

PROBLEMAS E TÉCNICAS DA TRADUCCIÓN LITERARIA

Esther Benítez

Non penso face-la pregunta tópica de sempre: se é posible a traducción e, dentro dela, a traducción literaria. Formular a tal interrogante viría sendo, de feito, poñer en tea de xuízo a propia existencia e meterse por ensarilladas derrotas. E como o certo é que eu –e comigo moitos colegas– sentímonos existentes, operantes e útiles para a cultura do noso país e a nosa lingua, non vou entrar aquí en disquisicións metafísicas de carimbo orteguiano. Aí están Ortega, Octavio Paz, Francisco Ayala ou Augusto Monterroso coas súas brillantes reflexións literarias sobre a traducción, e así mesmo Georges Mounin, George Steiner, Valentín García Yebra ou Amparo Hurtado cos seus impresionantes volumes de teoría. Doutores ten a santa Igrexa, que non acaban de se poñer de acordo, por certo, que tiran arreo de pesas e medidas propias para avaliar ó milímetro e ó milígramo morfemas, fonemas e sintagmas, engrosando de día en día o xa abafante caudal bibliográfico diso que se deu en chamar Traductoloxía, con títulos tan apaixonantes como 'Conceptos metodolóxicos para a medida da equivalencia'¹...

A práctica cotiá dinos que a traducción é posible. Partindo desa posibilidade, e mais da miña experiencia de case trinta anos neste labor, riscarei aquí un breve esbozo dos problemas e as técnicas da traducción literaria, o que en realidade será equivalente a ir debuxando as calidades e mailos saberes que precisa un traductor literario. Por outra banda, boto de conta que o aquí esperado de min, máis que definicións máis ou menos manidas, é unha vivencia ou un conxunto de vivencias.

Para min, traducir é, en certo sentido, como crear por persoa interposta; no meu traballo atopo a miúdo o punto case dramático da creación literaria, a angustia do escritor ante a folla de papel en branco. Traducir é un desafío constante, un perpetuo reto: con cada novo autor, con cada texto novo, é preciso volver empezar, non ousaría dicir desde cero –que sería nega-lo valor da

1. Paolo Balboni, 'Concepts méthodologiques pour la mesure de l'équivalence', en *Turjuman, Tánxer*, vol. nº 2, outubro de 1992, pp. 17-30.

experiencia, tan fundamental no noso quefacer- mais si desde moi ó comezo; e isto, que en ocasións resulta moi gratificador, cando a resposta ó desafío é brillante, noutras pode levar ó desventurado traductor á histeria, á desconfianza perenne nos resultados do seu propio traballo, nun estéril afán perfeccionista. O “no lo toques ya más, que así es la rosa” do poeta adoita constituír unha excelente receita para moitos de nós, cando lle damos voltas e máis voltas a parágrafos e páxinas para deixalos ó noso gusto. E o peor é que nesa traducción tan elaborada, relida uns anos despois, un descobre, xunto ós seus acertos, algúns fallos que parecen imperdoables, por máis que, cando me ocorre iso, consólome pensando nos moitos novelistas que, no mesmo trazo, mostraron tanta insatisfacción coma o traductor, cousa que me reafirma na idea do carácter creador da toda boa traducción.

Para acada-la tal creación resultan ineludibles, emporiso, certos saberes e calidades, innatos ou adquiridos.

Comecemos polos saberes. O punto de partida fundamental para un traductor literario é o bo coñecemento da lingua de partida e, sobre todo e fundamentalísimamente, da lingua de chegada. Afirmar isto semella de pé de banco; ora que, por desgracia, as máis das traducións que circulan en España están realizadas por indocumentados: curmáns, tíos ou sobriños dalgún responsable editorial que, tras unha breve estada no estranxeiro, son considerados en condicións de traducir. ¡E así pasa o que pasa! Pois un dos erros máis comúns, o dos ‘falsos amigos’, dáse sempre no traductor afeccionado. Cando este se atopa ante a frase italiana “quella vecchia via romana, larga e bella” (na que se dá unha identidade case total de significado cos homófonos españois, agás no caso do adxectivo “larga”, que, coma o francés “large”, significa ‘ancha’) guíndase sen reparar nos brazos do falso amigo e fica cheo de razón logo de traducir ‘larga’.

Non digo que na obra dun traductor experimentado, serio, concienciado, non caiban esas falsas amizades. Agora que ese é outro tema, o da ‘presión do sistema lingüístico alleo’. Os falsos amigos constitúen un atranco que abunda máis, como é natural, entre linguas moi próximas: un traductor do persi ou do xaponés non atopará, con toda seguridade, esas trapelas disimuladas baixo dos seus pés, listas para engulírenlo ó menor descoido. Valla unha mostra dun traductor experimentadísimo, Enrique Sordo, na primeira edición española de *La playa y otros relatos*, de Cesare Pavese, Barcelona, 1958 (cómpre dicir, en honra da Editorial Seix y Barral, que esta versión foi substituída en posteriores edicións por outra de J. A. Masoliver). Decía o orixinal: “Dalle finestra attaverso la piazza cominciarono a pioverci mele e certe proiettili duri –ossi di pesca– e poi...” Rezaba a traducción do 58: “Desde las ventanas de la plaza comenzaron a llovernos melocotones y otros proyectiles duros –raspas de pescado– y además...”

Cando debería dicir (e di na versión posterior): “De las ventanas en torno a la plaza empezaron a llover manzanas y unos proyectiles duros –huesos

de melocotón– y luego...” Con toda evidencia, o cruzamento de falsa amizade entre *mela* e *melocotón* parece comprensible, mais para min constituí un misterio o razoamento que induciu a Sordo a converte-los *ossi di pesca* en *raspas de pescado*, como non sexa a traidora semellanza entre *pesca* e *pescado*, que o levou a deducir que, como os peixes non teñen ósos, eses *ossi* serían *raspas*... Polo demais, tamén se me antolla difícil incluí-las *raspas* de pescado na categoría de “proyectiles duros”, pero os camiños do non sense son inescrutables.

A máis repetida das preguntas que os profanos nos fan, polo regular céntrase no coñecemento dos dous idiomas: a lingua de partida (aquela da que se traduce) e a lingua de chegada (á que se traduce). ¿Que é máis importante, coñecer ben esta ou aquela? Eu adoito contestar cun refrán: ‘Por moito pan, non é ruín o ano’. Canto máis pan (trigo ou centeo), canto maior coñecemento, mellor. Ese saber debe chegar o máis lonxe posible; endexamais sobra o que se coñeza dun idioma e isto en ámbolos casos: na lingua de partida e na lingua de chegada. Agora que, se houbese que rebaixar nunha, teño por máis fundamental coñecer a fondo tódolos recursos, posibilidades e mecanismos da lingua de chegada, normalmente a materna. Iso si, sen que a rebaixa poida chegar nunca a non coñecer ben a lingua de partida. Xa que logo, a fórmula ideal sería: para a lingua de partida, un bo nivel de coñecemento –o do falante culto na propia lingua–; para a lingua de chegada, un excelente nivel de coñecemento. E unha receita que neste último campo adoita da-los seus froitos consiste en recomendarlles ós mozos que empezan –e mais tamén ós tradutores xa avezados, como útil exercicio de mantemento– a lectura dos escritores da súa lingua, clásicos e modernos, dos bos escritores do seu acervo cultural. Neles atoparán mil e un recursos expresivos que lles han ser de sumo proveito no seu traballo diario.

Dando por adquirido ese bo coñecemento das dúas linguas nos seus distintos niveis, outro dos fundamentais saberes dun bo traductor consiste no dominio por enteiro do trasfondo cultural do país –ou países– da lingua dos cales se traduce. Isto é, dominio da súa historia, da súa literatura, da súa vida cotiá de hogano e de antano. Un só exemplo (entrecollido dun texto que me fixo pensar moito en tempos, *Le ventre de Paris*, de Emile Zola). Servíndome de referente unha tradución anterior, da editorial Schapire, de Buenos Aires, a que, sen ser globalmente horrorosa, está inzada de incontables desatencións da traductora, Fina Warschaver, explicables, mais non desculpables, por eses factores que se inscriben no noso particular *cahier de doléances*: honorarios ínfimos, présas, etc.). Tomo unha frase do seu capítulo IV para ilustralo devandito coñecemento desta paisaxe cultural: *Cette maison, à auvent, qui se renflait, toute sombre d’humidité, avec sa caisse verdie des plombs, à chaque étage, devenait, elle aussi, un grand joujou*². Traducción arxentina: *Esa casa, con sobradi-*

2. *Le ventre de Paris*, en E. Zola, *Oeuvres complètes*, ed. de Henry Miterrand, Cercle du Livre Precieuz, vol. I, p. 702.

llo, toda oscura de humedad, con la caja herrumbrosa de los fusibles en cada piso, se convertía también en un gran juguete. ¿El que sucedera para que la caja verdosa de la atarjea se convertese en la caja herrumbrosa de los fusibles? En efecto, *plomb* pode ser, en español, *los plomos* ou fusibles da luz. En cambio, a acepción *les plombs* (en plural) está xa envellecida e non é adoito atopala no francés de hoxe, pois refírese ó que en español chamamos (tamén cun vocábulo en desuso) *atarjea*: o conducto das augas residuais que, nas vellas casas humildes de París, se atopaba no exterior da fachada –de aí o *renflement*, o inchazo, perdido tamén na traducción–, común el para os veciños de cada andar. O curioso é que, tres liñas máis adiante, a traductora traduce *plombs* por *caños*, co que non atopo explicación para que puidese escribir pouco antes *fusibles*, sendo totalmente anacrónico falar de fusibles antes da electricidade (e en *Le ventre de Paris*, os personaxes da novela que desenvolve a acción cara a 1860–deambulan entre luces de gas). O traductor, pois, ten que saber que se traballa sobre unha novela cunha acción que discorre nesa época, termos como *fusibles* están absolutamente proscritos.

E este ha de saber tamén o contrario: que non é forzoso traducir *camión* por *carro*, pois “camión”, por modernas imaxes que evoque, e por máis que a a mesma María Moliner o defina como “automóvil grande para el transporte de mercancías”, non ten por que ser un vehículo automóbil. No *Nuevo Diccionario Enciclopédico de la Lengua Castellana*, de 1914, que conservo como ouro en pano e que utilizo moito ó traballar con autores decimonónicos, *camión* é una especie de “carro fuerte para transportar fardos, cajas” definición que cadra coma un guante coa de camión do francés: *charriot bas, à quatre roues de petite diamètre, pour le transport de marchandises pesantes*.

E isto lévanos a outro problema –ó que só cabe opoñe-los nosos saberes–, co que temos que nos enfrontar a miúdo: os cambios semánticos que se producen co andar da historia dunha lingua. (Distribuínlles unha lista, entrecollida da edición dos *Opúsculos satíricos y filosóficos de Voltaire*, de Carlos Ramírez de Dampierre, con palabras francesas que sufriron en pouco máis de dous séculos desprazamentos de significado, leves uns, outros substanciais, que farían tropezar a máis dun traductor pouco experto. Xulgarán vostedes mesmos...)

Estes saberes do traductor literario non se circunscriben, como ocorre no caso dos nosos colegas científico-técnicos, a un ou varios campos do coñecemento. Nas publicacións do sector, os tradutores técnicos esténdense con frecuencia no que fai ás dificultades lexicográficas que lles presenta a súa especialidade. ¡Felices eles, en condicións de saíren do apuro cun bo dominio de “unha” linguaxe especializada, de “unha” xerga ad hoc! O traductor literario é o máis parecido que existe nos nosos días ó ‘home universal’. Para traducir “un só libro” ten que dominar un abano de saberes: será antropólogo, veterinario, sociólogo, botánico, experto en modas, arquitecto, médico, todo nunha peza, nunha soa persoa e sen perde-lo compás.

Como exemplo citarei un libro, quizabes o máis traballoso de toda a miña traxectoria profesional, aínda que non fai máis que condensa-lo que noutros textos aparece esvaecido. O orixinal italiano, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, de Vincenzo Consolo, era un texto de 140 páxinas. Pois, en extensión tan reducida había setenta e cinco problemas de traducción que non me resolvía ningún diccionario nin libro de consulta. E aclaro que, ó tratarse dunha novela a acción da que transcorre en Sicilia, as primeiras indagacións encamiñáronme ós vocabularios dialectais, que me aclararon non poucas dúbidas, naturalmente non incluídas nas devanditas setenta e cinco. ¿Que saberes se requirían de min para solucionar estas?

1. Literatura italiana. Dentro do texto, e sen que nada o sinalase como distinto á creación do autor, había dúas 'trampas para atrapar tradutores', dúas citas encubertas: un texto do século XIV, un poemiña do emperador Federico II de Suabia, e unha pasaxe de *Os noivos*, de Manzoni, a conversión do Innominado. Retira-lo pé a tempo destes trebellos ten moito que ver con outra calidade imprescindible: a intuición.

2. Construcción naval. A *speronara*, por exemplo, é unha embarcación típica do sur de Italia, coa que nunca batera en traduccións anteriores e que, como é lóxico, non aparece nos dicionarios de uso corrente.

3. Vocabulario policial (e anacrónico, por engadido). *Angeliche muffoliche cuffiesche* alude a *poleas, grillóns e cascos de ferro*, torturas todas elas practica-das pola policía borbónica en Italia.

4. Artes menores. Jacobpetit é o nome –para máis, deformado no texto, pois que a grafía correcta é Jacob Petit– dunha fábrica de porcelana francesa do século XIX, hoxe totalmente esquecida.

5. Diccionario secreto. Palabras como *infoiatura* –"cachondez"– ou *sticchio* –"coño"– non adoitan aparecer así, negro sobre branco, perante os pudibundos ollos dos tradutores (e moitos dicionarios elimínanas das súas listas).

6. Antropoloxía. Fragmentos dun canto carnavalesco siciliano, a *Tubbianna*, desaparecido nos comezos do noso século e adubado amais de pola súa rareza lingüística por alusións obscenas que cumpría respectar no texto español e que residían máis no son ca no sentido lóxico das palabras.

Corto xa, para non aburrir ata ás ovellas. Engadirei só que, amais do exposto, era preciso saber de ictioloxía (nomes de peixes), de numismática, de bromatoloxía (salgados inexistentes en España), de botánica, e para ir completando estes coñecementos algo había que entender de redes, teares, arquitectura... En fin, unha auténtica delicia.

Ó que o autor –por sorte aínda vivo, cousa que non cadra sempre– acertou a explicarmo todo nunha detallada carta de vinte páxinas, a investigación proseguíu: cumpría dar cos equivalentes españois dos conceptos xa precisados en italiano, rebuscando aquí e mais acolá, e non precisamente nos dicionarios –por poñer un exemplo, *El arte de amar*, de Daniel Suiro, foi de grande utilidade para min no tocante ás torturas; outras consultas podería

resolvermas, de estar publicado daquela en español, o utilísimo *Diccionario de las Artes Decorativas*³.

Il sorriso, por máis que especialmente endiañado, polo que me serviu de exemplo primeiro e principal, non constitúe unha excepción no que adoitamos traducir. Referíndome brevemente ó francés, por deixa-lo italiano, e concretamente para traduci-los moitos vocábulos e expresións referentes ás modas que aparecen nunha novela como é *La Curée*, de Zola, non abonda un simple diccionario, por excelente que el sexa. Ó que se dá “fixado” o concepto en francés –o Littré pode valer para isto–, hai que procura-lo equivante español. No caso de *La Curée*, para chegar a expresións do tipo “delantal cubierto de bullones de seda”, ou “falda tableada, túnica y paletó de diagonal azul marino, con bieses de faya del mismo color”, ou ben “túnica polonesa de vigoña gris”, ou “casaca de guardia francesa”, tiven que recorrer á consulta, na Biblioteca Nacional de Madrid, das revistas *La moda elegante e ilustrada* (1861) e *El correo de la moda*. Sen embargo, *La de Bringas*, de Benito Pérez Galdós, obra na que a lembranza dunha lectura antiga me fixo poñer grandes esperanzas, decepcionoume por enteiro á hora da verdade: as súas protagonistas, que pasan toda a novela falando de trapos, eran unhas simples afrancesadas, cun vocabulario, nada castizo, mesturado de *fulard*, *gros glacés*, *ruche*, *pouff*, *fichús*, *marabús*, *egretas*, etc.

Deixemos xa o terreo dos saberes e pasemos ó das calidades. Agás unha delas –e adianto que se trata da humildade–, as calidades do traductor teñen moito que ver coas que posúe o creador literario. Non é por un casual que en moitos países os tradutores están nas mesmas asociacións cós escritores, pois que as preocupacións do escritor son en boa medida as nosas, escritores por persoa interposta, autores con respecto á nosa traducción, como recoñeceu hai tempo xa a lexislación internacional sobre dereitos de autor. Vexamos, pois, esas calidades.

Ante todo habería que mencionar unha –tida por defecto noutros campos–, imprescindible no noso labor: a desconfianza. O traductor ó que os dedos non se lle volvan hóspedes non ten un gran porvir. Un destacado profesional, José Luis López Muñoz, adoita falar da ‘ignorancia invencible’ como unha das peores eivas que nos magoan, é dicir, a ignorancia que non sabe que é tal e que daquela é incorrrible. Un traductor solvente non deixa pasar sen cotexo un topónimo, un nome –de persoa ou cousa– dubidoso, un título de libro ou de película. Velaquí un exemplo –mínimo, por non alongarme innecesariamente– de cada caso. A) Na edición española de *Poderes terrenales*, de Anthony Burgess, aparece sistematicamente o topónimo Leghorn; ós tradutores non lles estrañou esa insólita conxunción, en italiano, do grup *gh*

3. John Fleming e Hug Honour, *Diccionario de las artes decorativas*, trad. Maria Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

diante dun o, e así quedou a forma inglesa do que nosoutros chamamos tradicionalmente Liorna: o Livorno italiano. B) Nunha traducción dos *Ensayos*, de Montaigne, con abundante aparato crítico e profusión de notas, dáse por suposto que as adaptacións francesas dos nomes italianos citados por don Miguel de la Montaña –esaxero, mais nos nosos clásicos aparece por veces trasladado así– son talmente na lingua de Cervantes, e aparecen Pic dela Mirandole ou Marsil Ficin en lugar das formas correctas deses nomes en español: Pico de la Mirándola e Marsilio Ficino. C) Os criterios editoriais de chama-la atención cun título desembocan ás veces en curiosas mutacións: *Diablerie*, de Evelyn Waugh, é o título francés do que a edición española se chama *Incidente en Azania*, ou *Ne vous mariez jamais à Monte-Carlo*, de Grahman Green, aquí publicada como *El que pierde gana*. D) E en canto ós filmes, a *High Noon*, por exemplo, coñézolle ata tres títulos, segundo os países, cada un de seu pai e de súa nai: *Solo ante el peligro*, *Mezzogiorno di fuoco* e *Le train siffle trois fois*: quen non se preocupe de comprobar ese título e o traduca do español, do francés ou o italiano, ha mete-lo zoco ata o xeonllo.

E vaíamos agora ás calidades propiamente ditas. Primeira e principal: saber ler. Os máis dos erros de traducción proveñen de defectos de lectura. Cun par de exemplos escolmados no xa citado *Le ventre de Paris* ilustrárase o que afirmo. “Maintenant, elle torunait ses violettes en marchant” é traducido: “Ahora envolvía sus violetas como comerciante”. A confusión entre o participio de presente *marchant* e o substantivo *marchande* (en feminino, claro) só é posible como froito dunha lectura apresurada, que fai incorrer a un traductor teoricamente experimentado nun erro inexplicable nun alumno dos primeiros cursos de francés. “Elle avait des pratiques” tradúcese alí: “Ella tenía práctica”. Cando unha simple consulta a calquera diccionario, que a lectura apresurada non propicia, revela que *pratiquer* ten un significado, hoxe quizais revellido, de *cliente* ou *parroquiána* que diríamos cunha palabra hoxe tamén en desuso no español de España.

A explicación –doadá, polo demais– de tantas malas lecturas está nunha igualmente mala remuneración, que obriga a traballar a toda mecha, sen tempo para reflexionar e nin sequera para ler ben ou parar a abri-lo diccionario. É, por desgracia, a pescada que morde o rabo. E tampouco é achaque novo: xa no XVII, John Dryden (1631-1700), na súa *Life of Lucian*, publicada postumamente, en 1711, laiaba deste xeito:

... aquí los libreros son los últimos responsables de la ejecución de las obras de esta naturaleza [as traduccións] y se trata de personas cuya devoción va más dirigida a sus propias ganancias que al honor público. Se muestran muy parsimoniosos a la hora de pagar a los desgraciados escritorzuelos a los que dan empleo y no les importa cómo se haga la cosa con tal de que se haga. Viven de vender títulos, no libros ... Mientras las traducciones continúen así, en manos de los libreros, y no cuenten con mejores jueces y pagadores de la labor, será imposible que realicemos progreso alguno en un arte

tan sumamente útil para un pueblo curioso y para la mejora y difusión del conocimiento, el cual no constituye precisamente la peor de las salvaguardas contra la esclavitud.⁴

Outra calidade moi necesaria no traductor literario, tan imprescindible coma no músico, é a do oído. Pois un dos problemas que nos presenta a traducción é o da música do texto. Isto, evidentísimo en certos autores, como por exemplo en Pavese, aparece mesmo en escritores ós que a musicalidade da palabra escrita parece que os ten sen coidado, poñamos por caso Guy de Maupassant. Nun dos seus contos, *Deux amis*, a frase inicial reza así: *Paris était bloqué, affamé e râlant. Les moineaux se faisaient bien rares...* ¡Un alexandrino nada máis empezar! Para conservalo dalgunha maneira na traducción tiven que prescindir de *était* e empatar esa frase coa seguinte, brincando por riba dun rotundo punto. O resultado, *En un París bloqueado, hambriento, agonizante, los gorriones escaseaban...*, non me deixou de todo insatisfeita no que fai ó respecto á musicalidade do texto.

Para poñerlles un exemplo á inversa, o traductor estranxeiro que careza de oído e acometa a tarefa de verter ó seu idioma *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares, non captará eses ritmos endecasilábicos e heptasilábicos que martelean ó lector español ó longo do texto, e que tan importantes son á hora de caracteriza-la súa prosa. Por exemplo (e elixo ó chou): *Incluso, hablamos –recuerdo todavía– de levantarnos pronto al día siguiente para arreglar el cierre de unha borda que el viento había roto aquella tarde.* (p. 79). *Al principio, pensé que aquel murmullo llegaba desde fuera de la casa, que era el ruido del viento al arrastrar las hojas muertas por la calle ... Llegaba de algún sitio de la casa, y era un ruido de voces, de palabras cercanas, como si, en la cocina, hubiera alguien hablando con mi madre.* (p. 87). Probemos de xebra-las unidades rítmicas, prescindindo da puntuación: *Incluso hablamos –recuerdo todavía– | de levantarnos pronto al día siguiente | para arreglar el cierre de una borda | que el viento había roto aquella tarde... | al principio pensé que aquel murmullo | llegaba desde fuera de la casa | que era el ruido del viento al arrastrar | las hojas muertas por la calle ... | Llegaba de algún sitio de la casa | y era un ruido de voces | de palabras cercanas | como si en la cocina | hubiera alguien hablando con mi madre.*

Aínda non tiven oportunidade de cotexa-la ‘musicalidade’ das traducións de *La lluvia amarilla*, cousa que me gustaría facer algún día, para comprobar como os diferentes tradutores se desenvolveron cun texto en aparencia sinxelo e que no fondo presenta este complicado atranco.

4. Débolle a cita –e a súa versión española– á xentileza de Javier Franco Aixelá, que prepara unha tese sobre traducción. A fonte é: Raineir Schulte e John Biguenet, *Theories of Translation*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1922. Aca-ba de ma “regalar” amablemente, porque, segundo as súas propias palabras: “sé que te dedicas a “marear” a audiencias con los gajes del oficio”. Aí a teñen, xa que logo, en absoluta primicia.

A sensibilidade para os diferentes estilos é outro dos requisitos fundamentais. Esa capacidade que nos permite meternos na pel do autor, adiviñalo seu pensamento cando este non é suficientemente explícito, e vertelo de maneira axeitada, constitúe condición *sine qua non* dunha boa traducción. Os distintos tons que aparecen ás veces nun libro –exemplos insignes *El rodaballo*, de Gunter Grass (trad. Miguel Sáenz) ou *Posesión*, de Victoria Byatt (traduc. M^a Luisa Balseiro)–, os diversos niveis de linguaxe que son como as teselas do mosaico do estilo, esixen unha aguda sensibilidade en quen se pón ó labor sobre estes textos. De non existi-la tal sensibilidade, caeríamos nese ‘español neutro’, exento de matices, ó que infortunadamente nos ten acostumados a dobraxe dos filmes da televisión ou o cine. Pois dentro dese mesmo rexistro da sensibilidade atópase o importantísimo detalle de lograr que un Moravia sexa diferente dun Calvino, e este dun Bassani ou un Pavese. ¡Por non falar deses tradutores que fan táboa rasa dos séculos e nos brindan un Bocaccio que parece escrito nos nosos días ou un Fogazzaro no que nin unha soa palabra hoxe anticuada perturba a nosa lectura! As tales dificultades só se solucionan a base de sensibilidade e intuición, que en moitos casos veñen ser unha e a mesma cousa.

E aquí cabería introduci-la discusión á que deu inicio Ortega en *Miseria y esplendor de la traducción*. ¿Trae-lo texto ó lector ou leva-lo lector ó texto? Fronte ás teorías de Consuelo Berges, “siempre al castellano, y al mejor castellano”, mesmo puíndo o orixinal, eu inclínome por unha solución ecléctica. Respecta-lo máximo respectable –pois con toda evidencia o lector ‘sabe’ que, malia todo, o texto que ten nas mans non está escrito na súa lingua– e darllo en español acomodado ó nivel orixinal: se este é un nivel pedestre, non hai razón para ennobrecelo, e a inversa. Decía Ortega no remate do seu ensaño:

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

Quizais ó que haxa que tender sexa a iso: a que o lector dunha traducción faga os xestos mentais da lingua de partida. E, para logralo, cómpre, insisto, sensibilidade.

Oír, ler, sentir... Son todas calidades eminentemente emocionais. ¿Significa isto que a relación do tradutor co texto traducido ha de ser paixonal,

catártica, que tódalas liberdades lle están permitidas? A corrixir esa impresión concorre outra calidade –a derradeira que citarei, por hoxe– que me parece supremamente racional: a humildade. Ó mesmo tempo que nos metemos na pel do autor, que sintonizamos con tódolos matices do seu texto, resulta esencial que non caíamos na tentación de emendarlle a plana. Limitémonos a dicir exactamente o que el dixo, en bo español se o orixinal é excelso, en mal español se o orixinal non é bo. (E quen di español, neste caso, di galego.) Non pretendamos fermosealo, corrixilo, amplificalo. Un breve exemplo abundará para aclara-lo que entendo por humildade. Tírase dun conto de Maupassant, e da versión dun excelente por máis que desigual traductor que traballou moito na inmediata posguerra, Luis Ruiz Contreras⁵.

Texto francés:

Une sorte de géant velu, qui fumait, à cheval sur une chaise, une grande pipe de porcelaine, leur demanda, en excellent français: 'Eh bien, messieurs, avez-vous fait une bonne pêche?' Alors un soldat déposa aux pieds de l'officier le filet plein de poissons, qu'il avait eu soin d'emporter. Le Prussien sourit: 'Eh! je vois que ça n'allait pas mal. Mais il s'agit d'autre chose. Ecoutez-moi e ne vous troublez pas:

'Pour moi, vous êtes deux espions envoyés pour me guetter. Je vous prends et je vous fusille. Vous faisiez semblant de pêcher, afin de mieux dissimuler vos projects.'

Versión española:

Una especie de gigante velloso que fumaba tranquilamente una gran pipa de porcelana, les preguntó en correcto francés:

–Bien, señores, ¿han pescado ustedes mucho?

Entonces un soldado puso a los pies del oficial el saco de red lleno de pececillos. El prusiano sonrió:

–¡Eh, eh!... Veo que no iba mal; pero se trata de otra cosa. Escúchenme sin turbarse.

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

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

Deixando de man outros aspectos da tradución que non nos entusiasman, pero que poderían ser discutibles, o meu abraio ante as liberdades –en definitiva, a falta de humildade– que pode tomar un traductor xurdiu incontible ante a frase que subliño. ¿De onde saíra? Aínda que nese momento eu

5. Guy de Maupassant, *Obras completas*, vol. II, ordenación, trad. e prólogo de Luis Ruiz Contreras, Aguilar, Madrid, 1948.

6. Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, ed. de Louis Forestier, La Pléiade, Gallimard, París, 19 .

estaba a manexa-las dúas mellores edicións de Maupassant que existían en francés (Forestier e Schmidt), entroume a dúbida, esa desconfianza da que antes falaba. Procurei outras edicións, cotexei o texto orixinal ata cinco veces: ¡nada! Simplemente, ó traductor parecéralle parvo, ou inxenuo, describir un cabaleiro cunha cachimba sen que logo lle dese nin unha breve chupada. ¡E engadiulla pola súa conta e risco! Este exemplo límite coido que ilustra á perfección a tendencia de moitos dos nosos colegas a substituíren ó autor, a emendarlle a plana e, en definitiva, a ‘melloralo’, con total falta de humildade.

E aquí remata a miña exposición das calidades e saberes que cómpren na tradución literaria, a través da cal creo que se foron albiscando os seus problemas e certas técnicas. A complexidade do noso labor, o amor que na nosa obra poñemos e mais estes requisitos que fun enumerando, se cadra mal aganduxados, fan difícil esa substitución que algúns agoiradores nos anuncian para o futuro co seu: ¡finou o traductor, viva a máquina de traducir!

ANEXO

DESPRAZAMENTOS SEMÁNTICOS DO FRANCÉS DO XVIII Ó ACTUAL

Voltaire: *Opúsculos satíricos y filosóficos*, trad. e notas de Carlos Ramírez de Dampierre, Alfaguara, Madrid, 1978. (Equivalencias en galego.)

actuellement = efectivamente, verdadeiramente	donner la main = acompañar, levando do brazo, por cortesía
antiquaire = arqueólogo, historiador da antigüidade	éblouissant = enganoso
art = industria	éclater = declarar
communes, les = o campesiñado	effaroucher = irritar, alporizar
concevoir = comprender	effet, en = en realidade
consacrer = santificar	enthousiasme = delirio, apaixonamento
contradictoire = oposto, contrario ou hostil	étonner = facer vacilar
contrariété = contradicción, oposición	étudier, s' = esforzarse
couleur = pretexto, mala xustificación	événement = resultado, desenlace
délié = lixeiro, imperceptible	examineur = censor
denoncer = declarar oficialmente, notificar, anunciar	f,cheux = penoso, dificultoso
dévot = beato, hipócrita	fauteur = protector, partidario
dissipation = distracción, diversión	fraude = engano, mala fe
	furieux = prodixioso, extraordinario
	gagner = obter de alguén
	imagination = idea, invención
	impertinent = ridículo, extravagante

imprimer = inspirar, gravar
(na mente ou no corazón)
indispensable = ineluctable
liqueur = líquido
maintenir = soste, protexer
mander = facer saber, anunciar
mérite = importancia
naif = natural, franco, sincero
pédant = mestre de escola
peine, faire quelque = crear dificultades
plaider = contradicir, atacar, molestar
politesse = cultura, civilización
predicant = pastor protestante

prononcer = declarar tallantemente
recevoir = invocar
recompense (en) = en compensación,
en contrapartida
sécher de douleur = devecer, murchar, desmellorar
sécet = procedemento enxeñoso
séduire = enganar
sentiment = opinión
société = asociación, unión
supposer = substituír fraudulentamente
supposition = falsidade
tout à l'heure = agora mesmo