias internas, el decreto que habría de ordenar, planificar y programar estas nuevas enseñanzas no se ha aprobado, a pesar de que se han redactado varios borradores desde la publicación de la ley mencionada, y en consecuencia, no ha sido posible poner en funcionamiento este segundo nivel de las enseñanzas especializadas de idiomas dirigido a formar los profesionales de idiomas que la ley previó.

---

\* Director del programa de escuelas oficiales de idiomas del M.E.C.



General es la idea de que la colación de los títulos correspondientes se adapte, en número, a la demanda social constatada de estos profesionales, lo que requiere una cuidada selección de los aspirantes a acceder a los respectivos estudios, de aquí que se hablara, en principio, de un ingreso en el que además de los requisitos legales –bachiller y certificado de aptitud en un idioma– se podría exigir el conocimiento avanzado de un segundo idioma extranjero y una batería de pruebas que explicitara la idoneidad profesional del candidato.

Los estudios que se habrían de cursar estarían estructurados «grosso modo» en tres bloques o áreas, uno de profundización lingüística del idioma propio y otros dos extranjeros, el segundo de introducción a las civilizaciones de los países correspondientes a dichas lenguas extranjeras y el tercero de prácticas técnico-profesionales. Evidentemente el desarrollo docente de estas áreas exige escuelas con un amplio espectro de idiomas impartidos, para ofrecer las máximas opciones a los estudiantes, incluido un muy cualificado departamento de castellano.

Yo establecería una distinción conceptual entre los estudios universitarios de traducción y los que impartirán las escuelas oficiales de idiomas, reservando al nivel superior la traducción literaria y la investigación filológica y lingüística, y para las escuelas las connotaciones profesionales, sin olvidar las dificultades que estos criterios diferenciales entrañan, pues como decía el profesor Rafael Fente Gómez: «la traducción es un arte humano además de lingüístico», y como todo arte, de difícil encuadramiento en un esquema preconcebido. De cualquier forma habrá que ir a cohonestar y a conectar los estudios de traducción e interpretación que se cursen en las escuelas universitarias y en las escuelas oficiales de idiomas porque de no ser así se podría incurrir en incoherencias y confrontaciones arbitrarias dentro de un único sistema educativo.

Una vez aprobada la ordenación, planificación y programación de las enseñanzas de traducción, interpretación y, como dice la ley 29/1981, de cualquier otra profesión que fundada en el dominio específico de un idioma, sea aprobada por el gobierno, no se habrá terminado todo, en el plano de la reglamentación administrativa, pues si bien podremos decir que lo principal estará superado, piezas importantes del régimen reglamentario habrán aún de arbitrarse; piénsese en un decreto de tasas suficiente para dotar dignamente a las escuelas oficiales de idiomas de los medios adecuados para impartir estas enseñanzas profesionales con eficacia y prestigio, medios personales, materiales, pedagógicos, organizativos, económicos...; urgente será un reglamento de estas escuelas cuya funcionalidad docente y administrativa mal encaja en los moldes jurídicos de otros niveles educativos; la creación de una inspección técnico-docente propia, tampoco debe postergarse si se desea un desarrollo armónico y progresivo de todos estos establecimientos educativos.

La red de escuelas oficiales de idiomas no excede de una docena en todo el estado, quedando aún grandes zonas geográficas sin cubrir como las Canarias, Extremadura, Asturias, Baleares, etc. y si bien somos partidarios de su proliferación en lo referente al primer nivel de las enseñanzas de idiomas hasta alcanzar una cobertura, al menos, de amplitud provincial, por la cualificación instrumental que confiere cualquier profesional o trabajador el conocimiento de idiomas, cosa distinta es la ubicación de las enseñanzas profesionales de segundo nivel.

Si el propósito –¿despropósito?– es crear masivamente profesionales de la traducción para formar una más sobre las mil y una categorías de titulados en paro, establézcanse las correspondientes enseñanzas en todas y cada una de las escuelas oficiales de idiomas; mas si la meta es atender las necesidades del mercado laboral con profesionales prestigiosos, hemos de seleccionar, aunque esto conlleve dolorosas exclusiones, aquellas escuelas que imparten más idiomas en el primer nivel, que además estén dotadas de un dinámico y competente departamento de español, y que el entorno socio-económico de su zona de influencia, demande más profesionales de este sector; las concesiones fáciles y descontroladas no reportarían, a la larga, beneficios a ningún sector social solvente, a mi entender.



Et factū est  
terra her  
icte semē  
uū: lignū  
ū: & hñs  
ementem  
Et vidit

עֵשֶׁב ק ק ק

עֵצָה ק ק ק

רֶגֶל מ וִירָא

# *Traducción y enseñanza de idiomas*

**Benigno ARROYO CABRIA \***

La traducción, en su sentido más amplio, es un caso particular de convergencia lingüística: permite transmitir información entre hablantes de lenguas distintas, hace pasar un mensaje desde una lengua –lengua origen– a otra –lengua término.

La traducción designa al mismo tiempo la actividad del traductor (sentido dinámico) y el resultado de esa actividad (sentido estático). Entre comunidades de lenguas diferentes siempre ha habido traductores e intérpretes que han hecho de puente.

## **¿Por qué se rechaza la traducción?**

No nos vamos a ocupar aquí de la traducción como acto de comunicación, de la verdadera traducción, sino de la traducción como ejercicio pedagógico, de la traducción directa y de la traducción inversa, realizadas en el ámbito escolar, encuadradas en la estrategia global de la enseñanza de los idiomas modernos. Esta enseñanza mantiene con la traducción relaciones ambivalentes como se deduce de la vieja y utópica ambición de «hacer pensar» en el idioma extranjero que se enseña, en lugar de traducir a éste una especie de borrador mental en la lengua materna, al considerar y aceptar que el pensamiento precede al lenguaje. Desde esta perspectiva los ejercicios de traducción serían innecesarios e incluso nocivos, al producir interferencias entre una y otra lengua que podrían causar un deterioro de ambos sistemas lingüísticos en el alumno. Desde esta perspectiva la traducción, directa e inversa, sería considerada como un ejercicio anacrónico, pasivo y libresco, basado en la

---

\* Catedrático de francés. I.B. «Hernández Pacheco», mixto n.º 3. Cáceres.

memorización y contemplado como el objetivo final de la enseñanza de los idiomas modernos, imitando en cierto modo los métodos empleados para la enseñanza de las lenguas clásicas.

Los métodos actualmente empleados en la enseñanza de los idiomas modernos en el bachillerato son los métodos denominados «activos», basados en la «espontaneidad», concepto que no hace referencia al «texto libre» de la pedagogía de Freinet sino que se refiere a la producción y recepción de enunciados en el idioma extranjero sin que la lengua materna realice la función de puente.

Se trata, en definitiva, de la negación de la traducción, que sería tolerada sólo al final de la lección o unidad para verificar que el texto «explicado en la lengua extranjera» ha sido bien entendido. Estos métodos sustituyen la comunicación interlingüística (traducción de una lengua a otra) por la comunicación intralingüística (empleo directo de la lengua extranjera). Al mismo tiempo se da prioridad a la lengua hablada y se enseña la gramática por aproximaciones sucesivas basándose en la repetición y manipulación de «estructuras».

El objetivo final de los métodos activos es que los alumnos se expresen correctamente en la lengua extranjera, es decir, que sean bilingües. Se trata de un objetivo utópico, ideal. Ahora bien, todo objetivo pedagógico ha de ser realizable, y fácilmente realizable, de lo contrario corre el riesgo de convertirse en un motivo más de rechazo escolar y asumiría de esta forma una función de selección social. Es como si en educación física el objetivo consistiera en preparar a una élite de futuros campeones, se trataría, pues, de un proceso de reproducción, como si la enseñanza tuviera como finalidad la formación de profesores que a su vez formarán otros profesores, y es que, en el fondo, la mayoría de los profesores son unos «incorregibles» buenos alumnos.

### **La formación fundamental del alumno**

No debemos perder de vista que el objetivo final de la enseñanza de los idiomas modernos en el bachillerato se integra, como modesta contribución, dentro del objetivo final de la enseñanza media: la formación fundamental del alumno. La traducción es, pues, una estrategia pedagógica de conjunto que contribuye a ese objetivo final. Nos referimos, naturalmente, a la traducción pedagógica, no a la traducción destinada a la lectura y a la publicación. Dentro de la traducción pedagógica hay dos aspectos: la traducción inversa y la traducción directa. La traducción inversa consiste en traducir un texto español en lengua extranjera, es decir, que la lengua origen es el español y la lengua término es el idioma extranjero. En la traducción directa el texto en idioma extranjero se traduce en español, en este caso la lengua origen es el idioma extranjero y la lengua término es el idioma español. La traducción directa y la traducción inversa tienen un funcionamiento diferente, no son simétricas.

La traducción directa tiene un aspecto literario, hay que redactar en español a partir de un idioma extranjero; en la traducción inversa se trata más bien de verificar y de aplicar reglas gramaticales. En realidad la traducción inversa es un ejercicio artificial debido al dominio que el alumno tiene del idioma extranjero, insuficiente —ya hemos señalado que no es, ni pretende

ser, bilingüe— y sin comparación posible con los hablantes de ese idioma; por ello se corre el riesgo de que los errores y las faltas queden grabados en la memoria del alumno.

La traducción inversa constituye una pequeña parte de una estrategia pedagógica de conjunto encaminada a adquirir una cierta habilidad y destreza en el manejo del idioma extranjero y tiene una doble utilidad: primero gramatical, no es más que un ejercicio de fijación de estructuras, un intento de llegar a reconstruir la lengua término —el idioma extranjero— a partir de pequeñas frases en español, muy útil para la revisión gramatical, el idioma extranjero se convierte en «lengua gramatical» y funciona como un texto pedagógico implícito de un sistema de preguntas-respuestas; la segunda utilidad es la de constituir un ejercicio de imitación o aplicación cuya finalidad es el reemplazo inmediato de los elementos lingüísticos que están presentes en los sintagmas de un texto de base propuesto a los alumnos, puede estar basado en el vocabulario o en la morfosintaxis; se trata de un ejercicio deductivo: de la aplicación de la teoría gramatical (las reglas) a la práctica de la lengua (las frases). La traducción inversa desarrolla la agilidad mental y promueve en el alumno una actitud mental positiva de apropiación con respecto al idioma extranjero estudiado.

### **Un ejercicio de lengua española**

La traducción directa es una operación en la que el alumno descifra, descodifica un código, un mensaje cifrado, que es como se concibe en este caso la lengua extranjera. Al final de esta operación el alumno está en posesión de la significación del mensaje que descodifica y que verbaliza en español, su lengua materna. De la misma forma que para la traducción inversa es necesaria una gramática de producción, para la traducción directa se necesita una gramática de recepción. En la traducción directa las dificultades no están programadas, como sucede en la traducción inversa, en función de unos ejercicios de progresión pedagógica. En realidad la traducción directa es un ejercicio de lengua española, el alumno pone a prueba y ejercita su capacidad de expresarse en su lengua materna y su aptitud para comprender los textos. Más que faltas de gramática, como en la traducción inversa, lo que se produce en la traducción directa son faltas de sentido con errores de interpretación.

En conclusión, la traducción inversa y la traducción directa son operaciones lingüísticas que se insertan dentro de una estrategia pedagógica global para la enseñanza de los idiomas modernos.

La rehabilitación de la traducción y la renovación de su pedagogía deben ser emprendidas cuanto antes por los profesores de idiomas.





# *La traducción escolar con diccionario*

José Luis BARTOLOMÉ SÁNCHEZ \*

## **El problema**

De no existir ya una extensa tradición sentenciosa sobre las asperezas que comporta el arte de trasladar una palabra, frase o discurso de una lengua a otra (recuérdese el celeberrimo refrán «Traduttore, traditore», o el menos conocido y acaso injurioso para algunas: «La traducción es como la mujer. Si es hermosa no es fiel, y si es fiel no es hermosa»), uno tendría que apresurarse a crearla a fin de recomendar cautela ante todo intento brioso y desenfadado de traducir o comparar dos sistemas lingüístico-culturales que presumimos conocer y aun dominar.

En las traducciones de obras literarias y científicas se incurre, por desgracia con excesiva frecuencia, en defectos de una precisa versión del sentido original. No voy a delatar, citándolos, textos en los que la mala traducción es flagrante, sino sencillamente a recalcar lo que otros con anterioridad y mejor conocimiento han dicho: en el caso de nuestro país, se traduce mucho y mal. Releyendo unas notas de una conferencia del profesor Julio César Santoyo sobre «Criterios objetivos para la evaluación de la traducción inglés-español»<sup>1</sup> observo que en el año 1977 se habían traducido 2.831 títulos ingleses, y que en 1978 el 46% de las traducciones al castellano eran de la lengua inglesa. Estas cifras y porcentajes sin duda se han incrementado en el paréntesis de estos años, pero la calidad parece no haber mejorado en la misma medida, al menos en las ediciones populares e incluso en algunas supuestamente dirigidas a un lector exigente. Tal vez no hemos desarraigado todavía el sentir dieciochesco que ridiculizaba el padre Isla según el cual «pocas son las madres que no tengan un hijo que no sepa traducir».

\* Profesor agregado inglés I.B. «Abat Oliva», Ripoll (Gerona).

<sup>1</sup> Dada en la Universidad Autónoma de Barcelona el 11 de marzo de 1980, dentro de las «III Jornadas de Lingüística Aplicada».



## La traducción escolar

Pero penetremos sin mayor dilación en el terreno de la traducción escolar. Ojalá estos párrafos introductorios hayan condicionado algo el ánimo de los colegas en favor de una lectura benevolente de una traducción –que me anticipo a calificar de disparatada– y que constituyó, como un aguijón, el punto de partida de una reflexión personal sobre el valor de la traducción del idioma extranjero (inglés en nuestro caso) en los centros de bachillerato, y el de las iniciativas preventivas adoptadas para paliar posibles desatinos.

La experiencia que aquí quiero exponer se refiere a un ejercicio con alumnos de COU. El pasaje que debíamos trasladar era de la revista *Time* (4 de mayo 1981, pág. 50), y anunciaba la siguiente importante novedad científica:

### MAKING SKIN FROM SHARKS

#### Early tests offer new hopes for burn victims

Each year, thousands of Americans die from fires. In too many of the cases, death occurs because so much skin is burned away that vital body functions are disrupted. Essential fluids ooze out, and natural defenses are too weakened to fight off bacterial infection. To prevent these complications doctors try to cover burn sites with skin grafts from undamaged portions of the patient's body, but often there is too little skin left and they have to resort to using skin from pigs or cadavers. Being foreign tissue, these grafts are usually rejected in three to 25 days. The ideal solution would be artificial skin, a goal that has eluded scientists. But last week a team of Boston researchers announced they had a successful skin substitute made from a startling mixture of ingredients: cowhide, shark cartilage and plastic.

Developed over the past decade [...] the artificial skin has so far been used on ten patients, ranging in age from three to 60.

### HACIENDO PIEL DEL TIBURÓN

#### Los primeros experimentos ofrecen nuevas esperanzas a los quemados

Cada año, miles de norteamericanos mueren a causa de los incendios. En demasiados casos, la muerte sobreviene porque se quema tanta piel que las funciones vitales del cuerpo se interrumpen. Los líquidos que resultan imprescindibles se pierden, y las defensas naturales quedan demasiado debilitadas para com-

batir la infección bacteriana. A fin de evitar estas complicaciones, los médicos tratan de cubrir los lugares afectados por la quemadura con injertos de piel de las partes no dañadas del cuerpo del paciente, pero con frecuencia queda demasiada poca piel y han de recurrir al empleo de piel de cerdo o de cadáveres. Al ser un tejido extraño, estos injertos generalmente son rechazados entre los 3 y los 25 días. La solución ideal sería la piel artificial, una meta a la que los científicos no han llegado. Pero la semana pasada un equipo de investigadores de Boston anunció que tenían un feliz sustituto de la piel, hecho de una sorprendente mezcla de ingredientes: cuero, cartílago de tiburón y plástico.

Comenzada a experimentar durante la pasada década, [...] la piel artificial ha sido utilizada hasta ahora en 10 pacientes, de edades comprendidas entre los 3 y los 60 años.

Para realizar la traducción, los alumnos disponían de una hora y podían utilizar el diccionario. Seleccionadas las aportaciones desatinadas, que alcanzaban al 60% de la clase (el resto, afortunadamente, había mostrado una progresión notable o aceptable con respecto al principio del curso), se podía reconstruir el siguiente «puzzle» fantástico al que, como en las películas, debería colgarse el rótulo de que todo parecido con la realidad (la del texto original) es pura coincidencia:

### HACEMOS PIEL DE TOROS

#### **Avanzados textos ofrecen nuevas esperanzas para las víctimas quemadas**

Cada año millones de americanos morían de fuegos./ Muchos de los casos son muertes no muy claras, ya que en muchos de ellos la piel está quemada/ y estas funciones vitales del cuerpo son rotas./ Esencialmente fluidez «exudar», y las defensas naturales son también debilitadas por el fuego lejano de la bacteria infecciosa./ Se había de prevenir estas complicaciones, los médicos experimentan con el tejido quemado colocado en envolturas en perjuicio de los nada atrevidos pacientes./ pero a menudo hay demasiadas pocas pieles que se dejan, y han de recurrir al uso de cerdos o cadáveres./ Existen vendas extranjeras, estas son generalmente rehusados a usar entre los 3 y 25 años./ La solución ideal vendría a ser la vena artificial./ un guardameta que fuera eludido científicamente./ Pero en el fin de semana con el equipo de Boston se anunció una investigación acerca de lo ocurrido sobre la piel, sustituyendo con asombro los ingredientes mixtos: cuero de vaca, piel cartílago y de plástico.

Desarrollada para alcanzar la pasada época, la piel artificial tiene tan poca probabilidad que fuera usada en 10 pacientes, la llamada en la época frente 3 a 60.

Otros titulares de la noticia no desmerecían en nada al anterior: «Fabricación de piel por expertos», «Fabricamos piel desde los caimanes». Una traducción era toda una inyección de vigor para los enfermos: «las defensas naturales están tan debilitadas que rechazan una infección bacteriana». Otra entendía que la necesidad del injerto se requería ya en los casos de «quemaduras solares» («burn sites»).

### ¿Por qué se llega a semejantes disparates?

Para qué seguir. Como en mi caso, la lectura de estas esperpénticas traducciones habrá evocado a más de uno el recuerdo de la hace años famosa *Antología del disparate* del catedrático Luis Díez Jiménez, catálogo de contestaciones disparatadas en exámenes y reválidas de bachillerato.<sup>2</sup> Al igual que señalaban algunas críticas de esa obra, ante tamaña monstruosidad —traductora la que nos ocupa— no cabe sino expresar una contradictoria sensación de risa y pena, de asombro y de ira.

¿Por qué se llega a semejantes disparates? Sin ahondar en motivaciones psicológicas que sin duda las hay, pues quien traduce (sobre todo si se sabe poco brillante en la asignatura en general) parece permanecer inmerso en un mundo irreal el rato que dura el ejercicio, se me ocurren estas razones:

a) El alumno ni domina ni conoce por asomo las estructuras sintácticas y morfológicas mínimas requeridas al término del BUP. Así se observa, p. ej., en el desconocimiento de la consecutiva «só much... that», la anteposición del adjetivo al sustantivo y que éste puede calificar a otro sustantivo; que «too» ante adjetivo o adverbio significa «demasiado»; la constante confusión de sujetos y de tiempos verbales, etc.

b) Manifiesta pobreza de vocabulario. Puede que «shark» no sea muy familiar, pero qué decir de «thousands», «days» y otras palabras.

c) Incompetencia en la comprensión y expresión escrita en la propia lengua. A esta conclusión he llegado tras cotejar otras traducciones y redacciones, si es que esta traducción por sí sola no es lo bastante evidente. Las expresiones «morir de fuegos» (muy poética por cierto), «avanzados textos», «esencialmente fluidez exudar», son engendros del mal traducir. También se nota la interferencia (mucho más patente en otros ejercicios de traducción) de una tercera lengua, en este caso la materna: el catalán. «Vena» (sic) significa venda en castellano cuando no se incurre en desliz ortográfico («vena» y no «vena»), pero resulta que tiene otro significado propio en castellano.

d) Falta de lógica y precisión en la fijación de las ideas. ¿Acaso se conocen vendas no artificiales? ¿Algún guardameta (Arconada, por ejemplo) ha sido alguna vez eludido científicamente? (?) ¿Cómo unas defensas debilitadas pueden combatir una infección? Si fuera cierto lo que parece vaticinar esa traducción, antes de inaugurar el siglo XXI, Estados Unidos podría haberse quedado sin gentes, víctimas todas ellas del fuego.

<sup>2</sup> Para mostrar que el desconcierto lingüístico ante un idioma foráneo de los estudiantes de bachillerato no es monopolio de una época, anotamos de esa *Antología* la siguiente traducción errónea de la frase francesa «Nos sens nous trompent souvent» (nuestros sentidos nos engañan con frecuencia): no sabemos tocar la trompeta seguido (Evaluación 5º, enero 1971).

e) El profesor no ha introducido a los alumnos en algunos pormenores de la traducción, del tipo de traducción o para qué se quiere traducir. No les ha asesorado sobre algunas técnicas, aunque rudimentarias, del manejo del diccionario. No se ha ejercitado esta disciplina de una forma razonadamente variada, ni en los temas, ni en los estilos ni en la extensión de las lecturas. En definitiva, el profesor ha hecho de la consecución de una buena, mediocre o mal traducción una cuestión de azar.

Esto último se había hecho. Vamos a ver cómo. Debo subrayar antes que las técnicas de traducción que administraba eran más bien fruto empírico de la observación de las pegadas que otros alumnos de COU habían encontrado en cursos pretéritos y de una traducción exploratoria, que no de mis lecturas sobre esta materia –escasas y reducidas a Mounin, Jakobson y Lorenzo en la vertiente teórica y Lado en la evaluativa<sup>3</sup>– que no aportaban iniciativas prácticas aplicables a la dimensión de los propósitos del COU.

El gran objetivo en la faceta de la traducción en este curso era el de la comprensión, libre de errores o defectos que la entorpecieran, de fragmentos o textos íntegros de variada extensión, que aumentaría progresivamente hasta las 15 ó 20 líneas en las pruebas de evaluación. Los textos corresponderían a diferentes géneros, temas y estilos: prosa periodística, ensayo, novela, revistas científicas, etc. No se concebía la clase de COU como una escuela de traductores en donde los resultados rayaran en lo preciso y precioso, sino como un laboratorio en que se experimentaba –para los casos de inferior actitud y rendimiento– con fórmulas (técnicas) y materiales (textos) a fin de conseguir un producto (competencia interlingüística) que permitiera al estudiante universitario en ciernes salir airoso o al menos no sentirse impotente en las situaciones en que en la facultad se viera precisado, por motivos de cumplimiento o ampliación de programa, a consultar bibliografía o a leer y traducir artículos en inglés.

## Metodología

La metodología se resumía en el siguiente compendio de recomendaciones, observaciones para el manejo del diccionario, y propósitos de revisar aspectos fundamentales de la gramática inglesa:

1. Recomendación de diccionarios apropiados en función de su utilidad, fácil manejo y bajo coste (entre otros el «Langenscheidt», «University of Chicago», y el «Oxford English-Spanish Reader's Dictionary», algo más flojo éste).

---

<sup>3</sup> Georges Mounin, *Los problemas teóricos de la traducción* (trad. francés), Gredos, 1971; Roman Jakobson, «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción» (1959) (trad. inglés), *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, 1975, pp. 66-77; Emilio Lorenzo, «Sobre el menester de la traducción» (1977), *El español y otras lenguas*, SGEL, 1980, pp. 163-172; Robert Lado, «The Testing of Translation», *Language Testing*, Longman, ed. 1972, pp. 261-269.

De los tres tipos de ejercicio que Lado propone para evaluar la traducción de la lengua extranjera a la nativa («completion», «filling the blanks», «full translation») sólo el último se ajusta al nivel de dificultad propuesto para el COU, pero exigiendo dos tipos de traducción: una respetando el original y otra libre. ¿Alivio o sobrecarga del disparate?

2. La traducción sería controlada al principio, al igual que suele hacerse con las composiciones en el BUP. Es decir, en los primeros pasajes se tendería a procurar que las estructuras sintácticas y léxicas allí presentes fueran las asimiladas hasta entonces por el alumno.

3. Antes de proceder a su traducción, debería tener lugar una lectura atenta del texto, procurando que con ésta se sonsacara la esencia o una noción mínima del mensaje. Éste, que parece un precepto tan simple, evita en su momento más de un desaguado en quienes entienden la traducción como el arte de resolver crucigramas: ahora traduzco una frase del principio, después una del medio, y luego otra del final; las junto todas y a ver qué queda.

En el ejemplo de la traducción vista, la presencia de las palabras «defenses», «foreign», «goal» y «team» seguramente dejaron en algún alumno la impresión de que el texto se refería a un encuentro internacional de fútbol.

4. Se ha de revisar la traducción que se entrega atendiendo a la correspondencia lógica entre los párrafos y cláusulas que la componen, y a que en la redacción en castellano/catalán (según la disposición de cada uno) no se adviertan ambivalencias o distorsiones de expresión.

5. Cuando el sentido literal de una frase original resulta vago o inexpressivo, en la traducción se aconseja el «rewriting» (término jakobsoniano), una paráfrasis o reformulación de la palabra o frase, apoyándose en el sentido general del párrafo o pasaje. Así ocurriría con la frase «a goal that has eluded scientists».

Esto no siempre es fácil, y requiere una efectiva competencia intralingüística del alumno, exigible en el COU, y de la que algunos no carecen. Así, en la traducción exploratoria de inicios del curso, la literalidad de la expresión «that's where I draw the line» (eso es donde dibujo la línea) supo ser subsanada por quienes entendieron que si el pasaje giraba en torno a una bruja inglesa que practicaba ritos pero no admitía los sacrificios humanos, la frase en cuestión tendría sentido correcto traduciéndola por «de aquí no paso».

6. El diccionario es un instrumento para conseguir el objetivo de la traducción, pero no es el objetivo en sí mismo. No cabe considerarlo como una panacea y sí como un arma de doble filo. Una abusiva consulta entorpece el ritmo de asimilación del texto y normalmente da resultados inferiores<sup>4</sup>.

7. Como una lección más, se procedía al estudio de las páginas que todo buen diccionario dedica a la organización de los artículos. Conociendo los principios de colocación de las frases, es mucho más fácil y ágil la localización de una palabra compuesta, un verbo frasal o modismo. De este modo, si se quiere, p. ej. reconocer el significado del frasal «take after» se consultará el artículo *take*, mientras que para la expresión «take a risk» debiera echarse un vistazo al artículo *risk*.

8. Debe prestarse atención particular, a la hora de optar entre uno u otro significado según las características del texto, a las abreviaturas con implicaciones semánticas (término legal, comercial, de la medicina, etc.), que en algunos diccionarios vienen representadas por claves simbólicas.

<sup>4</sup> «In both literary and non-literary translation, there is no objection to having the translator consult any and all works of reference. In the case of non-literary translation, since speed is a factor, the student who needs to make heavy use of reference material is retarded in his speed of translation and is therefore scored lower». (Lado, ob. cit., pág. 264).

9. Las abreviaturas de la terminología gramatical se tienen muy poco en cuenta, como me recuerda el caso de una joven alumna de 2º de BUP quien, en una composición sobre la amistad («Friendship»), quiso expresar lo triste que resultaría estar solitaria («lonely», palabra ya vista en clase por entonces) y no se le ocurrió nada mejor que buscar, en el diccionario, un sustantivo en lugar de un adjetivo, con lo que en el intestino de su redacción se ubicó un inoportuno gusanillo parásito («tapeworm»).

10. El desconocimiento de las abreviaturas de uso más corriente (e.g., i.e., p.m., M.P., la de los estados norteamericanos o condados ingleses) comportan una notable pérdida de tiempo cuando no dan lugar a interpretaciones de lo más dispar.

11. Se recomienda cautela con los «false friends», y se insta a consultar diferentes acepciones en aquellas palabras que por su forma nos resultan peligrosamente familiares en el significado. Así, se pueden evitar los desaciertos que ocasionaría una traducción a ciegas de vocablos como «actual», «casual», «eventually», «fastidious», «library» y tantas otras.

12. Muy útil es señalar el/los valores de significación de los prefijos y sufijos que por su frecuencia en la formación y derivación de las palabras (*un-, over-, ness-, lless-, ish-, etc.*) suelen omitirse en los diccionarios, especialmente cuando la palabra no es muy usual.

13. Se hacía hincapié en las formas de traducir la voz pasiva inglesa (tan pluriempleada en esta lengua) en castellano. Se trataba de evitar que construcciones del tipo «John was given a present» se tradujeran sistemáticamente por «Juan fue dado un regalo».

14. Se revisaban palabras gramaticales con más de una función y significación: el gerundio con valor nominal, *as*, la ya referida *too*, las preposiciones, *like* que no sólo es un verbo como le debió parecer a quien estaba convencido en cierta ocasión que «Stop talking to me like that» quería decir «Deja de caminar (sic), que a mí me gusta esto», etc.

15. Los verbos irregulares constituyen un suplicio para quien es incluso incapaz de reconocer en «went» y «gone» las formas de pasado y participio del verbo «go». También suponen el desespero del profesor que, desde el primer curso del BUP, aconseja que estos verbos estén frescos en la memoria. La inoperancia manifiesta repetidas veces en la consulta de las abreviaturas gramaticales en el lexicon hace que formas de pasado y participio se traduzcan, invariablemente, como de presente, produciéndose una ruptura en la concordancia de tiempos del pasaje.

16. La no diferenciación entre verbos frasales y preposicionales y el régimen sintáctico que imponen al objeto directo (nombre o pronombre) es, por último, otro abundante brote infeccioso de malas traducciones al que conviene aplicar la terapia preventiva. El alumno tiende a traducir la partícula que funciona como adverbio o preposición (o con sentido redundante como veíamos en «burned away» o «fight off») desconectándola del valor especial que adquiere junto al verbo. Así, frases como «We called on John» (visitamos a Juan) o «They brought him up in England» (le educaron en Inglaterra) suelen ser fusiladas con estas, u otras parecidas, versiones carentes de sentido: «Llamaron sobre Juan», «Le trajeron arriba, en Inglaterra».

## ¿Hay que renunciar a la traducción?

Sin duda, otros puntos metodológicos permanecen inéditos en el tintero de mi mala memoria<sup>5</sup>. Creo que bastarán los expuestos, por considerarlos primordiales, para que cuantos colegas que incorporan en el COU la traducción como una quinta destreza puedan valorar a cuál/cuáles de las razones aludidas obedecen los disparates de la traducción aquí expuestas. Obviamente, no se puede hablar en términos definitivos de tales o cuales dificultades habituales que entorpecen la traducción. Cuando uno tiene la suerte de topar con un curso cuyo nivel medio es aceptable, esos puntos metodológicos podrían muy bien reducirse a la mitad. Pero cuando el nivel es insuficiente o ínfimo, podrían ser tantos (desbordando la capacidad de asombro del profesor) que muy bien podría pensarse en arrojar la toalla y dedicar el tiempo lectivo a revisar el verbo *to be* y escuchar canciones.

Cabría añadir otra consideración. ¿Se hubieran dado los mismos resultados de ser el inglés (el idioma moderno) obligatorio en la Selectividad, obligando al alumno de inferior capacidad y rendimiento a tomar una actitud más dinámica, menos indiferente, y de mayor compromiso hacia la asignatura? Sinceramente creo que hubieran mejorado.

Tras esta suerte de sinsabores, ¿hay que renunciar a la traducción del idioma extranjero en COU? Opino que no. Es más, el mayor grado de valor práctico que se le puede dar a esta disciplina y al futuro universitario estriba –tal como están las cosas– en el objetivo, ya apuntado, que la faceta de la traducción tiende a conseguir. Entiéndase bien, la traducción como una faceta más, sin excluir otras.

Tal vez por considerarla inoportuna, o porque la traducción es objetivamente difícil de evaluar, algunos no la hayan considerado. El hecho de traducir más o menos aceptablemente puede que, por otra parte, no conceda ningún mérito especial al dominio activo de una lengua extranjera, pero concede superioridad en otros aspectos, como escribía en el siglo pasado el autor y crítico norteamericano James Russell Lowell (*Literary and Political Addresses*):

The practice of translation, by making us deliberate in the choice of the best equivalent of the foreign word in our language has likewise the advantage of continually schooling us in one of the main elements of a good style –precision; and precision of thought is not only exemplified by precision of language, but is largely dependent on the habit of it.

Reflexionar sobre la propia lengua y hacer más preciso nuestro pensamiento no serían logros despreciables, a juzgar por todo lo aquí visto. La idoneidad interdisciplinaria del idioma moderno saldría al menos así, una vez más, robustecida.

<sup>5</sup> He omitido con toda intención –por honestidad, ya que no lo había llevado a cabo con ese curso– la tarea de medir el vocabulario pasivo del alumno que accede al COU, que se presume del orden de las 2.500-3.000 palabras (?). Supone un quehacer laborioso, poco grato, aunque el problema real es cómo, y cuánto y qué vocabulario. Tal vez el propuesto por la reciente publicación «English Journal» para lectores de grado medio (¿2.500 palabras?, cito de memoria) vendría más al caso que maniobrar con el clásico de Michael West, *A General Service List of English Words*.

*De una lengua a otra*





# *El núcleo de la colección teognídea*

En versión rítmica castellana

Manuel FERNÁNDEZ-GALIANO \*

Se nos ha transmitido una colección elegíaca de Teognis, en dos libros, que comprende 1.390 versos; pero todos coinciden hoy en considerar que muchos de ellos son adiciones de imitadores del prestigioso poeta. Éste se menciona a sí mismo y dice ser de Mégara, la ciudad dórica cercana a Atenas (19-26); 11-14 parecen aludir a un templo de Ártemis que había en dicha localidad y 237-254 se refieren inequívocamente a la Grecia propia en unión de las islas. Ello nos hace dudar de Platón (*Leg.* 630 *a*) cuando sitúa al poeta en la Mégara Hiblea de Sicilia; alguna acreción posterior (783-788) habla, sí, de dicha isla, pero la cronología alta que proponemos excluye o es obstáculo para viajes tan largos; y así, cuando 1197-1202 nos describan el destierro y travesía de Teognis, habrá que suponer una estancia en lugar no tan lejano. Por la misma razón eliminamos varios trozos que tienen relación con Eubea, Esparta, Tebas y, lo que resultaría imposible cronológicamente para el escritor nuclear de la síloge, las guerras Médicas.

Puede, en efecto, aislarse un núcleo primitivo, poco más o menos el aquí ofrecido por nosotros. M.L. West (*Theognidis et Phocylidis fragmenta et adespota quaedam gnomica*, n.º 192 de los «Kleine Texte», Berlín, 1978) elige al respecto 326 versos (tomando como base de su elección la presencia del nombre de Cirno, de quien vamos a tratar, y el hecho relevante de que los fragmentos hayan sido o no citados por autores del siglo IV a. J. C. o anteriores), pero nosotros hemos reducido esta cifra hasta 304 con eliminación sobre todo de lugares repetidos.

\* Catedrático de lengua griega de la Universidad Autónoma de Madrid.

Lo que queda es un conjunto muy homogéneo: exhortaciones parenético-pedagógicas, al modo arcaico, del poeta (19-26 contienen el llamado «sello» que, como de costumbre, atestigua los nombres de remitente y destinatario) a su amado Cirno, Polipaidés, esto es, hijo de Polipao, de quien Teognis es preceptor, amante (aunque en este núcleo el elemento erótico es mínimo: nótese restos de querellas y la circunstancia, en 1225-1226, de que Teognis parece estar casado, lo que no era incompatible con este tipo de homosexualismo «decoroso»), amigo y sin duda correligionario en política conservadora de cuño aristocrático.

La situación descrita por el elegíaco (cuya fecha no ocultamos que otros prefieren rebajar bastante y a quien varios testimonios consideran nacido entre 590 y 580) se corresponde bastante bien con las revueltas de Mégara en el siglo VII. A un gobierno tradicional de aristócratas le siguió durante veinte años poco más o menos (algo así como 620-600) la tiranía de Teágenes, a cuya caída sucedieron una democracia o demagogia bastante azarosa y finalmente una oligarquía, que pudo conocer Teognis si llegó a vivir hasta el siglo VI, con lo cual su generación sería la de Mimnermo, posterior a la de Calino, Arquíloco y Tirteo y algo anterior o solapada en parte con la de Solón.

Estos cantos expresan magistralmente la mentalidad de un hombre preocupado ante los cambios y nostálgico del pasado: amor ante todo de la gloria poética (237-254); seguridad de que el aprendizaje nada vale frente a las dotes innatas (429-438, 1037-1038); respeto religioso no sólo al sentido, sino también al texto de los oráculos (805-810); pánico a la pobreza que envilece (173-182) y correlativo desprecio a los nuevos ricos que no saben usar del dinero (183-192); convicción de que el afecto a los amigos debe ir en paralelo con el odio al enemigo (337-340); miedo ante lo que está atrayendo sobre sí la ciudad insensata (39-52, 235-236, 541-542, 1103-1104); aviso de los males de la democracia ya irremediable (53-60, 833-836, 1183-1184 *b*); pragmatismo en los consejos a Cirno para que se adapte en lo posible a los nuevos tiempos (213-214, a los que sigue, omitido aquí, el famoso símil del pulpo cuyo mimetismo cromático es digno de imitación).

En cuanto a sucesos concretos, solamente podemos intuir algunos: Teognis como juez profesional u ocasional (543-546); como conspirador traicionado por los suyos (811-814); envuelto en algún lance bélico (549-554); desterrado, en fin, por el bando contrario (1197-1202).

\* \* \*

Nuestro método de traducción rítmica lo hemos empleado ya muchas veces y de modo especial en el primer tomo de la *Antología Palatina* de la Biblioteca Clásica Gredos (Madrid, 1978).

Las sílabas largas del griego se sustituyen por tónicas de nuestra lengua; las breves, por átonas.

El hexámetro se imita con cinco, no seis «pies», cuatro «dáctilos» y un «espondeo». El primero de ellos puede ir precedido de anacrusis de una o dos sílabas.

El pentámetro, segundo componente del dístico, consta en nuestra versión de dos miembros de seis más seis o seis más siete o siete más seis o siete más siete sílabas. El primero puede terminar en palabra llana, aguda o esdrújula;

el segundo solamente en llana y excepcionalmente en esdrújula si hay que acoger un nombre propio. Entre los dos miembros hay diéresis, es decir, el primero acaba al mismo tiempo que una palabra.

Se admite el hiato entre versos, pero no en el interior de ellos ni entre los dos miembros del pentámetro.

No se toleran asonancias finales a no ser que al menos dos versos separen a los asonantes; también se evita la asonancia entre los dos miembros del pentámetro.

11           Ártemis, hija de Zeus, cazadora, erigida  
              por Agamenón cuando bogaba hacia Troya  
              con rápidas naves, atiéndeme, apártame el daño;  
              esto para ti es fácil y para mí importante.

\* \* \*

20           Cirno, que cierre este sello mis cantos; ya nadie  
              con esto nuestras máximas a hurtadillas robe  
              ni pueda cambiar por el mal todo el bien que aquí exista,  
              sino así dirán todos: «Son versos de Teognis  
              de Mégara, bien conocido entre el género humano».  
              Pero yo gustar no puedo al mundo entero.  
              Lo cual, Polipaidés, no admires; tampoco ni el propio  
              Zeus agrada a todos con su lluvia o sequía.  
              Pero a ti los consejos te doy por tu bien que de niño,  
              Cirno, escuché yo mismo de las gentes honradas.  
30           Instrúyete y honras no adquieras, prestigio o riquezas  
              a costa de acciones vergonzosas ni injustas.

              Entérate bien de una cosa: no trates con malas  
              personas, mas atente siempre a los hombres buenos.  
              Bebe y come con ellos y siéntate entre ellos e intenta  
              agradar a aquellos cuyo poder es grande.  
35           Aprender de los buenos lo bueno podrás; si a perversos  
              te unes, perderás el sentido en ti innato.  
              Retén esto, a los buenos frecuente y dirás algún día  
              que para mis amigos soy buen consejero.

40           La ciudad está preñada y me temo que vaya a parirnos,  
              Cirno, un varón que nuestros desmanes reprima;  
              pues, aun siendo sensatas las gentes, se inclinan los jefes  
              a caer en gran vileza. No hay, Cirno,  
              ninguna ciudad a la que hayan perdido los buenos;  
              mas, si el abuso se les antoja a los malos,  
              corromper a las masas y dar la razón al inicuo  
              con miras al propio poderío y ganancia,  
              no esperes que esté mucho tiempo tranquilo ese pueblo,  
              aunque reine en él ahora calma grande,  
50           cuando tiente a los hombres malvados el lucro privado  
              que surge con mal para el común; y de esto  
              nacen discordias, matanzas civiles y reyes,  
              cosas que jamás a la ciudad agraden.

- 55            Todavía es ciudad esta ciudad, mas la gente ha cambiado,  
                  Cirno; aquellos que no sabían de justicia  
                  ni de ley, se liaban al pecho unas pieles de cabra  
                  y a extramuros pacían de la ciudad cual ciervos,  
                  hoy son gentes de pro, Polipaidés, y, en cambio, se tiene  
                  por viles a los buenos. ¿Quién ver tal soportara?  
 60            Y unos y otros se engañan con burla común sin que exista  
                  en ellos criterio de lo bueno y lo malo.  
                  Polipaidés, no tengas jamás como amigo de veras  
                  a ninguno de ellos aunque le necesites.  
                  Finge amistad de palabra ante todos, mas nunca  
                  con nadie te mezcles en un asunto grave.  
 65            Y así tú podrás conocer el espíritu inoble  
                  de éstos, cuyos actos confianza no inspiran,  
                  mas practican el dolo y engaño y enredo cual cuadra  
                  a hombres para quienes no hay salvación alguna.
- 70            Nunca te des confiado al consejo de un malo  
                  cuando quieras, Cirno, practicar algo serio,  
                  sino busca el de un hombre de bien aunque tengas, ioh, Cirno!,  
                  gran trabajo en ello y un camino muy largo.

\* \* \*

- 75            Son pocos los hombres de quienes en grandes empeños  
                  fiarás, Cirno, para no sufrir grave daño.
- Cirno, el varón que leal se mantenga en la aguda  
                  disensión, su peso vale en oro o plata.
- 80            Escasos serán los amigos que fieles encuentres  
                  en situaciones graves, Polipaidés, personas  
                  que se atreven con ánimo igual en las cosas adversas  
                  a participar lo mismo que en lo bueno.

\* \* \*

- 91            Quien tiene en su lengua dos almas amigo seguro  
                  no es, Cirno; más vale que enemigo sea.

\* \* \*

- Que ningún ser humano a querer a un malvado te induzca,  
                  Cirno. ¿Para qué puede servir un mal amigo?  
                  Del penoso trabajo y la ruina no habrá de salvarte  
                  ni, siendo feliz, te dará parte de ello.  
 105            Hacer bien a los viles no es más que sembrar en las olas  
                  de la mar canosa: no hay gratitud alguna.  
                  No podrás cosechar pingüe mies si en las aguas sembrares  
                  ni pago recibir del bien hecho a los malos.  
                  Pues son insaciabiles sus almas: si fallas en una  
                  sola cosa, se pierde todo el afecto de antes.  
 110            Los buenos, en cambio, cuanto han recibido atesoran,  
                  lo bueno recuerdan y gratitud guardan.

\* \* \*

No hay cosa que más precauciones, ioh, Cirno!, requiera  
ni tan mal se conozca como un hombre falso.

120 El engaño en el oro o la plata falseados no es grave,  
Cirno, ni difícil de hallar para un experto;  
mas, si un alma engañosa se oculta en el pecho de un hombre  
que corazón artero tiene en sus entrañas,  
esto es lo peor que al humano los dioses dar pueden  
y el desenmascararle resulta penoso.

125 Pues las almas de un hombre o mujer no podrás conocerlas  
mientras como a acémilas no las hayas probado,  
ni valdrán conjeturas a aquel que a comprarlas se apreste,  
que la apariencia a veces nuestras mentes confunde.

130 No te jactes de ser eminente en virtud o riqueza,  
Polipaidés; al hombre le basta con la suerte.

Nada al padre y la madre aventaja en aquellos humanos  
que practican, Cirno, la piadosa justicia.

135 Nadie el fracaso a sí mismo o los éxitos debe,  
Cirno, sino los dioses otorgan uno y otros.  
Ningún hombre labora sabiendo en su mente si bueno  
o mal resultado le dará al final su obra.  
Con frecuencia uno piensa que va a salir mal y no sale,  
y a veces se estropea lo que útil se creía.  
140 Pues no todos los planes del hombre le son accesibles,  
que confinado está por penosa impotencia.  
Vanos proyectos los hombres a ciegas hacemos,  
mas son los dioses quienes todo en sus mentes rigen.

Jamás, Polipaidés, escapa a los dioses un hombre  
que a suplicante o huésped hubiera engañado.

145 Mejor es vivir con piedad y patrimonio modesto  
que atesorar riquezas malamente adquiridas.  
La entera virtud en la justicia se asienta y resume  
y todo hombre justo, Cirno, también es bueno.

150 El dinero los dioses lo otorgan incluso al muy malo,  
mas la virtud es, Cirno, lote que toca a pocos.

Desmesura es el don que ante todo concede al perverso  
la divinidad, Cirno, cuando va a aniquilarle.

\* \* \*

160 Jamás con jactancia te expreses, pues no sabe nadie  
qué traerán al hombre, Cirno, la noche y día.

\* \* \*

175 No hay cosa que al hombre de bien más abata que pobre  
ser; ni la fiebre, Cirno, ni la vejez cana.  
De ella hay que huir aunque sea tirándose, Cirno,  
al mar lleno de monstruos o desde una alta roca.

Porque nada hacer puede el que está sometido a pobreza  
ni tampoco decir, mas su lengua está atada.

180 Hay que buscar a la dura pobreza un remedio  
por tierra o sobre el ancho lomo del mar, ioh, Cirno!

Es mejor, Cirno amado, morir para el hombre indigente  
que vivir consumido por la áspera pobreza.

Pura la sangre del asno o carnero o caballo,  
185 ioh, Cirno!, queremos y que a hembras de raza  
monten; y al hombre de bien no le importa el unirse  
a plebeya que traiga buena dote paterna  
ni repugna a la moza una boda con hombre villano  
y rico, mas el oro prefiere a las virtudes.  
190 La riqueza es lo que honran; el nombre del vil entra en casa  
va a la inversa; el dinero confunde los linajes.  
Así que decaiga la raza de los ciudadanos  
no extrañes, Polipaidés: se mezclan malo y bueno.

\* \* \*

213 Al uno y al otro acomoda, alma mía, el talante  
versátil y al humor avente que ellos tengan.

\* \* \*

220 No te influya en exceso el clamor de las turbas, ioh, Cirno!  
como yo en la mitad del camino mantente.

\* \* \*

Aunque sea la torre y baluarte de un pueblo insensato,  
de poca estima, Cirno, goza el hombre bueno.

235 No es nuestro aspecto el de aquellos que van a salvarse,  
sino el de una ciudad, Cirno, que va a la ruina.

Alas te di con que puedas volar sobre el ponto  
inmenso y la tierra toda fácilmente  
240 elevándote. En todo banquete o festín hallarás-te,  
puesto siempre en labios de muchos, y los mozos  
amables de ti cantarán con decoro a los claros  
y bellos acordes de las sonoras flautas.  
Y cuando hayas llegado, sumido en los lúgubres senos  
245 de la tierra, al Hades lleno de gemidos,  
ni muerto tu gloria jamás perderás, pues un nombre  
inmortal tendrás siempre, Cirno, entre los humanos  
recorriendo en tu vuelo las tierras de Grecia y las islas,  
cruzando el estéril mar lleno de peces,  
250 pero no cabalgando en corcel, mas unido a los dones  
insignes de las Musas de violetas ceñidas.  
Porque tema de canto serás, mientras vivan la tierra  
y el sol, para los vates de hoy y de mañana.  
Y tú, en cambio, no me haces a mí ni el más mínimo caso;  
me engañas con palabras como a niño pequeño.

\* \* \*

300 Nadie es amigo de aquel que cayó en la desgracia,  
ni aun el que haya nacido, Cirno, del mismo vientre.

\* \* \*

320 Constante mantiénese, Cirno, el criterio del hombre  
de bien y en las desgracias y dichas persevera;  
mas si a un vil opulencia y recursos los dioses otorgan,  
se estropea y no sabe vencer su mal carácter.

Jamás por pequeño motivo al amigo renunciés  
atendiendo a calumnias malévolas, Cirno.  
325 Si uno fuera a irritarse por todos los yerros, no habría  
personas en el mundo que amistad y afecto  
se tuvieran. Las faltas son propias, ioh, Cirno!, de todo  
mortal; sólo los dioses a excusarlas se niegan.

330 Un hombre tardo y prudente al veloz aventaja,  
Cirno, pues con él va la justicia divina.

Como yo en la mitad del camino mantente tranquilo  
sin dar, Cirno, a los unos lo que es de los otros.

Del amigo que está desterrado no esperes, ioh, Cirno!,  
nada, pues no es el mismo cuando vuelve a casa.

\* \* \*

Zeus me conceda el vengar al amigo y otorgue,  
Cirno, mayor poder que el de mis enemigos.  
340 Y así pasará entre los hombre por dios si, al llegarme  
mi destino mortal, he alcanzado venganza.

\* \* \*

355 Resígnate, Cirno, a las penas, pues ya de los goces  
disfrutaste cuando te los dio el destino;  
lo mismo que el mal tras del bien recibiste, ahora intenta  
salir de estos trances a los dioses orando.  
360 Pero no demasiado te exhibas, ioh, Cirno! No es bueno  
hacerlo; tendrás pocos que alivien tu miseria.

Cuando un hombre, Cirno, ha sufrido gran pena, se encoge  
su corazón, mas luego la venganza lo ensancha.

\* \* \*

370 Censúranme muchos, los buenos y malos a coro,  
mas nadie de estos necios es capaz de imitarme.

No me unzas al carro ni agujes por fuerza queriendo  
a tu amistad arrastrarme, Cirno, mal de mi grado.

\* \* \*

410 El tesoro mayor que a tus hijos, ioh, Cirno!, legarles  
puedes es el pudor propio del hombre honrado.

No hay amigo que nunca supere a aquel hombre que aúna,  
Cirno, el buen sentido con la fortaleza.

\* \* \*

- 430 Más fácil es a un mortal dar la vida y crianza  
que poner en él buen sentido; ésta es cosa  
que nadie ha logrado, el hacer sabio al necio u honesto  
al malo. Si tal dieran a los Asclepiadas  
los dioses, sanar la vileza o la mente perversa  
del hombre, muchos pingües salarios ganarían.
- 435 Y si fuera posible crear o infundir en las almas  
sensatez, jamás el hijo de un buen padre  
que ha escuchado palabras prudentes se hiciera un malvado.  
Jamás nadie enseñando tornará al malo en bueno.

\* \* \*

- 540 Ese hombre, a no ser que los dioses me engañen, amado  
Cirno, está forjando trabas para sí mismo.

Temo que esta ciudad, Polipaidés, destruya el exceso  
que de los voraces Centauros fue la ruina.

- 545 Con escuadra y cordel necesario es, ioh, Cirno!, que juzgue  
yo este caso y lo suyo dé a los dos con auxilio  
de adivinos y agüeros y víctimas puestas al fuego  
para no caer en vergonzosa culpa.

\* \* \*

- 550 Lacrimosa contienda predícenos, Cirno, el silente  
mensajero que luce sobre la alta atalaya.  
Pon, pues, a los potros de rápidos remos el freno;  
creo que afrontaremos a la tropa enemiga;  
la distancia no es mucha; podrán recorrer el camino  
a no ser que a mi espíritu los dioses engañen.

\* \* \*

- 631 Aquel cuya mente no vence al instinto está siempre  
expuesto, Cirno, a grandes errores y desdichas.

\* \* \*

- 653 Sea yo afortunado y me amen, ioh, Cirno!, los dioses  
inmortales; no hay bien que yo más desee.

- 655 Contigo en tu pena llorosos estamos, ioh, Cirno!,  
pero el luto por otros no dura más que un día.

\* \* \*

- 805 Procurar más veraz resultar que el compás y la escuadra  
y el cordel debiera, Cirno, el peregrino  
que en el rico santuario de Pito su oráculo obtenga  
de labios de la augusta sacerdotisa; porque  
ni hay remedio después para el que algo agregare ni puede
- 810 escapar al reproche del dios quien suprima.



Una cosa sufrí no peor que la muerte espantable,  
pero más triste, Cirno, que otra alguna: me engañan  
los amigos. Voy, pues, a acercarme y saber cómo sean  
los sentimientos que tienen mis enemigos.

815 La pesada pezuña de un buey, que en mi lengua se posa,  
chismorrear me impide de aquello que conozco.

Rehuir no es posible las cosas que el hado me manda  
sufrir, Cirno, ni temo lo que traiga el destino.

820 A una maldita desgracia llegamos donde a ambos,  
Cirno, ojalá el mortal destino nos alcance.

Es poca la estima que encuentra, ioh, Cirno!, los hombres  
que a sus padres desprecian cuando éstos envejecen.

\* \* \*

835 Todo fuese al garette y al traste y no es, Cirno, culpable  
ninguno de los dioses bienaventurados;  
la violencia y las viles codicias y humanos abusos  
nos llevó al infortunio después de tanta dicha.

\* \* \*

895 Nada mejor puede el hombre tener en sí mismo,  
Cirno, que la razón ni peor que la locura.

900 Cirno, si siempre a los hombres mortales las iras  
llegasen de los dioses, que conocen las mentes  
que tiene uno y otro en su pecho y los actos del bueno  
y del malo, gran plaga sufrieran los humanos.

\* \* \*

1027 Fácil es la acción vil para el hombre y difícil, en cambio,  
resulta ser, ioh, Cirno!, la actividad del bueno.

\* \* \*

1037 Enseñar al que es hombre de pro muy difícil resulta;  
tal, Cirno, es mi opinión desde hace mucho tiempo.

\* \* \*

1101 Aquel que consejos te dio sobre mí y te avisaba  
que a nuestro amor hicieras traición y me dejases...

La soberbia perdió a Colofón, los Magnetes y Esmirna  
y sin duda a vosotros os ha de perder, Cirno.

\* \* \*

- 1133 Cirno, ahoguemos en germen el mal e intentemos  
sanar de los amigos presentes las llagas.
- \* \* \*
- Lo mejor que a los hombres conceden los dioses, ioh, Cirno!,  
es la mente, que sabe los límites de todo.
- iBendito el que en su alma la tiene, pues tanto aventaja  
al exceso fatal y a la saciedad triste!
- 1175 Ésta es un mal para el hombre, nada hay peor que ella  
y toda la vileza, Cirno, de esto nace.
- Si nada humillante padeces, ioh, Cirno!, o cometes,  
va en ello el mejor título de excelencia.
- 1180 Teme y respeta a los dioses, porque esto es, ioh, Cirno!,  
lo que de actos o dichos impíos salva al hombre.
- \* \* \*
- 1183 No hay hombre bañado en los rayos del sol luminoso  
1184 sobre el que no pendan, Cirno, las censuras;  
1184 a mas no entiendo el carácter de aquellos que viven en esta  
1184 b ciudad, pues ni obrando bien ni mal les doy gusto.
- \* \* \*
- Escuché, Polipaidés, el canto del ave que anuncia  
con su agudo chillar la llegada del tiempo  
de la arada y me hirió el corazón tenebroso, pues otros  
1200 poseen mis campos floridos y ya el curvo  
arado no arrastran los mulos por causa de aquella  
travesía que en nuestra memoria estará siempre.
- \* \* \*
- 1217 Jamás, cuando estemos sentados junto a alguien que gime,  
nos alegremos, Cirno, de nuestras bienandanzas.
- 1220 Entre enemigos es arduo el engaño y, en cambio,  
es fácil engañar, ioh Cirno!, al amigo.
- Cirno, traer la palabra infinitas caídas  
suele a los hombres cuando la mente se perturba.
- 1223 No hay nada, Cirno, peor que la cólera, que hace  
daño al hombre halagando lo más vil de su alma.
- 1225 Nada, Cirno, aventaja en dulzura a la esposa que es buena;  
de mi veracidad sé como yo testigo.
- \* \* \*
- Es amargo y es dulce y cruel y también deleitoso  
el amor para el mozo mientras no se obtiene,
- 1355 Cirno, pues grato es lograrlo, mas, si alguien persigue  
y no consigue, no hay nada más doloroso.

# *Carmen II de Catulo*

## Traducción de contenidos y formas

Virgilio MUÑOZ SÁNCHEZ \*

Una traducción será tanto más perfecta cuanto con mayor fidelidad refleje el texto original.

Este es el principio básico que subyace en las distintas formulaciones teóricas, y por el que nos regimos consciente o inconscientemente en nuestra labor interpretativa y docente de los textos escritos en otra lengua. Pero la unanimidad de principio se empieza a resquebrajar cuando tratamos de fijar las coordenadas en que se basa la fidelidad de la traducción de un original.

Un texto, además de contenido, tiene forma, y en ella se incluyen todos y cada uno de los componentes del modo de dicción empleado: léxico, orden de palabras, articulación de la frase, expresión poética o en prosa, en cada una de sus manifestaciones, etc.

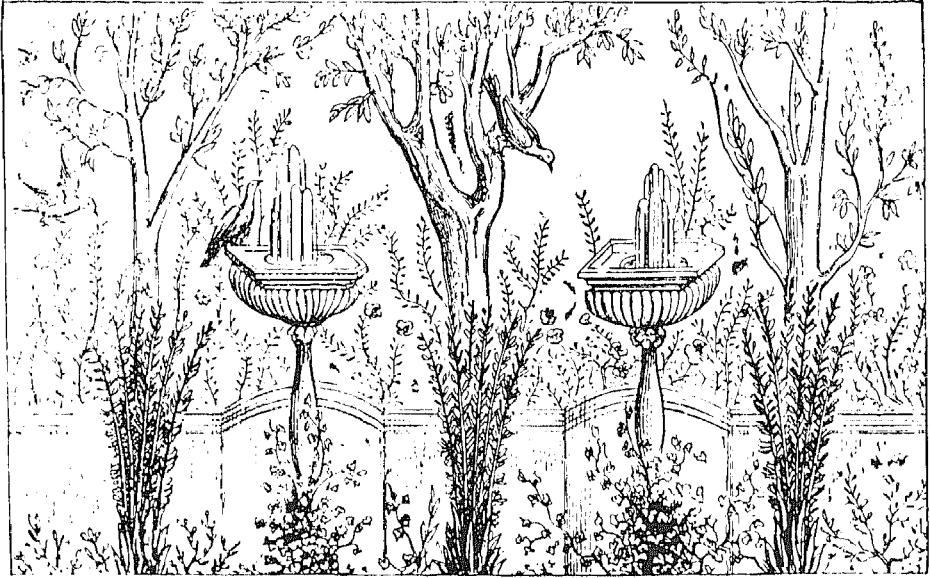
La traducción será, por consiguiente, tanto más fiel al original, cuanto más exactamente refleje su contenido y menos se aparte de la forma de expresión.

La dificultad está en la conjunción equilibrada del mensaje con su código, pues con demasiada frecuencia nos vemos obligados a conservar el uno con perjuicio del otro. Mantener en una traducción el contenido del texto original se hace a veces difícil, pero trasladar al mismo tiempo la forma de expresión es, sin duda, el aspecto que más controversia entrafía y el intento más veces fallido.

He elegido un poema de *Catulo*, rico en recursos expresivos, para intentar una traducción acorde con lo expuesto, que nos permita analizar el grado de acercamiento o desviación alcanzados con respecto al texto del poeta.

---

\* Catedrático del I.B. «Lope de Vega» de Madrid.



## CATVLLI VERONENSIS CARMEN II

### Texto latino

Pásser, dēliciāe // mēae puċċllāe,  
 quicum lúdere quem // in sinú tenére,  
 cui primúm digitúm // dare ádpeténti  
 et acris solet // incitáre mórsus,  
 cum desiderió // meó nitenti 5  
 carum nésco // quíd lubet iocári  
 et soláciolúm // suí dolóris,  
 credo, ut túm grauis // áquíescat árdor:  
 tecum lúdere // sicut ípsa pössem  
 et tristis animí // leuáre cúras! 10

### Traducción

*Gorrion, de mi // amada las delicias,  
 con quien juega, a quien // tiene en el regazo,  
 al que ofrece los // dedos, si los busca,  
 y a picadas le // incita penetrantes,  
 cuando al fulgido // anhelo de mi vida 5  
 jugar gusta a un // grato no-se-qué y  
 de su pena solaz, // para que entonces,  
 creo, duerma la // grávida pasión.  
 ¡Yo querría jugar // así contigo  
 y la angustia del // ánimo quitar! 10*

En la interpretación de un texto es ayuda insustituible el conocimiento de su autor. Aunque brevemente, recordaremos alguna de las características más significativas de Catulo que se proyectan en el poema traducido.

Catulo tiene la osadía y la cualidad de elevar a poética el habla familiar, combinando el arte de la poesía con la sencillez y vigor de la expresión. Junto a una esmerada forma poética, lo banal del tema y la fuerza expresiva de los términos nos dan sensación de espontaneidad y fogosidad, aderezadas con la delicadeza de vocablos como el diminutivo *solaciohum*, con frecuencia creados por el poeta.

## Reflexiones sobre la traducción

Mi intención ha sido nada más, y nada menos, que transmitir al lector de habla castellana el pensamiento y sentimiento del autor latino, con la forma que he creído más próxima. Analizaré ahora algunos de los logros y de las muchas limitaciones encontradas en el empeño.

Respecto del léxico, con expresiones como «para que entonces, creo» he pretendido recoger la tendencia del autor a la expresividad por medio de términos de uso cotidiano.

Han quedado sin recoger, en aras de la forma, algunos matices como los de *primum digitum*, *solet*; a veces es la forma la que ha cedido ante el contenido: *Tristis curas*; otras se han modificado ambos ligeramente: *sicut ipsa*; otras, en fin, me ha sido imposible traducir un matiz, por falta de equivalencia castellana, como en *solaciohum*, diminutivo creado por Catulo, cuyo significado sólo podría encontrarse en otro diminutivo castellano de nuevo cuño, que correría el peligro de saber a artificial, o en una larga paráfrasis, que por ende nos alejaría de la forma.

El posesivo latino, por su menor uso, es de mayor expresividad que el castellano, por ello los matices de su empleo/no empleo no han quedado recogidos con plenitud. Para mantener la gradación del texto: ausencia/presencia, presencia en orden normal/con inversión, lo he evitado en castellano cuando no está en latín, a sabiendas de que en nuestra lengua puede aparecer en muchas de esas ocasiones; y la expresividad de la inversión en el v.5 la he plasmado en forma léxica: «de mi vida», por su frecuente uso en castellano.

El orden de palabras latino lo he convertido en orden castellano: Así, en el v.4. ADJ.-V.-COMP. se traduce en COMP.-V.-ADJ., con mantenimiento cualitativo del hipérbaton encontrado en la expresión latina.

En el v.8, el mantenimiento del hipérbaton por disyunción que vemos entre el sujeto y su modificador, daría lugar a una interpretación errónea, por lo que no ha podido mantenerse. Otro tanto ocurre con *ludere-possem* y *animi-curas*.

El metro latino está trasvasado al castellano en uno de características similares: endecasílabo sin rima, con ritmo logrado por la distribución de acentos primarios y secundarios, y de cesuras, al modo del latino. La cantidad silábica, recogida en lo posible por dicha distribución de acentos, podría ser en parte sustituida por otro elemento rítmico propio de las lenguas romances: la

rima; pero la he desechado, porque en mi opinión, más que acercarse al original, lo desfiguraría.

Habrás, sin embargo, quien prefiera el verso rimado, y basta con pequeñas modificaciones:

- v.4: y provócale agúdos picotázos,  
 v.8: creo yó, se apacígüe sù gran séd.  
 v.10:.....perdér!

La cesura en los versos latinos se encuentra alternativamente tras y ante la sílaba central. Sólo en los versos 8 y 9 se interrumpe la alternancia, que, con la aliteración de oclusivas, señala cambio y unión al mismo tiempo.

En los primeros 8 versos el tema es un objeto de la amada, el gorrión, al que se dirige el poeta, describiendo ampliamente una realidad, que constituye tan sólo una excusa para introducir el verdadero fin del poema: la expresión de un deseo, que se une a lo anterior por estar dirigida al mismo interlocutor, y se contrapone por la fogosidad de la expresión, toda ella en modulación impresiva, frente a la serenidad contemplativa de los 8 primeros versos.

Esta es la interpretación que trato de trasladar al castellano con éstos y otros elementos, aunque no utilizados de idéntico modo: Las cesuras, que en los primeros versos castellanos están ante la sílaba central, pasan a alternarse en los últimos versos; hay aliteración de oclusivas y vibrantes en los vv. 8 y 9; y acaban en palabras agudas los que cierran cada una de las dos partes en que se divide el poema.

El esfuerzo que comporta el trasvase de contenido y forma, no impide que el mejor resultado técnico quede truncado, si no le acompaña el valor artístico del original. De ahí la tendencia general en nuestros días al abandono de las formas literarias en la traducción, que al menos evita el peligro de caer en la artificialidad, cuando no en el ripio. ¿Se ha de desaconsejar, por ello, todo intento de traducción integral interna/externa? *In medio uirtus*. Busquemos el verdadero valor y ubicación de ese medio.



# *al-Qarṭāyannī, un poeta arábigo-español*

Alfonso CARMONA GONZÁLEZ \*

Tras la caída del reino de Murcia en manos castellanas, mediado el siglo XIII, Ḥāzīm al-Qarṭāyannī, poeta nacido en Cartagena como su patronímico indica, vivió en Túnez un exilio dolorosamente lleno de nostalgias por la patria y la juventud perdidas. Y ello, a pesar de la prosperidad personal allí alcanzada por quien fuera llamado «el campeón de los exiliados».

Su obra, ya editada en árabe, deberá ser recuperada en su tierra, trasladada a la lengua de los nuevos pobladores del país de Tudmīr. Una primicia de este proyecto es el corto poema cuya traducción, hecha expresamente para este número de la *Nueva revista de enseñanzas medias*, ofrezco a continuación. Es una muestra del dolor del exiliado por la ausencia de los paisajes de su juventud, y la falta de los amigos que los hicieron más gratos.

Sirva también esta traducción de pequeñísimo ejemplo de la labor, por libre, que llevamos a cabo los arabistas que hemos recalado en la enseñanza media.

En esta ocasión, he procurado reducir, lo más posible, las habituales notas explicativas y/o eruditas que acompañan a este tipo de trabajos.

---

\* Catedrático de francés del I.B. «Alfonso X el Sabio» de Murcia.

## وقال ايضاً

فليس عنها الفؤاد بالصّاح	يَجْنَةَ الأرضِ هتُ يا صاحِ
مَوْطِنُ أنَسِي رُدارُ أفراحي	تلك محلُّ النُّهورِ مُرِيبَةُ
بين الرياحين فيك والراح	مرسيّ كم ناعمٍ ومك جندلِ
من شطِّ أعلاه جسرُ رضاح	هابطة النهر منك أذكرها
طَبيرةٌ منها وسباح	فكل حُسنٍ ما بين قنطرتي
بين سورٍ وبين أدواح	سبعون ميلاً كنا نجول بها







### Y DIJO TAMBIÉN...

Con tanto amor, amigo mío, amé el jardín que era mi tierra, que, lejos de ella, muere mi corazón.

Esa tierra, remanso donde los ríos vienen a descansar, es la tierra de Murcia, lugar de mi esparcimiento y morada de mis alegrías.

¡Cuán agradable me era fondear en tus orillas!<sup>1</sup> ¡Cuánto regocijo hallaba, y cuánta paz, en medio de tus arrayanes!

¡Cómo recuerdo la corriente de tu río, cuando la contemplaba desde aquella ribera sobre la que se alza el puente de Waddah!

Toda hermosura tenía su sitio junto a tus aguas, entre Ṭabayra y Sabbāḥ<sup>2</sup>. Allí, caminando de un lado para otro, setenta millas recorriamos, entre puentes y bajo frondosísimos árboles.

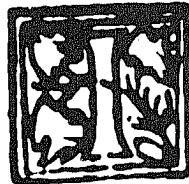
<sup>1</sup> Llama el poeta al valle de Murcia *marsay-ya* o *mursay-ya* (la palabra no aparece vocalizada), términos que vienen a significar más o menos lo mismo: «mi puerto, o fondeadero», y que le permiten un juego de palabras en relación con el nombre de la ciudad (Mursiya). Precisamente, una de las etimologías propuestas para este topónimo parte de *mursā*. Y es curioso que la otra etimología que pretende explicar el nombre de Murcia, y que hace referencia a un vocablo latino con significación de «aguas remansadas o mürcidas», esté también aquí aludida, sin duda fortuitamente, con la expresión *mahall al-nuḥṭīr*. «lugar donde los ríos hacen alto».

<sup>2</sup> Son los nombres de dos puentes; evito, en mi traducción, repetir aquí una vez más la palabra «puente», que, en los tres últimos versos, aparece por tres veces, pero bajo formas que no dejan en el oído tanta impresión de reiteración: *ḡisr*, *qanṭaratay* y *ḡusṭūr*.

mentem  
Et vidit

וַיִּרְאֵהוּ מִן הַיָּם

לְקַדְמֵהוּ  
תְהוֹמָא



Et  
In principio  
Terra aë  
faciem aby  
aquar. Et dixit de

# Un poema latino español

Herminio ÁLVAREZ REGUERAS \*

## Introducción

Cuando los especialistas dicen que en la literatura barroca española hay muchas parcelas desconocidas, se refieren a la escrita en lengua castellana. La poesía latina de esa época no se tiene en cuenta a la hora de elaborar las historias de la literatura española, y ha sido olvidada también por los propios estudiosos de las lenguas clásicas, detenidos hasta ahora en el Renacimiento, como si éste fuera el último peldaño de la literatura griega y latina.

Este trabajo quiere ser un humilde homenaje a esa pléyade de hombres «sin nombre», oscurecidos por la sombra de Góngora, Quevedo y tantos otros. Los poetas españoles que escribían en latín formaron parte también de una época llena de contrastes a la que quizá aportaron alguna idea original.

El texto elegido pertenece al Dr. D. Faustino Serrano de Paz, del que sólo sabemos que fue *legum vespertinus canonum proprimarius antecesor*. El poema representa una época olvidada en la que el latín es cada vez más una lengua de escuela.

Nuestro trabajo es un ejemplo claro de las dificultades teóricas que presenta la traducción<sup>1</sup>. Pero posee, además, un rasgo específico: si toda traducción supone un contacto de culturas (con sus distintas concepciones del mundo), en este caso podemos hablar de tres momentos culturales distintos pero muy relacionados entre sí: el «mundo clásico» antiguo, el «mundo clásico» del Barroco y el «mundo clásico» actual. El trasvase de este único mundo a través de tres épocas distintas produce ciertas interferencias y frecuentes dificultades de traducción. Algunos de estos obstáculos pueden salvarse con la ayuda de las notas. Otros, sobre todo en el aspecto externo del lenguaje (imá-

\* Catedrático de latín del I.B. «Marqués de Lozoya» de Cuéllar (Segovia).

<sup>1</sup> Cf. G. Mounin, (*Los problemas teóricos de la traducción*, ed. Gredos, Madrid, 1977) definiendo la posibilidad de la traducción a pesar de las «connotaciones», «la búsqueda de los universales», «los campos semánticos», etc...

genes, aliteraciones, colocación significativa de los verbos o emparejamiento de los adjetivos con sus sustantivos) se pierden irremisiblemente en beneficio de la más perfecta aprehensión del contenido y de la más correcta adaptación al castellano actual.

Este panegírico se escribió en el año 1658, durante el reinado de Felipe IV. Con motivo de la visita a la ciudad se organizaron en Salamanca grandes festejos. Además había que felicitarle por el reciente nacimiento de su hijo Felipe Próspero, tan deseado como infortunada fue su efímera vida. Aparece recogido en la relación de vencedores del Primer Certamen Latino (IUSTA POETICA), dentro de la obra de Francisco de Roys, *Relación de las demostraciones festivas de religión y lealtad que celebró la insigne Universidad de Salamanca*, ed. Sebastián Pérez, Salamanca, 1658, pág. 197 y ss. El tema era «... una heroica gratulación a España, por ver cumplido su ardiente y leal deseo... en sesenta exámetros, imitando la quarta Sylva del Lib. I de Stacio Papinio...» (pág. 190) El poema recibió el primer premio dotado con «dos cordones de oro» de «25 escudos cada uno».

La Sylva de Estacio sólo está presente en algunas reminiscencias verbales y quizá también en la estructura general del poema que tras un momento previo de felicitación o acción de gracias se convierte pronto en *laudatio* del nuevo rey. Digamos, de paso, que este destinatario es muy propio del barroco; el panegírico renacentista se aplica por lo común a los héroes<sup>2</sup>. Me parece interesante resaltar la identidad de los temas que aparecen en los tres poemas vencedores: la nueva Atenas (Salamanca), los estandartes y el León Hispano, la intervención de musas y ninfas, la «resurrección» de Filipo y Alejandro Magno, la rueca y los hilos de las Hermanas, etc.; así como las múltiples resonancias verbales que parecen apuntar a la existencia de un maestro común.



<sup>2</sup> Cf. A. Suárez Miramón: *La renovación poética del Barroco* (Ed. Cindal, Madrid, 1981), pág. 14.

HISPANIARVM AVGVSTISSIMO PRINCIPI

~Eōs Γενεθλιαυ

Dum cita Palladium iactat se Fama per Urbem<sup>1</sup>  
 Regalesque tonat centeno gutture partus,  
 Fertur arundineam<sup>2</sup> medio de gurgite Tormem  
 Eduxisse manum; latumque extantia fronte  
 Cornua<sup>3</sup> (namque sophas decorarat pileus<sup>4</sup> vndas) 5  
 Traxisse; innumera miscente et Naiade<sup>5</sup> plausus,  
 Sic prolem Austriaco: Hesperiae sic astra benigna  
 Gratatum, atque nouo cecinisse genethlia Soli.  
 Inclyte; nec magnis vnquam superande Philippe  
 Laudibus; immensum fraenas qui legibus orbem, 10

## ALBA DE NACIMIENTO

*Mientras la Fama rueda veloz por la nueva ciudad de Palas  
 y con el trueno de cien gargantas anuncia reales partos,  
 se dice que un tropel de chirimías del fondo de un torbellino  
 hizo brotar el Tormes, y que, bien visibles en su frente 5  
 los cuernos (un gorro frigio habia adornado sus sabias olas)  
 en su crecida arrastró; y entre el aplauso de Náyades sin cuento  
 felicitó al de Austria por su hijo y por su buena estrella  
 a Occidentes, entonando en honor del nuevo Sol cantos natalicios;  
 «Glorioso Felipe y nunca inferior a las mayores alabanzas,  
 tú, que el Orbe entero gobiernas con las riendas de las leyes, 10*

<sup>1</sup> El texto latino *Palladium ... Urbem* persigue la identificación de la ciudad de Salamanca con Atenas, al ponerla bajo la advocación de la diosa Palas, patrona de esta ciudad y protectora de las letras. Este matiz justifica la adición del adjetivo «nueva» en la traducción.

<sup>2</sup> *arundineam ... manum...* el poeta juega con la ambigüedad del epíteto *arundineam*, derivado de *arundo* (o mejor *harundo*) que tiene el doble sentido de «caña de río» (cf. precisamente en STAT., Theb. 6,274: *arundinae... ripae*) y «caña de flauta». El término «Chirimía» se inserta con pleno derecho en la tradición universitaria de la época y conserva al mismo tiempo su relación con la palabra latina por cuanto, siendo un instrumento de madera, tiene su lengüeta de caña. Lamentablemente en la traducción se pierde la metáfora de imitar que parecen sugerir los términos *manum*, «tropas», y *eduxisse*, «hacer salir (las tropas) del campamento».

<sup>3</sup> *cornua*: las connotaciones que este término tiene dentro de la cultura clásica e incluso dentro de la poesía barroca del siglo XVII han llegado a borrarse en nuestro tiempo. Por ello creo necesario anotar aquí su empleo clásico como «instrumento musical» (cf. STAT., Theb. 6,120: *cum cornu grave mugit adunco tibia*); como «atributo de divinidades fluviales» (cf. STAT., Theb. 7,417: *Achelon uroque deformem cornu ...*), también VERG. Georg 4,371) incluso en el sentido de «brazos del río». La traducción pretende dejar en el aire la elección del sentido concreto, como tal vez el propio poeta se propuso: La primera acepción parece apoyada por su situación contextual junto a la expresión *arundineam ... eduxisse manum*, y porque así lo emplea también el ganador del segundo premio del certamen (*rauco seu cornua bombo*) la segunda, la más clara, por la idea central del poema que quiere hacer del Tormes un dios adivino; y la tercera quizá por el empleo del adjetivo *latum*, «anchuroso», «crecido», y del verbo *traxit*, «crecido», y del verbo *traxisse* (aunque éste puede justificarse si identificamos metafóricamente *cornua* con el *pileus* del paréntesis explicativo, figura que, a mi juicio resulta poco brillante, pero plenamente barroca). Añádase a esto el simbolismo que tiene en la poesía la cornucopia o cuerno de la abundancia.

<sup>4</sup> *Pileus*: «gorro frigio» que se utilizaba como símbolo de libertad en las fiestas saturnales, celebradas en las fechas de la actual Navidad. Y es en ellas cuando se organizan las fiestas de Salamanca en honor de Felipe IV y de su hijo Felipe Próspero.

<sup>5</sup> *Naiade ...* «ninfas de los ríos».

Pone metus, iam pone graues de pectore curas; <sup>6</sup>  
 Et quos fausta solent, florentes indue vultus.  
 Presserunt noua scepra manus; noua iussit Olympos  
 Ire per Augustos tibi nunc diademata crines. 15  
 Ortus io ¡Ortus io! quem cordis corde <sup>7</sup> petebas.  
 Tu quoque littoribus quae claudis Iberia <sup>8</sup> Pontum;  
 SemiDevm foecunda parens (seu Martia laurus,  
 Seu mage Cecropij mentem attraxere viroses)  
 Festiuos age laeta choros. Quid gaudia cessant?  
 Indulsit tibi iam Quintum Lucina <sup>9</sup> Philippum. 20  
 Blande puer, Diuum felix, hominumque, voluptas  
 Ecquae causa fuit, sacro ne lumine nostros  
 Ocyus imbuerre <sup>10</sup> oculos tam longa moratus  
 Tempora? sic ne pij de te meruere calores?  
 Maternos at enim vetuit Natura recessus, 25  
 Dum pulchrum meditatatur opus <sup>11</sup>; dum tentat in vno  
 Promere, quanta suae concessa potentia dextrae <sup>12</sup>.  
 An tibi Caesarea nobis de matre cadenti  
 Supposuit Cytherea manus? fuit ne pudico

*depón el miedo, aleja ya de tu pecho molestas cuitas  
 y viste el rostro florido de las grandes solemnidades  
 ya nuevos cetros empuñaron tus manos, nuevas coronas  
 ciñen por orden del Olimpo tus imperiales cabellos 15  
 ¡Orto feliz! ¡Orto feliz! que en el fondo de tu corazón anhelabas,  
 y tú también, Iberia, que cierras el Ponto con tus costas,  
 madre de héroes fecunda (ansiosos unos del laurel de Marte,  
 atraídos otros por la gloria literaria de Atenas),  
 conduce alegre coros de fiesta. ¿Por qué cesa el regocijo?  
 si ya Lucina (por fin) te ha concedido un Quinto Felipe. 20  
 Tierna criatura, dichoso entre dioses y hombres, deleite sumo,  
 ¿qué causa motivó tu resistencia a impregnar nuestros ojos  
 de tu sagrado fulgor, retrasándote tan largo tiempo?  
 ¿Es esto lo que mereció de ti el cálido amor de tus padres?  
 Naturaleza fue quien impidió volverse atrás a tu madre 25  
 durante los meses de gestación; y en el supremo momento  
 del parto fue la fortaleza a su propio brazo concedida.  
 ¿Te ayudó acaso Afrodita a salir del vientre de tu madre,  
 nuestra reina? ¿O te cobijó Aglaya, la resplandeciente,*

<sup>6</sup> *graves ... curas*: nuevamente el poeta recurre a la ambigüedad cargada de sugerencias, por que graves *curas* puede referirse a la real recopación por asegurarse un descendiente de trono o a la zozobra derivada del embarazo (recordemos que *gravis* es utilizado sobre todo por los poetas en el sentido de «embarazada»).

<sup>7</sup> *cordis corde*: en la traducción se pierde la figura retórica que el texto latino encierra, *anominatio* o paranomasia, que, aunque no existiera otro rasgo bastaría por sí sola para encuadrar el poema dentro de la más pura tradición de la poesía madrilita del Barroco español (sobre este tema puede verse E.R. CURTIUS, *Literatura española y Edad Media Latina*, 2 vols. F.C.E. Madrid, 1981 (3ª reimpresión) pág. 384 ss.).

<sup>8</sup> *Iberia*, madre de «grandes guerreros» y «de grandes hombres de letras», se halla regida por Felipe IV, gran mecenas de unos y de otros. Se condensa en esta frase el ideal del perfecto hombre de gobierno que reúne en sí las virtudes de *sapientia* y *fortitudo*, según un canon clásico establecido para el Panegírico de los Soberanos y transmitido a la época moderna a través de la Antigüedad tardía y la Edad Media (cf. E.R. CURTIUS, op. cit. pág. 242 y ss.).

<sup>9</sup> *Lucina*, diosa que preside los partos.

<sup>10</sup> *imbuerre (s)*: La métrica exige esta corrección.

<sup>11</sup> *dum pulchrum meditatatur opus*: literalmente, «mientras prepara su hermoso esfuerzo».

<sup>12</sup> *suae ... dextrae*: sentido dudoso pues «*dextrae* significa también «ayuda», ¿tal vez «comandrona»?

Exultans Aglaia <sup>13</sup> sinu? formauit ocellos 30  
 Euphrosyne? Idalio <sup>14</sup> teneros confudit amomo  
 Aut facili distinxit acu charis altera crines?  
 Carmine Thespiades <sup>15</sup> luserunt? Lusit Amorum  
 Alma phalanx roseis circum cunabula nimbis <sup>16?</sup>  
 Lactauit Regina Deum? Si conscia fati 35  
 Astra polo, fortisque micant praesaga futurae,  
 Vera patri, patriaeque cano: Repetita priorum  
 Saecula; magnanima Heroas in prole recentes <sup>17</sup>.  
 Carlus erit. Fernandus erit, qui fletibus auras <sup>18</sup>  
 Allicit; abstersi cui vix de matre rubores. 40  
 Taprobanem ultra, primique cubilia Phoebi,  
 Imperium emittet, victae dominabitur Arcto  
 Nec Scythiae populis tanto sua bruma tremori  
 Quanto pupus erit, validam cum torserit <sup>19</sup> hastam  
 Nuperus ecce ruit Bulloneus <sup>20</sup>, Aurea cristis 45

*en su púdico regazo? ídío forma Eufrosine a tus ojos?* 30  
*¿Bañó otra Gracia cualquiera en Idalio perfume*  
*o separó con fácil aguja tus tiernos cabellos?*  
*¿Danzaron Tespiades al son de la música? ¿O un coro alegre*  
*de Amorcillos de rosados nimbos rodeó bailando tu cuna?*  
*Te amamantó la Reina de los Dioses? Si en el cielo brillan* 35  
*astros cómplices del Hado, profetas de la suerte futura,*  
*glorias ciertas vaticino a su padre y a la patria: «Vuelven*  
*épocas pasadas, Héroe de antaño en su noble hijo reviven.*  
*Será un nuevo Carlos, un nuevo Fernando que atrae brisas*  
*con sus llantos, cuando apenas le enjugué la sangre materna.* 40  
*A los confines de Ceilán y de la cuna del Sol naciente*  
*extenderá el Imperio, el Polo Norte pondrá bajo su yugo;*  
*y a los pueblos de Escitia no asustará tanto su propio invierno*  
*como este chiquillo cuando arroje su lanza poderosa.*  
*Ved cómo corre recién estrenada su bula y resalía* 45

<sup>13</sup> Aglaya, hija de Eurinome y Zeus, junto con Eufrosine y Talia diosas de la belleza y el atractivo; significa «la resplandeciente».

<sup>14</sup> *Idalio*: «de Idalia» ciudad de Chipre, consagrada a Venus; por tanto «de Venus», «amoroso»...

<sup>15</sup> *Thespiades*: Musas a las que se rendía culto en la ciudad beocia de Tespias.

<sup>16</sup> *roseis...nimbis*: Al igual que en otras artes (la pintura por ejemplo) se cristianiza el tema pagano de los «amorcillos» o Cupidos, cuyas figuras corpóreas sirven para representar a los ángeles.

<sup>17</sup> En el poema latino hay mucha más concisión tratando de imitar el enigmático estilo de los oráculos. El adjetivo *recentes* parece aludir al *Carlus* y al *Fernandus* del verso siguiente, posiblemente Carlos I y Fernando el Católico, iniciadores de la política hispana de expansión que Felipe Próspero tratará de renovar: fugaz optimismo para una sociedad en franca decadencia.

<sup>18</sup> *fletibus auras...cui...:* difícil interpretación, pero *auras* puede significar «vientos favorables», atraídos ya por el primer llanto del niño en el momento de ser lavado; aunque *abstersi cui* ... se traduce literalmente: «a quien apenas enjugué ...» («cuando enjugué...» o «apenas tuve que enjugarme?»)

<sup>19</sup> *validam ... torserit*: reminiscencia clásica (cf. VERG. Aen. II, 50-52).

<sup>20</sup> *Bulloneus...*: plantea un primer problema al acercarnos al procedimiento de formación morfológica: ¿rehecho a partir de la raíz *bull* (que da origen al verbo *bull-ire*, al sustantivo *bull-a...*) más el sufijo *-oneus* que aparece en *idoneus...*? Y no es menor la dificultad de interpretación:

a) «adornado con la bula» que los patricios romanos llevaban hasta los 17 años, sentido apoyado por la presencia de *nuperus* y por el propio contexto que tiende a realzar la valentía del Príncipe como virtud que leo que tiende a realzar la valentía del Príncipe como virtud que le acompaña desde su más tierna infancia (*abstersi cui vix ..., pupus ...*);

b) «bullicioso», «ardoroso», «enfebrecido»... para lo cual habría que dar a *nuperus* el sentido de «joven»: «ved con qué ardor se lanza (al combate) joven aún...».

Assurgit galea: impavidum calcaribus vrget  
 Cornipedem. Pro quantus ouat! Proquantus in hostes  
 Fortia praecipitat ferratae pondera clavae!<sup>21</sup>  
 Odrysius<sup>22</sup> campis timor abripit. Ardua cerno  
 Saluificae vexilla trabis super alta Sionis 50  
 Menia, picta vagis euoluere stamina<sup>23</sup> ventis  
 Et Solyma Hispanis rugire Leonibus arua.  
 Cresce puer, iam cresce puer, Maiore Philippo  
 Maior Alexander<sup>24</sup> fatus es<sup>25</sup>. Plus vellet: at illum  
 Aemula turbauit coelo bombardata tonanti 55  
 Sulphureos enixa<sup>26</sup> globos; dum ciuis adorat  
 Fortunam; tanto dignatam Principe terras

*su casco dorado de penachos; pica de espuelas al valiente  
 caballo. ¡Con qué majestad desfila! ¡Con qué gallardía  
 arroja sobre el enemigo la pesada maza de hierro!  
 El temor arranca del campo a los Odrisios. Ya estoy viendo  
 el mástil de los estandartes sobre las altas murallas 50  
 de la Santa Sión, desplegarse al viento sus cintas de colores  
 y rugir las llanuras de Jerusalén con el León Hispano.  
 Crece niño, crece ya, niño, hijo de un nuevo Filipo Magno  
 llamado a superar a Alejandro Magno...» Y así continuara,  
 de no interrumpirle una bombardata, rival del cielo cuando truena, 55  
 con sus salvas de pólvora, mientras el ciudadano da gracias  
 a Fortuna por creer digna del tal Príncipe a la Tierra.*

## Bibliografía (manejada)

- E.R. CURTIUS, *Literatura española y Edad Media Latina*, 2 vols., F.C.E., México-Madrid-Buenos Aires, 1981 (3ª reimpr.)  
 G. MOUNIN, *Los problemas teóricos de la traducción*, ed. Gredos, Madrid, 1977.  
 A. SUÁREZ MIRAMÓN, *La renovación poética del Barroco*, en Cuadernos de Estudio, éd. Cincel, Madrid, 1981.  
 R. GARCÍA VILLOSLADA, «Renacimiento y Humanismo» en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. II, Barcelona, 1953.  
 N.B. para las citas de autores latinos seguimos el sistema de siglas adoptado por el *Thesaurus Linguae Latinae*.

<sup>21</sup> *clavae*..., la maza de Hércules.

<sup>22</sup> *Odrysius*: pueblo de la antigua Tracia.

<sup>23</sup> *picta ... stamina*: esta parece ser la interpretación correcta. Pero la palabra *stamina* significa también «hilos de las Parcas» y quizá pudiera pensarse en alguna alusión de este tipo. Conviene observar que el tópico del «destino hilado por las Hermanas» está muy presente en la silva IV del Libro I de Estacio así como en los otros dos poemas vencedores del certamen, cuyas semejanzas con el presente tanto en el tratamiento de temas como en las evidentes resonancias verbales hacen pensar no sólo en un modelo clásico común (Estacio) sino incluso en algún tipo de orientación o directrices marcadas por el mismo maestro.

<sup>24</sup> *Alexander Maior*: Comparación con Alejandro Magno imposible de traducir de otra manera porque las expresiones «el mayor» o «el más grande» tiene otras connotaciones en castellano.

<sup>25</sup> *fatus es*: empleado en sentido pasivo y como verbo técnico para expresar la profecía oracular.

<sup>26</sup> *enixa*: reminiscencia clásica: cf. por ejemplo *conixa* en VERG. Busc. I,15. Es una característica de la poesía manierista retorcer las imágenes clásicas.



# *Salvat-papasseit: un poeta, un instituto, una traducción*

Pilar PEDRAZA\*

## Introducción

Yo conocí a Joan Salvat-papasseit hace ya algunos años, en mis primeros cursos de B.U.P. La cosa empezó, lo recuerdo perfectamente, porque mi instituto, que era uno de esos de nueva creación (ya sabéis, de esos que empiezan a funcionar sin edificio, instalados en el lugar más extraño, en una fábrica vieja, en un caserón abandonado, en cualquier sitio) ...En fin, mi instituto no tenía nombre.

Profesores y alumnos propusimos de todo, algunas cosas buenas, otras regulares, y otras, por decirlo de alguna forma, excesivamente originales.

En busca del nombre nos encontramos con Joan Salvat-papasseit, poeta catalán que había nacido precisamente en el barrio barcelonés de la Barceloneta, barrio esencialmente marinero, donde, por mucho que sorprenda, todavía quedan pescadores y barcos. Allí, justamente allí, se pensaba ubicar definitivamente mi instituto (todavía sin nombre).

Fue entonces, y a través de sus poemas, cuando decidimos que el instituto debía llevar por nombre el de este poeta. A partir de entonces empecé a interesarme por su poesía que hasta este momento desconocía por completo.

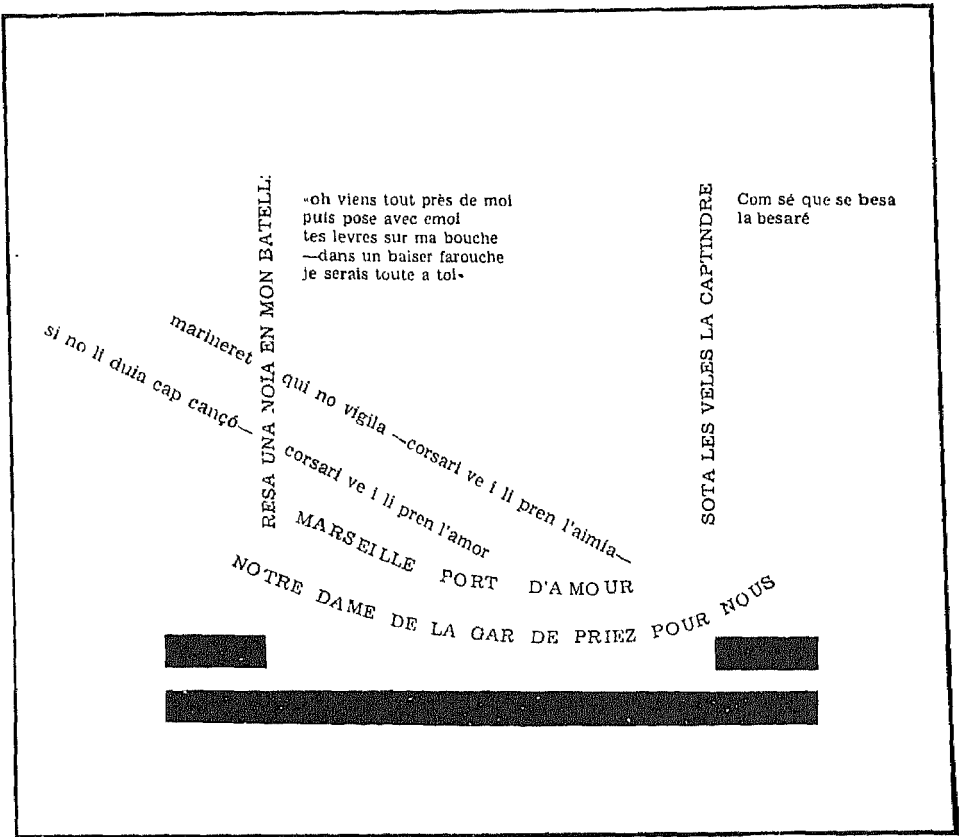
Leí algunos libros, me enteré de sus cosas, y al cabo de poco tiempo traduje algunos poemas con el fin de que su poesía llegara también a mis amigos, que en su mayor parte no conocían el catalán. Parte de aquellas traducciones las recojo hoy aquí.

---

\* Alumna de la Escuela de idiomas de Barcelona.

## Vanguardismo

En la manifestación literaria, más en concreto en la experiencia lírica, la personalidad del poeta es un factor importante; en el caso de Joan Salvat-papasseit esta importancia se subraya, él mismo declara en alguna ocasión que sus vivencias son el más elemental substrato de su poesía. En unas notas autobiográficas de juventud dice: «Soc un home de lletres, d'imaginació escassa, més aviat elemental: tot ho he vist o viscut». Entonces descubrimos que a través del Joan Salvat poeta se puede conocer con extraordinaria precisión, al hombre que nació y vivió en la Barceloneta, con el mar y el puerto al lado, conocer su trayectoria política, sus vivencias amorosas, dudas, problemas y vicisitudes. El ambiente marinero, en extraña mezcolanza con el amor y la nostalgia, impregna sus versos.



Cuando empieza a escribir poesía, hacia 1919, (tenía entonces 25 años), es uno de los más fervientes vanguardistas. Entra en esta estética de la mano de Torres-García y de Borradas. Publica entonces su primer poema, «Columna vertebral: sageta de foc», que es una exaltación del hombre libre y fuerte. Este hombre del que habla Salvat es la columna vertebral de una lucha por una sociedad libertaria, la saeta de fuego en el combate. Los bríos de juventud relucen en todo el poema especialmente en los primeros versos:

LLUITAxBelles gestes y accions: Eterna espiral vers l'infinit.

VICTORIA

VOLUNTADxUn desig boig de córrer; i córrer sempre als cims,

JUVENTUT

En este mismo poema expresa un gran desprecio hacia los débiles y hacia la impotencia, la hostilidad necia y el fanatismo:

Ni al fanàtic absurd  
Deixeu-lo barallar  
que es disturbin a ells sols.

La gestación de este poema se produce, sin lugar a dudas, después de sucedida su metamorfosis ideológica, es decir, del socialismo internacionalista al anarquismo.

En otro de sus poemas dirá:

Ja no vull allistarme sota de cap bandera,  
de la divina acràcia serè ara  
el glosador  
de la acràcia impossible en la vida dels homes  
que no senten desig d'una era millor.

Son versos que por sí solos ya resultan bastante explícitos. Anterior a esto Joan Salvat-papasseit había escrito trabajos en prosa, todos de temática política de clara vinculación socialista. En esta primera época de colaboraciones periodísticas firma con el seudónimo de «Gorkiano», y funda, allá por el 17, una revista con el título de «Un enemic del poble» (Un enemigo del pueblo) en la que colaboran importantes personalidades del momento, como Josep Maria del Sucre, Ramón Gómez de la Serna y Joaquín Rubio y Ors. Va a Italia donde tiene la posibilidad de conocer el futurismo y las nuevas tendencias poéticas italianas.

De toda la actividad literaria de Salvat-papasseit, seguramente la más interesante es la poética, por la que se decide definitivamente a principio de los años veinte.

*Poemes en ondes Hertzianes* su primer libro de poesía (1919), y *L'irradiador del port i les gavines* (1921), son los más vanguardistas de toda su producción literaria. Ejecuta en sus versos el deseo de romper con las formas clásicas. Se encuentran a veces elementos que vienen del cubismo y del futurismo italiano.

En estos dos primeros libros son de una gran importancia los espacios, el modo en que se distribuyen las palabras sobre el papel, en una libertad mágica, las rupturas en los versos, los blancos, la supresión de los signos de puntuación. Son todos estos los elementos que dan expresividad al espacio, que en esta su primera época tienen una relevancia indiscutible.

Después, los subrayados, los distintos tipos de tipografía e incluso las tintas de varios colores, rojo, azul, negro.

De *Poemes en ondes Hertzianes* he recogido dos poemas, «Bodegom» y «Passeig».





PASSEIG

*a Joaquim Torres-Garcia*

La boira  
fredament  
acaba d'engolir la llarga via

Els llums són guaites

En acabar de ploure  
quan els arbres somiquen  
o que és dolç escoltar el silenci

El silenci és la boira

Jo somric

I mil llums em somriuen

Són mil llums  
no pas homes

Com és càl·lid el somriure dels llums

I les espurnes blanques  
del trolley dels trams  
dansen com les estrelles

M'HE TOPAT AMB UN HOME QUE PASSAVA



PASEO

a Joaquín Torres-García

La niebla  
    *friamente*  
Las luces son vigías     *se acaba de engullir la larga calle*  
  
Termina de llover     *los árboles sollozan*  
                            *qué dulce es escuchar este silencio*  
  
El silencio es la niebla  
  
Sonríe  
  
Mil luces me sonríen  
  
Son mil luces  
    *no hombres*  
  
*¡Qué tierna la sonrisa de las luces!*  
  
Y las chispitas blancas  
                            *del trole del tranvía*  
                            *bailan como estrellas*

ME TOPÉ CON UN HOMBRE QUE PASABA



Un dato de la experiencia real ofrece la ocasión de hacer una representación pictórica en donde la descripción estática prevalece sobre el dinamismo de las imágenes.

Las cosas descritas tienen un carácter turbio en la atmósfera sufrida de la lectura del «Arthur Gordon Pym» de E.A. Poe: entonces el candil agoniza («el gresol penjat/n'és l'agonia»).

La misma presencia de Poe, el «maldito», figura venturosa y condenada, no puede dejar de infundir temor, un temor vivo y palpable en el aire de la habitación, en el recuerdo, todavía vivo y ya ofuscado por el alcohol, de la lectura apenas terminada: Poe está vivo, Poe lo mira. Su relación con el poeta es real: Salvat tiembla. La caída final, preanunciada por una larga serie de palabras que indican el «plano bajo» en que se sitúa el cuadro (al sostre, tombat, a terra), deja tiempo de individualizar, en los últimos flashes de lucidez, las imágenes (xipolls, Whisky house of lords) que, dispuestas a descender en la página, representan el precipitarse hacia el suelo del libro, del vaso, de Poe y, con éste, del poeta.

También «Passeig» es un poema descriptivo. El paisaje es el de una ciudad inmersa en la niebla, donde las luces son las únicas presentes en el mundo del silencio. Es un mundo inhumano (són mil llums/no pas homes), de colores pálidos, de luz eléctrica. «Les llums són guaites»: las luces vigilan en la noche, están vivas, dan calor al corazón.

El mundo mecánico, resquicio de la poética futurista, en esta ocasión no resulta frío ni alienante. El tranvía que pasa en la noche es una mágica aparición cercada por las sonrisas.

En realidad, y a pesar de todas las referencias, estamos en un clima muy diferente del que ofrece el futurismo italiano, siempre mecánico y violento, casi irreverente, (basta pensar en un poema de Aldo Palazzeschi que lleva el mismo título: «Passeggiata»).

He aquí el cálido recogimiento sobre sí mismo, la mirada afectuosa que sabe animar el paisaje. Sólo el encuentro con un hombre interrumpe el sueño.

\*

\*

\*

\*

\*

*En el libro *L'irradiador del port i les gavines* Salvat acentúa el aspecto más intimista/realista de su poesía. Se acerca, también, a la técnica del Haikú, la poesía breve japonesa, cuya técnica se basa en el simple verso y su representación gráfica en el papel.*

La poesía «Les formigues» (las hormigas) alcanza un resultado bello basado en la sencillez: un juego de asonancias de canción infantil, una imagen simple e incisiva.



LES FORMIGUES

a Josep Lleonart



camí de sol per les rutes amigues unes formigues



LAS HORMIGAS

a Josep Lleonart



camino del sol por las rutas amigas unas hormigas.



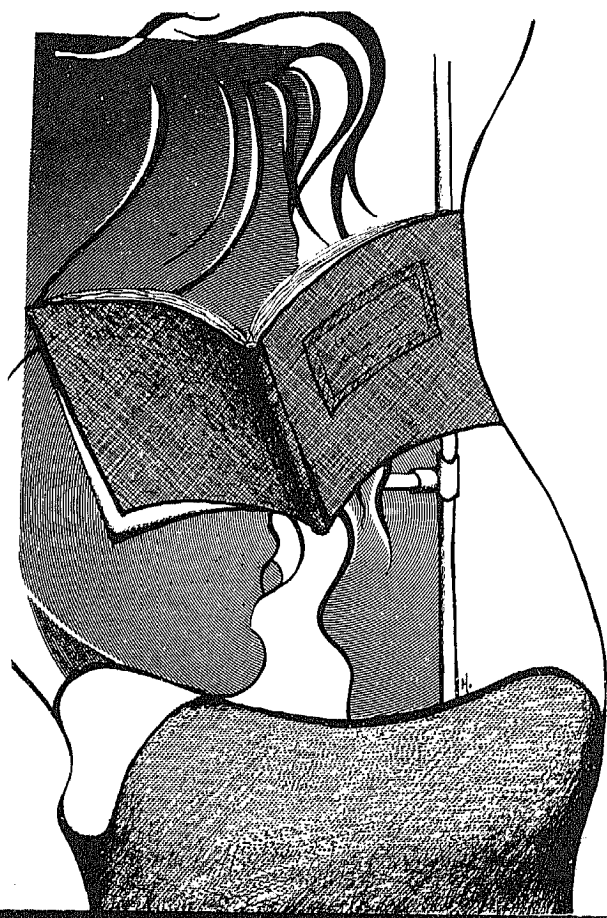
## La imagen de la mujer

Con «Encara el tram» estamos sobre el plano de la exaltación de la figura femenina. La imagen es simple, pulida: se trata de un encuentro breve en el cotidiano paisaje urbano, que es el fondo continuo de la poesía de su primer período.

La muchacha crea una transformación en el ambiente circundante, llama la atención. Es un toque de alegría en un momento de la rutina diaria.

La atención del poeta se centra en particulares sensuales (las piernas, las medias, la mano clara que vuelve el cuerpo rosa). Pero la interioridad de la muchacha queda siempre escondida, es imposible verle los ojos.

Al bajar del tranvía la imagen desaparece.



ENCARA EL TRAM

a D. Carles

Noia del tram, tens l'esguard en el llibre,  
i el full s'irisa  
    en veure's cobejat.

Y el cobrador s'intriga si giraràs el full:  
sols per veure't els ulls!

Que les cames se't veuen  
    i la mitja és ben fina;  
    i tot el tram ets tu.

Però els ulls no se't veuen.

I la teva mà és clara  
que fa rosa el teu cos de tafetà vermell,  
    i el teu mocadoret ha tornat de bugada.  
Però els ulls no els sabem!

I si jo ara baixés? – Mai no et sabria els ulls...  
Té, ara, ja he baixat!

AÚN EL TRANVÍA

a D. Carles

*Chica del tranvía, los ojos en el libro,  
y la hoja que se irisa  
    al verlos cobijados.*

*El cobrador se dice si volverás la hoja:  
ies por verte los ojos!*

*Las piernas se te ven  
    las medias son muy finas:  
    el tranvía se hace tuyo.*

*Pero no se te ven los ojos.*

*Tu mano clara  
vuelve rosa tu cuerpo, tafetán colorado,  
    pañuelillo que viene de ser lavado.  
Pero, ¿cómo serán tus ojos?*

*¿Si yo ahora me bajase? – No los vería jamás...  
¡Vaya, ahora, ya estoy abajo!*



## Ancla flotante

En *la gesta dels estels* (1922) Salvat continúa con la mitificación de la realidad que había iniciado en otros libros; así nos encontramos con que pescadores, vecinos, serenos, están envueltos en una atmósfera mágica que los vuelve casi irreales. Los poemas que presento son mucho más fieles a sus propósitos que a los propósitos del vanguardismo. A pesar de todo sigue utilizando algunas técnicas como la ruptura de los versos o el prescindir de signos de puntuación, que Salvat había aprendido desde mucho antes:

### L'HOME BRU ROS DEL PORT

rosa dels vents  
                  la vostra banderola!  
un passaport vers totes les nacions  
                  mentre que tinguin mar:  
un lai de comiat on hi es dit

### A R E V E U R E !

desig de no tornar  
com no hagin establert telègraf sense fils  
  
tornar  
                  havent begut tants colors de cervesa  
que passegeu un deix d'enamorat de nou:  
  
i un àncora flotant  
                  tatuatge del pit

### EL HOMBRE RUBIO Y MORENO DEL PUERTO

*irosa de los vientos*  
                  *tu banderín!*  
*pasaporte para toda nación*  
                  *siempre que tenga mar:*  
*lugar de despedida donde se dice*

### A R E V E U R E !

*deseo de no volver*  
*hasta que no hayan puesto telégrafos sin hilos*  
  
*volver*  
                  *después de haber bebido de todas las cervezas*  
*y pasear un abandono de nuevo enamorado*  
  
*y un ancla flotante*  
                  *tatuaje del pecho.*



## La rosa en los labios

*Poema de la rosa als llavis* (1923) se describe a través de sus poemas el amor de una muchacha joven e inexperta y el poeta. Es un amor sexual, y por lo tanto de sus versos se reflejan las reacciones de ella ante los nuevos sentimientos amorosos y la impresión que a él le produce la forma de aquella amada, no insegura, pero en exceso delicada e ingenua.

ella está alegre, feliz frente a los acontecimientos.

Este libro parece haber abandonado ya las técnicas vanguardistas y los poemas recurre al caligrama para visualizar su alegría; en el resto de distintas formas métricas según el contenido.

En este libro donde Salvat se llama «Maestro de amor», que quizá sea sus figuras más conocidas.

Manuel Serrat la recoge en una de sus canciones, «Quasi una dame».

*La rosa als llavis* he traducido dos poemas: «I el seu esguard» y «Sota llavi el seu», dos momentos de la misma experiencia amorosa en que el beso como el elemento más importante. El primero se constituye aminorando para llegar a la conclusión del verso final:

sota els teus ulls, és un bes el que em plau:

Retanto se expone algún pensamiento en el que Salvat reincide en los poemas:

Sóc presoner  
que la vull presonera  
*i el seu esguard*

i el seu esguard damunt el meu esguard  
soc presoner  
que la vull presonera:  
aquest matí que una flor m'ha posat  
li deia així  
baix baixet  
a l'orella:

sota els teus ulls, és un bes el que em plau:

Y su mirada

*y su mirada sobre mi mirada  
soy prisionero  
la quiero prisionera:  
esta mañana cuando una flor me dio  
le decía así  
bajo bajito  
a la oreja:*

*bajo tus ojos un beso es lo que quiero:*

El sentimiento de posesión está siempre presente en sus poemas de amor:

l'he comprada esclava (de «Venedor d'amor»)

En el segundo aparece nuevamente el beso como objeto de poesía:

Sota el meu llavi el seu,...

La fusión, otra idea importante que repite en muchos poemas:

..., com el foc i la brassa,

En el «Mester d'amor» está la concepción de entrega y unión, que en algunos momentos se vuelve casi mística:

«...  
deixa-t besar –sacrifici fervent–  
com mes roent mes fidel la besada  
...  
amant o amada –la copa ben alta–  
...  
besa en el coll, la mes bella encontrada»

Volviendo a nuestro poema, encontramos que lo que empieza en un beso, se convierte en una sucesión en los versos:

«Ancara un altre bes:  
un altre  
un altre»

Anteriormente el «clímax» se había ido creando con las imágenes concretas de la descripción física de ella,

«La seda dels seus rulls, ...  
– i l'espatlla ben nua  
ben blanca  
...»

El ruego por el beso se llega a convertir en una insinuante invitación. Por último cierra el poema con el pecho perfumado de ella, que deja una atmósfera de continuación en el espacio blanco de la hoja.





*sota el meu llavi el seu*

sota el meu llavi el seu, com el foc i la brasa  
la seda dels seus rulls com el pecat més dolç  
-i l'espatlla ben nua

ben blanca

l'ombra corba

incitant

de l'esguard:

encara un altre bes

un altre

un altre

-quin perfum de magnòlia el seu pit odorant!

*Bajo su labio el mío*

*Bajo su labio el mío, como el fuego y la brasa  
la seda de su rizos el pecado más dulce  
- la espalda desnuda*

*blanca*

*Sombra curva*

*incitante*

*del mirar*

*un beso todavía*

*otro más*

*y otro más*

*- ¡Qué aroma de magnolias en su pecho oloroso!*

## OMEGA

l'hora floreix  
                   rosa  
                           vermella  
                           roja i escarlata—  
 jo sé la noia que es daleix  
 i l'hora passa  
                   dansa que dansa—  
 el meu rellotge té un panteig  
 sageta d'or i plom a la vegada

---

l'hora floreix  
 i és el meu cor com l'esponja espremuda—  
 ara una esponja que raja d'escreix  
 (algú emborratxa  
                   amagat  
                   les agulles

---

cada minut cau com l'aigua de neu  
 llà on és l'amiga—  
 i aprop meu cau com l'espurna  
 ferida

## OMEGA

*la hora florece*  
                   rosa  
                           colorada  
                           roja y escarlata—  
*yo sé del placer de esta muchacha*  
*la hora pasa*  
                   danza que te danza—  
*mi reloj jadeante*  
*saeita de oro plumada*

---

*la hora florece*  
*mi corazón es una esponja exprimida—*  
*derramando su aumento*  
*(alguien emborracha*  
                   las agujas  
                   a escondidas

---

*cada minuto cae como agua nieve*  
*donde está mi amiga—*  
*y cerca de mí como una chispa*  
*herida.*

## Premonición

*Ossa menor* es una publicación póstuma que cierra, con cierto desorden, todo su proceso poético.

Se sirve en ella de técnicas y temáticas ya conocidas. Es nueva, sin embargo, la obsesiva presencia de la muerte.

Los poemas se disfrazan de aventuras marineras o amorosas, (evocación del *Irradiador* y de la *Rosa als llavis*), pero entre verso y verso se deja entrever la amarga realidad de su destino.

La muerte aparece en «Omega»: ya el título sugiere un final. Después el tiempo, que pasa sin cesar, el reloj que no se para, y por último se emborracha.

¿Acelera esta borrachera el final? Tal vez se pueda intuir en este poema la prematura muerte de Salvat, que tras una enfermedad incurable se le hace cada día más patente. Entre tanto el placer, los minutos que para la muchacha caen como agua nieve, para él como heridas.



## Mi traducción

Traducir un poema es crearlo nuevamente en otra lengua. Respetar significados, estéticas e intenciones, no siempre es fácil. Salvat a veces se sirve, para dar más intensidad a su poesía, de expresiones muy propias del catalán, que no siempre tienen un equivalente en castellano, ¿Cómo hacerlo, pues? A veces tuve que «descafeinar» algún verso, sacrificar en alguna medida su significado o cambiar toda la estructura de un poema. Opté siempre por lo que yo pensé que era más fiel al original sin que resultara un atentado contra el castellano.

Cada poema tenía sus problemas particulares. Los primeros, «Bodegón» y «Passeig», que se crearon con forma de «collage» y que recogían cada uno un ambiente, hubo que traducirlos pieza por pieza y reconstruirlos después, hasta llegar al mismo resultado (cuando menos al más parecido) del original.

Algo que se me convirtió en un problema, no sé si grave, pero sin duda incómodo, fue la longitud de las palabras. Jamás, hasta la hora en que me puse a traducir, había reparado en que las palabras son más cortas en catalán que en castellano. Eso me obligó en muchas ocasiones a buscar sinónimos, a eliminar algún verbo que se podía sobreentender, a quitar algún artículo, o a sustituir un «y» por una «coma».

Seguro que se me presentó algún problema más, que ahora, terminado ya el trabajo, no recuerdo. Pero de cualquier modo, traducir a Salvat ha sido interesante. Además, que si alguien, a través de mi traducción, llega a conocerlo y le gusta, siempre será gratificante.

לְמִינְהוּ וְעַיִן עַ  
עֵוָה בְּוֹ לְמִינְהוּ

### Interp. chal.

In principio creauit deus  
terra aut erat deserta et  
in abyssi: et spiritus dei li  
xit deus. Sit lux: et fi  
ona. Et diuise deus

# *Juan Ramón Jiménez en francés*

Juan José ARNEDO ARNEDO \*

Con ocasión de este número monográfico consagrado a la traducción, sería conveniente reflexionar sobre los posibles aspectos que pueden presentar ciertos problemas de traducción poética. Para ello, nos hemos permitido presentar dos tipos diferentes de traducción poética de un poema de Juan Ramón Jiménez, intitulado «El ruiseñor».

Por una parte, se trata de la traducción poética que haríamos en una clase de francés, es decir una traducción de carácter eminentemente académico; y, por otra, de una traducción de factura poética por excelencia. Ahora bien, dado el carácter singularmente didáctico de la presentación bilingüe del susodicho poema, convendría manifestar previamente algunas reflexiones acerca de la técnica utilizada en su traducción.

Es bien sabido que las palabras, al pasar de una lengua a otra, no tienen siempre la misma densidad, ni producen siempre el mismo impacto en el lector u oyente. Ello origina, a menudo, la imposibilidad de poder sintonizar con el poeta. Con el fin de poder salvar dicho escollo, he aquí algunas consideraciones que inciden básicamente sobre tres aspectos bien definidos: el sustantivo, el adjetivo y el verbo. Asimismo, aunque sólo sea someramente, aludiremos a la imagen poética, a la musicalidad y al ritmo, pilares fundamentales del poema.

En cuanto a los sustantivos, se nos ofrece un bello ejemplo en este poema de Juan Ramón Jiménez con el empleo de «garganta» aplicado al órgano vocal del ruiseñor. Ahora bien, el término correspondiente en francés «gorge» se emplea raramente en la lengua de Molière para hacer referencia a la voz.

---

\* Catedrático de francés del I.B. «Padre Manjón» Granada.

Se ríe «à gorge déployée», pero se canta «à pleins poumons». Por tanto, la solución estaría, en este caso, en recurrir al término «syrinx» que designa, de modo particular en poesía, el órgano sonoro de los pájaros cantores.

A veces, será preferible servirse de toda una frase para traducir un solo sustantivo. Sirvanos de ejemplo la palabra «estrellas» de este mismo poema de Juan Ramón. Si lo traducimos por su simple correspondiente francés «étoiles», el verso francés resultaría francamente pobre y desprovisto de una cadencia armoniosa. Por lo que hemos preferido la correspondencia poética «cette moisson d'étoiles», dado su valor poético tanto desde el punto de vista del ritmo como de la imagen. La expresión «desnudez de sonos» sufre también una pequeña variación al ser vertida al francés, ya que el término «desnudez» encuentra aquí una equivalencia más precisa en «combinaison élémentaire».

Respecto de los adjetivos, conviene señalar que éstos toman matices extremadamente variados según el contexto y el sustantivo al que califican. Sería una grave tentación contentarse con traducirlos por sus equivalentes inmediatos. Al proceder así corremos el riesgo de caer en la banalidad y de despojarlos de su verdadera luminosidad. En resumen, sería traicionar la intención apenas velada y la sutil sugerencia que el poeta les había encomendado por misión expresar.

Imaginemos, por ejemplo, todas las imágenes que pueden sugerir adjetivos como «profundo» u «hondo». Tales calificativos pueden llevarnos a pensar en abismos terrestres o marinos, en movimientos afectivos referidos al corazón, al pecho, a las entrañas; en cierto registro de voz que parece brotar de lo más profundo del ser, así como en tantas y tantas otras imágenes. A veces será preferible traducir un adjetivo por un sustantivo, como hacemos al traducir «para que tu voz sea gloria» por «que ta voix se fasse glorieuse».

Por lo que toca a los verbos, nadie ignora la multiplicidad de acepciones que éstos suelen tomar en el poema. Algunas veces resulta difícil no ya captar el matiz más o menos preciso, sino incluso poder interpretar con exactitud, dado que el poeta es el único dueño con derecho a poseer la llave del poema. Confesemos que en «Un ruiseñor» de Juan Ramón no aparecen tales dificultades, pero conviene no obstante evitar el «mot à mot». Por ejemplo: el verbo «beber» puede encontrar aquí una buena equivalencia en «puiser». Pero hay un verbo en el poema («levantas con tu pecho») imposible de traducir por su equivalente francés «lever». Por ello nos hemos visto obligados a recurrir a la perífrasis verbal «tu réussis à émettre».

Por otra parte, cabe estudiar con cuidado la elección de los vocablos correspondientes a «pecho pequeño». Convendría evitar el término equivalente «poitrine», que evoca una simple parte anatómica, y, por consiguiente, el correspondiente calificativo «petite» que sólo serviría para minimizar la fuerza evocadora de la expresión. Por «pecho» hay que entender aquí la residencia de la voz o el órgano que la produce, por lo que sería más conveniente traducirlo por «organe». Y la elección del adjetivo «fluet» parece bien apropiado para traducir el matiz de «pequeño», evocando al mismo tiempo la fragilidad y la delicadeza.

Es obvio que no se trata aquí de traducir de verso a verso, porque las reglas estrictas de la poesía clásica se oponen a ello. No obstante, habrá que es-



forzarse por encontrar las equivalencias poéticas más apropiadas y el ritmo más adecuado. Tarea difícil, dado que los acentos, los silencios, la rima, la musicalidad y demás elementos poéticos varían sensiblemente de una lengua a otra.

En conclusión, sería bueno abordar una traducción poética con toda humildad, intentando sintonizar con la sensibilidad del poeta. Y sólo con este espíritu podremos tener la suerte de evitar el despiadado veredicto italiano «traduttore, traditore».

### Un ruiseñor <sup>1</sup>

Ruiseñor de la noche, ¿qué lucero hecho trino,  
qué rosa hecha armonía, en tu garganta canta?  
Pájaro del placer, ¿en qué prado divino  
bebes el agua pura que moja tu garganta?

Para que tu voz sea la gloria, único dueño  
de la noche de Mayo, ¿qué desnudez de sonos  
ves ante ti y levantas con tu pecho pequeño,  
inmensa como un cielo o un mar de encarnaciones?

¿Es el raso lunar lo que forra la urna  
de tus joyas azules, palpitantes y bellas?  
¿Llama en tu pecho un dios? ¿O a qué antigua y nocturna  
eternidad robó tu pico las estrellas?

### Un rossignol

*Rossignol de la nuit, quelle étoile se fait trille,  
quelle rose se fait harmonie, pour chanter dans ton sryrnx?  
Oiseau d'enchantement, dans quelle prairie divine  
vas-tu puiser l'onde pure qui mouille ta gorge?*

*Pour que ta voix se fasse glorieuse, ô maître incontesté  
de la nuit de Mai, quelle combinaison élémentaire de sons  
vois-tu devant toi et réussis-tu à émettre avec ton organe fluet  
cantique immense comme un ciel, ou une mer d'incarnations?*

*Est-ce satin de lune ce qui tapisse l'urne  
de tes bijoux bleutés, palpitants et si beaux?  
Est-ce un dieu qui appelle du secret de ton coeur?  
Ou à quelle éternité lointaine et nocturne  
ton bec a-t-il dérobé cette moisson d'étoiles?*

---

<sup>1</sup> Juan Ramón Jiménez  
*Obras completas, Primeros libros de poesía,*  
Madrid, Edit. Aguilar, 1964, p. 813

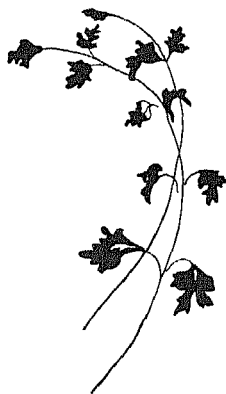


**À un rossignol**

Rossignol de la nuit,  
Quelle étoile est ton trille.  
Quelle fleur l'harmonie,  
Qui rendent à l'envi

Ta gorge mélodieuse?  
O doux oiseau charmeur,  
Quels divins prés en fleurs  
T'offrent l'eau délicieuse

Où tu puises ton chant?  
Pour que soit glorieuse  
Ta voix qui, radieuse,  
S'élève fièrement,



La nuit, au mois de Mai,  
Quels sons élémentaires  
Revèlent leur mystère  
A l'organe fluet

De tes petits poumons?  
Quelle onde d'innocence,  
Quels espaces immenses,  
Quels flots d'incarnations?

Ce qui tapisse l'urne  
De tes joyaux bleutés,  
Où frémit la beauté,  
Est-il satin de lune?

Est-ce un dieu qui appelle  
Du secret de ton coeur?  
A quelles profondeurs,  
A quelle ombre éternelle,

A quelle nuit totale,  
A quel monde voilé  
Ton bec a-t-il volé  
Cette moisson d'étoiles?

⁂ iuxta genus sui  
⁂ faciēs<sup>b</sup> fructū:  
vnū quodq; <sup>l</sup> ser  
<sup>l</sup> fm spēm suā. <sup>m</sup> |

כָּרָא דְיִי יַת שְׁמֵיהּ  
דְרוּתָא דְיִי מִנְשָׁב  
א ארִיטֵב<sup>b</sup> וּאִפֵּר

# *Humanidad y poesía de un escritor escocés*

Paloma BELLOSO BERROCAL  
Fernando BUENO RAMÍREZ \*

**A**bordar con rigor la traducción de una muestra de la obra literaria de un escritor exige siempre un conocimiento profundo de dicha obra y del propio autor. Si, como en este caso, el autor se da a conocer por primera vez en castellano, a pesar de ser uno de los mejores escritores vivos en lengua inglesa, la exigencia se convierte en imperativo.

George MacKay Brown nació en 1921, en Stromness, pueblecito de las Islas Orkney, al norte de Escocia, que constituyen el centro de su universo creativo. Su obra, conformada por su experiencia vital, pocas veces interrumpida, en las Orkney, no puede, sin embargo, ser tildada de provinciana, ya que está llena de implicaciones universales.

Poeta, novelista y escritor de cuentos, resulta difícil de encuadrar en un estilo literario específico, manteniéndose a caballo entre el modernismo y el realismo documental. En su obra se mezclan personajes reales como los santos Magnus y Rognvald, con imaginarios pecadores, como los intemporales trotamundos que pueblan muchos de sus relatos y poemas. Granjeros y pescadores, monjes y vikingos completan el abanico de sus personajes, que se mueven entre la leyenda y el mito, la imagen y el símbolo.

George MacKay Brown bucea profundamente en todo aquello que constituye la vida de sus compatriotas y lo devana en sus poemas y cuentos con la sencillez de quien nos está relatando una amable experiencia humana.

Su mayor logro se halla en su habilidad como escritor de relatos breves, habilidad aprendida de escritores como T. Mann, E. M. Forster y Jorge Luis Borges. Sus cuentos, al igual que el resto de sus obras, siempre en las islas

---

\* Profesores agregados de inglés.

Orkney, van más allá de una narrativa estricta para concentrarse en la espiritualidad profunda de una situación cualquiera, por rutinaria que sea. Se podría decir que crea un marco de símbolos para las actividades cotidianas, impregnándolas de una melancolía y visión artísticas que las inmortaliza.

Su estilo narrativo utiliza las frases cortas, cada una de ellas con un sentido autónomo; el cuento es construido paso a paso, con una estructura central sólida, que va creando un sentimiento fatalista de inevitabilidad. Los silencios tienen una importancia vital y están marcados en sus cuentos por un trío de asteriscos, que determina distintas secciones.

*Tam*, el cuento traducido, pertenece a la colección *A Calendar of love*, publicada en 1967 y en él se pone de manifiesto una de las preocupaciones dominantes en la obra de este autor: el nacimiento y la muerte. Decía T.S. Elliot que la existencia es un asunto de nacimiento, copulación y muerte; sin embargo, para Brown el sentimiento religioso confiere importancia mística a estos hechos. El nacimiento es la realización de la semilla, significa la esperanza de la renovación, la superación de la muerte.

Desde el punto de vista de la traducción, Tam supone un desafío, dado que el léxico abunda en palabras escocesa: algunas de origen gaélico (croft, laird, bannock, bonny, peerie, etc.), lo que le confiere un marcado carácter local, acentuado por la estructura sintáctica de todo el texto.

Ante esta circunstancia, caben dos posturas: o bien una traducción neutra que procure conservar, en la medida de lo posible, el colorido local, o una traducción plagada de notas explicativas de cada modismo, locución y estructura autóctonos, lo que recargaría en exceso el texto, interrumpiéndolo constantemente. La primera de las opciones favorece el interés literario del texto, mientras que la segunda destaca los valores filológicos del mismo.

Se ha elegido la primera de las opciones mencionadas, habida cuenta de que el interés primordial de esta traducción estriba en dar a conocer una obra de un escritor inédito en castellano.

## Tam

George MacKay Brown

There was once a young Orkneyman called Tam who lived with his mother in a croft among the hills. It was a poor croft, and the laird was a hard man. Many a winter morning Tam had to tramp miles to the Birsay coast to gather limpets and dulse, when there was nothing in the house to eat.

*Hace tiempo hubo un joven, natural de las Islas Orkney, llamado Tam, que vivía con su madre en una granja en medio de los montes. La granja era pobre y el amo inflexible. Muchas mañanas de invierno, Tam tenía que recorrer varios kilómetros hasta la costa de Birsay, para recoger lapas y algas comestibles, cuando no había nada que llevarse a la boca en su casa.*

At last, one winter, things came to such a pass that Tam could endure it no longer. He decided that, as soon as spring came, he would set out for Stromness and catch a boat going to Hudson's Bay or the Davis Straits. If he stayed in the 'nor'-wast' for a few years, he reasoned with the old woman, and if he worked hard, maybe he would arrive back in Orkney with a bag of money. Then he could bury her decently among her fathers in the kirkyard and buy a new cow, and a new plough, and a new watch to wear in his waistcoat pocket on Sundays.

Lulled by these promises, the old woman consented. One morning in March, Tam tramped along the squelching road to Stromness. He carried his boots in one hand and a bundle in the other. The bundle contained two bere bannocks, a hardboiled egg, and a Bible.

\* \* \*

The harbour was full of masts when he arrived in the town, and the street was full of strange sailors and country lads, all bound like himself for the great white spaces five hundred miles over the horizon.

The first thing Tam did was to go to the agent. The agent eyed him, noting the great width of his shoulders and the shy steady light in his eyes. Then he put a quill pen in Tam's hand and told him to sign his name on a form. Tam managed it with a mighty furrowing of his brow.

'The ship sails in the morning,' said the agent. 'Where will thou sleep this night?'

'Maybe Jock, my second cousin, will tak me in' said Tam.

The agent patted him on the shoulder, and Tam set out to look for the house of Jock his second cousin.

*Por fin, un invierno, las cosas llegaron a tal extremo que Tam no pudo soportarlo más. Decidió que, tan pronto como llegara la primavera, se pondría en camino hacia Strommes y se enrolaría en un barco que fuera a la Bahía de Hudson o al Estrecho de Davis. Quedándose en el «noroeste» unos cuantos años –razonaba con su vieja– y trabajando de firme, tal vez regresaría con un buen puñado de dinero. Entonces podría enterrarla dignamente, junto a sus antepasados, en el cementerio parroquial y comprar una nueva vaca, y un nuevo arado, y un nuevo reloj, que llevaría en el bolsillo del chaleco los domingos.*

*Tranquilizada por estas promesas, la vieja le dio su permiso. Una mañana de Marzo, Tam echó a andar por la embarrada carretera de Stromness. Llevaba las botas en una mano y un hato en la otra. El hato contenía dos panecillos de cebada, un huevo duro y una Biblia.*

\* \* \*

*Cuando llegó a la ciudad, el puerto estaba lleno de barcos y la calle estaba llena de marineros extranjeros y de jóvenes campesinos; todos, como él, con la ilusión puesta en los grandes espacios blancos, ochocientos kilómetros más allá del horizonte.*

*La primera cosa que hizo Tam fue ir a ver al armador. Este le observó, percatándose de la anchura de sus hombros y de la huraña y firme luz que había en sus ojos. Entonces le puso una pluma de ganso en la mano y le dijo que escribiera su nombre en una hoja. Tam, arrugando la frente por el esfuerzo, consiguió hacerlo.*

*– El barco levará anclas por la mañana –dijo el armador–, ¿dónde vas a dormir esta noche, muchacho?*

*– Adonde Jock, mi primo segundo –respondió Tam–. Si quié acogerme...*

*El armador le dio una palmadita en el hombro y Tam se fue en busca de la casa de su primo segundo Jock.*

Jock was a cobbler, who lived up a dark close. He was very religious, and had curious ideas of sin and justification. He was a widower and had three bright-eyed, apple-cheeked daughters, clustered in age round the sweet number twenty, like three wasps round a squashed plum. They worked well for Jock. They kept his house as clean as a bone. Every text was straight on the wall, not a cobwed adhering to it. When he went to the meeting on Sabbath mornings, Jock's trousers had an edge on them as sharp as death's sting. The names of these three girls were: Bella, Jamesina, and Margaret-Ann.

Now Jock was worldly enough to appreciate the good works his three daughters did for him. He had no intention of forfeiting one jot or tittle of the comforts with which their willing hands supplied him. So young men were discouraged from coming about the house. And Bella, Jamesina and Margaret-Ann were discouraged from going out walks at night. Sometimes Jock gave them a ringing clout on the ear to drive the point home.

So the three girls resigned themselves to spinsterhood, and went back to their household tasks. But sometimes each of them, when she was alone, fetched a profound sigh from the bottom of her diaphragm.

Then Tam arrived, asking for a night's lodging.

Jock glowered at him, but took him in, for he could scarcely refuse his own second cousin.

Bella, Jamesina and Margaret-Ann, standing well back from the threshold, eyed him with looks at once sweet and shy, like doves when a child comes among them crumbling cake.

After midnight, Tam had occasion to rise from his bed, and while he was groping his way back to it in the darkness, suddenly he found himself tangled in soft warm human arms. He had gone into the wrong room, but the enchantment of his mistake forbade any retreat. He lay where he was, while the stars marched across the skylight, a

*Jock era un zapatero remendón que vivía en un oscuro portal. Era muy religioso y tenía unas ideas muy particulares sobre el pecado y el perdón. Era viudo y tenía tres hijas de ojos brillantes y mejillas sonrosadas, con edades que rondaban los dulces veinte años, y que eran como tres avispas alrededor de una ciruela madura. Las tres cuidaban bien de Jock. Tenían la casa como los chorros del oro. Todo estaba en su sitio y sin una mota de polvo. Cuando Jock iba a la reunión de los sábados por la mañana, la raya de sus pantalones era absolutamente impecable. Los nombres de las tres muchachas eran Bella, Jamesina y Margaret-Ann.*

*Jock era perfectamente consciente de los buenos servicios que le prestaban sus hijas. No estaba dispuesto a perder ninguna de las comodidades que sus diligentes manos le proporcionaban. Así pues, los posibles pretendientes no se atrevían a rondar la casa. Y Bella, Jamesina y Margaret-Ann ni pensaban en salir a pasear por la noche. A veces Jock les propinaba algún que otro cachete para poner las cosas en su sitio. De manera que las tres muchachas se resignaban a la soltería y volvían a sus labores domésticas. A veces, sin embargo, cada una de ellas, cuando se encontraba a solas, suspiraba profundamente.*

*Y entonces llegó Tam, pidiendo alojamiento por una noche.*

*Jock le miró con recelo, pero le acogió, porque no podía rechazar a su primo segundo.*

*Bella, Jamesina y Margaret-Ann, de pie y al fondo de la entrada, le dirigían miradas a la vez dulces y tímidas, como palomas a quienes se acerca un niño desmigajando pan.*

*Pasada la medianoche, Tam tuvo necesidad de ir al servicio y, cuando regresaba a tientas en la oscuridad, de repente, se encontró rodeado por suaves y cálidos brazos. Se había equivocado de habitación, pero el encanto de su error impedía toda retirada. Permaneció donde estaba mientras las estrellas desfilaban por el cielo, en regocijada multitud. Lo único que el alocado muchacho podía decir era: «Bella... Bella... Bella».*

great rejoicing legion. The only thing the foolish lad could say was, 'Bella... Bella... Bella.'

He was awakened from his folly by a pool of light shining on him and Bella from above. It was Jamesina, with a candle in her hand. Her eyes, though loaded with sleep, were soft and appealing.

'Tam', she said, 'tho must come with me now, or I'll tell me father'.

Gently and firmly, Bella propelled him into Jamesina's arms, and the candle was blown out. The night was a cave of dripping sweetness, in which he lay drenched and exhausted, but exulting in the vigour and beauty of his manhood.

The first greyness of morning fumed across the skylight, and brought him back to the sadness of human existence; for he heard a low harsh weeping beside the window with the fern in it, and there sat the youngest sister Margaret-Ann with her face buried in her nightgown.

'For pity's sake', said Jamesina, 'go now and comfort our poor peerie sister Margaret-Ann'.

So it came about, that before the sun had cleared the Orphir hills, Margaret-Ann had stopped her lamenting, and Tam went down for the third time into the deep dark waters of love, whose waves thunder forever with a wild, uncertain, joyous rhythm on the tragic shores of life.

\* \* \*

Next morning Tam sailed away into the 'nor'-wast' and was never heard tell of again.

The old woman died alone in her croft among the hills. And three bonny bairns, born within a week of each other, played on the steps of the close where Jock the shoemaker lived.

*Le despertó de su locura una luz que brillaba sobre Bella y él. Era Jamesina, con una vela en la mano. Sus ojos, aunque cargados de sueño, aparecían tiernos y suplicantes.*

*-Tam -dijo-, ahora debes venir conmigo, o se lo contaré a mi padre.*

*Con suavidad y firmeza, Bella lo empujó en los brazos de Jamesina, y la vela fue apagada. La noche fue una cueva impregnada de dulzura, en la que yació empapado y exhausto, pero exultante por el vigor y la belleza de su virilidad.*

*Se hacía la primera grisura de la mañana en el cielo, que le devolvió a la tristeza de la existencia humana al oír un llanto penetrante y callado junto a la ventana del helecho, y allí, sentada, estaba Margaret-Ann, la más joven de las hermanas, con la cara oculta en el camisón.*

*- ¡Por lo que más quieras! -dijo Jamesina-, ve y conforta a nuestra curiosa hermanita, la pobre Margaret-Ann.*

*Y sucedió que, antes de que el sol hubiera salido por los montes de Orphir, Margaret-Ann había cesado de lamentarse y Tam se sumergía por tercera vez en las profundas y oscuras aguas del amor, cuyas olas rompen siempre en las trágicas playas de la vida, con un ritmo salvaje, incierto y gozoso.*

\* \* \*

*A la mañana siguiente, Tam se hizo a la mar, rumbo al «noroeste» y nunca más se supo de él.*

*Su vieja murió sola en la granja en medio de los montes. Y tres rollizas criaturas, nacidas en la misma semana, jugaban en los escalones del portal donde Jock el zapatero vivía.*

<p> <span style="font-size: small;">א</span>   יֵת נְהוֹרָא   וּלְחֹשׁוֹכָא   מֵיָא וִירְהָא   לְרַקִּיעָא </p>	<p> aquaꝝ. Et con-  lucē q̄ esset b  nebras. appe-  uit noctē. Et  xit deus. Sit  inter aquas  sit iter aquas  q̄ erant sup fe  mamentū cel </p>
---	--



# Poetas portugueses contemporáneos

Ángel PIORNO BENÉITEZ \*  
Melquíades PRIETO SANTIAGO \*\*

## Notas sobre la poesía portuguesa del s. XX

En una apresurada reducción de la historia poética del mundo lusitano, podemos centrar nuestro interés en unas pocas publicaciones que en algún momento de este siglo han aglutinado cuantas empresas literarias han cuajado.

El punto de partida lo situamos en 1910, final de la monarquía de los Bragança, con la aparición de *Á Águila* fundada por Teixeira de Pascoaes. En torno a esta revista se forma el *saudosismo*, de marcada orientación nacionalista.

Las circunstancias sociales y el inicial fervor republicano favorecieron el triunfo de una literatura grandilocuente, de continuas referencias históricas e impregnada de esa pretendida *nostalgia* portuguesa. Es esta mística de la raza la que obliga a los más lúcidos (F. Pessoa y Antonio Sergio) a una separación formal en 1914.

Un año más tarde, la coincidencia en Lisboa de un grupo de jóvenes artistas posibilita la fundación de una nueva publicación, *Orpheu*, que, para gozo de sus editores, escandalizó sobremanera al público burgués. En ella se dio a conocer el primer grupo modernista (término no equivalente al español) formado por Luis Montalvor, Fernando Pessoa, Mario de Sá-Carneiro, José Alameda Negreiros y el pintor Santa Rita.

---

\* Profesor de lengua y literatura del I.P.F.P. «Martínez Uribarri» de Salamanca.

\*\* Profesor agregado de lengua y literatura española en el I.B. «Maestro Korreas» de Jaraíz de la Vera (Cáceres).

Estos jóvenes se propusieron incorporar a la cultura lusa todas las nuevas corrientes que en España llamamos *ismos*. Los textos más sorprendentes iban firmados por Álvaro Campos (heterónimo de F. Pessoa) y por Sá-Carneiro. Su poesía recorre el camino que va desde el simbolismo hasta el interseccionismo y yuxtaposición de textos. Es también clara la influencia de Apollinaire y Marinetti; en general se puede hablar de una marcada predilección por todo lo nuevo, moderno y espectacular.

El suicidio de Sá-Carneiro y la falta de recursos económicos precipitó la desaparición de *Orpheu* que no consiguió publicar su tercer número que ya estaba en galeras. F. Pessoa continúa en solitario su obra, prácticamente ignorado por el mundo editorial (recordemos que tan sólo *Mensagem*, premiado con un accésit en un concurso literario, llegó a publicarse en 1934, un año antes de la muerte de su autor; el resto de su obra no tuvo editor). Los demás componentes del grupo fundador de *Orpheu* continuaron publicando manifiestos poéticos u organizando espectáculos, siempre al amparo de revistas y publicaciones de efímera existencia.

### Poesía de *Presença*

En 1927, en plena concordancia cronológica con las primeras vanguardias españolas, una revista estudiantil editada en Coimbra, *Presença*, se encargará de recoger la antorcha modernista y mantenerla viva hasta el año 1940. José Regio, João Gaspar Simões y Adolfo Cascais Monteiro se ocupan de difundir la obra de Pessoa y Sá-Carneiro, consiguiendo que un público amplio se sumara en sus gustos estéticos a la anterior generación.

La poesía de *Presença* trata a menudo del desgarramiento producido en el hombre por la lucha entre la cultura vigente y las necesidades más íntimas del siglo. Sus poetas son hombres interesados por lo inconsciente, lo irracional, obsesionados por la riqueza dramática del lenguaje y que imponen el verso libre y la variedad rítmica como soporte estructural.

Este mismo grupo presentó a la actualidad poética a quienes más tarde iban a ser los representantes del *neorrealismo*, y el *experimentalismo*, canales por los que ha discurrido la poesía portuguesa hasta el último decenio.

El *neorrealismo*, emparentado con la novela de final de siglo anterior, pretende un análisis social del país. Con él se abandona todo lo subjetivo para adoptar un tono de testimonio y denuncia. Daniel Felipe, Egito Gonçalves, João Rui de Sousa y José Gomes Ferreira son algunos de los poetas más representativos.

El *experimentalismo*, muy próximo a la más vieja tradición lírica portuguesa, ofrece en las últimas décadas variados ejemplos de poéticas de difícil clasificación. Aunque se habla y se escribe de *egotistas* y *novísimos* muy posiblemente no pasaríamos de hacer agrupaciones de tipo cronológico. Pese a ello no podemos cerrar estos breves apuntes sin citar a Pedro Tamen, Luiza Neto Jorge, Eugénio de Andrade, Antonio Manuel Pires, Antonio Sena y publicaciones colectivas como *Textos de Poesia* y *Magazine de Poesia* que son o han sido las voces de la última poesía portuguesa.

Hacemos a continuación, una breve reseña de la obra y trayectoria personal de los tres poetas traducidos:

**Cristovam Pavia:** pseudónimo literario de Francisco António Lahmeyer Flores Bugalho, nació en Castelo de Vide en 1933; murió en Lisboa en 1968. Cursó Filología germánica en la Facultad de Letras de Lisboa. Colaboró en *Távola Redonda, Arvore, Tentativa* (Brasil), *Diário Popular*, etc.

Sus poemas están llenos de imágenes poéticas de una infancia vívida y tienen el raro don de transfigurar la realidad. Pertenece al grupo de poetas que gestó el cambio de rumbo poético en torno a los años sesenta, sin llegar a encuadrarse ni en la poesía de corte social ni en el experimentalismo de vanguardia. Su única obra publicada se reduce a *35 Poemas*, Lisboa, 1959.

11

Na noite da minha morte  
Tudo voltará silenciosamente ao encanto antigo...  
E os campos libertos enfim da sua mágoa  
Serão tão surdos como o menino acabado de esquecer.

Na noite da minha morte  
Ninguén sentirá o encanto antigo  
Que voltou e anda no ar como un perfume...  
Há-de haver velas pela casa  
E chales negros e um silencio que eu  
Poderia entender.

Mãe: talvez os teus olhos cansados de chorar  
Vejam súbitamente...  
Talvez os teus ouvidos, só eles ouçam, no silenciosa casa velando  
Uma voz serena de infância, tão clara e tão longinqua...  
E mesmo que não saibas de onde vem nem porque vem  
Talvez só tu a não esqueças.

1

*La noche de mi muerte  
Todo volverá silenciosamente al encanto antiguo...  
Y los campos libres por fin de su tristeza  
Estarán tan tranquilos como un niño que termina de dormirse.*

*La noche de mi muerte  
Nadie sentirá el antiguo encanto  
Que retorna y anda en el aire como un perfume...  
Habrá velas por la casa  
Y chales negros en un silencio que yo  
podría entender.*

*Madre: tal vez tus ojos cansados de llorar  
Vean súbitamente...  
Tal vez tus oídos, solamente ellos oigan, en la silenciosa casa velando  
Una voz tranquila de infancia, tan clara y tan lejana...  
Seguramente no sepas de dónde viene ni por dónde viene  
Tal vez sólo tú no la olvidas.*

<sup>1</sup> 20 Anos de Poesia Portuguesa. Organização, Prefacio e Notas de Pedro Tamen. Morães Editores, Lisboa 1977, pág. 84.

## II

Súbitos mergulhadores descendo nas águas inimigas  
 Com os olhos fitos e os peitos esmagados,  
 Descendo devagar, ao som lento de segundos vetiginosos como séculos,  
 Todos nós vos acompanhamos e juntamos todas as nossas forças na mesma

meditação.

Aquí, da terra firme,  
 entre nuvens e terra,  
 Entre o suor e o orvalho,  
 Esperamos o termo con todas as nossas forças.  
 E sabereis a nossa mensagem:  
 Só há saída pelo fundo.

## II

*Intrépidos buceadores profundizando en las aguas enemigas  
 Con los ojos expectantes y los pechos aplastados.  
 Descendiendo despacio, al son lento de segundos vertiginosos como siglos  
 Todos nosotros os acompañamos y juntamos todas nuestras fuerzas en una misma*

meditación.

*Aquí, en tierra firme  
 Entre las nubes y la tierra,  
 Entre el calor y la escarcha,  
 Esperamos el desenlace con todas nuestras fuerzas.  
 Y sabréis nuestro mensaje:  
 Sólo hay salida por lo profundo.*

\* \* \*

**José Gomes Ferreira.** Nació en Oporto en 1900. Se licenció en Derecho por la universidad de Lisboa. Fue cónsul de Portugal en Cristiandsund (Noruega) pero abandonó la carrera diplomática. Su maestro Leonardo Coimbra le puso en contacto con los poetas *saudosistas*. Dirigió la revista *Ressureição*, donde también llegó a colaborar F. Pessoa con un soneto. Durante tiempo estuvo ligado al *Novo Cancioneiro* y colaboró en *Presença*, *Seara Nova*, *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, etc., títulos de otras tantas publicaciones de carácter poético.

Aparte de ciertas influencias del surrealismo ha sido principalmente el portavoz de un sentimiento de responsabilidad del intelectual clarividente. Su obra y su vida han sido una larga denuncia de brutalidades e injusticias.

Defiende sobre todo «la concepción del poeta militante ideal (...) mezcla de caballero andante, profeta, juglar, vate, bardo, periodista, comentador a la guitarra de «grandes y horribles crímenes», según escribió en *Memória das palavras* en 1965. Hoy es uno de los poetas portugueses más repetidamente editados.

**Obra poética:** *Lirios do monte*, 1918; *Longe*, 1921; *Marchas Danças e Canções* (en colaboración), 1946; *Poesia-I*, 1948; *Poesia-II*, 1950; *Poesia-III*, 1961, *Poesia-IV*, 1970; *Poesia-V*, 1973; *Poesia-VI*, 1975, estas últimas en la *Coleção Poetas de Hoje* de la Editorial Portuguesa.

Además de su obra poética ha publicado numerosas novelas y relatos breves como *Aventuras de João sem Mêdo* y *O Sabor das Trevas*.

Homens do futuro:

ouvi, ouvi êste poeta ignorado  
 que cá de longe fechado numa gaveta  
 no suor do século vinte  
 rodeado de chamas e de trovões,  
 vai atirar para o mundo  
 versos duros e sonâmbulos como eu.  
 Versos afiados como dentes numa serra em mãos de injúria.  
 Versos agrestes como azorragues de nojo.  
 Versos rudes como machados de decepar.  
 Versos de lâmina contra a Paisagem do mundo  
 –essa prostituta que parece andar à ordens dos ricos  
 para adormecer os poetas.

Fora, fora do planêta,  
 tu, mulher lânguida  
 de braços verdes  
 e cantos de pássaros no coração!

Fora, fora as árvores inúteis  
 –ninfas paradas  
 para o cio dos faunos  
 escondidos no vento...

I

*Hombres del futuro*

*oíd, oíd a este poeta ignorado  
 que aquí, de lejos, oculto en una gaveta  
 en el goteo del siglo veinte  
 envuelto en truenos y relámpagos,  
 va a echar al mundo  
 versos crueles y sonámbulos como yo.  
 Versos afilados como dientes de sierra en manos del insulto.  
 Versos groseros como látigos de asco.  
 Versos toscos como hachas de desmochar.  
 Versos acerados contra la cara del mundo  
 –esa prostituta que parece estar a la orden del rico  
 para adormecer al poeta.*

*¡Fuera, fuera del planeta  
 tú, mujer lânguida  
 de brazos verdes  
 y cantos de pájaros en el corazón!*

*¡Fuera, fuera los árboles inútiles  
 –ninfas paradas  
 para celo de faunos  
 escondidos en el viento...*

<sup>2</sup> *Poetas Portugêses modernos*. Introdução, Seleção e Notas de João Alves Das Neves. Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1967, pág. 72.

Fora, fora o céu  
com nuvens onde nao há chuva  
mas cores para quadros de exposição!

Fora, fora os poentes  
com sangue sem cadáveres  
a iludir-mos de campos de batalha suspensos!

Fora, fora as rosas vermelhas,  
flâmulas de revolta para enterros na primavera  
dos revolucionários mortos na cama!

Fora, fora as fontes  
com água envenenada da solidão  
para adormecer o desespero dos homens!

Fora, fora as heras nos muros  
a vestirem de luz verde as sombras dos nossos mortos sempre de pé!

Fora, fora os rios  
a esquercem-nos as lágrimas dos pobres!

Fora, fora as papoilas,  
tao contentes de parecerem o rosto de sangue heróico dum fantasma ferido!

Fora, fora tudo o que amoleça de afrodites  
a teima das nossas garras  
curvas de futuro!

*iFuera, fuera el cielo  
con nubes donde no hay lluvia  
y si colores de cuadros de exposición!*

*iFuera, fuera occidente  
con sangre sin cadáveres  
para engañarnos con guerras pendientes!*

*iFuera, fuera las rosas rojas,  
antorchas de revuelta para entierros de primavera  
de revolucionarios muertos en cama!*

*iFuera, fuera las fuentes  
con agua envenenada de soledad  
para calmar el desespero de los hombres!*

*iFuera, fuera las yedras de los muros,  
que vistan de luz verde las sombras de nuestros muertos siempre de pie!*

*iFuera, fuera los ríos,  
que se sequen las lágrimas de los pobres!*

*iFuera, fuera las amapolas  
tan contentas de parecer el rastro de sangre heroica de un fantasma herido!*

*iFuera, fuera todo lo que disface de afroditas  
la obstinación de nuestras uñas  
curvas de futuro!*

Fora! Fora! Fora! Fora!

Deixem-nos o planêta descarnado e áspero  
para vermos bem os esqueletos de tudo, até das nuvens.  
Deixem-nos um planêta sem vales rumorosos de ecos úmidos  
nem mulheres de flôres nas planícies estendidas.  
Uma planeta feito de lágrimas e montes de sucata  
com morcegos a trazerem nas asas a penumbra das tocas.  
E estrêlas que rompen do ferro fundente dos fornos!  
E cavalos negros nas nuvens de fumo das fábricas!  
E flôres de punhos cerrados das multidões am alma!  
E barracões, e vielas, e vícios, e escravos  
a suarem um simulacro de vida  
entre bolor, fome, mãos de súplica e cadáveres,  
montes de cadáveres, milhões de cadáveres, silêncios de cadáveres  
e pedras!

Deixem-nos um planêta sem árvores de estrelas  
a nós os poetas que estrangulamos os pássaros  
para ouvirmos mais alto o silêncio dos homens  
–terríveis, à espera,  
na sombra do chão  
sujo da nossa morte.

*¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera!*

*Que nos dejen el planeta austero y descarnado  
para vernos bien los huesos de todo, hasta de las nubes.  
Que nos dejen un planeta sin valles rumorosos de ecos húmedos  
sin mujeres de flores en las extensas llanuras.  
Un planeta hecho de lágrimas y montes de chatarra  
con murciélagos que traigan en las alas la penumbra de las huras.  
¡Y estrellas que broten del hierro candente de los hornos!  
¡Y caballos negros en las nubes de humo de las fábricas!  
¡Y ramilletes de puños de las multitudes entusiasmadas!  
¡Y barracones, y callejuelas, y vicios, y esclavos  
que suden un simulacro de vida  
entre moho, hambre, manos suplicantes y cadáveres,  
montañas de cadáveres, millones de cadáveres, silencios de cadáveres  
y piedras!*

*Que nos dejen un planeta sin árboles de estrellas  
a nosotros los poetas que estrangulamos los pájaros  
para escuchar mejor el silencio de los hombres  
–terribles, a la espera,  
a la sombra del suelo  
sucio de nuestra muerte.*

**Engénio de Andrade:** pseudónimo de José Fontinhas, nace en 1923 en Póvoa da Atalaia (Beira Baixa). De familia campesina acomodada, con ascendentes españoles (su abuela materna era de Valverde del Fresno) se interesa desde muy joven por la poesía del Grupo poético del 27. Traduce a Lorca en 1946 (*Trinta e Nove Poemas e Uma Aleluia Erótica*) y se relaciona con Cernuda y Aleixandre.

La característica más presente en toda su poesía es, desde el libro de su consagración, *As Mãos e os Frutos*, la evidencia de un paraíso terrestre permanente, emanación del deseo, y perceptible en sus ritmos vocálicos. Un léxico serenamente escogido, sobre el que opera un permanente movimiento de metáfora y un conjunto de elementos míticos fundamentales hacen recordar el tono exultante del *Cántico* guilleano. Con razón puede hablarse de una especie de *imagismo* portugués próximo a una poética musical con un lenguaje cerrado sobre sí mismo.

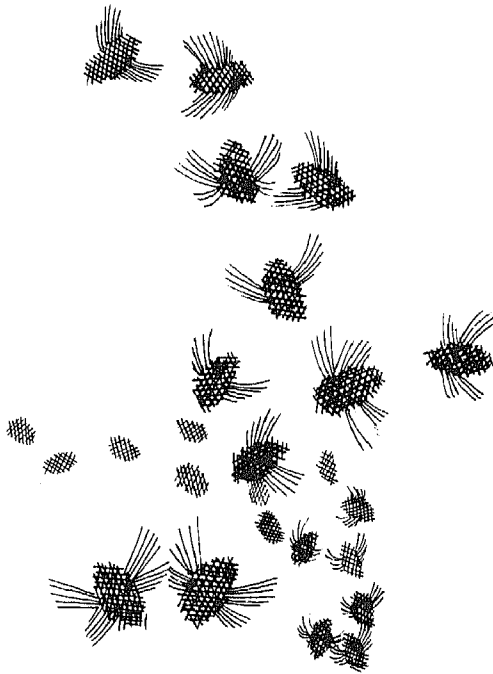
Su obra presenta una amplia gama de tonalidades humorales que se alarga hasta la percepción de las texturas más ásperas de la materia, sin olvidar una constante presencia de la muerte frente al eros infantil con su sensualismo inmediato. La manifestación más formal de esta extensión del aspecto cromático es la polimorfía de los ritmos, paralela a la del campo semántico.

El breve texto que incluimos en la página anterior, tal como apareció en *Sema* (Publicação sazonal de artes e letras) en junio de 1982, es una leve muestra de ese mágico poder de trascendencia que traspasa la imagen inicial. Andrade hace que la vida humana se concentre en el vértice máximo de intensidad fugitiva: en esa inestabilidad vertiginosa reside la razón del ser poético del poeta.

**Obra poética:** *As Mãos e os Frutos*, 1948; *Os Amantes Sem Dinheiro*, 1950; *As Palavras Interditas*, 1951; *Até Amanhã*, 1956; *Coração do Dia*, 1958; *Ostinato Rigore*, 1964; *Véspera da Água*, 1973; *Escrita da Terra e Outros Epitáfios*, 1974; *Limiar dos pássaros*, 1976; *Memória doutro Rio*, 1978; *Epitáfio de Agosto*, 1978.







COMO SE FOSSEM FOLHAS AINDA  
OS PÁSSAROS CANTAM  
NO AR LAVADO DAS TÍLIAS:  
ALGUMAS CINTILAÇÕES  
VÃO CAINDO NESTAS SÍLABAS

28, 5, 81

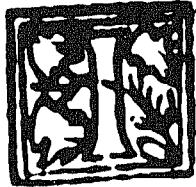
Eugénio de Andrade



Para o Eugénio com o abraço do Amado

COMO SI TAMBIÉN FUESEN HOJAS / LOS PÁJAROS CANTAN / EN  
EL HÚMEDO AIRE DE LOS TILOS: / ALGUNOS CENTELLEOS /  
VAN CAYENDO EN ESTAS SÍLABAS

בְּמַדְבָּר  
תְּהוֹמָא  
יַת נְהוּ  
וּלְחֵשׁוּ  
מֵי אֲנָ  
לְרַקֵּת



וּ  
ר  
f  
a  
quar. E  
lucē q̄ est  
nebras. a  
uit noctē.  
xit deus.  
inter aqu  
sit iter aq  
q̄ erant su  
mamentū

# *Catro poemas galegos de Ramiro Fonte*

De nuestra redacción

**R**amiro Fonte (Pontedeume, 1957) es profesor de instituto y poeta. No es rara esta combinación. Hay ejemplos ilustrísimos que están en la mente de todos. Ramiro pertenece a las jóvenes generaciones de líricos gallegos en gallego. Cree que en estos momentos «es muy importante la calidad y la cantidad de poetas que están en esa edad, todavía juvenil y ya madura, que va de los 25 a los 35 años». Se lamenta de que las relaciones entre toda la poesía peninsular (en castellano, vasco, catalán, gallego y portugués) no sean más intensas. Galicia tiene, a pesar del aislamiento de los cenáculos líricos, una posición de privilegio pues por razones lingüísticas e históricas se nutre de dos culturas, la española y la portuguesa.

Fonte participó en 1976 en el colectivo *Cravo fondo*. En la actualidad está ligado a la revista de expresión poética *Dorna* de la cátedra de lengua y literatura gallegas de la Universidad de Santiago.

En preparación está su poemario *Designium* que publicará la Editorial Xerais.

Los poemas que hemos seleccionado pertenecen al libro *As cidades da nada*, editado en la colección *Esquio de poesía* que mantiene la Sociedad de Cultura Valle-Inclán de El Ferrol. En ella colaboran numerosos compañeros de los centros de enseñanza media de la comarca y muchos otros de diversos puntos de España.

La traducción es de Carlos Oroza, uno de los poetas más prometedores de los últimos tiempos. La proximidad del gallego y el castellano permite una literalidad, sin perder el ritmo ni el aire lírico, que no es fácil conseguir en otros casos.

## De amigo

Cando non vés escondo nas consolas  
     A miña saís verde e durmo soños  
     Habitados sen ti polos esteiros  
 Onde moran navíos inquedantes  
     Cando non vés amigo e tanto tardas.  
 Despóxome das galas das agardas  
     E cinguen ós meus pés moi suxos ventos  
 Que abril enguedellou no meu sorriso  
     E nos meus ollos novos cando tardas  
     Amigo e non estás  
 Como o día e non vés levo no ventre  
     Longo laio de páxaros despertos  
 E ando a toca-las cousas cal se foras  
     Ti mesmo a remexer nas páxinas da noite.  
 Un ollar de gacela que ferida  
     Fora morrer ós bosques dos esquezos  
     Dorme enfrente de min eu peno en mar  
 De lonxanas ribeiras noutras illas  
     Que amigo non estás e foran corpo  
 Como inmenso silencio despoboadas.  
     Os pasos de quen foran se soupera  
 Que aqueles son os teus abren as portas  
     Visitante de min de morna entrega  
 E tomárasme toda cando tardas  
     A miña fonte escura mana soa  
 Un marmurio de lene soedade.

## De amigo

*Cuando no vienes oculto en las consolas  
 Las faldas verdes y duermo sueños  
 Habitados sin ti por estuarios  
 Donde moran navíos inquietantes  
 Cuando no vienes amigo y tanto tardas  
 Me despojo de galas y de esperas  
 Y me ciñen mis pies muy sucios vientos  
 Que abril había enredado en mi alegría  
 Y en mis ojos nuevos cuando tardas  
 Amigo y no estás  
 Como el día que viene llevo en el vientre  
 Y largo es el gemido de los pájaros despiertos.  
 Toco las cosas cual si fueras tú mismo  
 A remover las páginas de la noche.  
 Una mirada de gacela herida  
 Que fuera a morir a los bosques sus olvidos  
 Duerme enfrente de mí yo duermo en mar  
 De lejanas riberas en otras islas  
 Porque amigo tú no estás y fueran cuerpos  
 Como inmensos silencios despoblados.  
 ¿De quién serían los pasos si supiese  
 Que no son tuyos aquellos que abren puertas?  
 Visitante de mí de suave entrega  
 Y me tomaras toda cuando tardas  
 Mi fuente oscura mana sola  
 Y en el son hay un murmullo de leve soledad.*

## Enmanuel Witt atopa a don Amadeus Mozart na quintana dos mortos

Non posuiron os meus beizos  
o exacto réquiem do morrer ou indose  
ó espacio da viola suicidada.  
En contraluz de outonos e preludios, non,  
perdín os anos en erguer tan só  
silandeiros castelos da agonía, frisos  
e cariátides foron  
a ponte dende o símbolo ó teatro.  
Se tinguín toda a escea  
coa profusión da frol ou longa danza  
foi por lle dar razón á canle escura  
da palabra e acaso  
que nomeara cervas nas lagoas  
e recordos de ámbar pousaran  
nos meus ollos o xesto fuxidío  
de marfín que ela ten cando se vai  
foi por nega-la cifra dos espellos  
en contra do tempo como un heroi  
derradeiro.  
Agora tesme, mestre,  
quizais un pouco magoado  
polas frías estacións, xuro  
que renunciarei ó romantismo.

## Encuentro entre E. Witt y A. Mozart en la quintana de muertos

*No poseyeron mis labios  
ni el exacto réquiem por morir o irse  
al espacio de la viola suicidada.  
En contraluz de otoños y preludios  
no, perdí mis años en sólo levantar  
silentes fortalezas de agonías  
frisos y cariátides fueron  
el puente desde el símbolo al teatro.  
Si pinté toda esta escena  
en profusión de flor o larga danza  
fue por darle razón al surco oscuro  
de la palabra. Y acaso  
que nombrara ciervas en los lagos  
o recuerdo de ámbar que posaban  
en mis ojos el gesto fugitivo  
de marfil que ella tiene cuando parte  
fue negando la cifra de los espejos  
en contra del tiempo como un héroe último.  
Ahora que me tienes, maestro,  
quizás un poco lastimado  
por las frías estaciones juro  
que renuncié al romanticismo.*

## Os papeis de Nemo

*Se pensamos que o home non é unha nave,  
evidentemente o home non será unha nave.  
(Aristóteles - Metafísica)*

Romperémo-las búxolas  
pra que sinalen sempre  
a ribeira confusa dos degaros  
a sono lenta entrega  
como o morrer das dornias tan afeitas  
ó sartego propicio  
do xardín da toulña.  
Cairemos no norte,  
nos desertos de neve  
sen contempla-las torres  
porque outros ventos cinguen claras tempos  
na hora da tardanza.

Que te enterren  
coa bandeira do océano  
cobrindo o azul dos ollos  
e non vexas na vida as carballeiras  
nin lene despertar  
enfrente dos peiraos.  
Catedral dos ourizos e dos ventos  
sen dono

Bon teatro  
onde morrer coa nave de tal xeito  
que morreras contigo.

## Los papeles de Nemo

*Si pensamos que el hombre no es una nave,  
evidentemente el hombre no será una nave.  
(Aristóteles - Metafísica)*

*Romperemos las brújulas entonces  
Para que siempre por todas nos señalen  
Las riberas confusas del deseo  
La soñolienta entrega de morir en las naves.  
Caeremos en el norte  
En sus desiertos de nieve  
Sin contemplar las torres porque otros vientos  
Nos aprietan las sienes en el tiempo de la espera.  
Que te entierren  
Con la bandera cubriendo  
El azul del océano en tus ojos  
Y no veas jamás en la vida  
Los bosques ni el suave despertar en los puertos  
Catedral de erizos y de vientos sin dueño  
Buen teatro  
Donde morir con la nave de tal forma  
Que murieras contigo.*

## ¿Ónde están as paisaxes...?

¿Ónde están as paisaxes  
cos seus lenzos de frío  
a se dormir nos ollos e esquecerse  
como mortos recordos nunha copa?  
O sul era somentes un agoiro  
de inmensos areais, que dixeras  
da dirección do mar como a do cervo  
que vai penar ó bosque.  
Da latitude agora procurada  
polas illas nocturnas  
que bararon nos mapas do mencer  
calache-lo segredo. Se soupeche-los ollos  
da que mellor amaba naquel porto  
namentras agardaba-las sireas  
póstumas do navío a convocarte. Sabes  
Que non é primavera  
o camiño certo cara o canto.  
Amache-los xardíns da máis lene ebriedade,  
alto anxeio de cúpulas fixera  
seguraza que a torre  
cando caí tamén se afunde en terra.  
Xa non te fire acaso esta presenza  
dos vasos que derramas  
escuras pola noite cando brindas  
por nada ou por tódalas cidades  
da nada.

## ¿Dónde están los paisajes...?

*¿Dónde están los paisajes  
Con sus lienzos de frío  
Dormidos en los ojos y olvidados  
Como muertos recuerdos en las copas?  
El sur era solamente un presagio  
De inmensos arenales, que dijeras  
De la dirección del mar como la del ciervo  
Que va a penar en el bosque.  
De la latitud ahora procurada  
Por las islas nocturnas que vararon  
En los Mapas del Sur*

*Alli callaste el secreto  
Si supiste los ojos de la que mejor amaba en aquel puerto  
Mientras esperabas las sirenas  
Póstumas de navío a convocarte.  
Sabes que no es la primavera  
El camino certero hacia el canto.  
Amaste los jardines de más suave ebriedad  
Alto deseo de cúpulas te hizo saber  
Que la torre más alta o más segura  
También se hunde en el polvo.  
Tal vez ya no te hiera esta presencia  
De los vasos que derramas  
En oscuros por la noche cuando brindas  
Por la nada o por todas las ciudades de la nada.*

כֵּן וַתּוּצֵא הָאֱלֹהִים  
מִמַּזְרֵי עֲרֵב לְ  
פְרִי אֲשֶׁר לְזוֹ

3 celū ⁊ terrā. Ca. 1.  
vacua: ⁊ tenebre sup  
insufflabat sup faciē



# Gabriel Aresti

José Antonio MUGICA \*

Autor de artículos polémicos, creador polifacético, impulsor decidido de la unificación del euskera, *euskaldun berri* (empezó a estudiar euskera a los dieciséis años) en una ciudad en su mayoría no vascófona, guía de jóvenes creadores... todo esto, y sin duda mucho más, fue G. Aresti. Pero si algo hay que destacar en la obra de este escritor bilbaino, es el papel que desempeñó como renovador de la creación literaria vasca: poeta de temática y formas nuevas (*Maldan behera - Pendiente abajo*, 1959; *Harri eta Herri - Piedra y Pueblo*, 1964; *Euskal harria - La Piedra Vasca*, 1967; *Harrizko herri hau - Este pueblo de piedra*, 1970), autor de varias obras de teatro (recogidas algunas en el volumen *Lau teatro Arestiar*, 1973), cultivó también la narrativa (*Mundu munduan*, 1965; seis narraciones breves recogidas en el volumen *Ipuinak*, 1978). Tradujo también al euskera obras de B. Brecht, T. Meabe y otros.

Miembro de la Academia de la Lengua Vasca, colaborador de diversas publicaciones del país, tuvo tiempo para adentrarse en terrenos de la lingüística vasca (trabajos sobre las formas verbales y el léxico empleados por J. Leizarraga, autor del s. XVI, 1972-73; el *Hiztegi Tipia* de la letra A a la D, 1973; y, en colaboración con X. Kintana, la obra *Batasunaren Kutxa*, 1970).

Nacido en Bilbao el 14 de octubre de 1933, profesor mercantil de oficio pero escritor, y sobre todo poeta, de vocación, G. Aresti falleció en esa misma ciudad el 6 de junio de 1975.

Los poemas que presentamos a continuación, seleccionados de la obra bilingüe *G. Aresti. Obra guztiak - Obras completas* (Kriselu, Donostia, 1976), gracias a la gentileza del editor, son los siguientes:

- el conocido y popular *Nire aitaren etxea - Defenderé la casa de mi padre* (1964), que por iniciativa de Patxi Oroz Arizkuren, de la Universidad de Tubinga, ha sido traducido a 16 lenguas.

\* Catedrático de euskera del I.B. «José M<sup>a</sup> Usandizaga». San Sebastián.

- el titulado *Hariztia - El Robledal*, parte de *Maldan behera - Pendiente abajo* (1959), obra menos conocida pero a decir del crítico I. Sarasola, de la Universidad de Vitoria, cumbre de la producción poética de G. Aresti, «evocación simbólica de la evolución histórica de la especie humana, y, más concretamente, de la colectividad vasca, desde el primer hombre al hombre urbano» (introducción a la obra citada, pág. 77). El poema hay que leerlo a la luz de toda la obra, cuya estructura, compleja y difícil, ha sido estudiada por dicho crítico.

Hay que señalar, finalmente, que el propio G. Aresti preparó la edición bilingüe de algunas de sus obras. Así, la versión castellana de *Nire aitaren etxea* es suya. La de *Hariztia* es obra de Jon Juaristi.

### NIRE AITAREN ETXEA

Nire aitaren etxea  
defendituko dut.  
Otsoen kontra,  
sikatearen kontra,  
justiziaren kontra,  
defenditu  
eginen dut  
nire aitaren etxea.  
Galduko ditut  
aziendak,  
soloak,  
pinudiak;  
galduko ditut  
korrituak,  
errentak,  
interesak,  
baina nire aitaren etxea defendituko dut.  
Harmak kenduko dizkidate,  
eta eskuarekin defendituko dut  
nire aitaren etxea;  
eskuak ebakiko dizkidate,  
eta besoarekin defendituko dut  
nire aitaren etxea;  
besorik gabe,  
bularrik gabe  
utziko naute,  
eta arimarekin defendituko dut  
nire aitaren etxea.  
Ni hilen naiz,  
nire arima galduko da,  
nire askazia galduko da,  
baina nire aitaren etxeak  
iraunen du  
zutik.

DEFENDERÉ LA CASA DE MI PADRE

*Defenderé  
la casa de mi padre.  
Contra los lobos,  
contra la usura,  
contra la justicia,  
defenderé  
la casa  
de mi padre.  
Perderé  
los ganados,  
los huertos,  
los pinares;  
perderé  
los intereses,  
las rentas,  
los dividendos,  
pero defenderé la casa de mi padre.  
Me quitarán las armas  
y con las manos defenderé  
la casa de mi padre:  
me cortarán las manos  
y con los brazos defenderé  
la casa de mi padre:  
me dejarán  
sin brazos,  
sin hombros  
y sin pechos,  
y con el alma defenderé  
la casa de mi padre.  
Me moriré,  
se perderá mi alma,  
se perderá mi prole,  
pero la casa de mi padre  
seguirá  
en pie.*

## HARIZTIA

Orain hemen nago, eremu latz honetan.  
Nire gurariak galdurik, lur hauetan  
arbola adar-gabeen pareta naiz orain.  
Landare zekenak baitaduzka eremuak,  
erratzak harean, haitzetan kalamuak,  
nire arima dago mirari baten zain.

Eztago zeruan egun hodei batere.  
Denpora sikuak garantzen ditu bere  
ordu miragarriak sekula batean.  
Zerura begira egoten naiz luzaro,  
izarren esnetik edaten dut oparo,  
baina egarri bizia daukat bihotzean.

Azken eremuon natzalako atinik,  
hezur-lekuetan eztaukat zer-eginik,  
ta iruten dut astiro itogin sikua,  
nundik egunotan doakidan bihotza,  
entzun eztelako ur lasterraren hotza,  
apur bat busti dezan lurreko kolkua.

Eztut gaur ezer jan: eztut horren beharrik;  
eta gau osoan egondu naiz itzarrik,  
kandelelan ikusiz eulien hegala.  
Barauetan eztut oinazetik aurkitu,  
bakarrik egoteko asmotxo makalak,  
eta lo-gelak benedikatu ditu

Eremuak ere dauzkalako mareak,  
behera eta gora egiten du hareak,  
eta nire gorputzak ezin egon zutik.  
Arroken ostean agertu den etsaia  
ene begian da baratzeko galaia,  
itsuki baitiotsat: Ken hadi hemendik!

Haitz gorri beltzetik datorren arranoak  
moldegaizki lotzen dizkit anka-besoak,  
eta laketa bizian etzaten da lotan.  
Koba sakonetik irten duen sugeak  
egunero dizkit moztutzen bost erpeak;  
hegatzinari zaio hurbiltzen narrastan.

EL ROBLEDAL

*Ahora estoy aquí, en este áspero desierto.  
En estas tierras, perdidos mis deseos,  
soy parejo de los árboles sin ramas.  
Ya que el páramo tiene pobres plantas,  
raíces en la arena, tallo al viento,  
mi alma está a la espera de un milagro.*

*No hay en el cielo nube alguna. El tiempo  
seco desgrana sus admirables horas,  
en una eternidad. Premiosamente  
suelo mirar al cielo. Bebo a tragos  
la leche de las estrellas, mas tengo  
la sed aún viva en el corazón.*

*Pues yazgo boca arriba en el último yermo  
nada tengo que hacer en los osarios,  
e hilo lento la gotera seca  
por donde, día a día, el corazón se va,  
porque no se oye el son de la regata  
que moje un poco el seno de la tierra.*

*No tengo qué comer, pues no lo necesito  
y toda la noche permanecí despierto  
viendo en las velas las alas de las moscas.  
No he encontrado dolor en el ayuno.  
Bendecí los deseos de dormir,  
los débiles proyectos de estar solo.*

*Porque tiene el páramo mareas,  
la arena se hunde y se levanta,  
y mi cuerpo no puede estar en pie.  
El enemigo que aparece entre rocas  
es a mis ojos el galán del huerto,  
y le apostrofo: «¡Lárgate de aquí!»*

*El águila que viene del negro peñasco  
de malos modos me ata las manos y los pies  
y se tiende a dormir con complacencia.  
La serpiente que surge de la profunda sima  
cada día me corta cinco garras,  
y se aproxima al ave, resbalando.*

Batzutan diotsat ilunpeko jaunari:  
 Pozetan negarrez, doloretan kantari,  
 gizona zen emazte urrikaria nauk,  
 Nire ezpainetan dagoen ur gazia  
 oraintxe kentzeko, egin zaidak grazia;  
 Ezin paira nitzake premia gogor hauk.

Animali biok dira nire lagunak;  
 nire desertiko nahats geza bigunak,  
 ze moduz jakin gabe, orain dizkiet zor.  
 Biziko lorean ernatu da kimua;  
 Sugea, arranoa, ta azkenean zimua;  
 hiru animalia baizik eztago hor.

Gainerakoa da alperrikako gauza:  
 Hermita eroria, hobietako lauza  
 eta maitalearen gorputz usteldua;  
 ezpaitzekidaten benetan erantzuten,  
 mugitu ezineko itxura hartu zuten  
 herio geldiaren mustur zimeldua.

Gauerdi batekin agertu zen arraina,  
 zilarrezko ezkatak eta buztan apaina:  
 Eznuen konprenitu nundik etorri zen.  
 Goizaldean, noski, paratu zen marean,  
 ta gero sartu zen jarri nion sarean,  
 iheri neuganantza ahalik lasterren.

Bere aginekin eman zidan dolore,  
 kolore denetan: gorri, beilegi, more,  
 ikusten bainizkion begi biribilak,  
 gutiziarekin, bere hegal zimelak  
 ebaki zizkidan tenorean kordelak,  
 geldiro libratu nire orkatilak.

Eta indarrarekin eman zuen bizia.  
 Nire sabelean mendekuzko zuzia  
 izar baten moduan izeki zitzaidan.  
 Nire etsaiak zeuden lekurantza joan nintzen;  
 biak nituen hil, eta eguzki-brintzen  
 edertasun zabala argitu zen nigan.

Hiru gorputzekin egin nuen arbola  
 sikuari, gero, eman nion odola,  
 bihotzetik ugari atera nuena.  
 Arrainen hagalak ziren bere sustarrak,  
 arrano zuren lumak ziren adarrak,  
 eta bere tronkua sugeen buztana.

Haritz bedeinkatua  
 adoratu nuen.  
 Nire belaunak  
 lurrean jarri  
 nituen.

*A veces digo al señor de las tinieblas:  
«llorando en la alegría, cantando en el dolor,  
soy tu pobre esposa que fue hombre.  
Hazme la gracia de quitarme ahora  
este agua salada de mis labios,  
pues no puedo sufrir estos apremios».*

*Los dos animales son mis compañeros,  
sin saber cómo, les debo las dulces  
y tiernas uvas de mi exilio. Un brote  
ha despertado en la flor de la vida:  
La serpiente, el águila, y, por último, el simio,  
no hay ahí sino tres animales.*

*Pues lo demás es vano: la ermita  
derruida, las bocas de las tumbas,  
y el cuerpo corrompido de la amante.  
Ya que no me supieron responder  
adoptaron la forma de lo inmóvil,  
la faz marchita de la queda muerte.*

*Con una media noche apareció el pez,  
de escamas de plata y de elegante cola:  
No comprendí de dónde vino. Acaso  
de madrugada, con la marea. Entró  
después en la red que le tendí,  
y nadando, lo atraje hacia mí en cuanto pude.*

*Me hizo daño con los dientes  
en todos los colores: rojo, amarillo, morado,  
pues le veía los redondos ojos  
codiciosos, sus aletas tiesas  
me cortaron entonces las ligaduras,  
librando poco a poco mis tobillos.*

*Y con la fuerza me ofreció la vida.  
Como una estrella, se inflamó en mi vientre  
la antorcha de la venganza. Fui hacia el sitio  
donde estaban mis enemigos.  
Maté a los dos, y la extensa hermosura  
de los rayos del sol se encendió en mí.*

*Después llené de la abundante sangre  
que saqué del corazón el árbol  
seco que hice de los tres cuerpos.  
Las aletas del pez formaban sus raíces,  
las plumas del águila blanca eran las ramas  
y el tronco, la cola de la serpiente.*

*Adoré  
el roble bendito.  
Me hiqué  
en la tierra,  
de rodillas.*

Ordu hartan  
 nik eznenkien  
 zerk iharrosi  
 ninduen.  
 Haritz bedeinkatua  
 adoratu nuen.

Arbola bakarreko  
 harizti maitea:  
 Egun oraïndik  
 eztuzu bete  
 urtea;  
 indar haundiz  
 apurtu duzu  
 lotu ninduen  
 katea.  
 Arbola bakarreko  
 harizti maitea.

Haritzaren adarrak  
 mugituz biziro,  
 aita nirea  
 balitz bezala  
 emaro,  
 behar nuen  
 bendizioa  
 partitu zidan  
 luzaro.  
 Haritzaren adarrak  
 mugituz biziro.

Horko bidea gaitza dela,  
 ezta kamino zabala.

Harri zorrotzak daude hortik, minduko zaitzu oin-zola:  
 Basamortua,  
 arantz-ortua,  
 laga zazu berehala.

Etorri zinen haranetik  
 estrata luze batetik:  
 Orain zu zara itzuliko gauza guztiak utzirik,  
 lehengo estrata  
 itzali da-ta,  
 bide-zihor horretatik.

Frutu gozorik ezpaituzu  
 mendi honetan dastatu,  
 egi garratz bat behar dizut bene-benetan aitortu:  
 Gaueko izotzak  
 arantz zorrotzak  
 mertxiketan sartu ditu.



No supe  
qué  
me sacudió  
en aquella hora.  
Adoré  
el roble bendito.

Robledal amado  
de un sólo árbol:  
Hoy, todavía  
no has cumplido  
el año;  
Con gran fuerza  
has roto  
la cadena  
que me ataba.  
Robledal amado  
de un solo árbol.

Moviendo vivamente  
las ramas del roble,  
con ternura, como  
si fuese  
mi padre,  
me impartió  
largamente  
la bendición  
que precisaba.  
Moviendo largamente  
las ramas del roble.

«Ese camino difícil  
no es el ancho camino.

Por ahí están las piedras afiladas  
La planta de tu pie se dañará.

Abandona presto  
el yermo,  
el huerto de espinos»

«Viniste del valle  
por ancho camino,  
Ahora, dejando todo, regresarás  
por ese difícil sendero,  
pues el anterior  
se te ha ocultado».

«Ya que no has probado  
en este monte fruto dulce alguno,  
debo confesarte una amarga verdad:  
La escarcha nocturna ha introducido  
en los albaricoques  
sus agudas espinas».

Udaberriko gau ederra  
 bihurtu zaigu gogorra;  
 elur zuriak estali du hemengo mendigailurra,  
 ta krabelina,  
 apain ta fina,  
 orain ezta mundutarra.

Lore guztiak usain gabe  
 geratu dira hementxe;  
 sasietako orri motza ikusten duzu kolorge,  
 eta limoiek,  
 laranja hoiek,  
 zaporea galdu dute.

Haritza, egun triste hartan,  
 hola mintzatu zitzaidan.  
 Libertatea lortu nuen katea apurtu zenean,  
 baina bihotza  
 geldo ta hotza  
 neukan nire bularrean.  
 Bihurtu zaitez haranera,  
 hemen aspertu bazara.  
 Senda luzea har ezazu, begitu gabe atzera.  
 Zure gogoa  
 ezta, gajoa,  
 itzuliko eremura.



«La hermosa noche de primavera  
se nos tornó cruda:  
ha cubierto esta cumbre la blanca nieve  
y el clavel  
elegante y fino  
no es ya de este mundo».

«Todas las flores  
perdieron su aroma.  
Mira el color de la fea hoja de zarza  
y los limones,  
y esas naranjas  
de sabor perdido».

«Vuélvete al valle,  
si te has hartado aquí.  
Toma la larga senda y no mires atrás.  
Tu espíritu,  
infeliz,  
no regresará al yermo»

Así me habló el roble  
aquel triste día.  
Cobré la libertad cuando se rompió la cadena,  
pero, en mi pecho,  
tenía el corazón  
frio e inútil.



# Índice

	Pág.
Prólogo .....	5
DOS MAESTROS	
Valentín García Yebra .....	9
José María Valverde .....	15
CONSIDERACIONES TEÓRICAS	
<i>La traducción de textos en verso</i> , por Eustaquio Barjau .....	27
<i>Sobre la traducción de obras científicas y obras literarias</i> , por Julio Calonge .....	37
<i>Problemas y dificultades de la traducción</i> , por Waldo Merino ....	61
CUESTIONES FILOLÓGICAS	
<i>Un pasaje de Sófocles mal traducido</i> , por Mariano Benavente .....	75
<i>En torno a la primera traducción de Montaigne al español</i> , por Otilia López Fanego .....	79
<i>Las «vocales» de Arthur Rimbaud</i> , por Teodoro Sáez Hermosilla ..	99
<i>La traducción de las partículas italianas ci y vi</i> , por María Teresa Navarro Salazar .....	111
TRADUCCIÓN Y ENSEÑANZA	
<i>La traducción en el sistema educativo español</i> , por José López Lengo ..	123
<i>Traducción y enseñanza de idiomas</i> , por Benigno Arroyo Cabria ..	127
<i>La traducción escolar con diccionario</i> , por José Luis Bartolomé Sánchez .....	131
DE UNA LENGUA A OTRA	
<i>El núcleo de la colección teognídea</i> , por Manuel Fernández-Galiano .....	141
<i>Carmen II de Catulo</i> , por Virgilio Muñoz Sánchez .....	151
<i>al-Qartāyannī, un poeta árabe-español</i> , por Alfonso Carmona ..	155
<i>Un poema latino español</i> , por Herminio Álvarez Regueras .....	159
<i>Salvat-papasseit: un poeta, un instituto, una traducción</i> , por Pilar Pedraza .....	165

<i>Juan Ramón Jiménez en francés</i> , por Juan José Arnedo Arnedo . .	185
<i>Humanidad y poesía de un escritor escocés</i> , por Paloma Beloso Berrocal y Fernando Bueno .....	191
<i>Poetas portugueses contemporáneos</i> , por Ángel Piorno Benéitez y Melquiades Prieto Santiago .....	197
<i>Catro poetas galegos de Ramiro Fonte</i> .....	207
<i>Gabriel Aresti</i> , por José Antonio Mugica .....	213

### Ilustraciones

Este número de PNREM contiene ilustraciones de:

- José M<sup>a</sup> Benavente Barreda (páginas 105, 169, 170 y 171).
- Melquiades Prieto (páginas 174 y 176).
- Grabados reproducidos de la obra de Ivins «Imagen impresa y conocimiento» por gentileza de la Editorial Gustavo Gili, S.A. (páginas 25, 73, 121 y 139).
- Autores de los respectivos textos.
- Archivo de la NREM.

La portada reproduce un folio de la *Biblia políglota* de la Academia de la Historia.