

NÚMERO 4
ISSUE 4



LA CENTRALIDAD DE LA CULTURA DEL TRADUCTOR: LA CELESTINA DE FERNANDO DE ROJAS Y LA CREACIÓN DEL ESTILO EN TRADUCCIÓN

Peter Bush

Catedrático jubilado de Traducción Literaria
School of Literature and Creative Writing
University of East Anglia



Este texto se publica de forma simultánea en inglés y castellano. La versión inglesa puede leerse en el número 2 de *The AALITRA Review: A Journal of Literary Translation*.

2010

Fernando de Rojas escribió su historia de pasión y conflicto social siendo estudiante de Leyes en la Universidad de Salamanca cuando tenía veinte y pocos años, hacia 1496. En diversos prólogos y epílogos, ofrece algunos comentarios excusatorios e irónicos acerca de la génesis de su obra y de cuál era el contexto de la lectura de literatura en el siglo XVI. Al parecer, encontró un capítulo manuscrito en un aula, lo leyó, le gustó su estilo y, dado que disponía de quince días de vacaciones, decidió terminarlo. El libro se publicó en 1499 en dieciséis capítulos. Rojas lo sometió a continuación al examen de otros compañeros de estudio, quienes le recomendaron que lo ampliara porque habían disfrutado con los personajes. Eso fue lo que hizo y añadió entonces cinco capítulos más. La versión final de *La Celestina* se publicó en 1500.

El impresor de Rojas, Alonso de Proaza, introdujo notas al principio de cada capítulo explicando el argumento y los personajes, y también le proporcionó su marco de comedia humanista medieval, esto es, la apariencia de un diálogo teatral. Sin embargo, la obra no se escribió para ser representada. Proaza pide a los lectores profesionales que leerán la obra que varíen la locución según los diferentes papeles y capten la atención de sus oyentes figiendo al leer «mil artes y modos».

Ni Rojas ni su impresor pudieron imaginar que con el tiempo *La Celestina* sería considerada como una obra clave en el desarrollo de la ficción en la prosa europea y en el castellano en tanto que lengua literaria; como un experimento con la forma novela casi cien años antes de Cervantes, antes de que el género existiera como tal. De modo más inmediato, debieron de quedar asombrados al ver que se convertía en un «éxito de ventas» en Europa, traducido a muchos idiomas (entre ellos, el italiano, el inglés, el hebreo y el latín) y con una multitud alud de secuelas por parte de otros escritores peninsulares que esperaban beneficiarse de su éxito. Rojas llegó a ser abogado en Talavera (Toledo) y no volvió a escribir nunca más.

Su obra maestra es, en gran medida, poco conocida y poco leída en el mundo anglohablante. ¿Podía, en tanto que traductor, hacer algo al respecto? ¿Por qué habría hacerlo? ¿Y cómo intentaría recrear la originalidad estilística del siglo XVI en un estilo inglés que sonara original al cabo de más de quinientos años?

Esbozaré, en primer lugar, el contexto histórico en el que vivió y escribió Fernando de Rojas. La década de 1490 fue un período tumultuoso para la Península Ibérica, un momento histórico decisivo en el que los Reyes Católicos emprendieron la construcción de un Estado-nación basado en la pureza de sangre: la España comprometida con el imperio y la cruzada. En 1492, cayó Granada, el último reino árabe, con lo que finalizaron más de siete siglos de gobierno musulmán en algunas zonas de la Península; se promulgó el decreto de expulsión de los judíos; y Colón se embarcó en un viaje que pondría los cimientos de la futura expansión imperial. En ese momento, los Reyes Católicos ya habían refundado la Inquisición, que enseguida se convirtió en una especie de policía nacional entregada con fervor a la erradicación de la herejía entre conversos y moriscos (cuya expulsión final se decretó en 1611), así como a la persecución de cualquier persona sospechosa de participar en actividades «impuras».

Los turbulentos cambios promovidos por el Estado encontraron la oposición de los súbditos católicos que se habían acomodado a una forma de rudimentaria coexistencia, de los más afines a posiciones teológicas erasmistas y de los moriscos y conversos. Al mismo tiempo, la sustitución del latín por el castellano y la difusión de la imprenta dieron lugar a un número cada vez mayor de materiales de lectura a disposición de todos, lo cual puso en cuestión el monopolio de la Iglesia sobre el control de las ideas y la interpretación religiosa. Rojas pertenecía a una familia de conversos que se había bautizado a finales del siglo XIV. Algunos miembros de su familia sufrieron persecuciones, murieron en la hoguera y vieron confiscadas sus propiedades. Su suegro perdió posición social y propiedades por haber realizado comentarios heréticos. En Salamanca y su universidad convivían clérigos y profesores de tendencias en conflicto, astrólogos, místicos y lingüistas. Castilla la Vieja no tardaría en convertirse en uno de los centros de las revueltas campesinas de los comuneros. El tono de la novela refleja el vigor y la eferescencia de ese viejo mundo condenado a través del lenguaje de prostitutas y criados rebeldes que emplean una exuberancia shakespeariana en el debate retórico y las burlas alcohólicas.

Traducir a Rojas enfrenta su obra y el contexto histórico su obra con los del traductor: los factores que lo llevan a convertirse en traductor literario, su propia lectura de la novela y la tradición existente de traducir *La Celestina* al inglés, su cultura y su contexto histórico.

Leí por primera vez a Rojas mientras estudiaba en un instituto de provincias en Spalding (Lincolnshire) en 1963, cuando el Estado del bienestar se encontraba firmemente establecido en el Reino Unido, y ello me permitió acceder a un territorio universitario desconocido para mi familia. Mi profesor me preparaba para los exámenes de entrada en Oxbridge y uno de los temas posibles en literatura española era la ficción del Siglo de Oro. De modo inevitable, siendo Inglaterra lo que es, me mostré muy sensible a las cuestiones relacionadas con la clase social y a mi ambivalente relación con el inglés estándar. Mi padre era tipógrafo y también un activo sindicalista, hijo a su vez de un pastor. Durante su jornada de trabajo utilizaba constantemente dos formas de inglés: el estándar en las páginas que componía y

el no estándar con sus «compadres»; en casa, nuestras conversaciones eran siempre en no estándar, si bien el estándar estaba presente en los numerosos periódicos que leíamos y en la radio, así como en las conversaciones que teníamos con quienes hablaban en inglés estándar. Mi madre se había trasladado a Lincolnshire desde Sheffield en la década de 1920 para trabajar en la recogida de la fresa, conoció a mi padre y ya nunca regresó: un caso atípico de emigración de la ciudad al campo. Aportó un tercer elemento a la conversación, lo que quedaba de un acento de clase obrera de Yorkshire.

Para mí, esa alternancia lingüística nunca fue un problema y siempre me pareció «natural» hasta que entré en la escolarización formal a los cinco años, cuando se me dijo para mi sorpresa que no hablaba un inglés correcto; me ocurrió de nuevo cuando aprobé al final de la primaria la reválida del Eleven Plus, que era la puerta de entrada a una educación superior y a una carrera profesional que sólo entonces, tras el final de la Segunda Guerra Mundial y la expansión del Estado del bienestar y la educación universal, se hicieron accesibles para las familias trabajadoras. La grammar school me introdujo en un mundo formado en gran medida por los hijos de la burguesía local que no vivían en viviendas sociales y que no hablaban en no estándar y en estándar. Aprendí latín, francés y castellano, lenguas en las que empezamos desde cero.

A *La Celestina* llegué también tras una exposición intensiva a las obras de los «jóvenes airados» de la década de 1950 como John Osborne y de los realistas sociales como Stan Barstow, Alan Sillitoe y Shelagh Delaney en la asignatura de Inglés General de los dos últimos años de secundaria, que resultaron notables por su atención a la clase social y el lenguaje y por la hostilidad universal a la literatura de quienes se especializaban en ciencias, una hostilidad que se expresaba en violencia verbal hacia el profesor. No obstante, semejante exposición permitió un espacio para el debate de la experiencia de clase, por más que siempre como algo exótico y ajeno; y fue también un antídoto para la combinación del esnobismo de los colegios privados (rugby, no fútbol; Iglesia Anglicana; *The Times*, no *The Daily Mirror*; el Third Programme de la BBC, no Radio Luxemburg) y la misión civilizadora de F. R. Leavis que excluía cuanto no era «alta» cultura.

Convertido ya en un miembro en ciernes de la burguesía, vislumbré parte de la historia de conflicto social oída en innumerables relatos de mis padres a través de mi propia experiencia de las hipocresías locales; por ejemplo, un pilar del *establishment* local, monitor de los *boyscouts* y miembro del consejo escolar, a quien conocía como el jefe a quien mi padre tenía que enfrentarse en sus actividades sindicales.

Enseguida quedé sorprendido por la descripción de Rojas de la vida en una ciudad pequeña, al vivir yo en una localidad donde las personas se conocían por el nombre de la calle en la que vivían, las historias familiares eran de dominio público y existía una rica y poderosa clase de terratenientes y una amplia clase de trabajadores (agrícolas, sobre todo) extremadamente pobres. No importaba que hubiera ocurrido quinientos años atrás, el miedo sentido por Celestina y sus amigas y por los sirvientes ante el poder de los magistrados, la policía y los ricos me recordó el tono de las historias familiares: el desalojo de mi abuelo y su familia cierta Navidad de la granja que ocupaban en la propiedad del terrateniente; el encarcelamiento de una muchacha de doce años denunciada por el párroco de la Iglesia de Inglaterra por arrancar flores de los jardines del asilo de pobres del pueblo; los «jornaleros» del sector de la imprenta, que solían aparecer en las épocas de mayor trabajo (sobre todo, en Pascua y Navidad) con la esperanza de conseguir algún empleo ocasional; y los terratenientes que combatían la introducción de la industria en la economía local con el fin de conservar una fuerza de trabajo dócil y dependiente de la tierra.

Los personajes del cuarto estado de Rojas me impresionaron mucho: temían el poder, pero no se acobardaban y defendían sus derechos; el lenguaje que utilizaban en unos diálogos extremadamente vivaces tenía un tono literario diferente del de los campesinos de Lope de Vega o incluso de Sancho Panza, que no parecía muy contemporáneo.

Mis propias exploraciones de los dialectos del inglés y la sociedad inglesa se vieron ampliadas para siempre cuando fui a Cambridge, donde recibí una nueva influencia de profesores como Raymond Williams (ah, las estructuras de sentimiento); luego vino Oxford, me convertí en joven revolucionario del 68 (ah, la dialéctica de la historia) y enseñé en colegios de Londres (ah, las habilidades mixtas integrales), antes de dedicarme a la traducción literaria (ah, el reto de escribir) o a la enseñanza universitaria (ah, la teoría y la práctica de la traducción).

En la universidad volví a leer *La Celestina* y me encontré con una crítica obsesionada por la cuestión de la autoría: ¿escribió de verdad Rojas todo el libro? La edición española de la década de 1920 que utilicé contenía grandes secciones en cursiva que se consideraban como añadidos de otra mano. Las investigaciones españolas modernas han continuado en gran medida por semejante senda, y la ansiedad textual ha oscurecido el impacto de los personajes y el lenguaje. Por su parte, los estudios del hispanismo británico han preferido ver en la obra una defensa de la justicia poética moral: los amantes merecen morir porque han utilizado una alcahueta como intermediaria. Se han centrado en los desventurados amantes y, tras demonizarlos, han relegado los demás personajes a la tradición medieval. Ambos bandos se han complacido, y aún se complacen, en rastrear las influencias, llenar las páginas de notas eruditas y a menudo mojigatas. El conflicto social y el contexto histórico apenas reciben atención. Al fin y al cabo, las creencias de los principales hispanistas del Reino Unido han oscilado entre el «alto» catolicismo, el protestantismo y el elitismo liberal. Una visión complementaria ha sido leer la novela como un libro cómico sin más y en el que nada debe tomarse muy en serio, evitando con ello el terreno moral o la relevancia social. Las interpretaciones de los críticos estadounidenses Stephen Gilman y Dorothy Severin, más sensibles en términos sociales y políticos, fueron tratadas con benévolo paternalismo por figuras como sir Peter Russell, titular de la cátedra Alfonso el Sabio de Literatura Hispánica en la Universidad de Oxford, paladín del enfoque de la comicidad y hoy resucitado y celebrado en forma literaria por Javier Marías bajo el personaje de sir Toby... En otras palabras, los estudiosos han contribuido a la marginación de esta obra maestra del Renacimiento que habría sido reconocida sin duda como una obra digna de Cervantes y Shakespeare de no ser tan crítica socialmente, de haber sido escrita en inglés o de haber gozado de una traducción crítica o traductora diferente.

Mi paso a la traducción literaria fue inseparable de un vínculo que establecí a principios de la década de 1980 y que también acabó por ayudarme a restaurar *La Celestina* en mis horizontes. En 1981-1982 preparé y publiqué una edición crítica de *Campesinos de Nijar* de Juan Goytisolo; poco después traduje el primer volumen de su autobiografía, *Coto vedado*, y me convertí en su traductor habitual al inglés. Goytisolo ha sido un escritor exiliado desde 1956; es un vindicador de las raíces musulmanas de la cultura española y un defensor e intérprete de un canon literario de obras olvidadas o expurgadas por el *establishment* literario español, un árbol literario en el cual él mismo ha injertado su producción. La novela de Rojas constituye una obra central en ese canon alternativo. Para celebrar su quinto centenario, Goytisolo escribió un ensayo que traduje para *Los Angeles Times* (en la época en que ese diario tenía los fines de semana un suplemento literario). Mientras traducía el ensayo, volví a leer la novela y pensé en el proyecto de una nueva traducción; empecé incluso a utilizar extractos de diversas traducciones al inglés como material en los seminarios de traducción que impartí en el Centro Británico de Traducción Literaria en Norwich, del que fui nombrado director. Sin embargo, ser director de un centro nacional de traducción literaria significaba que disponía de muy poco tiempo para traducir. Solo después de dejar Norwich y convertirme en traductor independiente a tiempo completo en Barcelona en el 2004 la idea se volvió factible. La presenté a Dedalus Books, que tiene una amplia trayectoria de traducciones de clásicos europeos. El azar quiso que retradujera al mismo tiempo *La Celestina* y *Juan sin Tierra* de Goytisolo. Goytisolo había retocado la parte final de su trilogía e insistió a sus editores estadounidenses que encargaran una nueva traducción.

Ambos proyectos ¿la demolición por parte de un moderno tardío del lenguaje literario convencional y los mitos nacionalistas; y la primera novela vernácula creadora de un nuevo lenguaje literario, un nuevo género, y además en vena rebelde? me alentaron a mostrarme atrevido en términos estilísticos. En ninguno de los dos casos quise, como traductor, conformarme con lo que se había hecho.

En esa lectura de *La Celestina* casi cuarenta años después de mis forcejeos juveniles con el castellano de Rojas, aporté al proceso un bagaje intelectual y existencial muy diferente. La aguda conciencia de clase pasó a un segundo plano y en su lugar cobró importancia la lúdica exuberancia lingüística y la inmensa energía de Celestina, la protagonista, una mujer de setenta años que aprecia su inteligencia, su fuerza y su astuta imaginación al tiempo que lamenta de la decadencia de todas las cosas y de las oportunidades para obtener placer sexual. Todo el apego que podía haber sentido por las figuras a lo Romeo y Julieta de Calisto y Melibea como producto de la influencia de la crítica de la década de 1960 quedó barrida en ese momento por la retórica de los criados y las prostitutas. Vi en ese momento que uno de los rasgos originales de la novela era el descarado humor y el sentido de independencia y valía de esos personajes: Rojas crea una igualdad retórica a través de las clases sociales y, en realidad, inclina la balanza en favor del subordinado que logra burlar a su señor.

Tomé dos decisiones estratégicas como traductor. En primer lugar, deshacerme del marco de la comedia humanista y devolver al lector inglés una narración más cercana a la voz de un lector profesional en las inflexiones del traductor interpretativo. En segundo lugar, decidí que no buscaría crear una forma de inglés shakespeariano (la tradición traductora convencional) puesto que, si el genio del lenguaje de Rojas procedía de su original mezcla de castellano de la calle y registros literarios, entonces su «conmoción de lo nuevo» exigía un inglés que intentara crear una mezcla original de inglés de la calle y de una diversidad de registros literarios. En cualquier caso, el lenguaje de la traducción no podía ser insípido y debía estar animado por un vigoroso sentido de la oralidad. Ese rasgo se vio reforzado por mi experiencia de traducir a Juan Goytisolo y en ese momento, de forma simultánea, *Juan sin Tierra*; por difíciles que fueran las imágenes, la narración discontinua y antilínea, el inmenso repertorio de referencias, el lenguaje debía estar inspirado por una musicalidad oral susceptible de atrapar al lector: el arte está en el ritmo.

La modificación de la presencia física de la prosa en la página resultó relativamente sencilla. Los únicos ajustes que tuve que hacer fueron los añadidos de nombres o verbos declarativos para que quedara claro quién decía qué a quién. La creación del estilo que buscaba me llevó doce borradores en poco menos de tres años. Supuso una serie de investigaciones literarias (desde Chaucer hasta las *madames* del siglo XVIII) y la liberación de diversas voces de mi pasado para los subordinados.

Ofreceré a continuación un ejemplo de la traducción de un monólogo de Celestina extraído del principio del capítulo V. La alcahueta camina por la calle tras su primer encuentro con Melibea; se ha convencido de la hipocresía de la joven (desea reunirse con Calisto, pero su posición social no le permite reconocerlo) y se felicita de su éxito a la hora de infundirle la idea de una eventual cita. Celestina va a contarle a Calisto esas buenas perspectivas.

Presento los diferentes cambios de un borrador a otro como prueba material del modo en que se crea el estilo en traducción, del modo en que el arte interpretativo del traductor se va acercando cada vez más a un lenguaje literario intenso, como expresión verbal de una estrategia que sólo puede cristalizar tras ese proceso de investigación y prueba. En semejante proceso, el arte es animado de forma holística por la historia, la experiencia, la erudición y la subjetividad del traductor; es decir, por todo a cuanto se puede recurrir racional e irracionalmente en el curso de la reescritura y en el avanzar y retroceder por el original castellano. La traducción se va puliendo así en la conciencia del traductor como escritor hasta el punto de que adquiere una existencia independiente del original; y el traductor tiene que zafarse de éste, dejarse ir en la escritura, en esa singular forma de escritura que es la traducción literaria.

En este fragmento concreto de 300 palabras hay unos 120 cambios. En una novela de unas 60.000 palabras, eso significa algo del orden de unos 24.000 cambios de palabras. Y esos cambios están siempre en función de una reescritura global, de una búsqueda del estilo deseado. Deseo subrayar este hecho por si algún editor considera que los traductores literarios están demasiado bien pagados o por si alguna administración universitaria o algún crítico literario considera que los traductores son plumíferos ocasionales.

Salvo algunas ojeadas para los seminarios, nunca había leído enteras las traducciones anteriores y me propuse no hacerlo hasta quedar satisfecho con mi propia traducción. Con objeto de ilustrar la tradición de traducir a Rojas, incluyo las versiones de ese fragmento realizadas al inglés por James Mabbe, John Clifford y Margaret Sayers Peden y, al francés, por Aline Schulman. Todas mantienen el marco del diálogo teatral. La de James Mabbe (JM) es arcaica porque data de 1631; está mucho más cerca en el tiempo de Rojas y su inglés es el inglés literario contemporáneo. De acuerdo con la práctica de la época, realiza ampliaciones, y sus adornos suelen indicarse en cursiva en muchas ediciones modernas. La traducción de John Clifford (JC) es un ejemplo de las numerosas traducciones para el teatro que parten de la premisa de que la «obra» no es representable y hay que recortarla hasta conseguir que lo sea. Clifford redujo el texto en más de un 40 por ciento para el montaje realizado por Calixto Bieito para el festival de Edimburgo en el 2004, y Bieito llevó a cabo nuevos recortes durante el proceso de producción. Como director, Bieito es conocido por su afición a la desnudez y la provocación; sin embargo, la traducción está firmemente anclada en el modo arcaizante. La traducción de Margaret Sayers Peden (MSP) es un tour de force en este sentido y se publicó en septiembre del 2009, tres meses después de que Dedalus publicara la mía (PB) en el Reino Unido. Peden quiso que el inglés se pareciera cuanto fuera posible al castellano, a expensas incluso de resultar molesto. Tanto las traducciones de Clifford como de Peden, al optar por lo arcaico, traducen en la tradición de Mabben haciendo lo contrario de lo conseguido por Rojas, es decir, un castellano sorprendentemente nuevo para su época. Aline Schulman (AS), la traductora de Juan Goytisolo al francés, opta por un tono contemporáneo, pero evita utilizar palabras que hayan entrado en el francés a partir de la segunda mitad del siglo XIX. El texto castellano pertenece a una edición en curso, fruto de mi experiencia de traducción.

1

¡Oh, rigurosos trances! ¡Oh, cuerda osadía! ¡Oh, gran sufrimiento! ¡Y qué tan cerca estuve de la muerte, si mi mucha astucia no rigiera con el tiempo las velas de la petición! ¡Oh, amenazas de doncella brava! ¡Oh, airada doncella! ¡Oh, diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy.

CELEST. O cruel encounter! O *daring and* discreet attempt! O great *and singular sufferance!* O how near had I been to my death, if my much subtlety *and cunning craft* had not shifted in time the sails of my suit! O braving menaces of a gallant lady! O angry and enraged damsel! O thou devil whom I conjured! O how well has thou kept thy word with me in all that I desired! I am much bound unto thee! [JM]

CELESTINA. O cruel encounter! O subtle daring! O great sufferance! And how near I was to death! What cunning subtlety to trim the sails of my petition in her angry gale! O the threats of the roaring girl! O angry virgin! O devil I conjured up, how

you fulfilled the promise I made you give me! I am in debt to you! [JC]

SCENE 1

CELESTINA (*alone*) O such danger! O cunning daring mine! O great suffering! I was very near death had my cleverness not known to trim the sails of my petition! O threats from that fiery maiden! O wrathful maiden! And you, Devil, you I conjured, how faithfully you kept your word in everything I asked of you! I am in your debt! [MSP]

CÉLESTINE. – Dans quel mauvais pas je m'étais mise! Quelle audace, quelle astuce il m'a fallu! Et quelle patience! Si je n'avais pas changé de cap au bon moment et parlé d'une prière, c'était la mort qui m'arrivait dessus! Comme elle m'a menacée, cette pucelle en colère! Une vraie furie! Et toi, démon que j'ai conjuré, comme tu as su tenir parole, tu as fait tout ce que je t'avais demandé! Je te dois beaucoup. [AS]

That was a close shave! Cunning wins cunning! How I sweated! I was close to death but my quick wits trimmed my sails to the breeze! What threats from that short-tempered young girl! What a short fuse! Devil that I invoked, you granted me all I asked for! I am in your debt. [PB]

A continuación de cada ejemplo, se añade la sucesión de modificaciones hasta llegar a la versión final. Los números entre paréntesis indican el borrador correspondiente, ya sea en pantalla o en papel (marcado este último con una p). Las diferentes correcciones proporcionan una instantánea de cómo el estilo final surge de los borradores nacidos de una estrategia que es coherente pero que se lleva a cabo por impulsos. El estilo se hace cada vez más afilado y denso.

- (2) What a close shave —> (3) That was a close shave
- (2) What cunning daring —> (2p) Cunning and daring win!
- (3) Cunning daring wins! —> (4) Cunning wins cunning!
- (2) How I suffered —> (3) How I sweated
- (2) I was so close —> (3) I was close
- (2) trimmed the souls —> (3) trimmed the sails
- (2) such threats —> (3) what threats
- (2) bad-tempered —> (3) irritable maiden —> (3p) that bad-tempered young girl —> (10) that short-tempered young girl
- (9) What a quick temper! —> (10) What a short fuse!
- (3) Devil invoked by me, you granted all I asked for! —> (3p) You granted all I asked for, devil that I invoked!
- (11) I owe you one —> (Dedalus editor:) I am in your debt.
- (2) I asked of you —> (3) I asked

Las traducciones contemporáneas mantienen las «O» y siguen la senda de Mabble. JC ha elegido un eco más cercano en «cruel encounter». Ni JC ni MSP deciden mantener las formas *thee*, *thou*, etcétera, que habrían hecho más auténtico su estilo arcaizante; por lo tanto, lo que buscan es un arcaísmo modificado. (Sin embargo, todo depende del lugar en el que uno se sitúe en el mundo anglosajón; tenía unos tíos que utilizaban todo el tiempo el *thee* y el *thou* como parte de su dialecto de Yorkshire.) AS crea un ritmo conservacional más convencional e incluso incluye observaciones explicativas en la petición de la Celestina. PB difiere radicalmente en varios puntos con objeto de crear un inglés que refleja el murmurar de una vieja que camina de forma apresurada por la calle. Es un híbrido. «Close shave» y «sweat» pertenecen al registro contemporáneo coloquial y casi de cómic; «cunning wins cunning» introduce un juego de palabras inspirado en la frase «Cunny is money» de una madame del siglo XVIII; por supuesto, el original también es divertido en su combinación de osadía e ingenio. «Short-tempered» lleva a «short fuse», que introduce la idea de explosión. El estilo se afila así a lo largo de los borradores.

El editor Eric Lane hizo valiosas sugerencias en relación con los apartes y con ciertos giros que percibió como demasiado contemporáneos. A veces las acepté, como en el caso en que eliminé «I owe you one»; por más que ahora, en esta comparación, me pregunte si no habría tenido que responder creando algo más agudo o si acerté al añadir ese toque más convencional a las murmuraciones de Celestina. ¿Añade esa traducción formalmente más equivalente o «correcta» un tono neutral que mi interpretación no sólo trata de evitar sino contra la que de hecho escribe? También es cierto que destaca más en este análisis pormenorizado de uno de los monólogos de Celestina y que se nota menos en una lectura seguida de todo el libro.

2

Así amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla cuanto quise con la ausencia de su madre. ¡Oh, vieja Celestina! ¡Vas alegre! Sábetelo que la mitad está hecha, cuando tienen buen principio las cosas. ¡Oh, serpentino aceite! ¡Oh, blanco hilado! ¡Cómo os aparejastes todos en mi favor! ¡Oh, yo rompiera todos mis atamientos hechos y por hacer, ni creyera ni en piedras ni palabras!

So handsomely hast thou appeased this cruel dame by thy mighty power, and afforded me so fit a place and opportunity, by reason of her mother's absence, to utter my mind unto her. O thou old Celestina, cheer up thy heart, and think with thyself that things are half ended, when they are well begun! O thou oil of serpents! O thou *delicate* white thread! how have you bestirred yourselves in my business! *Whose favourable furtherance if I had not found*, I would utterly have broken and destroyed all the enchantments which either I have already, or hereafter are to be made; nor would I ever any more have had any belief in herbs, stones or words. [JM]

Old Celestina! Are you happy? Think how, now the beginning's gone so well, the whole job is as good as accomplished. [JC]

You tamed that cruel female with your power, and with her mother's absence provided the opportune opening for my words, as I wished. O Celestina, old girl. Are you happy? You know that with a good beginning half is done. O my snake oil! O my white thread! How well you worked in my favor. If not, I would have broken all my bonds, now, past, and future, and never again had faith in herbs or stones, or words. [MSP]

Ton pouvoir a dompté cette femelle farouche et m'a donné l'occasion de lui parler autant que j'ai voulu, en l'absence de sa mère. D'autant qu'un bon début, c'est une moitié du chemin parcourue. Et l'huile de serpent, et le fil, comme ils étaient bien disposés en ma faveur! S'il en avait été autrement, j'aurais rompu toute alliance avec toi, faite et à faire, et n'aurais plus voulu croire ni aux plantes, ni aux pierres, ni aux mots magiques. [AS]

Your power softened that cruel female and gave me all the time in the world to say what I wanted to, in her mother's absence. Dear old Celly! Aren't you happy? You know the battle is half won when you get off to a good start. Snake oil! White thread! How well you both worked for me! If you hadn't, I'd have broken all my ties – present and future – with the nether world and stopped believing in magic herbs, stones and spells! [PB]

(2) You mollified... with your powers —> (3) Your powers mollified —> (3p) Your powers softened

(3) what I had to —> (2p) what I needed

(3) Dear Old Celestina! —> (4) Dear old Celly!

(2) gave me plenty of time—> (3) gave me all the time in the world

(2) all I had to —> (3) what I had to

(2) when things get off —> (3) when you get off

(2) That snake oil! —> (3) Snake oil!

(2) That white thread —> (3) white thread —> (8) White thread, how well —> (8p) White thread!
How well

(2) words —> (3) spells

JM puede parecer aquí demasiado verboso y pierde ritmo, pero no pierde el elemento lúdico en sus añadidos con la aliteración en «favourable furtherance... found». JC recorta drásticamente para el teatro. AS también utiliza la aliteración: «femelle farouche», «plantes... pierres», «mots magiques». PB introduce tres añadidos: «all the time in the world» y «with the nether world», buscando la naturalidad del personaje, y «the battle is half won», desarrollando el sabor militar; y las aliteraciones: «softened... female», «stones and spells». Una decisión fundamental fue hacer que la alcahueta y a veces alguien de su entorno se refieran a ella como «Celly». Este cambio nació de la necesidad de reflejar su constante uso de diminutivos y del deseo de crear un aspecto más familiar y afectuoso para el personaje, demasiadas veces interpretado como distante, cruel o lisa y llanamente malvado. En «Celly» también resuena «cunny»; y además es breve, con lo que ayuda a mantener la oralidad, el ritmo y la tensión, una falta de aliento a la que también contribuyen las concisas exclamaciones «Snake oil! White thread!».

3

Pues, alégrate, vieja, que más sacarás de este pleito, que de quince virgos que renovarás. ¡Oh, malditas haldas, prolijas y largas, cómo me estorbáis de llegar adonde han de reposar mis nuevas! ¡Oh, buena fortuna, cómo ayudas a los osados, y a los tímidos eres contraria! Nunca huyendo huye la muerte el cobarde. ¡Oh, cuántas erraran en lo que yo he acertado! ¿Qué hicieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio sino responder algo a Melibea, por donde se perdiera cuanto yo con buen callar he ganado?

Be merry then, *old stinkard, frolic with thyself*, old wench, for thou shalt get more by this one suit than by soldering of fifteen cracked maidenheads. A pox upon these long and large *plaitings in my petticoats; fie how they rumple and fold themselves about my legs*, hindering my feet from hasting hither, whither I desire my good news should come! O good fortune, what a friend art thou to the valiant! What a foe to those that are fearful! Nor by flying doth the coward fly death. O how many have failed that which I have effected! *How many have struck at, but missed that nail, which myself only have hit on the head!* What in so strong *and dangerous* a strait as this would these young graduates in my art have done? Perhaps have bolted out some foolish word or other to Melibea, whereby they would have lost as much *by their prattling* as I have gained by my silence. [JM]

So be happy, old woman, for you will earn more from this account than from fifteen renovated virgins. O curse these long trailing skirts for rumpling and folding themselves about my legs and preventing me from giving my good news! O good fortune, how you favour the bold and disfavour the timid! The coward can run but can never outrun death! O how many would have erred where I acted right! How many novices in my profession would have answered back her ravings and so lost all I gained through good silence. [JC]

So be cheerful, old woman; you will take in more from this transaction than from fifteen patched maidenheads. Curse these long skirts, you keep getting in the way of my reaching the place where my new ones are to be found. Good fortune, how you aid the daring and belay the timid! Never by fleeing has a coward fled death.

How many would have failed in what I have achieved! And what would many of these new mistresses of my trade have done in such narrow straits but say something to Melibea that would have lost way I, with clever silence, have gained? [MSP]

Réjouis-toi, la vieille, tu vas tirer davantage de cette affaire qu'en restaurant quinze virginités! Maudites jupes dans lesquelles je m'empêtre, à cause de vous je ne vais pas assez vite là où ces bonnes nouvelles sont attendues! Et toi, la chance, comme tu souris aux audacieux, comme tu es contraire aux timides! Jamais le lâche en fuyant n'a fait fuir la mort! J'en connais beaucoup qui, à ma place, auraient échoué. Qu'aurait fait une de ces nouvelles que se disent maitresses dans le métier, si elle s'étaient trouvées en pareil danger? Elle aurait répondu à Mèlibée n'importe quelle sottise et perdu tout ce que moi j'ai gagné en me taisant. [AS]

Rejoice, old girl, you'll make more from this job than from mending a dozen maidenheads. Blast these long skirts of mine that hold me back as I rush to spread the good tidings! Lady Luck, how you favour the brave and spurn the timid! A coward can run but he'll never outpace death. So many have missed while I hit bull's eye. If the new women plying my trade had been in such a cleft they'd have argued with Melibea and lost everything I gained by keeping silent. [PB]

(3) Rejoice, old girl → (3p) Rejoice, you old girl

(2) from this case → (3) from this job

(2) repairing fifteen virgins → (3) repairing a dozen virgins → (8p) mending a dozen maidenheads

(2) delaying me → (2p) holding me back → (3) hold me back

(2) on my way to spread my good news → (3) as I go to spread the good news → (4) to spread the good tidings → (6) as I go to spread → (7) as I rush to spread

(3) how you like to favour → (4) how you favour

(2) ignore the timid! → (2p) scorn the timid → (4) spurn the timid!

(7) In flight death never flees the coward → (7p) D???? Death never flees the coward → (8) A coward can run but he'll never outpace death → (8p) A coward runs but never outpaces death

(2) so many missed → (3) so many have missed

(9) when I hit → (Dedalus editor) while I hit

(3) target → (4) bull's eye

(2) if these new women → (3) if the new women

(2) in such straits → (3) in such a strait → (3p) in that cleft

(2) and thus lost → (3) and lost

(2) I got by keeping quiet → (2p) I gained by shutting up → (4) by keeping silent

La contendencia de la versión de JM reside en su énfasis en el cariz sexual de las divagaciones de Celestina («frolic with thyself») y la inventiva de su vocabulario («soldering», «prattling», «graduates in my art»), así como en sus gambitos coloquiales más conversacionales («A pox upon») y en la referencia a «hit [the nail] on the head». JC presenta de nuevo ecos de JM con el «rumpling and folding» y juega con la repetición, como en «favour... disfavour» y «run... outrun». La Celestina de MSP suena cada vez más señorial y meliflua, confiada y madura. MSP interpreta «nuevas» como faldas nuevas en lugar de como las noticias a las que se refieren las otras traducciones, y podría ser una lectura válida. Su traducción subrayaría un posible juego de palabras de Celestina. AS presenta la aliteración «maitresses dans le metier». PB continúa con el registro coloquial, «Old girl», «job», «Blast», «Lady Luck», «bull's eye» (y militar), la aliteración en «mending... maidenheads» y la naturalización con el cambio de «fifteen» por «a dozen».

4

Por esto dicen quien las sabe, las tañe; y que es más cierto médico el experimentado que el letrado; y la experiencia y escarmiento hace los hombres arteros; y la vieja, como yo, que alce sus haldas al pasar el vado, como maestra. ¡Ay, cordón, cordón! Yo te haré traer por fuerza, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado.

And therefore it is an old saying, 'Let him play that hath skill': and that the better physician is he that hath experience than he that hath learning: for experience and frequent warnings make men artists in their professions; and it must be such an old woman as I am, who at every little channel holds up her coats, and treads the streets with leisurely steps, that shall prove a proficient in her trade. O girdle, my pretty girdle, let me hug thee a little! O how my heart leaps in looking upon thee! If I live, I will make thee bring her to me by force, who is unwilling to come to me of her own accord, that I had much ado to get a word from her. [JM]

O cord, cord, with your help I will drag along by force the young woman who would not willingly give her word. [JC]

That is why it is said: "Let him play who knows the tune?", "Better the physician with experience than one who learned from books", and also, "Experience and hard knocks make a man skilful", as it has me, an old woman who knows how to lift her skirts when she wades across the stream. Ah, girdle, girdle, I hold in my hand! If I live I will make you drag her to me by force, this pretty one who did not want to

Speak to me with courtesy! [MSP]

On a raison de dire: «Il faut connaître la musique pour en jouer»; et aussi: «Jeunes barbiers, vieux médecins: s'ils sont autres, ne valent pas un brin»; ou encore : «L'expérience et l'usage rendent l'homme sage». Une vieille comme moi sait qu'il faut retrousser ses jupes pour passer le gué! Ah cordon, je te tiens! Si Dieu me prête vie, je te ferai amener de force celle qui n'a pas voulu me donner sa réponse de bon gré. [AS]

This is why people say, "Who thinks, drinks." Or "Better a hands-on doctor than one well-read", or "Practice makes perfect", and this old lady, lifting her skirts to cross this ford, is a past mistress at the cunny arts. Cord, sweet cord, I'll make sure you're the downfall, if I ever live to see the day, of that damsel who refused to give me a pleasant word! [PB]

(2) This is why they say —> (3) This is why people say

(2p) Who knows, plucks proper —> (3) Who knows, plucks the bird —> (4) Who thinks, plucks —> (7p) Who thinks, drinks.

(2) The doctor with experience who's read —> (3) A doctor with experience —> (4) A well-honed doctor —> (7) Better a well-honed doctor than one well-read —> (8) Better a hands-on doctor than one well-read

(3) one who reads books —> (4) one well-read

(2) make a skilled man —> (3) make for a skilled man

(3) Experiment and experience make for a skilled man —> (4) Practice makes perfect

(3) lifting her skirts —> (3p) and lifting her

(2) is a past mistress —> (3) is a past mistress at the cunny arts

(2) Cord, dear cord —> (2p) Cord, sweet cord

(2) if I live —> (2p) if I ever live to see the day

(3) bring perforce —> (4) to bring down

(3) I'll get you to bring down —> (5) I'll make sure you're the downfall of the woman —> (Dedalus copy-editor) of that damsel who refused

JM enfatiza de nuevo la preocupación de Celestina por el deseo sexual y las relaciones lesbianas cuando acaricia el cordón («let me hug thee a little» y «oh, how my heart leaps»), aunque esas exclamaciones también pueden estar motivadas por la perspectiva de ganar dinero. JC reduce aquí otra vez de modo drástico el texto. MSP se ciñe mucho a la formulación del original. Celestina y sus compañeros son aficionados a los proverbios y las observaciones lapidarias, y a lo largo de toda su traducción PB utiliza el equivalente inglés si existe o inventa uno en un estilo que encaja con sus caracterizaciones por medio del lenguaje. En general, los proverbios se hacen más cortantes, y su humor aumenta (en otro lugar Celestina se lamenta «A house without males pales» y aquí también refuerza el sentir de una vieja confiada que acude a toda prisa a su cita con Calisto). Resulta ilustrador el desarrollo del inglés en el caso de «quien las sabe, las tañe», un proverbio procedente del ámbito musical. El primer intento introduce la palabra pluck, suscitada por la idea de pulsar un instrumento de cuerda. A lo largo de los borradores, el sentido de «pluck» se desliza hacia la idea de desplumar un pájaro, hasta que la transformación es absoluta y se llega a un nuevo proverbio inglés, «Who thinks, drinks». Esta traducción subraya el ritmo, la idea de que Celestina es una negociante inteligente y aficionada al vino. PB da también otro giro más al motivo del «cunny» añadiendo que es «a past mistress at the cunny arts». El corrector de Dedalus sugirió unas pocas correcciones; una aceptada aquí fue el uso del anticuado «damsel» que proporciona a la frase final un tono más irónico.

He aquí todo el monólogo para que pueda leerse en su integridad.

That was a close shave! Cunning wins cunny! How I sweated! I was close to death but my quick wits trimmed my sails to the breeze! What threats from that short-tempered young girl! What a short fuse! Devil that I invoked, you granted me all I asked for! I am in your debt. Your power softened that cruel female and gave me all the time in the world to say what I wanted to, in her mother's absence. Dear old Celly! Aren't you happy? You know the battle is half won when you get off to a good start. Snake oil! White thread! How well you both worked for me! If you hadn't, I'd have broken all my ties – present and future – with the nether world and stopped believing in magic herbs, stones and spells! Rejoice, old girl, you'll make more from this job than from mending a dozen maidenheads. Blast these long skirts of mine that hold me back as I rush to spread the good tidings! Lady Luck, how you favour the brave and spurn the timid! A coward can run but he'll never outpace death. So many have missed when I hit bull's eye. If the new women plying my trade had been in such a cleft they'd have argued with Melibea and lost everything I gained by keeping silent. This is why people say, "Who thinks, drinks." Or "Better a hands-on doctor than one well-read", or "Practice makes perfect", and this old lady, lifting her skirts to cross this ford, is a past mistress at the cunny arts. Cord, sweet cord, I'll make sure you're the downfall, if I ever live to see the day, of that damsel who refused to give me a pleasant word!

A menudo, los estudiantes y los jóvenes traductores literarios que salen de las universidades con sus flamantes títulos me preguntan cuál es la teoría de la traducción que más me ha influido. Respondo que son muchas, pero que la relación entre teoría y práctica no es mecánica y que cualquier lectura de teoría de la traducción es una extensión de una conciencia crítica subjetiva que se ha formado por medio de la interacción con muchas otras teorías ?de las que deriva la teoría de la traducción? y de todo el proceso de vivir, leer y escribir en un contexto histórico concreto. Algunos

estudiosos de la traducción, como Mona Baker y Gabriela Saldanha, han estudiado mi estilo como traductor basándose en el análisis de corpus y han realizado comentarios relevantes, pero son en su mayoría conclusiones basadas en repeticiones desencarnadas y periféricas con respecto a lo que creo que es clave en las propias traducciones. Cuando están tan de moda conceptos como la «mediación del traductor» o la «voz del traductor», quizá los estudios de traducción deberían volverse hacia el examen de la vida de los traductores, su reescritura artística del original (no los interminables intentos reduccionistas de identificar lo que es «domesticador» o «extranjerizante»). Existen hoy, al menos en los Estados Unidos (en la Biblioteca Lilly de la Universidad de Indiana en Bloomington o la Biblioteca Harry Ransom de la Universidad de Tejas en Dallas), colecciones de archivos de traductores, correspondencia con autores, editores, contratos, etcétera. Ésa es la materia prima que habla de la práctica de la traducción.

BIBLIOGRAFÍA

ROJAS, Fernando de, *Celestina*, trad. James Mabbe (1631), ed. Dorothy Sherman Severin, Londres, Aris & Phillips, 1981.

— *Celestina*, trad. John Clifford, Londres, Nick Hern Books, 2004.

— *Celestina*, trad. Margaret Sayers Peden, New Haven (Connecticut), Yale University Press, 2009.

— *Celestina*, trad. Peter Bush, Sawtry y Nueva York, Dedalus y Penguin USA, 2009.

© 2009 SGR 873 TRADIA 1611
(Traducción ibérica y americana)
Departamento de Filología Española
y Departamento de Traducción, UAB
| Spanish Philology Department and
Translation Department, UAB |
Departament de Filologia Espanyola
i Departament de Traducció, UAB