

EL CASTELLANO BIEN TEMPLADO

Miguel Sáenz

Traductor literario, Madrid

ABSTRACT

This article uses music to be likened to translation. Where, then, translation is a (musical) interpretation of text, there may be many thousands of valid translations, whereby there may be a referential one. It is also acknowledged that university centres are as academies of music where future translators study techniques and learn theory (as compared with musical notion, harmony and composition) and that translations age as their style of interpretation goes out of fashion. Finally, it follows that, to interpret a work (i.e. to translate a work), it must be ascertained for what “temperament” it was written. If it is a recent work, it can be deemed that this temperament is conventional in today’s terms, but if it is a classic, the translator will have to “temper” or “moderate” his Spanish.

KEYWORDS: literary translation, writer, translator, Spanish.

RESUMEN

Este artículo se sirve de la música para establecer un paralelismo entre ésta y la traducción, pues si la traducción es una interpretación (musical) de un texto, puede haber innumerables traducciones válidas, pudiendo haber alguna “de referencia”. Además, se plantea que las facultades son como conservatorios donde los futuros traductores estudian técnicas y aprenden fundamentos teóricos (que compara con el solfeo, la armonía y la composición) y que las traducciones “envejecen” porque su estilo de interpretar ha pasado de moda. Finalmente, se llega a la conclusión de que, para interpretar una obra (es decir, para traducir una obra) se ha de averiguar para qué “temperamento” fue escrita; si es reciente, se podrá suponer, en principio, que ese temperamento es el convencional de hoy, pero, si se trata de un clásico, el traductor tendrá que “temperar” y “templar” su castellano.

PALABRAS CLAVE: traducción literaria, escritor, traductor, castellano.

*“Das Märchen ist ganz musikalisch”
(El cuento es muy musical)
Novalis*

Entre los cientos de metáforas que se han utilizado para describir el misterioso proceso (Borges) de la traducción, la de la interpretación musical ha sido siempre mi preferida. Cuando me sitúo ante un texto (que normalmente coloco en un atril), me siento como un músico dispuesto a acometer la tarea de descifrar, asimilar y expresar lo que otro compuso. Por eso me sorprendió que, en el excelente programa de Radio Nacional “A dos voces” de Luis Gago, dos traductores, Amaya Lacasa (Bulgakov, Pushkin, otros) y Eustaquio Barjau (Peter Handke, pero también Hölderlin o Rilke), ambos de gran sensibilidad musical, rechazaran el paralelismo. Para Lacasa, traducir era algo muy distinto de interpretar; para Barjau, algo mucho más modesto. Menos mal que otro día, en el mismo programa, Javier Marías (Sterne, Conrad, Ashbery, Yeats) dijo que, en su opinión, las traducciones eran como variaciones sobre un tema original¹.

Desde entonces no he hecho más que dar vueltas a la cuestión, y cada vez me convenzo más de que la metáfora es válida, sumamente válida... siempre que no se olvide que se trata de una metáfora (etimológicamente, una “traslación”) y no de una igualdad absoluta². Recientemente, me ha reconfortado encontrar un texto de la finlandesa Oili Suominen: “Todos los traductores de Grass tienen la misma partitura delante, pero cada uno toca su propia interpretación y frasea a su modo, y cada instrumento tiene su propio sonido”³.

En mi opinión se trata de una imagen tan útil, en muchos aspectos, que no me resisto a enumerar algunos. En primer lugar, el de las relaciones entre autor y traductor, y entre original y obra traducida. Si la traducción es una interpretación (musical) del texto, resulta perfectamente comprensible por qué puede haber innumerables traducciones válidas; y por qué una (o varias) de ellas puede ser considerada como “de referencia” (no me gusta la palabra “canónica”, ninguna traducción “va a misa”), es decir, como la traducción que hay que leer si no se domina el idioma original o como la traducción de la que no se podrá prescindir si se quiere hacer otra, aunque sea para rebelarse contra

¹ Los programas se emitieron, respectivamente, los días 30 de octubre de 2004, y 5 de marzo y 9 de abril de 2005.

² Como ha subrayado Andrea Reiter, “Toda transferencia del lenguaje especializado de un campo al otro plantea naturalmente problemas... La mutua penetración de literatura y música tiene una antigua tradición, y en la Edad Media, y todavía en la música renacentista, fue bastante intensa. Sólo mediante el desarrollo de su propia gramática se emancipó poco a poco la música”. REITER, Andrea (1989): “Thomas Bernhards «musikalisches Kompositionsprinzip»”, *Literatur Magazin*, 23, 149-168.

³ SUOMINEN, Oili: “Grass im Griff”, en FRIELINGHAUS, Helmut (ed.) (2002): *Der Butt spricht viele Sprachen (Grass-Übersetzer erzählen)*, Göttinga, Steidl, 84-90.

ella o para dejarla en ridículo. Muy benjaminamente⁴, mediante esa metáfora se comprende también por qué la versión del propio autor es sólo la primera, y todas las demás vienen a completarla y enriquecerla; por qué es imaginable (al menos teórica y, en alguna ocasión, prácticamente), que esa primera interpretación no sea necesariamente “la mejor”... (¿Es realmente Strawinsky quien mejor dirigió a Strawinsky, o cabe preferir las versiones de Ernest Ansermet?). Se puede resolver la vieja discusión de si el traductor nace o se hace, porque las Facultades se nos convierten en conservatorios en donde los futuros traductores estudian técnicas y aprenden fundamentos teóricos (llámense como se llamen, pero en el fondo solfeo, armonía y composición), aunque necesiten también algo que ningún conservatorio, ninguna facultad universitaria puede darles; y entendemos asimismo por qué proliferan actualmente los traductores de digitación vertiginosa, pero sin alma. Por qué “envejecen” las traducciones: es sólo porque su estilo de interpretar ha pasado de moda. Se nos aclara también, y no es poco, el problema de los instrumentos antiguos, es decir, de los “castellanos” de época que debemos –o no debemos– emplear al traducir los clásicos, discusión que en el ámbito musical no parece haber terminado y que en el de la traducción sigue igualmente abierta.

La metáfora musical ayuda también a comprender el problema de la necesaria empatía entre autor y traductor, entre compositor e intérprete. Nos recuerda que no se puede traducir, interpretar hoy a Schumann o Schnitzler como interpretaríamos a Kafka o Janáček; nos enfrenta con el problema de si un traductor o un músico es una “chica para todo” que puede interpretar a cualquier autor, o si debe y tiene que especializarse; de si hay “voces” traductoras más adaptadas al *bel canto* y otras que se prestan más al *verismo*; si hay que tener cierta edad, o cierta experiencia (o ambas cosas), para traducir/interpretar a Wagner o Shakespeare; es decir, si un intérprete debe esperar a que su voz se ensanche y afirme antes de cantar el *Tristán*... y no traducir el *King Lear* antes de cumplir los sesenta años. De si puede ocurrir que un traductor, veinticinco años después de haber interpretado sus *Variaciones Goldberg*, pueda sentir, como Glenn Gould, la irresistible necesidad de grabarlas de nuevo, de hacer una nueva traducción. Y, en el plano universitario, si no tendría que haber para los traductores manuales de ejercicios como el Czerny para el piano o el Dionisio Aguado para la guitarra, o si alguien no debería inventarse un método Suzuki para enseñar a los niños a tocar, desde muy pequeños, el violín de la traducción... De paso, también resulta evidente por qué el nombre del traductor debe figurar en la portada del libro: nadie quiere

⁴ Casi me avergüenza la obligada cita: BENJAMIN, Walter (1992): “Die Aufgabe des Übersetzers” en *Sprache und Geschichte (Philosophische Essays)*, Stuttgart, Reclam. (Hay diversas traducciones al español).

escuchar simplemente una Novena de Mahler sino una Novena de Mahler dirigida, por ejemplo, por Abbado.

Sin embargo, hora es ya de explicar el título de este artículo. La verdad es que el título que yo di cuando se me pidió, mucho antes de escribir una sola línea, fue “El castellano bien temperado”, en obvia alusión a la famosa obra de Bach. Sin embargo, cuando vi que el título se había transformado en “El castellano bien templado” - no sé si por error o porque alguien pensó que “templar” era más castellano - me gustó. En el fondo yo quería hablar de un instrumento (el idioma español) bien temperado, pero también, por supuesto, bien templado.

“Temperar” y “templar” no es lo mismo. Lo primero es utilizar un temperamento musical determinado; lo segundo, afinar el instrumento de acuerdo con el temperamento elegido. Ahora bien, ¿qué es un “temperamento”? Técnicamente: “la ligera modificación de un intervalo acústicamente puro o justo”⁵. Como no soy musicólogo, no voy a meterme en honduras. Creo que la idea que tenemos todos los que carecemos de una formación musical seria es que en la música europea, en un momento dado, después de probaturas diversas que comenzaron en el siglo XV, se llegó a una solución salomónica para resolver el problema de los instrumentos de teclado y, por extensión, de los demás instrumentos. Nuestra escala occidental se basa en octavas compuestas por notas naturales, distantes entre sí un tono, salvo el mi y el fa, y el si y el do, a los que separa un semitono. Para evitar teclados excesivamente complicados, se decidió añadir a los instrumentos unas teclas cromáticas (las teclas negras, para entendernos), lo que era al fin y al cabo una componenda, una transacción: un do sostenido no era, desde el punto de vista físico (del número de vibraciones por segundo), lo mismo que un re bemol, pero una sola tecla serviría para ambas notas y el oído tendría que adaptarse a esa mínima “desafinación”.

La realidad, sin embargo, es infinitamente más compleja y, en la época de Bach, los temperamentos preocupaban a casi todo el mundo. Tradicionalmente se ha venido pensando que Bach escribió *El clave bien temperado* para demostrar la versatilidad y posibilidades de los nuevos instrumentos de temperamento “igual”, de intervalos idénticos. Los dos volúmenes de “El clave” agrupan 48 preludios y 48 fugas, en todas las tonalidades mayores y menores, y siempre se creyó que, en 1722 (la fecha de compilación del primer volumen; el segundo no tiene, desgraciadamente, una datación cierta, pero suele fecharse hacia 1744), Bach había querido precisamente demostrar las posibilidades de modulación que permitía ese nuevo temperamento.

⁵ RANDEL, Don (ed.) *Diccionario Harvard de Música* (1997). Versión española de Luis Gago. Madrid, Alianza Editorial.

No obstante, un reciente artículo de Bradley Lehman, titulado “*Bach’s extraordinary temperament: our Rosetta Stone*”⁶, ha revolucionado esas ideas. Al parecer, Bach utilizó en su vida muchos temperamentos y, en la primera página de su *Clave bien temperado* anotó claramente el que deseaba para esa obra... y para otras muchas. El sentimiento, fraseo, articulación y *tempo* (que no es exactamente lo mismo que ritmo) de esas obras viene determinado por su temperamento. Y, al parecer, “*bien temperado*” no significa, en absoluto, “temperado por igual”.

Aplicada a la traducción, la consecuencia es relativamente fácil. Para interpretar una obra, para traducir una obra, lo primero que habrá que averiguar es para qué “temperamento” fue escrita. Si es una obra reciente, podremos suponer, en principio, que ese temperamento es el convencional de hoy, pero, si se trata de un clásico, tendremos que “temperar” necesariamente nuestro castellano. En el caso de Bach, si hemos de creer a Lehman, disponemos ahora de una piedra Rosetta: el dibujo a pluma de la primera página de *El Clave bien temperado*, con once amplias volutas, que corresponderían (quede constancia para los musicólogos), trasladando la notación alfabética alemana a nuestra notación musical, Fa Do Sol Re La Mi Si Fa# Do# Sol# Re# y La# (lo cual no es más que el famoso círculo de quintas, ya que cada nota está situada a la quinta superior de la anterior). En el caso de los textos literarios, averiguar para qué temperamento fueron compuestos puede no ser fácil, a falta de una piedra Rosetta.

Por otra parte, ¿cómo *temperar* nuestro castellano? ¿Se trata, como en el caso de la música, de un problema puramente físico, acústico, fonético? ¿O habremos de temperar también, como parece más probable, nuestra semántica, nuestra sintaxis, nuestra gramática?

Además, aun suponiendo que la obra esté escrita para “nuestro” temperamento, el comúnmente aceptado hoy en nuestro idioma, hay otro problema, que es el del temple, el de la *afinación*. Cuando se trata de instrumentos de cuerda y arco, que son los que nos interesan sobre todo (en otros instrumentos la afinación viene en cierto modo “prefijada” por el propio instrumento), hay un caso especial en la historia de la música que me parece iluminador. Se trata de las *Sonatas del Rosario* de Biber, que en los últimos tiempos parecen haber encontrado cierta difusión.

Son una serie de composiciones para violín y bajo continuo de un músico relativamente poco conocido, Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704), que exigen de los instrumentistas una afinación insólita del instrumento, que, por si fuera poco, varía con cada una de las quince sonatas (sólo dos de ellas, la primera y la última, utilizan la afinación normal del violín: Sol-Re-La-

⁶ LEHMAN Bradley (2005): “Bach’s extraordinary temperament: our Rosetta Stone-1”, *Early Music*, Vol. XXXIII, N° 1 y 2, Oxford University Press.

Mi). Esa “*scordatura*” (término técnico que en realidad sólo significa “desafinación”) permite entonar una música difícil o imposible de interpretar con un instrumento convencionalmente afinado⁷. Pues bien, el sistema parece muy aplicable, metafóricamente hablando, al caso de la traducción de autores, como pueden ser un Bernhard, un Grass o un Joyce, que utilizan afinaciones (no temperamentos) distintos de las convencionales. Por otra parte, hay escritores, como por ejemplo Vikram Chandra en *Amor y añoranza en Bombay*, que en una sola obra pueden cambiar de afinación: en ese libro hay un relato policíaco, otro de amor, otro de fantasmas...⁸. Por no hablar del *Ulises* de Joyce, obra que siempre se ha calificado de muy “musical”, pero en cuya traducción resulta preciso cambiar la afinación del castellano con cada capítulo. Como decía el propio Joyce, cada uno de ellos necesita “una música, una cadencia, un estilo diferente”⁹.

¿Es posible “afinar” (o “desafinar”) el español lo mismo que el original, de forma que resulte más fácil, o posible siquiera, reproducir su música? Llevando al límite la analogía, habría que recordar que un instrumento moderno difícilmente soporta las afinaciones que Biber exige: la madera del violín salta, las cuerdas no aguantan si no son de tripa... y por si fuera poco, se requiere cierto tiempo para que el instrumento acepte la afinación insólita; por eso en una sala de conciertos hay que interpretar las *Sonatas* con varios instrumentos. ¿Sería aplicable la opción Biber a la traducción de autores como, por ejemplo, Thomas Bernhard?

Quizá sí. Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que el traductor, a diferencia del intérprete musical, trabaja siempre en un estudio de grabación. Le falta el contacto con el público, la retroalimentación, pero en cambio puede rehacer casi indefinidamente sus interpretaciones, corrigiendo errores. En el caso de Bernhard, por ejemplo, puede afinar su instrumento lingüístico en la gama de lo horrible (horrible, espantoso, terrorífico, tremebundo, horrendo, espeluznante, horripilante...) o de lo abyecto (bajo, innoble, infame, rastrero, vil, miserable) para interpretar con más facilidad sus diatribas. O incluso (como ocurre con las tablaturas en que están escritas las sonatas de Biber, en las que, por misericordia hacia los intérpretes, se indica la posición de los dedos en el

⁷ GAGO, Luis (2004): “Las sonatas de los Misterios (o los Misterios de las sonatas)”, notas al programa de los conciertos dados por La Risonanza en el Auditorio Nacional (25 y 26 de noviembre), con motivo del tercer centenario de Biber.

⁸ CHANDRA, Vikram (2001): *Amor y añoranza en Bombay (Love and Longing in Bombay)*. Traducción de Dora Sales y Esther Monzó. Madrid, Espasa Calpe. Véase ROLLASON, Christopher: “Translating a Transcultural Text – Problems and Strategies: On the Spanish Translation of Vikram Chandra’s ‘Love and Longing in Bombay’” [en línea] (2004): <http://www.seikilos.com.ar/LoveAndLonging.html> [consulta: 15 de septiembre de 2005]. En realidad, esa traducción plantea problemas de “transculturación” mucho más importantes.

⁹ Citado por LAGO, Eduardo (2002): “El íncubo de lo imposible”, *Revista de Libros*, n° 61, enero, 49-56.

mástil pero no la nota que suena sino la que normalmente sonaría de haberse conservado la afinación convencional de las cuatro cuerdas), se podría recurrir a la electrónica haciendo que la gama habitual de la repugnancia o repulsión, por ejemplo, quedara aumentada en un semitono, para atender al permanente paroxismo de Bernhard, ese artista absoluto de la exageración. (El traductor escribiría “desagradable” pero la autocorrección de su programa informático escribiría “espantoso”; el traductor escribiría “miserable” pero la corrección daría “abyecto”...). Personalmente, me parece llevar las cosas demasiado lejos y, por otra parte, desconfío de todo procedimiento mecánico: todos esos adjetivos pueden ser útiles para traducir a Bernhard, pero nunca sobre la base de uno por uno: no siempre, o no automáticamente, “*fürchterlich*” será horrible o “*entsetzlich*” espantoso. En cualquier caso, me parece que no es disparatado hablar en el campo de la traducción de instrumentos preparados, cuerdas añadidas, violines desacordados, o vocabularios preconstruidos... Las posibilidades son infinitas.

Ahora bien, una vez “temperado”, si necesario fuere, y afinado en cualquier caso su instrumento, su castellano, el traductor se enfrenta con el problema más difícil, en realidad con el verdadero problema, que es el de la interpretación en sí.

Mi admiración por los escritores austríacos es inmensa, porque, casi indefectiblemente, reconozco en ellos su talento musical. Schnitzler, Joseph Roth (que no es austríaco pero en el fondo lo es), Bernhard, Josef Winkler, Werner Köfler, Elfriede Jelinek... escriben impulsados por ritmos, melodías y hasta armonías internos. Alguna vez he pensado que, quizá, la única cualidad que un traductor necesita es un buen oído, y que todo lo demás se le dará por añadidura. Y casi me atrevería a decir que el mejor traductor será el que, olvidándose de preceptivas, toque “de oído”, aunque sé, naturalmente, lo peligroso que es decir esto.

De todas formas, y en primer lugar, no hacen falta traductores con un oído “absoluto”. Ese oído, lo mismo que en música, es un lujo, un don del cielo, pero no una garantía de nada. Y además el oído relativo se educa: rara es la persona capaz de afinar un instrumento de cuerda la primera vez que lo tiene en sus manos. Por otra parte, hay que saber escuchar también los silencios, las notas no escritas que quizá sea superfluo incluir en la partitura, pero que, sin embargo, tienen que oírse. Como escribió David Mamet: “Chejov suprimió la trama. Pinter, yendo más allá, la historia, la narración; Beckett la caracterización. Pero de todas formas las oímos”¹⁰. La omisión como forma de creación.

¹⁰ MAMET, Mamet (2002): “Hearing the notes that aren’t played”, *The New York Times*, 15 de julio.

Por otra parte, el oído literario no es el musical: es un oído interno mucho más estructurado e impalpable. Por ello, con frecuencia se habla de la musicalidad de la prosa de algunos autores, pero rara vez se va mucho más lejos. En el mejor de los casos, se mencionan sus repeticiones y variaciones... o se alude a motivos principales y secundarios... Más o menos, hay que deducir que se trata de una prosa que suena bien, sin que nadie sepa decir muy bien por qué.

Una vez más, creo que hay que recordar que nos movemos en el campo de la metáfora: en el caso concreto de Bernhard¹¹, se ha comparado, por ejemplo, la estructura del monólogo del príncipe Saurau en *Trastorno* con el último movimiento de la Cuarta sinfonía de Brahms¹², o la novela *El malogrado* con las variaciones Goldberg¹³... El propio Bernhard llegó a escribir que los actos de *La partida de caza* eran los tiempos de una sinfonía...¹⁴. Gudrun Kuhn, que es sin duda quien más y mejor ha escrito sobre Bernhard y la música, subraya que, por sorprendentes que puedan ser a veces las coincidencias, esa clase de intentos de aproximación fracasan necesariamente por la imposibilidad de aislar segmentos verbales y musicales estrictamente análogos. Por otra parte, aunque pueda decirse que, hasta cierto punto, un texto literario es susceptible de modulación, pasando de la tónica a la dominante o subdominante y volviendo a la tónica, el peligro de querer aplicar categorías musicales a la prosa, en donde, por definición, no cabe hablar propiamente de armonía al no darse, estrictamente, una escritura polifónica, parece evidente. Kuhn se ha referido con ironía a quienes, en relación con la prosa de Bernhard, han hablado de cánones y sonatas, fugas a dos o tres voces, valeses y *Bolero* de Ravel, música minimalista o sinfonías de Beethoven, acordes y pausas de la obertura de *La Flauta Mágica* o quintas disminuidas¹⁵. Hasta el propio Bernhard

¹¹ Hace ya muchos años que Félix de Azúa, desde un punto de vista puramente crítico, habló de las sinfonías de Bernhard (*Trastorno, Corrección, La calera, Helada*), su música de cámara (*El sobrino de Wittgenstein, El imitador de voces, El malogrado*) y su ciclo de *Lieder* (la autobiografía). Véase AZÚA, Félix de (1996): “Cinco novelas del invierno humano (La fiebre Bernhard en España)”, *El País*, 30 de enero.

¹² KUHN, Gudrun (1999): “Entwickelnde Variation: Thomas Bernhard als schreibender Hörer von Johannes Brahms” en HOELL, Joachim/LUEHRS-KAISER, Kai (eds.): *Traditionen und Trabanten*, Wurtzburgo, Königshausen und Neumann, 177-193.

¹³ VOERKNECHT, Liesbeth M. (1999): “Thomas Bernhard und die Musik: *Der Untergeher*” en HOELL, Joachim/LUEHRS-KAISER, Kai (eds.): *Op.cit.*, 195-216.

¹⁴ BERNHARD, Thomas (2003): *El ignorante y el demente. La partida de caza. La fuerza de la costumbre*. Traducción de Miguel Sáenz. Hondarrabia, Hiru.

¹⁵ KUHN, Gudrun (2002): “Musik und Memoria (Zu Hör-Arte von Bernhards Prosa)” en HUBER, Martin y SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (eds.): *Wissenschaft als Finsternis?*, Viena, Böhlau, 145-161. En el más completo de sus estudios, Kuhn ha criticado especialmente la acuñación por Manfred Jürgensen de la expresión “partituras verbales” para calificar la prosa de Bernhard. Véase JURGENSEN, Manfred: “Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard”, en el mismo (ed.): *Bernhard Annäherung* (1981), Berna/Munich, Francke, 99-121; y KUHN, Gudrun:

desciende a lo inaceptablemente trivial (si es que no se trata de una tomadura de pelo, como parece probable, a la periodista con quien habla) cuando dice que él tiene mucho sentido musical, como se demuestra por el hecho de que, cuando habla, no puede evitar marcar el compás con el pie¹⁶...

Hay algo que siempre me ha sorprendido y es la escasa popularidad de las lecturas públicas de obras literarias en España. En Alemania, por ejemplo, cualquiera está dispuesto a oír leer a Günter Grass y a pagar por ello. En España cuando un autor lee hay que reclutar el público a lazo y, normalmente, el español no quiere que le lean, salvo si se trata de poesía, y no siempre. En otros países, los ingresos de los escritores, y más aún de los famosos, pueden ser más importantes por sus lecturas en público que por sus propias obras publicadas¹⁷.

Con todo, siempre he pensado también que, en el fondo, el español medio tiene cierta razón. Un escritor puede escribir muy bien y leer rematadamente mal. Se le está pidiendo algo que no es lo suyo, unas dotes histriónicas y de declamación que, en principio, no tiene por qué tener. Es cierto que hay escritores (Martin Walser, Günter Grass, Thomas Brussig, otros muchos) que leen rematadamente bien pero, en el fondo es pura casualidad. No es lo suyo. Los japoneses son mucho más lógicos: consideran que la lectura de sus obras por el propio autor sería una falta de modestia imperdonable.

Ahora bien, para ese lector especializado, intérprete en ciernes, que es el traductor, no hay nada más importante que oír leer al autor que traduce, y quizá sea ése el verdadero sentido de las reuniones que periódicamente organiza Grass con sus traductores. Se trata de escuchar la primera versión, la original, la de referencia absoluta, de escuchar una voz irrepetible... Al fin y al cabo el autor no es más que un colega, un traductor que trata de entonar lo mejor posible *su* versión. Enrique Morente, el cantaor, ha dicho: “Un amigo me habló de un poema que cuenta cómo se sufre traduciendo un poema. Para mí, eso es la esencia del arte: una continua traducción y bastante angustiada por cierto. Se trata de traducir tus sentimientos, de plasmar los sentimientos de la tradición, los caminos transitados antes por otros, en tu propio idioma”¹⁸.

Desde el punto de vista de la interpretación, la verdad es que el traductor está en clara inferioridad de condiciones con respecto al intérprete

“*Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*”(1996). Würzburg, Königshausen & Neumann, 42 y sigts.

¹⁶ “En mí es algo coordinado, contrapuntístico. Tengo que hacerlo porque soy una persona *musical*”. BERNHARD, Thomas (1998): *Un encuentro (Conversaciones con Krista Fleischmann)*, Barcelona, Tusquets, 76.

¹⁷ El fenómeno alcanza a los traductores. Harry Rohwohlt, traductor de Flann O’Brien, David Sedaris, *Winnie the Pooh*... se ha hecho tan famoso por sus lecturas y grabaciones como por sus (estupendas) traducciones al alemán.

¹⁸ MORENTE, Enrique (2002): “La piratería es un mal menor. Pero si no se resuelve me veo vendiendo mantas”, *El País*, 14 de mayo.

musical. Nadie le dice en qué tonalidad está escrita una composición, y sólo con dificultad puede deducirlo observando sus sostenidos y sus bemoles. No sabe cuál es el compás, ni hay indicaciones que lo guíen en los tiempos y la dinámica. Aunque los *accelerandi* y *ritardandi* puedan ser relativamente claros, el traductor agradecería a veces saber si aquello debe tocarse como un *andante maestoso* o como un simple *andante*. Y hasta la traslación exacta de las cursivas originales de un texto literario, que pueden marcar acentos o *staccatos* en el original, son muchas veces criticadas, como *extranjerizantes* (valga la cursiva), cuando se utilizan en la traducción¹⁹. Afortunadamente, si el traductor tiene buen oído, conseguirá averiguar lo que necesita, pero las diferencias entre el instrumento que él toca y el del compositor original pueden obligarlo a hacer transposiciones (es curioso cómo una parte de la terminología de la teoría de la traducción, al menos desde Vinay/Darbelnet, utiliza términos musicales: modulación, transposición, tonalidad...), con el inevitable cambio de ambiente, de atmósfera, de clima. La relación entre las tonalidades musicales y los estados de ánimo ha sido muy discutida, pero indudablemente existe...

Conclusiones: no hay conclusiones. Me temo haberme limitado a una melopeya y quizá hubiera sido más convincente seleccionar algunos fragmentos de traducciones bien interpretadas en un castellano bien temperado y bien templado, pero ello hubiera redundado en un proyecto de biblioteca de traducciones que reflejaría sólo mi gusto personal, en una especie de historia caprichosa de la traducción literaria en España.

Así, por ejemplo, en los últimos tiempos me he dado cuenta, como muchos otros, de que el autor que más ha influido en los escritores españoles de varias generaciones no ha sido Faulkner, ni Raymond Carver, ni Thomas Bernhard..., sino la encantadora Richmal Crompton. Sin embargo, no estoy nada seguro de que fuera tanto ella como las interpretaciones de sus obras que hizo Guillermo López Hipkiss, un traductor que es el ejemplo más claro que pueda imaginarse de lo que se ha llamado “infidelidad creadora”²⁰. Por otra parte, decir, como hace Andrés Ibáñez, que “el libro español de prosa más hermosa de este siglo [se refiere al XX] es la traducción de Pedro Salinas de *En busca del tiempo perdido*...”²¹ es una afirmación indemostrable por su generalidad, pero yo no tendría inconveniente en aceptarla. Y, por pasar al otro lado del charco, la traducción de Cortázar de las *Memorias de Adriano* de la Yourcenar,

¹⁹ DURO MORENO, Miguel (1997): “La crisis de la diacrisis o la cursiva mal traducida” en MORILLAS, Esther y ARIAS, Juan P.(eds.): *El papel del traductor*. Salamanca, Colegio de España, 267-291.

²⁰ GARGATAGLI, Ana y LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel: “Ficciones y teorías en la traducción: Jorge Luis Borges” (1992), *Livius*, I, 57-67. Véase también GARGATAGLI, Marietta: “La infidelidad creadora” [en línea] (2002), *El trujamán*: http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/octubre_02/15102002.htm [consulta: 15 de septiembre de 2005].

²¹ IBÁÑEZ, Andrés (1995): *La música del mundo*. Barcelona, Seix Barral, 391.

¿no suena muy templadamente bien? ¿Y los Chesterton de Alfonso Reyes? ¿Y *Las palmeras salvajes* o el *Bartleby* de Borges? ¿Se podría incluir en la biblioteca, sin leerlo de nuevo, el *Retrato del artista adolescente* de Dámaso Alonso? ¿Y no estarían todos los Thomas de Quincey del peruano Luis Loayza? ¿Y *La metamorfosis* de Kafka... no, no la traducida por Borges, que nunca la tradujo, sino la de Juan José del Solar? ¿O bien la perfecta traducción del poema “A su amada pudorosa” de Andrew Marvell, hecha por Angel [¿Luis?] Pujante?²²...

Yo creo que los traductores (que, en general, *mea culpa*, leemos demasiado pocas traducciones), deberíamos ir formando poco a poco nuestra discoteca de interpretaciones que han ido marcando esa historia eternamente por escribir de la traducción musical española... Es decir, la historia del castellano bien templado.

²² PUJANTE, Ángel-Luis (1999): “A su amada pudorosa”, *Barcarola* (Málaga), 58/59, noviembre, 101-106.