

## *Exiliados: la traducción de Ediciones Cátedra de 1987*

FERNANDO TODA

En 1986, Ediciones Cátedra decidió publicar en español *Exiles* de James Joyce en su colección Letras Universales. El profesor Manuel Almagro, de la Universidad de Sevilla, recibió el encargo de ocuparse de la edición. En principio se consideró la posibilidad de reeditar una traducción ya existente, pero fue él quien convenció a los responsables de la colección de que sería más conveniente hacer una traducción nueva, y sugirió que fuera yo, que también era profesor en la Universidad de Sevilla, quien la llevara a cabo. Agradecí la confianza depositada en mí por él, por Javier Coy, asesor de la colección, y por Gustavo Domínguez, director de Cátedra. No soy experto en Joyce, pero sí tenía experiencia en la traducción literaria, y quienes conozcan *Exiles* sabrán que el grado de dificultad lingüística del texto no es comparable al de otras obras como *Ulysses* o *Finnegans Wake*. Sin duda la obra puede tener muchas connotaciones que se hallan, por así decirlo, “más allá de la superficie,”<sup>1</sup> pero esa superficie, en cuanto al lenguaje empleado, no presenta dificultades comparables a las de las otras, en donde la interpretación a veces sólo se puede confiar a un experto en Joyce. Yo tenía, además, la seguridad de estar bien apoyado, no sólo por estar colaborando con Manuel Almagro (creo que cuando el traductor no es quien se ocupa de la introducción y notas debe estar en contacto continuo con quien las hace), sino también porque estaba trabajando junto al núcleo de la Spanish James Joyce Society, fundada en Sevilla, de la que los profesores Francisco García Tortosa, Manuel Almagro y José Carnero eran los tres primeros socios fundadores, y podía recurrir a ellos para pedir opiniones.

En 2002, fue precisamente el profesor García Tortosa quien le sugirió al profesor Jefferey Simons, coordinador de este volumen, que se incluyera una colaboración mía como traductor de *Exiles*. Quiero agradecerles a los dos esta invitación, que aprovecharé para explicar por qué se decidió hacer una traducción de la obra al español cuando ya existían dos.

Poco antes de dar por terminada la redacción del presente trabajo, leí una reseña de la nueva edición en inglés de *A la recherche du temps perdu*, de Proust, publicada por Penguin en 2002. En ella se formulaba una pregunta que se podría aplicar perfectamente a la traducción de *Exiles*: “Although it pays tribute to its two recent English predecessors, the Penguin version is an entirely new translation, and the question has to be asked, why a third?”<sup>2</sup>

No pretendo comparar la magnitud de esa empresa (que ha requerido el trabajo de siete traductores) ni las dificultades que pueda entrañar, con la traducción de *Exiles*, pero no pude dejar de acordarme de ella al leer la reseña. En efecto, ¿por qué

hacer una tercera traducción? Voy a intentar responder a esa pregunta, y espero que la respuesta pueda resultar de interés no sólo para quienes estudian a Joyce y su difusión en España, sino también para los estudiantes de literatura traducida, los traductores, y los estudiantes de Traducción e Interpretación.

La primera traducción al español de *Exiles* la hizo en Argentina Osvaldo López Nogueroles en 1961. La edición no incluía las notas que tomó Joyce sobre la obra mientras la estaba escribiendo. Me referiré a esta traducción utilizando las iniciales del traductor y el año: OLN (1961). La segunda traducción apareció en España, firmada por Javier Fernández de Castro. La publicó Barral Editores en 1971, Bruguera en 1981 y, posteriormente, Seix Barral en 1985. Incluye las notas de Joyce sobre la obra, y también me referiré a ella con las iniciales del traductor y el año, es decir, como JFC (1981, pues es la edición que he utilizado). Mi traducción, publicada en 1987, fue la tercera. Incluía las notas de Joyce, y llevaba introducción y notas de Manuel Almagro. Para referirme a ella usaré mis iniciales, FT (1987).<sup>3</sup>

Creo que hay razones de dos tipos que justifican una nueva traducción. En primer lugar, las relacionadas con el original en inglés, que son sobre todo textuales. Las otras razones tienen que ver con la calidad del texto traducido (que, como veremos, a veces está condicionada por la del texto original), o bien con el ámbito geográfico en donde circula ese texto traducido.

En cuanto al texto original, la principal razón que exigía una traducción nueva era que, desde que se habían publicado las de OLN y JFC, se habían producido novedades de bastante alcance en la crítica textual de *Exiles*. Me refiero sobre todo a la obra *James Joyce's Exiles: A Textual Companion* de John MacNicholas (1979).<sup>4</sup> En esa obra, mediante el cotejo de la primera edición de *Exiles* (Grant Richards, Londres, 1918) con las galeradas no corregidas, el manuscrito en limpio de Joyce, y el texto publicado en Penguin Plays (Joyce 1973), que hasta entonces se había considerado la edición definitiva, MacNicholas estableció una edición crítica, y facilitó, mediante un sistema cómodo de referencias, el modo de incorporar las enmiendas pertinentes a la edición de Penguin.<sup>5</sup> Manuel Almagro sostuvo que había que hacer la traducción basándose en el texto enmendado, con lo cual, cuando se publicó en 1987, la edición española se adelantaba a la todavía inexistente edición crítica inglesa, ya que lo que MacNicholas presentaba eran las listas de enmiendas, pero no el texto enmendado completo. Hay que decir que en el texto de Penguin (Joyce 1973) se indica que se trata de una edición publicada en 1952, y que las traducciones de OLN y JFC parecen estar hechas a partir de ese texto.

Como es natural, muchas de las enmiendas no afectan a la traducción, puesto que no cambian el significado ni el sentido del texto, pero hay unas cuantas que sí suponen diferencias importantes.

MacNicholas propone algo más de 400 enmiendas que habría que incorporar al texto Penguin (Joyce 1973) para elaborar la edición crítica. Muchas de esas son tipográficas, y se refieren a la puntuación, al uso de mayúsculas, a la disposición y el tipo de letra de los nombres y acotaciones, o a veces al orden de palabras,

y generalmente no afectan a la traducción. Manuel Almagro y yo señalamos 57 que había que tener en cuenta, pues podían influir en alguna medida en la traducción.

Cualquier comparación de las tres versiones en español debe tener presente esta circunstancia, ya que se puede decir que, al menos en ciertos pasajes, las traducciones no responden al mismo texto original, y sería tan injusto hacer una crítica sobre la exactitud del texto traducido basada en una comparación de OLN o JFC con el texto Penguin más las enmiendas, como hacerla de FT teniendo presente sólo el texto Penguin.

A continuación quiero ofrecer un pasaje en donde se pueden ilustrar problemas de ambos tipos, antes de citar algunos casos más de unos y de otros. El fragmento está tomado del segundo acto, cuando Bertha acude a la cita que le ha dado Robert en su chalet de Ranelagh.<sup>6</sup> Robert tiene la chaqueta empapada porque ha esperado bajo la lluvia, y Bertha le dice que vaya a cambiarse. Él abandona la sala y entra en el dormitorio. Estando allí (se le oye, pero fuera del escenario), enciende un quinqué que emite una luz rosada, y le pregunta a Bertha si le agrada el efecto. Ella contesta que sí, pero que no se lo merece, y Robert (molesto porque la inesperada visita de Richard ha desbaratado sus planes amorosos) replica despechado. (Cito el texto tal como aparece en la edición Penguin de 1973, pero numero los parlamentos para facilitar las referencias.)

- |  |           |
|--|-----------|
|  | 1 BERTHA  |
| [ <i>Confused.</i> ] I am not worthy even  | of that.  |
|  | 2 ROBERT  |
| [ <i>Clearly, harshly.</i> ] Love's labour   | lost.     |
|  | 3 BERTHA  |
| [ <i>Rising nervously.</i> ] Robert!   |           |
|  | 4 ROBERT  |
| Yes.   |           |
|  | 5 BERTHA  |
| Come here, quickly! Quickly, I say!  |           |
|  | 6 ROBERT  |
| I am ready.  |           |
| [ <i>He appears in the doorway, wearing a darkgreen velvet jacket. Seeing her agitation, he comes quickly towards her.</i> ] |           |
|  | 7 ROBERT  |
| What is it, Bertha?  |           |
|  | 8 BERTHA  |
| [ <i>Trembling.</i> ] I was afraid.  |           |
|  | 9 ROBERT  |
| Of being alone?  |           |
|  | 10 BERTHA |
| [ <i>Catches his hands.</i> ] You know what I mean. My nerves are all upset.   |           |
|  | 11 ROBERT |
| That I...  |           |

12 BERTHA

Promise me, Robert, not to think of such a thing. Never. If you like me at all. I thought that moment...

13 ROBERT

What an idea?

14 BERTHA

But promise me if you like me.

15 ROBERT

If I like you, Bertha! I promise. Of course, I promise. You are trembling all over. (Joyce 1973: 100-102)

En el parlamento 13 MacNicholas introduce un cambio de puntuación siguiendo el manuscrito, que parece lógico, dado el contexto: “What an idea” debe ir seguido de un signo de exclamación, y no de interrogación. Debido a la interrogación, tanto OLN como JFC traducen la frase como una pregunta, en ambos casos con una sola palabra, “¿Qué?”, como si Robert preguntase qué era lo que ella había pensado. La estructura de la frase inglesa no es, sin embargo, la de una interrogativa, dada la presencia del artículo indefinido, pero el signo de interrogación ha llevado a los traductores a producir un texto que resulta ligeramente incoherente con lo que sigue. El sentido de la (hipócrita) exclamación de Robert es “¿Cómo has podido concebir semejante idea (que yo estuviera pensando en hacerte el amor aquí y ahora)?” Teniendo en cuenta la estructura y el signo de exclamación, yo opté por traducir el parlamento 13 con “¡Por Dios, qué idea!”

Veamos las traducciones de los últimos parlamentos de este fragmento, que son ejemplos de inexactitudes en los textos traducidos, no necesariamente condicionadas por el texto original como pudiera sostenerse en el caso anterior. Me refiero a los que siguen al parlamento 11, en donde Robert empieza a sugerir qué es lo que había pensado Bertha. Ésta es la traducción de OLN:

- 1 Berta: (*Turbada.*) Ni siquiera me merezco eso.
- 2 Roberto: (*Con voz clara y dura.*) ¡Penas de amor perdidas!
- 3 Berta: (*Levantándose nerviosamente.*) ¡Roberto!
- 4 Roberto: ¿Qué...?
- 5 Berta: Venga en seguida... ¡En seguida!
- 6 Roberto: Ya estoy. (*Aparece por la puerta con una chaqueta verde oscuro de terciopelo. Al ver su agitación, se dirige rápidamente hacia ella.*)
- 7 Roberto: ¿Qué pasa?
- 8 Berta: (*Temblando.*) ¡Tenía miedo!
- 9 Roberto: ¿De estar sola?
- 10 Berta: (*Le toma las manos.*) Ya sabe lo que le quiero decir. Tengo los nervios a la *miseria*.
- 11 Roberto: ¿Miedo de que yo...?
- 12 Berta: ¡Roberto, prométame no pensar más en eso! ¡Nunca más! ¡Si es que me estima un poco! Pensé en ese momento...
- 13 Roberto: ¿Qué?
- 14 Berta: Pero prométame..., si me aprecia...

- 15 Roberto: ¿Si la aprecio, Berta? Lo prometo..., ¡claro que lo prometo! ¡Está temblando! (OLN 1961: 99)

Aparte del parlamento 13, ya comentado, en 12, 14 y 15 el traductor ha escogido verbos demasiado neutros (al menos en el español peninsular) como *estimar* y *apreciar* para lo que supone *like* en este contexto, que está más próximo a la idea de atracción entre personas, y seguramente aquí incluso de atracción física. JFC optó por *querer* en el parlamento 12 y usó *apreciar* en el 14 y el 15 (quizá por razones a las que aludiré más adelante), pero trastocó el sentido de ese intercambio de palabras al interpretar las de Bertha (14) como un imperativo, y no como una oración condicional, pese a la presencia de *if*. Ésta es la traducción de JFC:

- 1 BERTHA (*Turbada.*) Ni siquiera me merezco eso.
- 2 ROBERT (*Con voz clara y dura.*) El amor es tiempo perdido.
- 3 BERTHA (*Levantándose nerviosamente.*) ¡Robert!
- 4 ROBERT. ¿Qué?
- 5 BERTHA. Ven aquí en seguida. ¡En seguida!
- 6 ROBERT. Ya estoy. (*Aparece por la puerta con una chaqueta de terciopelo verde oscuro. Al ver su agitación se dirige rápidamente hacia ella.*)
- 7 ¿Qué pasa, Bertha?
- 8 BERTHA (*Temblando.*) ¡Tenía miedo!
- 9 ROBERT. ¿De estar sola?
- 10 BERTHA (*Le coge las manos.*) Ya sabes lo que quiero decir. Tengo los nervios destrozados.
- 11 ROBERT. ¿Miedo de que yo...?
- 12 BERTHA. ¡Robert, prométame no pensar más en eso! Nunca, si es que me quieres un poco. Pensé en ese momento... quieres...
- 13 ROBERT. ¿Qué?
- 14 BERTHA. Pero prométame que aún me aprecias.
- 15 ROBERT. ¿Si te aprecio, Bertha? Lo prometo, claro que lo prometo. ¡Estás temblando! (JFC 1982: 112-113)

El resultado es que la contestación de Robert, que está expresada con las mismas palabras de OLN—salvo en las formas de tratamiento—pasa a querer decir “prometo que te aprecio” en lugar de “prometo que no volveré a pensar en hacerte el amor.” Creo que logré acercarme más al sentido del texto con la traducción que doy a partir del parlamento 11:

- 1 BERTHA. (*Confusa.*) Yo no me merezco ni eso.
- 2 ROBERT. (*Claramente, con aspereza.*) El trabajo del amor perdido.
- 3 BERTHA. (*Poniéndose en pie, nerviosa.*) ¡Robert!
- 4 ROBERT. ¿Sí?
- 5 BERTHA. ¡Ven aquí en seguida! ¡En seguida, digo!
- 6 ROBERT. Estoy listo. (*Aparece en el umbral, vestido con una chaqueta de terciopelo verde oscuro. Viendo lo agitada que está, se acerca a ella rápidamente.*)
- 7 ¿Qué te pasa, Bertha?

- 8 BERTHA. (*Temblando.*) Tenía miedo.  
 9 ROBERT. ¿De estar sola?  
 10 BERTHA. (*Le coge las manos.*) Ya sabes lo que quiero decir. Tengo los nervios alterados.  
 11 ROBERT. ¿De pensar en que yo...?  
 12 BERTHA. Prométeme, Robert, no pensar en una cosa así. Jamás. Si es que te gusto lo más mínimo. En ese momento pensé...  
 13 ROBERT. ¡Por Dios, qué idea!  
 14 BERTHA. Pero prométemelo, si es que te gusto.  
 15 ROBERT. ¡Si es que me gustas, Bertha! Lo prometo. Claro que lo prometo. Estás temblando de la cabeza a los pies. (FT 1987: 150)

Con este mismo pasaje podemos ilustrar un condicionamiento de las traducciones, relacionado con el lugar en donde ha de circular el texto traducido. Una diferencia que se ve en seguida entre la versión de OLN y las otras dos es que el traductor argentino hace que sus personajes empleen *usted* como forma de tratamiento, a pesar del momento y de la intimidad que existe y existió entre ellos, mientras que en las otras dos versiones, JFC y FT, se emplea el pronombre *tú*. Hay que recordar que, en el primer acto, al principio de la obra, cuando Bertha y Robert se ven en la casa de ésta y de su compañero sentimental Richard Rowan, se tratan, en el texto original, como "Mrs Rowan" y "Mr Hand." En ese mismo acto, a medida que la conversación privada que sostienen los dos se vuelve más íntima, Robert fuerza un cambio en la forma de tratamiento:

|  |        |
|--|--------|
|  | ROBERT |
| [ <i>Leaning forward.</i> ] Bertha!  |        |
|  | BERTHA |
| Yes?   |        |
|  | ROBERT |
| I have the right to call you by your name. From old times — Nine years ago. We were Bertha — and Robert — then. Can we not be so now, too? |        |
|  | BERTHA |
| [ <i>Readily.</i> ] O yes. Why should we not? (Joyce 1973: 36)   |        |

El uso estándar del español peninsular indica que, cuando en el original inglés se empieza a usar el nombre de pila, ése es el momento en el que, además, se pasa también al tuteo. Eso es lo que hace JFC en esta escena:

|  |
|--|
| ROBERT. ( <i>Inclinándose.</i> ) ¡Bertha!  |
| BERTHA. ¿Sí?   |
| ROBERT. Tengo derecho a tutearte. Desde los viejos tiempos... hace nueve años éramos Bertha y Robert. ¿Por qué no podemos serlo ahora? |
| BERTHA. ( <i>Rápidamente.</i> ) Oh, sí, ¿por qué no? (JFC 1981: 40)  |

JFC emplea, adecuadamente, el verbo *tutear* y omite la referencia al nombre, pues el tuteo implica el uso del nombre de pila en el uso habitual del español

peninsular estándar. Yo preferí mantener la alusión al nombre, y cambiar, en consecuencia, el pronombre, sin aludir a la forma de tratamiento:

|  |
|--|
| ROBERT. Tengo derecho a llamarte por tu nombre. Desde los viejos tiempos, desde hace nueve años. Entonces éramos Bertha y Robert. ¿No podemos serlo ahora también? |
| BERTHA. ( <i>De buen grado.</i> ) Oh, sí ¿Por qué no? (FT 1987: 93)  |

En ambos casos, cada uno se atuvo al uso más corriente en la comunidad de lectores a los que iba destinada la traducción, es decir, a un público de España. De igual modo, OLN escribió lo que esperaba el público lector argentino, y mantuvo el uso del pronombre *usted* a lo largo de toda la obra, combinado, a partir de este pasaje, con el uso del nombre propio:

|   |
|---|
| Roberto: Tengo el derecho de llamarla por su nombre. Hace mucho..., hace nueve años..., éramos Berta y Roberto. ¿No podemos volver a ser los mismos? (OLN 1961: 35) |
|---|

En cuanto al vocabulario y la fraseología, en el mismo fragmento comentado podemos comparar las traducciones del parlamento 10, donde Bertha dice "my nerves are all upset." La traducción de OLN usa una expresión no empleada en España, "tengo los nervios a la miseria," pero JFC usa "tengo los nervios destrozados," y FT "tengo los nervios alterados."

Por lo que se refiere a los nombres, hay que señalar que OLN los traduce, o naturaliza, donde es posible, mientras que tanto en JFC como en FT los nombres están transferidos directamente. Esto también refleja una diferencia en la norma entre las dos variedades de español, pero no hay que olvidar que estos usos en la traducción van cambiando; a finales del XIX y principios del XX, y aun hasta más tarde, fue norma en las traducciones al castellano hechas en España traducir los nombres.<sup>7</sup>

El propio título de la obra en la versión argentina, *Exiliados*, refleja un uso de esta palabra derivada de *exilio* que, según apuntaba María Moliner en 1966, era el más frecuente hasta que la Real Academia Española fijó la forma *exiliado*. La autora apuntaba que, pese al dictamen de la RAE, "tampoco sería de extrañar que siguiesen coexistiendo las dos formas, sobre todo en Hispanoamérica."<sup>8</sup>

Las diferencias, no ya en los usos lingüísticos sino en el entorno cultural, se pueden ilustrar con la intervención de Robert en el parlamento 2, "Love's labour lost." Esta frase reproduce casi literalmente el título de la obra de Shakespeare *Love's Labours Lost*, y la traducción de OLN es "Penas de amor perdidas." Así se ha traducido el título de la obra, tanto al español como al portugués, y seguramente era la mejor forma de evocarla para el público argentino.<sup>9</sup> En FT, preferí utilizar "El trabajo del amor perdido," porque sigue el título de la traducción de Luis Astrana Marín, *Los trabajos del amor perdidos*, seguramente la más difundida en España, y el que empleó en la suya José María Valverde, *Trabajos de amor perdidos*. En España, es la frase que tiene más posibilidades de recordar la obra de Shakespeare, manteniendo, como en el original, la pequeña distorsión de utilizar el singular en *labour*, en lugar del

plural del título. JFC, en cambio, no ha reparado en la alusión literaria, y traduce “El amor es tiempo perdido,” lo que elimina toda referencia a Shakespeare.

Con esto se puede ilustrar la dimensión “geográfica” de la traducción. Es conveniente que el texto traducido se ajuste a las normas del entorno en donde va a ser leído. Puesto que hablamos de teatro, es importante recordar que aquí estamos tratando de *versiones de lectura* de la obra. El público en el que se está pensando al traducir y preparar la edición es un público lector. Evidentemente, se podría hacer una adaptación de la traducción argentina para representarla en un escenario en España, y bastaría con cambiar las formas de tratamiento y hacer unos mínimos ajustes en el vocabulario, en la alusión a Shakespeare, o tal vez en el empleo de algún tiempo verbal. Pero cuando se trata de libros que se han de leer en casa, esas adaptaciones se deben reflejar en el texto escrito.

Precisamente un defecto que se le ha señalado a la versión de JFC es que el traductor no ha hecho mucho más que adaptar el texto de OLN a los usos del español peninsular, en aspectos como las formas de tratamiento. A esta conclusión llegaron Inés Uribe-Echeverría y Raquel Merino en un artículo en el que analizaron las tres traducciones de *Exiles*.<sup>10</sup> En ese artículo, que resume los resultados de un trabajo sobre las traducciones de *Exiles* y ofrece unas tablas con muestras de los aspectos estudiados, las autoras señalan que hay un número muy significativo de coincidencias exactas en las traducciones de OLN y JFC, así como de casos en donde JFC “reproduce inequivalencias” de OLN con respecto al original (es decir, repite errores), o donde JFC “produce inequivalencias” al copiar a OLN (se equivoca al copiar). Las autoras dicen que JFC copia el texto de OLN “generalmente palabra por palabra, incluidas las escasas inequivalencias que se detectan en el texto argentino.” Señalan que, esporádicamente, JFC se aleja de OLN “consultando posiblemente” el texto original, “pero, en cualquier caso, de forma desacertada a juzgar por los resultados” (Uribe-Echeverría y Merino, 1994: 436). Un ejemplo de esto último sería el parlamento 14 reproducido antes, “pero prométeme que aún me aprecias,” aunque no aparece entre los que se recogen en el artículo.

Pienso que los estudios descriptivos y comparativos de traducciones son de gran utilidad no sólo para la traductología y la enseñanza de la traducción, sino también para hacer justicia a los traductores, en todos los sentidos. En el caso que nos ocupa, la evidencia recopilada por estas autoras indica que, en efecto, el perjudicado fue Osvaldo López Noguero, pues si un editor español hubiese decidido publicar su traducción, indicando que, sencillamente, había sido adaptada a los usos del español peninsular, este traductor habría tenido el reconocimiento intelectual y económico que su labor merece, y los lectores, una traducción buena en lugar de una traducción plagada que además resulta mala cuando el traductor, para cambiar algo, se aventura a hacer interpretaciones propias. En cambio, lo que sucedió fue que la “traducción” de Javier Fernández de Castro se consagró como la traducción de *Exiles* en España. Fue reeditada varias veces, y cuando la obra se representó en los escenarios españoles en 1991-92, fue esa versión la que se empleó. En un artículo de crítica teatral

publicado en *El País*, Eduardo Haro Tecglen reseñaba el estreno de *Exiliados* en el teatro María Guerrero de Madrid en noviembre de 1991, y señalaba muchas de las facetas de la existencia humana que presenta la obra, entre las que se cuenta “sobre todo, una gran manera de amar, [aspectos] que trascienden a pesar de las torpezas de la traducción de Javier Fernández de Castro (no la conozco editada; pueden ser correcciones de la dramaturgia o de los actores).”<sup>11</sup>

El crítico hace, y muy honradamente, la salvedad de que no está hablando de la versión de lectura, sino del texto declamado por los actores, y es posible que varias de esas torpezas se debieran, en efecto, a adaptaciones, pero tampoco parece conocer la existencia de una traducción más reciente, la de Cátedra, que, por otra parte, o no era conocida o no fue tenida en cuenta por el director, Carlos Creus, a la hora de escoger un texto en español.

Ejemplo de una de las “escasas inequivalencias en el texto argentino” a las que aluden Uribe-Echeverría y Merino, puede ser el de este fragmento, que está en la misma escena del segundo acto. Bertha le explica a Robert que ella le contaba a Richard, su compañero sentimental y padre de su hijo, todo lo que sucedía entre ella y el propio Robert, cuando éste intentaba seducirla: “Listen Robert, I want to explain to you about that, I could not deceive Dick. Never. In nothing. I told him everything — from the first.” (Joyce 1973: 103). Robert le pregunta sobre cómo eran esos intercambios de información, y se produce este diálogo:

ROBERT

And how did he take it? Tell me. I want to know everything, too.

BERTHA

[Laughs.] It excited him. More than usual.

ROBERT

Why? Is he excitable — still?

BERTHA

[Archly.] Yes, very. When he is not lost in his philosophy.

ROBERT

More than I?

BERTHA

More than you? [Reflecting.] How could I answer that? You both are, I suppose? (Joyce 1973: 104)

Señalaré en primer lugar que la interrogación del último parlamento de Bertha se debe enmendar a un punto, según McNicholas, pero que en este caso ese signo de puntuación no influyó en las traducciones. En cuanto al sentido, OLN comete, en mi opinión, un error al traducir *excited* por *irritó*, y JFC lo mantiene. Creo que el contexto deja bastante claro que se está hablando de excitación sexual. Pienso que en este caso el traductor argentino no tuvo en cuenta la conversación entre Richard y Bertha en el acto I, cuando Bertha le cuenta cómo la besó Robert en una ocasión:

RICHARD

Were you excited?

BERTHA

Well, you can imagine [*frowning suddenly*] Not much. He has not nice lips ... Still I was excited of course. But not like with you, Dick. (Joyce 1973: 60)

El significado aquí es inequívocamente el de “excitación sexual,” y de hecho OLN lo tradujo así:

Ricardo: ¿Estabas excitada?

Berta: Bueno..., puedes imaginártelo... (*Frunciendo el ceño de repente.*) No mucho. No tiene lindos labios. De todos modos, me excitó..., claro está. ¡Pero no fue como contigo, Dick! (OLN 1961: 58)

Es curioso que JFC, que también utiliza “excitar” aquí, en cambio optó por el plural, lo que es una opción gramaticalmente posible, desde luego, si bien el sentido pide más la segunda persona singular:

RICHARD. ¿Estabais [sic] excitados?

BERTHA. Bueno, puedes imaginarte. (*Frunciendo el ceño de repente.*) No mucho. Sus labios no son bonitos... Yo estaba excitada, claro, pero no como contigo, Dick. (JFC 1981: 66)

Mi opción fue utilizar “excitada” (FT 1987:113) en esta escena del primer acto. Creo que queda claro que, en el segundo, el sentido también es el de “excitación sexual.” Eso explica la pregunta “more than I?” de Robert, picado por la rivalidad masculina, y también la respuesta de Bertha, que le recuerda que nunca ha habido ocasión de que ella compruebe hasta qué punto él es excitable. Éste es un caso que demuestra la importancia de tener presente lo que ya ha sucedido en la obra y cómo se ha traducido. Pero es más, creo que en este mismo diálogo OLN usa los tiempos verbales de un modo que no se puede justificar como particularidad de la variedad argentina, y que también se debe a no haber contado con los hechos anteriores. Veamos el pasaje:

Roberto: ¿Y cómo lo tomó? Dígame. Yo también quiero saberlo todo.

Berta: (*Se ríe.*) Lo irritó mucho. Más que de costumbre.

Roberto: ¿Por qué? ¿Todavía es irritable?

Berta: (*Jocosamente.*) Sí, mucho. Cuando no está perdido en su filosofía.

Roberto: ¿Más que yo?

Berta: ¿Más que usted? (*Pensando.*) ¿Cómo puedo contestar eso? Supongo que los dos lo son. (OLN 1961: 101-102)

Veamos ahora el texto de JFC:

ROBERT. ¿Y cómo se lo tomó? Dímelo. Yo también quiero saberlo todo.

BERTHA (*Se ríe.*) Le irritó mucho más que de costumbre.

ROBERT. ¿Por qué? ¿Todavía es irritable?

BERTHA (*Jocosamente.*) Sí, mucho. Cuando no está perdido en su filosofía.

ROBERT. ¿Más que yo?

BERTHA. ¿Más que tú? (*Reflexiona.*) ¿Cómo lo diría? Supongo que ambos lo sois. (JFC 1961: 116)

En ambas traducciones se utiliza el pretérito indefinido “tomó,” con lo que indica que se está aludiendo a una vez concreta en que Bertha habló con Richard, y, sin embargo, por lo que se dice en el primer acto, y por las propias palabras de Bertha momentos antes “I told him everything—from the first” se deduce que estas conversaciones eran habituales, que habían sucedido en varias ocasiones, por lo que el uso del pretérito imperfecto “tomaba” parece más adecuado, como aparece en FT:

ROBERT. ¿Y él cómo se lo tomaba? Dímelo. Yo también quiero saberlo todo.

BERTHA. (*Se ríe.*) Le excitaba. Más de lo habitual.

ROBERT. ¿Por qué? ¿Es excitable... aún?

BERTHA. (*Maliciosamente.*) Sí, mucho. Cuando no anda perdido en su filosofía.

ROBERT. ¿Más que yo?

BERTHA. ¿Más que tú? (*Reflexionando.*) ¿Y cómo podría yo saberlo? Supongo que lo sois los dos. (FT 1987: 152)

En este mismo fragmento la traducción de la acotación para la segunda intervención de Bertha, *archly*, por *jocosamente*, también contribuye a desposeer al diálogo de su connotación sexual. Parece producto de haber confiado en la acotación anterior para interpretar ésta sin acudir al diccionario: si antes Bertha se ríe, bien puede aquí hablar jocosamente. Sin embargo, el adjetivo *arch* significa “consciously or affectedly playful or teasing,” que es claramente el que tiene aquí el adverbio, “con malicia.” Esto sirve para ilustrar la importancia de asegurarse bien del sentido de las acotaciones: haberlo hecho tal vez habría ayudado al traductor a caer en la cuenta de que *excitable* no se debía traducir por *irritable* en este contexto.

Las acotaciones tienen gran importancia en *Exiles*, como ha demostrado Antonio López Santos.<sup>12</sup> Hay, pues, que poner especial cuidado en su traducción, y debo señalar que algunas de las enmiendas de MacNicholas afectan a palabras de las acotaciones. Un ejemplo es el de la palabra *quickly*, que aparece varias veces en las acotaciones del texto Penguin y que, en más de una ocasión, debe ser cambiada por *quietly*. Así, la acotación que precede a la intervención de Bertha e indica su modo de llamar a Robert en la página 96 del texto Penguin (*quickly*) debe traducirse como *suavemente*, puesto que la enmienda, basada en el manuscrito, restituye *quietly*. La traducción *rápidamente* que encontramos en las versiones anteriores desde luego no se puede considerar un error, pues en su texto de partida ponía *quickly*, pero no cabe duda de que para la interpretación de la obra según las intenciones del autor es importante que la nueva traducción recoja ese *quietly*.

No quiero extenderme más con ejemplos tomados de la obra, pero se podrían citar bastantes otros en los que se dan casos similares a los descritos aquí, que justifican la producción de una nueva versión para España.

Antes de terminar, tengo que referirme a la traducción de las notas que fue tomando Joyce según escribía la obra. Éstas se incluyen en el texto Penguin, pero no aparecen en la versión de OLN. Sí las encontramos en JFC, y me temo que nos dan una indicación de la baja competencia de Javier Fernández de Castro como traductor, y nos llevan a apoyar la conclusión a la que llegan Uribe-Echeverría y Merino. Sin poder recurrir al texto de OLN, Fernández de Castro comete un gran número de inexactitudes, y, por así decirlo, algunos errores de traductor principiante. Creo que se puede afirmar que gran parte de esas notas resulta incomprensible, o, peor aún, se entiende de forma distinta a lo que quiso decir Joyce, debido a la mala traducción. No sé si la fama de Joyce como “escritor difícil” hizo que quien la leyera en la editorial la diera por buena, pero el hecho es que esas notas en versión española son una verdadera traición al original. Me limitaré a ofrecer unos pocos ejemplos, pero aquí la lista podía ser muy extensa.

En la categoría de “descuidos imperdonables” o “errores de principiante” podríamos citar los siguientes: en una nota en que Joyce hace alusión a Parnell y sus relaciones con la esposa del capitán O’Shea, contrasta el carácter de ésta con el de su marido, y concluye: “...her manner of loving is not Irish. The character of O’Shea is much more typical of Ireland.” (Joyce 1963: 160). La versión de JFC dice: “el carácter de O’shea [sic] es más típicamente *inglés*.” JFC 1981: 189) La cursiva es mía, para destacar el descuido en un fragmento en el que es fundamental la distinción entre “inglés” e “irlandés.” Pero, además, en esa misma nota, en las líneas inmediatamente anteriores a éstas el uso del posesivo “su” produce malentendidos. En el original, Joyce está dando dos razones por las que no son especialmente importantes para Irlanda las relaciones de Parnell con la señora de O’Shea:

... secondly because she was an Englishwoman. The very points in *his* character which could have been of interest have been passed over in silence. *Her* manner of writing is not Irish—nay her manner of loving is not Irish. (Joyce 1963: 160).

Las cursivas son mías en todos los casos. La traducción de JFC reza:

... y segundo porque ella era una inglesa. Los puntos verdaderos de *su* carácter que podrían haber resultado interesantes han sido dejados en silencio. *Su* manera de escribir no es irlandesa ni tampoco *su* manera de amar. (JFC 1981: 189)

Pasando por alto la traducción de “very points” como “puntos verdaderos,” la lección de gramática contrastiva elemental que suelo dar a mis alumnos de primer curso a propósito de la traducción de los posesivos queda muy bien ilustrada cuando empleo este ejemplo: *his* se traduce por *su*, y *her* también, pero *no siempre se puede traducir así*. Según la coherencia textual establecida con los referentes anteriores,

en el texto español el primer *su* se refiere a “ella,” pero no es así en el texto original, en donde *his* remite a Parnell, y en un caso como éste nos resultan necesarias construcciones perifrásticas como “el carácter de él.” Un error parecido lo comete JFC cuando, en una larga reflexión sobre la infancia de Bertha, Joyce escribe:

The passiveness of her character is not vital to its existence, and yet a passiveness which is suffused with tenderness. *The assassin* is alone and quiet amid the mild sunlight and mild caresses and ministrations of *her* grandmother, happy that the fire is warm, toasting her toes. (JFC 1981: 156)

Las cursivas son mías, para señalar el desconcierto del lector cuando JFC traduce:

La pasividad de su carácter hacia todo esto no es vital para su existencia, antes bien una pasividad que es difuminada por la ternura. *El asesino* está solo y quieto al sol y los suaves cuidados y oficios de *su* abuela feliz de que el fuego sea cálido recalentándose los pies. (JFC 1981: 182)

Una vez más, pasaremos por alto otros errores de comprensión del significado, y la ausencia de comas, que convierten este pasaje en algo francamente difícil de entender. Pero si el traductor había olvidado que pocas líneas antes se ha hablado de Bertha como “the man-killer and perhaps also the love-killer,” y no pudo ver que “the assassin” se refiere a la misma persona, el posesivo *her* debería haberle ayudado, haciendo que no tradujera “el asesino” sino “la asesina.”

Hay otros errores que reflejan poco conocimiento de vocabulario y mala comprensión de las estructuras gramaticales, como esta reflexión sobre el carácter sadomasoquista de la obra:

The play, a rough and tumble between the Marquis de Sade and Freiherr v. Sacher Masoch. Had not Robert better give Bertha a little bite when they kiss? Richard’s Masochism needs no example. (Joyce 1973: 157)

La posibilidad de alterar el guión que se está planteando Joyce aparece como una certeza alegada a favor de la primera afirmación (por cierto no muy fácil de entender) en la versión de JFC:

La obra, es un punto áspero y desordenado entre el Marqués de Sade y Sacher Masoch. ¿No le da Robert un mordisquito a Bertha cuando se besan? El masoquismo de Richard no necesita ejemplo. (JFC 1981: 184)

El respeto al texto original supone, desde luego, no desvirtuar el significado del modo en que lo hace JFC en este pasaje, pero también procurar mantener la misma correspondencia en los tratamientos: ¿por qué le dejó el título de marqués—por cierto con mayúscula, demostrando poco respeto a las normas de la lengua de llegada—a Sade, pero le quitó el de barón a Sacher Masoch? Seguramente por no ir a comprobarlo en un diccionario de alemán. ¿Prisa debido a los cortos plazos del

editor? Eso no puede ser una excusa siempre, y cuando se produce tal cúmulo de errores en una traducción lo que hay que pensar es que se trata, sencillamente, de mala práctica profesional. Mala práctica es también haber dejado la coma tras el sujeto “la obra,” siguiendo la puntuación del texto original, en donde la coma está presente porque se ha suprimido el verbo copulativo.

En mi traducción, creo que el texto original ha sido más respetado en bastantes aspectos. Para este último pasaje, la traducción que ofrecí era:

La obra, una pelea entre el marqués de Sade y el barón de Sacher Masoch. ¿No sería mejor que Robert le diera a Bertha un mordisquito cuando se besan? El masoquismo de Richard no necesita ejemplificación. (FT 1987: 200-201)

Sé que es más fácil criticar una traducción que realizarla, pero en este caso me veo justificado porque yo también la he hecho. Mi método de trabajo fue ir redactando mi propia versión sin haber leído las anteriores; sólo después de traducidas unas cuantas páginas, miraba las ya existentes. En algún caso la versión de OLN me aclaró algún aspecto dudoso. En varios, pude constatar algunas inexactitudes, o expresiones poco adecuadas, en alguno de los dos textos (y muchas en el caso de las notas de JFC). En el estudio citado de Uribe-Echeverría y Merino, se señalan en una tabla algunas coincidencias de mi traducción con los textos anteriores. Creo que en el caso del teatro, con intervenciones breves que reflejan usos cotidianos de la lengua, es inevitable que se den bastantes coincidencias casi literales, y esto se puede comprobar con algunos de los pasajes que he citado. Realicé algún cambio tras haber consultado las versiones anteriores, pero creo que la traducción de Cátedra de 1987 es verdaderamente una traducción nueva, que intentó ser lo más fiel posible al original, procurando ser idiomática, y así la han valorado estas autoras, que dicen que “la traducción de Toda, precedida por su estudio preliminar de la obra y el contexto en el que aparece” es “la más fiel y cuidadosa de todas las traducciones estudiadas,” añadiendo que el texto “sin alejarse del original, evita caer en la literalidad y se presenta en un español correcto” (Uribe-Echeverría y Merino 1994: 435). Me alegra que sea percibida así, aunque lamento que la redacción y la cita bibliográfica den la impresión de que el estudio preliminar y las notas son más, cuando, como ya ha quedado dicho, son obra de Manuel Almagro.

Con estos apuntes sobre algunos aspectos de las versiones anteriores, espero haber demostrado que la decisión adoptada por Ediciones Cátedra de encargar una nueva traducción de *Exiles* en lugar de reeditar una de las ya existentes fue acertada. Creo que es una actitud que las editoriales deberían adoptar con más asiduidad, especialmente en lo que se refiere a autores de dominio público. Es cierto que existen traducciones excelentes de autores clásicos que merecen ser reeditadas una y otra vez, pero también hay muchas otras, hechas de forma apresurada (los editores suelen dar poco tiempo y no pagan bien la traducción literaria) o con excesiva dependencia de versiones anteriores, que sería mejor sustituir por versiones nuevas, más cuidadas. En el caso de *Exiles*, las enmiendas textuales de MacNicholas, que suponen variaciones

en el texto de partida, ya justificaban una nueva traducción, pero existían además otras razones para hacerla. Ninguna traducción es eterna, y casi todas son mejorables. Espero que la que publicó Cátedra en 1987, con el aparato crítico elaborado por Manuel Almagro, se siga considerando adecuada durante bastantes años.

## Notas

<sup>1</sup> Basta con leer el trabajo de Cándido Pérez Gállego “Joyce como dramaturgo: *Exiles*, clave de *Ulysses*,” *James Joyce: A New Language. Actas del Simposio Internacional en el Centenario de James Joyce*, eds. F. García Tortosa, et al. (Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982) 103-111, para darse cuenta de las numerosas implicaciones e interpretaciones posibles.

<sup>2</sup> “Love by osmosis: Proust in translation.” Reseña no firmada en *The Economist* (5 de octubre de 2002): 93. Se refiere a Marcel Proust, *In Search of Lost Time*, traducción al inglés de Lydia Davis, James Grieve, Mark Treharne, John Sturrock, Carol Clark, Peter Collier e Ian Patterson, con introducción y notas de Christopher Prendergast; edición en 6 volúmenes (Harmondsworth: Penguin Books, 2002).

<sup>3</sup> Las referencias completas son, en el orden mencionado: *Exiliados* (sic), trad. Osvaldo López Noguerol (Buenos Aires: Cía. Gral. Fabril Editora; Los libros del mirasol, 1961); *Exiliados*, trad. Javier Fernández de Castro (Barcelona: Editorial Bruguera; Club Bruguera, 1981); y *Exiliados*, trad. Fernando Toda, introd. y notas, Manuel Almagro (Madrid: Ediciones Cátedra; Letras Universales, 1987).

<sup>4</sup> John MacNicholas, *James Joyce's Exiles: A Textual Companion* (New York: Garland, 1979).

<sup>5</sup> James Joyce, *Exiles*, ed. Padraic Colum (Harmondsworth: Penguin Books; Penguin Plays, 1918/1973).

<sup>6</sup> Recuérdese que Bertha, la compañera sentimental de Richard, que había huido a Italia con él, y es madre de su hijo, está siendo cortejada, desde su regreso a Irlanda, por Robert, antiguo amigo de Richard y de ella. Richard, a su vez, se siente atraído por Beatrice, prima de Robert, que ama a Richard desde antes de que éste se marchase a Italia.

<sup>7</sup> En las obras de teatro se dan casos curiosos, seguramente forzados por la consideración de que los nombres se tenían que pronunciar en el escenario. Así, en la traducción de *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde, hecha por Ricardo Baeza (*La importancia de llamarse Ernesto* [Madrid: Espasa-Calpe, 1920]), los nombres que no tienen traducción se cambian, de modo que *Gwendolen* se convierte en *Susana*. Algunos de los apellidos se cambian por otros. Así *Worthing* se convierte en *Gresford*, que también es inglés, pero resulta mucho más fácil de pronunciar según la fonética española.

<sup>8</sup> María Moliner, *Diccionario de uso del español* (Madrid: Gredos, 1966). Véase la entrada bajo *exilio*.

<sup>9</sup> Si se busca vida y obra de Shakespeare en un sitio *web* de Argentina como *yosoytucuman.com.ar/educaciónycultura*, el título que se ofrece es *Penas de amor perdidas*.

<sup>10</sup> Inés Uribe-Echeverría, y Raquel Merino, “Tradición y traducción: *Exiliados*, de J. Joyce” *Transvases culturales: Literatura, cine, tradición*, eds. Federico Eguiluz, et al. (Vitoria: Universidad del País Vasco 1994) 433-444.

<sup>11</sup> Eduardo Haro Tecglen, “Sobre todo, un gran amor” (crítica de *Exiliados*), *El País* (7 noviembre 1991): 39.

<sup>12</sup> Antonio López Santos, “Función de las acotaciones en *Exiles* y en ‘Circe’,” *James Joyce: A New Language*, eds. F. García Tortosa, et al. (Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1982) 95-102.