

Número 2 Año: 2012

Revista de la Asociación Cubana de Traductores e Intérpretes (ACTI)

ANÓNIMOS



*Traducir es Transpensar
Lore' Martí*

ISSN 2221-2418

Directora

Gisela Odio

Jefa de Redacción

Noemí Díaz

Consejo de Redacción

Adriana Sosa Díaz
Olga Sánchez

Diseño y Edición

Haymee Santos

Editorial

Lic. Gisela Odio

Teoría de la traducción y la interpretación

El alma de las lenguas

Lic. Julia Calzadilla

Interpretación simultánea en la televisión cubana: un acercamiento al programa “Mesa Redonda”

Lic. Osmany Caballero

Historia de la Traducción en Cuba

La construcción de un mundo poético mediante la traducción. *Sones de la lira inglesa* de Gabriel Zéndegui

Francisco Díaz Solar

Homenaje a Verónica. Poema del Dr. Roberto Méndez

Traducción especializada y crítica de la traducción

Un diálogo que camina

Lic. Jesús Curbelo

Traduciendo “*Niágara*” de José María Heredia al inglés

Dr. Keith Ellis

Actividades y eventos científicos

Actividad en Matanzas de homenaje a Verónica Spasskaya

Resumen sobre el evento Cuba-Canadá

Eventos y actividades de la FIT

Del lenguaje

Sobre mambises, vegueros y cheves. La traducción de cubanismos y mexicanismos en los cuentos de Olga Sánchez Guevara (Cuba) y Rosina Conde (México)

Lic. Elisabeth Prantner Hüttinger

Carta de la Directora

Estimado Lector:

*Por causas ajenas a nuestra voluntad, **Anónimos** se ausentó de nuestro ámbito más allá del tiempo previsto. No obstante, no nos damos por vencidos. Aquí estamos nuevamente para poner a tu alcance artículos, actividades y novedades de tu interés. Estamos en diciembre, y con este, viviendo la alegría de haber concluido con éxito la actividad más importante de la agenda de trabajo de la ACTI en el 2012 : el **VIII Simposio de Traducción, Interpretación y Terminología Cuba-Canadá**, celebrado en nuestra capital los días 11,12 y 13. Es el evento científico que convocamos cada dos años para el beneficio de todos. En la sección Actividades encontrarás más detalles al respecto.*

Es nuestra intención que al ojear el índice del presente número te resulte imperativo leer el contenido de sus páginas, portadoras del conocimiento y /o la inspiración de valiosos profesionales y reconocidos colaboradores. Si lo logramos, no dejes de enviarnos tus opiniones, comentarios y contribuciones a través de los correos electrónicos: noemi.diaz@infomed.sld.cu y/o giseodi@enet.cu. El Equipo de Redacción de Anónimos te lo agradecerá.

¡Feliz 2013!

Atentamente,

Gisela Odio Zamora

Lic. Julia Calzadilla Nuñez

Sabemos que la introducción de neologismos en una lengua obedece a causas históricas, lingüísticas y sociales, lo cual determina que, según el caso, se le considere un “préstamo lingüístico” cuando su “adopción” en la lengua de llegada se produce sin cambio alguno en su forma, a diferencia del “calco lingüístico”, cuando dicha “adopción” toma el significado, el concepto que encierra un determinado término de la lengua de partida y lo vierte a la lengua de llegada con sus normas gramaticales propias, en nuestro caso, “castellanizándolo”, como ilustra la noción de “Jardín de Infancia” tomada del germanismo *Kindergarten*.

Al analizar detenidamente los diversos neologismos introducidos en cualquier lengua —ya sea en calidad de préstamos o de calcos lingüísticos—, deben considerarse, por supuesto, los *rasgos denotativos* y los *rasgos connotativos* que posee cada lengua que ha hecho el aporte, siendo los primeros los que denotan un significado objetivo común a los hablantes de un idioma y, los segundos, los que añaden a los primeros uno o varios significados como *connotaciones* que, por ser subjetivas, pueden variar en cada contexto cultural. En ambos casos, estamos hablando de la impronta, de la huella de la cultura “fuente”, por llamarle así, que se desvela ante nuestros ojos con asombrosa claridad y la cual, más que una “esencia lingüística” transmite una “esencia cultural” que en este análisis denominaremos “alma”.

Comencemos por un grupo numeroso, el de los **anglicismos**, llegados desde los EE.UU. a la América hispana, y en muchos de los cuales una parte esencial del “alma” de esta cultura ha quedado impregnada en numerosos aspectos de la vida: velocidad, ritmo vertiginoso de existencia, prisa, el “correrse detrás uno mismo” para vencer las presiones que impone el inexorable paso del tiempo.

De ahí, en el terreno culinario, el “imprescindible” surgimiento del *fast food*, esa “comida rápida” por lo general denominada con acierto “comida chatarra” o “comida basura”, donde ocupan un primer plano el *sandwich*¹, el *hamburger*² en todas sus variantes, el *hot-dog*³ y la *pizza*⁴ ya “norteamericanizada”, que pueden ingerirse incluso mientras se camina a pasos acelerados, entre buches de agua, de cerveza o de café instantáneo, o mientras se transita por una *speedway* o *fast road* a más de 100 kms por hora. Porque, como bien se ha dicho, Estados Unidos es el país de la comida rápida extendida ya a nivel planetario en importantes ciudades donde no faltan cadenas gastronómicas de este tipo como las del Burger King, o Mc Donald’s. O, en los supermercados, la conocida *TV dinner* que, desde los años

50, ya despuntaba con sus platos precocinados, congelados, idóneos para el acelerado y expedito horno tipo *microwave*.

En la música estadounidense, de cierta forma, ha ocurrido lo mismo. Veamos grosso modo su evolución: en el siglo XVII, ya se escucha el canto sagrado de los peregrinos y de otros protestantes, así como música militar y algún villancico. En el s. XVIII continúa el canto de himnos y cánticos religiosos, a los que van incorporándose los negros; surge en Boston el primer maestro de baile y el primer órgano permanente en una iglesia. En 1719 llegan masivamente a New Orleans esclavos africanos y, con ellos, su música. En Carolina del Sur se crea la primera escuela de canto; en New York se celebra el primer concierto público documentado y en 1754 se inaugura en Boston, en un edificio, la primera sala de conciertos.

Visto ya, digamos, este prefacio musical de índole eminentemente religiosa y que continúa en los siglos siguientes, llegamos a lo que los expertos han denominado un hito en la música norteamericana: la década del 20, en que se graba el primer *blues* en la voz de una cantante afronorteamericana.

Considerado como una forma primitiva del *jazz*⁶ —cuyas *big bands* solían contar con una estrella, instrumentista o cantante, que daba nombre a la orquesta (i.a. Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glenn Miller)— y desarrollado a su vez con rasgos musicales independientes, ya en los años 30 el blues da origen a la técnica interpretativa de un estilo de jazz —*boggie-woogie*— basado en la ejecución priorizada del piano. Por ello, como se ha señalado, el *blues* y el *jazz* en ocasiones resultan indistinguibles.

En los años 50 —y ya desde fines de la II Guerra Mundial— se presencia el nacimiento de la sociedad de consumo y del denominado *american way of life*, una nueva forma norteamericana de vida con sólidas bases publicitarias, donde cada franja etaria y cada sector de la sociedad va sufriendo una “aceleración” que, además de manifestarse en gran medida en la industria automotriz, se reflejó también en la industria cultural (cine, radio, TV y, claro está, en la música), y ejerció una influencia masiva a nivel internacional.

Hablemos, pues, del *rock and roll*⁷, corriente musical que llegó a convertirse en sinónimo de rebeldía por parte de los jóvenes que en esos años realizaban una búsqueda identitaria, incluida la moda. Elvis Presley fue sin duda su

figura más destacada, abarcando melodías suaves del rock como “Love me tender” hasta otras violentas y sensuales como “Jailhouse rock”, pasando por una intermedia tipo “Heartbreak Hotel”, por citar solo estos ejemplos. Y, paralelamente a ello, nacía el fenómeno de los *fans*, otro neologismo que se acuñaba en nuestra lengua mediante una abrumadora frecuencia de uso.

La música *country*, nacida también en los años 20 integrada también al movimiento del rock and roll, aportó a la lengua española otro neologismo para designar las melodías rurales, esas que, tocadas con guitarra y violín, evocaban a vaqueros vestidos con pantalones jeans en el Sur y en el Oeste del país. Poco a poco, la música *country and western*, nacida entre blancos, fue experimentando el uso de la guitarra eléctrica y de su variante con pedales, y ya a mediados de los años 50, al adoptar los arreglos típicos del pop, creó así una forma híbrida, el *country rock*, mientras que la incorporación del rock and roll crearía el llamado *country pop*.

En los años 60, sin embargo, surgen corrientes menos vertiginosas con el *auge* –muchos prefieren utilizar el anglicismo *boom*– de melodías más románticas, y en la década del 70 se inicia ya la clara separación entre el rock y el pop, generando, este último, el inconfundible pop latino. Pero lleguemos a los tiempos actuales, donde la velocidad, instalada en los pentagramas, se manifiesta, v.g., en el *break dance*, ilustrado por tres de sus movimientos principales: el *hand glide*⁷, el *head spins*⁸ y el *hip roll*⁹. O sea, movimientos donde todo “gira” y donde la terminología empleada en cada caso es el anglicismo, no la traducción literal castellanizada.

En la década del 80, el movimiento Hip-Hop echa raíces en las comunidades urbanas de origen afroamericano e hispano de EE.UU. utilizando sobre todo el fraseo vocal del *rap* y el *break dance* con sus ya mencionadas acrobacias. Desde los años 90, el velocísimo *rap* y sus frases cantadas al estilo del *soul* constituye un fenómeno musical de autoafirmación por parte de los adolescentes negros que se ha ido extendiendo a otras comunidades del planeta que lo han adaptado y asumido como propio.

También en el campo de la informática los anglicismos transmiten la noción de la inmediatez y de lo instantáneo: el *banner* es un *spot* o anuncio publicitario que aparece al cargar algunas páginas web; el número de *bits* por segundo refleja la velocidad de la transmisión; el *chat* es el sistema de conversación en línea, también con carácter inmediato, en instantes, con solo hacer *click* al presionar determinados botones.

Asimismo, al pragmatismo de la cultura estadounidense –presionada por el paso “veloz” del tiempo–, se deben varios anglicismos empleados en Cosmética: el *make-up*, el *outliner*, el *rimel* son algunos de ellos, indispensables en la vida social y, por supuesto, en el modelaje de los *fashion-shows*. Son, pues, préstamos lingüísticos de mayor frecuencia de uso que “maquillaje”, “delineador”, “máscara de pestañas” y “desfile de modas”, respectivamente. Y, en cuanto a vestimenta –además de los populares *strapless* y *baby-doll*–, el *outfit* o “elegante ajuar de la novia” es un factor decisivo en su *look*, al igual que lo es su “apariencia” en una reunión social o en una pasarela... ¡y todo ello en un tris, en un chasquear de dedos porque hasta la belleza puede ser instantánea!

Analicemos ahora **los galicismos** utilizados en nuestra lengua, sobre todo en gastronomía, en alta costura, en perfumería y, dentro del arte, en el *ballet*. Todos sabemos que la cocina francesa ha constituido el patrón del arte culinario, y que en los restaurantes elegantes, un *menú* “a la francesa”, presentado *à la carte*¹⁰ o a “elección del consumidor”, presenta una terminología característica que incluye, v.g. *entrées*, *salades*, *foie gras*, *sauce d’orange*, *oeuf au fromage*, *omelettes de varios tipos*, *escalope de poulet à la moutarde*, *fromages* en sus más de 300 variedades, *desserts* que ofrecen postres deliciosos como *gateau au noix*, *mousse* y *fondant au chocolat*, etc., como una exquisita galería de platos chic preparados por la mano experta de un *chef de cuisine* y especializada del *chef saucier*.

De igual modo, la valorada cocina francesa, con sus variantes regionales, puede prepararse en la intimidad del hogar incluso como comida *light* –introducida en la década del 70 como *Nouvelle cuisine* al estilo de las patatas *soufflé*–, generalmente acompañada de la familiar *baguette* y de una selección de más de 40 denominaciones de vinos franceses como el *Bordeaux* o Borgoña, el *Maridan*, el *Loire*, etc.¹¹ Porque si bien el ritual de las comidas francesas es lento y sosegado en contraposición al *fast food* estadounidense, las cadenas de hamburgers, de pizzerías y *pâtisseries* y de otras cafeterías de este tipo se han difundido ya por el país con ofertas que, adicionalmente, abarcan *croissants* rellenos, *sandwiches*, *charcuteries* y *crêperies*.

No obstante, el clásico toque de refinamiento visible en la gastronomía francesa, se repite en la industria de la moda, desde los *ateliers* de alta costura confeccionada por diseñadores individuales (i.a. Dior. Chanel, Balmain en Francia, y Armani (Italia) y Paco Rabanne (España), hasta las prendas fabricadas en serie como el *prêt à porter*, galicismo por el anglicismo *ready to wear* que en español no ha encontrado una adecuada traducción acuñada por la

frecuencia de uso. Así, el uso del echarpe será en todo momento más elegante que el del castellano *chal*.

En el deporte, en especial en la esgrima, los términos *touché* y *pas de touché*, declarado por el árbitro, indican, en el primer caso, que un tirador ha sido “tocado” por su oponente y, en el segundo, que no ha sido tocado, lo que equivale a “sin punto”. Pero es en el *ballet* donde los galicismos vuelven a apoderarse del escenario: *batterie*¹², *grand*¹³ y *pas de deux*¹⁴, son los más conocidos. En lo referente al estilo de los pasos y posiciones, pueden citarse, entre muchos otros, *arabesque*, *battement*, *jeté*, *changements de pied*, *demi pointe*, *en devant*, *en derrière*, *en l’air*, *pas de Chat*, *pirouette*, etc, etc.

A su vez, los **italianismos** introducidos en español –aunque son frecuentes en los ámbitos comercial, naval e incluso bélico en lo que a armamento antiguo se refiere– provienen sobre todo del arte, de la música y de la gastronomía. Términos musicales ya acuñados son, i.a., a capella (música vocal sin acompañamiento musical), *adagio* (lento), *allegro* (rápido. alegre), *andante* (moderado), *forte* (con fuerza), *ma non troppo* (pero no demasiado), *madrigal* (poema breve y composición musical caracterizada por su lirismo, cuyo tema suele ser amoroso), *aria* (composición musical muy utilizada en la ópera para ser cantada por una sola voz), *arpeggio*, *intermezzo*, *diva*, *dueto*, *cantata*, *bel canto*, *da capo*, *batuta*, *mandolina*, *mayólica* (de maiolica), *mesosoprano*, *miniatura*, *óleo*, *ópera*, *opereta*, etc.

En arte, la profusión de italianismos incluye *capolavoro*, *acuarela*, *artesano*, *arlequín*, *bel canto*, *bufo*, *chiaroscuro* (claroscuro), *chelo*, *concertino*, *cúpula*, *cornisa*, *diletante*, *sfumato* (esfumado), *graffiti*, *impasto*, logia (logia), *fachada*, *mayólica*, *miniatura*, *óleo*, etcétera. De igual modo, el italianismo terracota reemplazó el significado de “arcilla cocida”, los *paparazzi* –derivado de Paparazzo, en el filme *La Dolce Vita*– a los fotógrafos que persiguen celebridades, y la introducción de nociones arquitectónicas como *adobe*, *arco*, *arcada*, *arqujería*, *coliseo*, *acueducto* y *basílica* constituyen verdaderos aportes romanos que, a través del latín, han pasado a otras lenguas como ha ocurrido con la nuestra.

Como resumen de este grupo de neologismos, citamos los términos *Belvedere* (del ital. “vista hermosa”), *madonna* (“mi dueña”, “mi señora”, aplicado a la Virgen), en contraposición a vocablos de significado típicamente italiano pero de carga peyorativa, como *mafia*, *Cosa nostra* (“familia”), *omertá*., términos estos dos últimos que expresan una noción claramente connotativa y no denotativa: la primera –relacionada parcialmente aquí, en la figura del *Don*, con una

de sus acepciones etimológicas originales, el ital. *Pater familias*– y, la segunda –“código de silencio” aplicado sobre todo en Sicilia para cubrir todo tipo de delito de las personas implicadas–, derivada, mediante los comunes vericuetos lingüísticos, de un término que hoy le resulta ajeno: *umiltá* (humildad).

En la gastronomía también han dejado su huella numerosos italianismos: al *dente*, *ravioli*, *fettuccini*, *espaguetis*, *tortellini*, *canelones*, *lasaña*, *macarrones* y, entre otros tipos de pasta, la reina internacional de todas ellas; la *pizza*., ya sea con salsa a la *bolognesa*, a la *carbonara*, al *pesto*, , etc. Como parte del menú general, también se mencionan a diario, con castellana soltura, el *antipasto*, los *gnochi*, la *polenta*, el *risotto*, en una variedad de carnes, pescados, panes, quesos, en una lista que sería interminable pero en la cual, como postre, debe destacarse el difundido *tiramisú*.

En Asia, tanto en China, como en Japón y Corea, las **artes marciales** han legado innumerables neologismos a nuestra lengua, los cuales no deben ser vistos solo desde una óptica de “defensa personal”, sino de concentración, de autoconfianza y de armonía y equilibrio espiritual con la Naturaleza: *aikido*, *tai chi chuan*, *kárate*, *kung fu*, *jujitsu*, *yudo*, *tai chi chuan*, *taekwondo*, *sumo*, *kendo*, además de otros términos propios de cada especialidad, como en varios derivados del *judo* (“camino de luz”): *judoka*, para designar a los competidores, *judagi*, vestimenta ligera empleada en esta práctica marcial-espiritual, etcétera.

Del mismo modo, hay varios **japonesismos**¹⁵ o **niponismos** que corresponden a la culinaria, a la vida social, a la literatura y al arte y que se emplean con marcada frecuencia en la lengua española: *sushi*, *sake*, *karaoke*, *bonsái*, *kimono*, *biombo*, *bonzo*, *samurai*, *kabuki*, *haikú*, *geisha*, *kamikaze*, *origami*... Y lo mismo se observa en los **sinismos** o palabras de origen chino que se encuentran en varios terrenos en el idioma español: *charol*, *ketchup*, *caolín*, *satín té*, *soya*, *yin*, *yang*, *té*, *yudo*, *soya*, *chop-suey*, *chop mein*, *yingsen*, *tofu*, *Mahjong*, *ping-pong*, *feng-shui*...¹⁶

Debe señalarse que el extendido y abundante empleo de la soja en la gastronomía asiática no solo se debe a su enorme valor nutritivo –el doble de proteínas que la carne, cuatro veces más que el huevo y doce veces más que la leche¹⁷–, sino a que evita, precisamente, el abundante consumo de carnes, mientras que, con intención opuesta, contribuye a extender la práctica del vegetarianismo, beneficiosa y sana tanto en la salud física como en la salud mental y espiritual.

Por su parte, la contribución léxica del coreano es menor, pero la que existe –como el *taekwondo*– como las demás artes marciales asiáticas aspira a difundirse con una fusión de cuerpo, mente y espíritu, y técnicas médicas basadas en el holograma de pies y manos, como el *Su Jok*, logran aliviar el dolor gracias al conocimiento general de las terminales nerviosas del cuerpo, ya sea mediante técnicas de acupuntura o de digitopuntura.

Por último, dos ejemplos más de culturas que, con su “alma” propia e inconfundible, han legado relevantes préstamos y calcos lingüísticos a la lengua española: la contención y el rigor de la cultura alemana en la música y en el arte en general con **germanismos** como *leitmotiv*¹⁸ y *lied*¹⁹ y un calco de frecuencia diaria de uso como lo es *Kindergarten*, acuñado entre otras denominaciones similares-- como “Jardín de la Infancia”.

En lo concerniente a los **portuguesismos**, la avalancha de falsos cognados existentes entre la lengua lusitana es la española sería motivo de un análisis aparte. Baste aquí citar dos términos que, por reflejar muy a fondo el “alma” portuguesa, resultan, en mi criterio, intraducibles debido a la hondura y a la amplitud del significado que encierran sus significantes: en primer lugar, la *saudade* ese sentimiento de nostalgia, de esa morriña brotada en el tronco galaico-portugués que, si bien en Galicia alude principalmente a la ausencia de la tierra natal, en Portugal llegó a contener un hálito de esperanza que encontramos en una poesía de alto vuelo como la de Fernando Pessoa y que a principios del s. XX llegó a constituir un importante movimiento filosófico-estético-literario llamado *saudosismo* y, después, el fado, canción de cuño típicamente lisboeta, fatalista y nostálgica como la *saudade* misma, que conservó el significado contenido en el latín *fatum*, alusivo de un inexorable destino.

En la cultura brasileña, la nostálgica “alma” lusitana, aunque permaneció acuñada de un modo sereno, se vio animada, movida, alegremente sacudida por la influencia africana en ritmos, tambores y movimientos sensuales que, tanto en la samba como en el *bossa nova*– por citar solo un par de manifestaciones musicales–, nos hizo llegar de cierto modo ese legado nostálgico que muchas veces, sin percatarnos de ello, hemos acogido con una desbordante sonrisa en los labios. Los brasilerismos, empero, se detectan en el habla de Argentina y de Uruguay, pero con un alcance bastante restringido.

Mayor, sin duda, fue la influencia de los *gitanismos* en el habla de un país caribeño como Cuba o de otros donde tuvo mucho

peso la presencia andaluza en los tiempos de la conquista y colonización españolas del erróneamente llamado “Nuevo Mundo”: *chamuyar*, *urnar*, *jamar*, *de búten*, *menda*, son términos propios del *caló* o habla de la raza *calé*, utilizados a menudo, respectivamente, en lugar de “hablar”, “dormir”, “comer”, “¡excelente!”, “yo, yo mismo”...

Como hemos visto, el “alma” o la “impronta cultural” de cada una de estas lenguas extranjeras mencionadas ha dejado en la nuestra impresiones duraderas, perfectamente identificables en cada contexto lingüístico y cultural en su sentido más amplio: en la cultura norteamericana, un “alma” pragmática, veloz, dispuesta y ya lista para encontrar soluciones inmediatas, enfrentada al implacable Cronos.

En la cultura francesa, un “alma” orientada en lo primordial al disfrute hedonista y a la vez sumamente refinado de cuerpo y de espíritu, como ocurre con el “alma” italiana, considerando las inevitables diferencias creadas por las condiciones geográficas, el clima, por la influencia más o menos directa del Mar Mediterráneo y –no por último menos importante–, por la influencia del legado celta originario de la Galia francesa y el legado etrusco y raigalmente latino de la Italia originaria.

El “alma” de las culturas asiáticas, a su vez, es de una espiritualidad no siempre bien comprendida que, en todo momento, busca integrarse al *fluir* y al ritmo de la propia Naturaleza y que, por ello, incluye en el término marcial la noción de un arte delicadísimo, de un gran rigor disciplinario, revelador de un equilibrio físico como reflejo de un imperturbable equilibrio interno.

En las culturas germánicas, un “alma” austera que si bien introdujo términos bélicos en nuestro idioma en una etapa dada de su evolución, marchó a la par de una sensibilidad incuestionable patente en la música, en la poesía y en la literatura en general.

En conclusión, que un gran número de los extranjerismos y neologismos –en este análisis desechamos tajantemente los “barbarismos”– que han poblado de matices nuestro idioma español (incluidas las jergas y las expresiones dialectales), provienen de geografías cercanas y distantes las cuales continúan presentes en su devenir cotidiano: por un lado, como *lengua* de uso social y, por otro, como *habla* o uso individual de esta, precisión lingüística de altos quilates que debemos al suizo Ferdinand de Saussure, considerado con razón el fundador de la Lingüística moderna.

1 Según se afirma, John Montagu IV (1718-1792), Conde de Sandwich, ciudad inglesa, inventó este tipo de alimento con ayuda de sus sirvientes para poder comer, sin ensuciarse los dedos, mientras jugaba a los naipes, por los cuales sentía una gran pasión. La utilización de dos rebanadas de pan rellenas con algún tipo de fiambre, queso, etc, no se trataba de una idea nueva, pero dicho caballero británico la hizo famosa y se le considera por ello el inventor de este tipo de comida rápida, que constituye un anglicismo más empleado en español que "emparedado" o "bocadillo".

2 Hamburguesa: alimento rápido parecido al sándwich y considerado otra invención de la culinaria norteamericana, a pesar de que su nombre se asocia con la ciudad alemana de Hamburgo, donde también se conocía este tipo de comida al igual que en otros sitios de Europa y del Asia Central.

3 Perro caliente, comida típica estadounidense, preparada a base de pan, salchicha y aderezos como salsa de tomate y mostaza.

4 A pesar de ser un plato original de la ciudad italiana de Nápoles, se ha extendido por el mundo entero con diversas variantes regionales en los condimentos empleados, constituyendo, al igual que en los casos anteriores, una comida rápida de carácter internacional.

5 Tipo de música popular difundida ya por el Sur de EE.UU. a fines del s. XIX y que afianza sus raíces a principios de los años 20. Basada en las nostálgicas canciones tradicionales de los esclavos afroamericanos, por transmitir un sentimiento de tristeza y soledad, eran de un ritmo lento con un patrón armónico repetitivo. En la lengua inglesa, blues, entre las diversas nociones que integran su polisemia –como el color azul–, incluye la de tristeza y depresión anímica.

6 Tipo de música popular surgida, al igual que el blues, a fines del s. XIX entre la población negra del Sur de EE.UU. (i.e. New Orleans) y basada sobre todo en la improvisación.

7 Tipo de música popular derivada del blues, interpretada por lo general con instrumentos eléctricos y con un ritmo más fuerte y marcado. Como se ha reconocido, Check Berry fue uno de los primeros músicos en introducir el rhythm and blues (mezcla del blues y el jazz afroamericanos) en la corriente del rock and roll.

7 "Planear con una mano" apoyada en el suelo mientras el cuerpo gira en posición horizontal.

8 "Barrena con la cabeza", cuando, con la cabeza apoyada sobre el suelo, el cuerpo gira en posición vertical.

9 "rodar con la cadera", cuando el cuerpo, acostado en el suelo, gira hacia un lado u otro.

10 Ejemplo de Menù à la Carte, tomado del sitio oficial Hotel Spa, Restaurant du Commerce, Bergerac, Périgord.11 [www. Cocinafacil.com](http://www.Cocinafacil.com)

12 Golpe de una pierna contra la otra al entrecocar en el aire.

13 Paso dado con amplitud.

14 Baile entre mujer y hombre que expresa sentimientos de amor, pena o alegría y al que nunca se le llama "paso de dos".

15 «<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Japonesismo>.
«<http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=italianismos>.

16 <http://espanolinternacional.blogspot.com/2009/07/chino.html>

17 www.viajeajapon.com, FAQ .

18 Motivo recurrente como melodía de música que se reitera, también usado en pintura, arquitectura,

teatro, literatura y cine y que puede identificar a un personaje, idea, objeto o sentimiento.

19 Canción típica de los germanos con acompañamiento de piano que data de los s. XVII y XVIII.

Lic. Osmany Pedro Caballero Ramírez
Traductor e Intérprete Simultáneo-ESTI

La interpretación simultánea en televisión, principalmente de programas que se realizan en vivo, constituye un enorme desafío profesional para cualquier intérprete, aun cuando posea un alto grado de especialización. La inmediatez con que se realiza el trabajo y especialmente la responsabilidad que implica interpretar para toda una nación y, en ocasiones, para el mundo, son factores que exigen un desempeño profesional de excelencia.

Según afirma James Nolan en su libro *Interpretation Techniques and Exercises*, la utilidad de la interpretación «se manifiesta a partir del hecho de que el significado que transmite el orador se expresa mejor en su lengua materna, pero se comprende mejor en las lenguas del auditorio. (...) Al superar la brecha entre los idiomas, el intérprete ayuda a los oradores a librarse de su responsabilidad de hacerse entender, y al auditorio, a satisfacer su necesidad de comprender lo que se está diciendo».

En Cuba se realiza la interpretación simultánea en televisión desde hace varios años para conferencias nacionales e internacionales, eventos deportivos, sesiones de la Asamblea General de las Naciones Unidas, incluida la votación contra el bloqueo estadounidense a Cuba, y la Mesa Redonda que marca realmente el inicio de esta labor con periodicidad.

Como se sabe en Cuba, dicho programa se realiza en vivo, se transmite en horario estelar por el canal Cubavisión de la televisión cubana y aborda principalmente temas de interés político nacionales e internacionales, culturales, científico-técnicos y sociales. Lo que posiblemente no sea de conocimiento general es que a partir de este programa, transmitido además por el canal Cubavisión Internacional y la página Web de la Mesa Redonda, se realiza una interpretación al inglés en tiempo real para países anglófonos. Ello entraña uno de los desafíos profesionales más grandes para los intérpretes simultáneos del Equipo de Servicios de Traductores e Intérpretes (ESTI), encargados de realizar la labor durante cada emisión.

Los inicios de este trabajo se remontan a finales de 1999, como parte de la batalla por la liberación del niño cubano Elián González. Durante la etapa inicial, que se extendió aproximadamente seis meses, fueron designadas dos intérpretes simultáneas experimentadas para que lo realizaran. Entre sus responsabilidades estaba traducir documentos al español, prepararse en los temas que serían abordados por la tarde, y hacer la interpretación simultánea al inglés del programa en vivo.

Era algo sin precedentes desde el punto de vista profesional, pues desafortunadamente las condiciones técnicas que existían en el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) no eran adecuadas para la IS, cuyos requerimientos y normas se desconocían allí. En un inicio se utilizaron audífonos con micrófonos incorporados, válidos para la narración de eventos deportivos, pero inconvenientes para la IS dado que el intérprete no podía controlar el volumen del sonido, ni cerrar el micrófono para recibir alguna ayuda o comentario pertinente de su compañero de cabina. De ahí que los IS se escuchaban entre sí y no tenían visibilidad de los ponentes; la comunicación con el técnico del audio de IS se realizaba mediante la imagen que se recibía en un monitor ubicado en su cabina.

Más adelante se utilizaron los llamados “audífonos de coordinador”, que permiten cubrir un solo oído y resultan incómodos para la IS pues están diseñados para otro fin. Por último, se logró poner a disposición del ICRT una antigua consola de IS del Palacio de las Convenciones que aunque en desuso, fue acogida con beneplácito por las intérpretes pues les permitiría trabajar de manera más apropiada. También se instaló un monitor que les posibilitaba ver lo que estaba sucediendo en el set.

Gradualmente la labor se fue haciendo más compleja. Se comenzó a transmitir llamadas telefónicas realizadas a diversos especialistas, abogados y activistas sociales principalmente estadounidenses que eran interpretadas al español por otra intérprete con muy poca antelación y en ocasiones incluso después de iniciado el programa. Fueron momentos muy tensos

por la responsabilidad que implicaba realizar un trabajo que servía como punto de partida para importantes debates posteriores. Los errores eran inadmisibles. A esto se sumaban los problemas técnicos, la inmediatez, el desconocimiento sobre la opinión del experto, la complejidad y sensibilidad de los temas que se abordaban, así como el acento de los hablantes y las distorsiones de la voz debidas a las complejidades de la comunicación telefónica a larga distancia.

También, durante los fines de semana, los intérpretes designados para trabajar en la Mesa Redonda tenían a su cargo una labor que resultaba igualmente compleja: la interpretación simultánea de las *tribunas abiertas*¹. Durante estos actos masivos, hacían uso de la palabra los oradores más vehementes, en particular los pioneros, cuyos comunicados patrióticos y poemas alegóricos no podían ser interpretados sino mediante la técnica del resumen por la velocidad con que eran pronunciados. En ocasiones, se utilizaban fragmentos de obras filosóficas o literarias como las del héroe nacional cubano, José Martí, cuya prosa, de altísimo vuelo literario y lingüístico, requiere la dedicación de un traductor de mesa, más preparado para ese tipo de labor que, sin dudas, supone varias horas e incluso días de trabajo. Por eso, en aquellas circunstancias, la única solución posible para



el intérprete, era aplicar la técnica del resumen ya mencionada. Cabe destacar que en dichos espacios comparecieron los especialistas más renombrados en diversas esferas y los dirigentes más importantes de la Revolución, incluidos el Comandante en Jefe, Fidel Castro Ruz, lo que significaba un compromiso adicional.

Una vez alcanzado el objetivo inicial de la Mesa Redonda: el regreso del niño Elián, el programa se mantuvo en la programación televisiva, y junto a este, la interpretación simultánea al inglés. Un proyecto ulterior más ambicioso incluía la interpretación a otros idiomas, pero finalmente no se llevó a vías de hecho.

Debe reconocerse, como complemento de las ideas antes expuestas, que los intérpretes simultáneos del ESTI se enfrentan habitualmente a estos desafíos profesionales en otros eventos, y que los problemas que se exponen en el presente trabajo no son exclusivos de la Mesa Redonda. Sin embargo, la interpretación en televisión acentúa la importancia de cada uno de ellos debido al estrés adicional que genera y a la repercusión que pueden tener los errores potenciales para el país y el prestigio profesional del intérprete.

Como parte del análisis de la interpretación en televisión en Cuba, este texto se orientará a los siguientes objetivos:

- Realizar una recopilación histórica de la evolución de la interpretación simultánea en el programa televisivo Mesa Redonda.
- Enunciar los desafíos profesionales más importantes a los que se enfrentan los intérpretes cubanos durante la realización de la interpretación simultánea del programa televisivo Mesa Redonda.
- Brindar una panorámica sobre las normativas internacionales en materia de interpretación en televisión.

Entre los organismos internacionales que han emitido directrices para la interpretación en televisión se encuentra la Asociación Internacional de Intérpretes de Conferencia (AIIC), la cual establece una clasificación para los espacios televisivos. “El trabajo del intérprete en televisión suele producirse en dos tipos de programas:

- “Debates o entrevistas que se realizan en estudio y se retransmiten en directo o en diferido”. (Clasificación donde se enmarca el perfil de la Mesa Redonda).
- “Retransmisiones en directo de un acontecimiento que tiene lugar en el exterior, por ejemplo una ceremonia de entrega de premios o discurso de un alto dignatario”.

La AIIC estipula además que “esta labor debe ser objeto de una esmerada planificación. Una vez conocidas las características del programa, su duración, los idiomas de los participantes, etc., se designará al equipo de intérpretes más adecuado”.

El ESTI, que sin dudas cuenta con los intérpretes más adecuados para esta labor, ha estado brindando estos servicios desde sus inicios. Sin embargo, a pesar de ser el órgano rector de la interpretación y la traducción en Cuba, no ha emitido ninguna norma de procedimiento a tal efecto. Una vez en vigor, estas pudieran negociarse con los organismos que solicitan sus servicios e incluirse en los contratos para garantizar la calidad óptima del trabajo.

Al propio tiempo, según la AIIC, «es importante que los intérpretes conozcan con suficiente antelación la documentación preparada por los documentalistas del programa acerca de los invitados, del tema a debate o del evento que se va a retransmitir. En caso de que exista un guión del programa con las preguntas que se van a formular al invitado, es indispensable que los intérpretes dispongan de una copia».

En los programas realizados en estudio, tanto si se retransmiten en directo como en diferido, siempre se hace un ensayo más o menos exhaustivo. Es conveniente que los intérpretes lo presencien para conocer la estructura del programa y el material audiovisual que se utilizará. Antes de empezar un programa de este tipo, el presentador suele intercambiar unas palabras con los invitados. Es importante que los intérpretes estén presentes para familiarizarse con su acento, su modo de hablar, etc.

Antes de iniciarse la emisión, es conveniente hacer una prueba de sonido "real", con el propio invitado y el público presentes. Si la prueba se hace sin público, los niveles de audio pueden estar falseados. Por otra parte, la experiencia demuestra que en la prueba de sonido, el invitado, que recibe la interpretación mediante un tipo de receptor inalámbrico minúsculo que va oculto en el oído, casi siempre pide más volumen, y esto no podría hacerse durante el programa.

Como se expuso en la Introducción, los obstáculos que enfrentaron los intérpretes simultáneos desde el inicio de la Mesa Redonda fueron numerosos, y aunque en la actualidad los desafíos no son los de antaño, la labor continúa siendo muy compleja.

Un aspecto que sigue atentando contra la calidad de la interpretación es la rapidez con que hacen uso de la palabra la mayoría de los panelistas, sobre todo cuando leen documentos o cables emitidos por agencias noticiosas. Es cierto que el programa tiene su propio ritmo y que no puede realizarse en función de la interpretación, pero al final también debe tenerse en cuenta que existe un público anglófono que recibe el mensaje con el valor agregado de la IS y que para esta el factor tiempo prudencial es innegociable, aun cuando podamos recurrir a la técnica del resumen, válida si se tiene oficio profesional.

En esta misma línea, es obligado mencionar la sección de Internet en la Mesa Redonda. Los periodistas que la trabajan hablan tan rápido e intentan transmitir tanta información que en ocasiones el intérprete sólo tiene tiempo de dar una idea muy general de lo que se está comentando. Al propio tiempo, si de rapidez se trata, no se puede dejar de mencionar la utilización

de reportajes nacionales e internacionales para ejemplificar los temas debatidos. El ritmo de estos es extremadamente rápido, pues no son realizados originalmente para ser interpretados; su objetivo fundamental es transmitir la mayor cantidad de información en el menor tiempo posible, lo que resulta diametralmente opuesto a los principios que rigen la oratoria que debe ser interpretada.

La preparación de los intérpretes sobre los diversos temas que se debaten en la Mesa también es deficitaria. Si bien anteriormente los intérpretes preparaban el programa junto a los panelistas, en la actualidad esta se realiza por esfuerzo propio, sin poder consultar previamente los documentos que serán debatidos. No cuentan ni siquiera con el guión del programa, en el que figuran, entre otros aspectos esenciales para el intérprete, el orden de las intervenciones de cada panelista, las posibles preguntas que se formularán, así como los nombres completos y cargos de los asistentes al programa. En ocasiones durante una misma semana se debaten varios temas científicos o técnicos y al intérprete le resulta difícil adquirir toda la información necesaria en un solo día.

Otra cuestión que incide de manera negativa en el desempeño del intérprete es la traducción al español que realizan algunos panelistas de textos escritos originalmente en inglés. Si bien es cierto que varios de ellos conocen ese idioma, no implica que puedan utilizar con éxito una técnica (Traducción Oral a Simple Vista-TOASV), que requiere entrenamiento especializado, sobre todo si se trata de un programa de televisión en vivo.

A manera de ilustración y sin ánimo de menoscabar la importantísima labor periodística e informativa desempeñada por los panelistas, presentamos los siguientes ejemplos:

–"Bush está corriendo para presidente". Quizás dentro del enorme cúmulo de información que se transmite en la Mesa Redonda, esta frase haya pasado inadvertida para el común de los televidentes, pero no para el intérprete cuyas herramientas fundamentales para una buena prestación son las ideas bien expresadas en el original. Aun sin disponer del texto original en inglés, la frase original en ese idioma debió ser "*Bush is running for President*". Para aquellos que no tengan conocimiento de este idioma, de acuerdo con el diccionario bilingüe *Simon & Schuster International Dictionary* el verbo utilizado en esta frase –*run*– tiene como primer significado precisamente "correr", pero su sexta acepción, a partir de la combinación con la preposición inglesa *for*, es "postularse, presentarse para candidatura", que hubiera sido la TOASV correcta. Interpretar desde un punto de partida fallido, implicaría un resultado similar, salvable sólo con el oficio de un intérprete experimentado, que en ese caso tiene que consumir más de "su tiempo mental" para salvarse del error ajeno en el proceso traslativo.

–"batalla de campo" y "casualidades". Por la premura y falta de habilidades en materia de interpretación, el panelista interpretó "*battlefield*", por "batalla de campo" y no "campo de batalla" como debió. La traducción certera de "*casualties*", debió ser "víctimas, bajas", pero nunca "casualidades".

Otra complejidad técnica en la IS para la televisión son las llamadas telefónicas. Este trabajo se realiza hoy con un poco más de antelación, lo que favorece la buena prestación. Por lo general las llamadas se hacen en el horario de la tarde y se interpretan poco tiempo después, antes del programa. Habitualmente los interlocutores son anglófonos o personas que prefieren hablar en inglés. Esta variante brinda al intérprete la posibilidad única de escuchar la llamada con antelación, de ser necesario en más de una ocasión. En caso de que no quede conforme con su interpretación inicial puede realizar una segunda versión.

Una preocupación adicional son los cubanismos que se utilizan en determinadas ocasiones. Es cierto que el orador es libre de improvisar su discurso y que debe ser el intérprete quien transmita el sentido de sus palabras, pero si tenemos en cuenta los desafíos anteriormente expuestos, cuando los intérpretes escuchan inesperadamente: "aquello terminó como la fiesta del Guatao", "está viviendo como Carmelina", "se quedaron como el gallo de Morón" o "aquello se parecía a San Nicolás del Peladero", la interpretación ideal de esas frases también exigirá un esfuerzo adicional, casi seguro, imposible de lograr en tales condiciones. Estas frases sólo pueden ser comprendidas en toda su dimensión por el público cubano, pues surgen a partir de situaciones muy particulares de la historia de Cuba, de parlamentos que se han transmitido de generación en generación e incluso, como en el último ejemplo, de un famoso programa de televisión que reflejaba la sociedad republicana antes del triunfo de la Revolución. Es por ello que para transmitir todo el significado semántico que encierran, el intérprete necesitaría de un tiempo adicional, del cual carece.

Otro escollo son las Mesas Redondas Internacionales. En esos casos se invita a panelistas extranjeros a debatir temas de actualidad. Varios de ellos tienen el inglés como lengua materna y otros se esfuerzan por hacerse entender en ese idioma. Nunca se sabe qué va a decir el panelista, la preparación previa es escasa y cualquier error tiene implicaciones en el ámbito nacional e internacional. De la buena prestación del intérprete depende la interacción con el moderador del programa y el resto de los panelistas no anglófonos.

Un aspecto adicional, igualmente nocivo para el intérprete es la reinterpretación de discursos. En ocasiones tiene que interpretar nuevamente un parlamento o incluso intervenciones completas previamente interpretadas por otro colega o incluso por él mismo. En aras de esclarecer lo antes dicho, recordamos que durante la celebración en el país de actos masivos, o eventos nacionales o internacionales importantes generalmente en horario diurno se realiza la interpretación simultánea para los delegados extranjeros. Al final de la tarde o en los días sucesivos, el programa Mesa Redonda retransmite ese acto, y en lugar de utilizar la interpretación ya realizada, otros intérpretes tienen que volver a acometer ese mismo trabajo. En otros casos, la situación es peor: a los mismos intérpretes designados para la Mesa Redonda se les asigna la tarea de interpretar al español una llamada telefónica realizada originalmente en inglés, que se transmitirá durante el programa. Cuando esto sucede, es muy posible que el propio intérprete que hizo la versión al español, tenga que

reinterpretar, esta vez al inglés, lo ya interpretado pero desde su propia voz como original.

Por último, cabe destacar un fenómeno que, aunque aparentemente inofensivo, puede igualmente afectar el desempeño profesional de los intérpretes: el cambio frecuente de moderador en el programa. Es justo afirmar que durante años el programa fue moderado por una sola persona, y que con el tiempo esta función la ha desempeñado más de una persona, siempre durante períodos prolongados. Sin embargo, en los últimos tiempos tres moderadores se alternan frecuentemente en la conducción del espacio televisivo. En principio, independientemente del conductor del programa, la interpretación simultánea debe realizarse adecuadamente, pero cabe destacar que cuando los intérpretes se “acostumbran” a un moderador el trabajo resulta más cómodo. Por lo general, esta persona utiliza los mismos parlamentos para la presentación y despedida del programa, tiene un tono de voz y una cadencia propios, realiza gestos determinados, se dirige a los panelistas de un modo específico y sigue una misma línea cuando realiza sus comentarios personales. A fuerza de repetición, los intérpretes, en ocasiones, pueden inferir lo que dirá el orador y pueden ahorrar tiempo a su favor, lo cual constituye uno de los preceptos esenciales para lograr una buena interpretación simultánea. Es por ello que el cambio frecuente de presentador, aunque no equivale al juicio final, sí ejerce una influencia negativa en el trabajo de interpretación.

Además de estos contratiempos inherentes a la labor de interpretación en televisión, entre las normas internacionales mencionadas supra, existen también requisitos técnicos que deben cumplirse para lograr un desempeño óptimo del intérprete.

- Una cabina insonorizada y con ventilación, provista de sillas y mesa, por idioma.
- Las cadenas de televisión suelen disponer de mini-estudios que pueden servir a modo de cabina siempre que no se utilicen con otro fin durante la duración del programa.
- “Un micrófono cuyo interruptor de encendido y apagado pueda controlar el propio intérprete. También es conveniente un botón de “tos” para interrupciones momentáneas.
- “Unos auriculares mono (no estéreo) conectados a un amplificador con control de volumen regulado por el intérprete. Es importante que este nunca oiga su propia voz por los auriculares pues es muy molesto y dificulta sobremanera su labor.

Ello se logre de dos maneras:

- “Enviando al intérprete sólo el audio del programa (*post fader*) y nunca su retorno.
- “Modulando el volumen de los altavoces por los que el público oye la interpretación en el plató de manera que esta sea audible, pero sin que por los micrófonos del invitado o del presentador se retroalimente la voz amplificada del intérprete.

- “Un monitor en el que se vea el programa, es decir, la imagen que reciben los telespectadores, y, de ser posible, otro con un plano fijo del invitado para ver sus reacciones cuando el realizador muestra otros planos.

- “La asistencia durante todo el programa de un técnico de sonido o la posibilidad de comunicarse directamente con la sala de control.

- “Si se trata de la retransmisión de algún acontecimiento que tiene lugar en el exterior, es de vital importancia conseguir un sonido lo más parecido al de estudio. Para ello es conveniente establecer la conexión con la suficiente antelación para que puedan hacerse pruebas de sonido en presencia de los intérpretes”.

Sobre el tema logístico y los requisitos técnicos huelgan los comentarios. Baste decir que durante todos estos años los intérpretes habían estado trabajando en un estudio de televisión que no reunía las condiciones necesarias, donde se compartía el trabajo con otros espacios televisivos y, por consiguiente, con otros profesionales de la televisión. Como se enunció en la introducción del trabajo, al principio no se cumplió con la mayoría de estas directrices, aunque con el paso del tiempo y en atención al justo reclamo de los intérpretes y la explicación oportuna al personal técnico encargado de esta actividad, las condiciones han mejorado de manera ostensible. Afortunadamente, desde hace más o menos un año el trabajo de interpretación se trasladó a un moderno estudio de televisión que cuenta con cabinas de interpretación bien equipadas, condiciones que se asemejan bastante a las enunciadas en las normas de la AIIC.

Un último aspecto relacionado con la parte normativa es el Derecho de Autor. «De conformidad con el Convenio Universal sobre Derechos de Autor y el Convenio de Berna para la Protección de Obras Artísticas o Literarias, la AIIC establece que hay que mencionar los nombres de los intérpretes, así como su pertenencia a la Asociación en los créditos del programa, si los hubiere».

Desafortunadamente los nombres de los intérpretes que se desempeñan en la Mesa Redonda nunca figuran en los créditos de la emisión. Una posible razón para ello es que en la actualidad se designa a dos intérpretes durante una semana para que realicen este trabajo y, en ocasiones, debido al sin número de compromisos laborales que debe atender el ESTI, los intérpretes pueden ser convocados a cumplir con otras funciones y ser reemplazados por otros colegas. No obstante, cabe destacar que en los créditos sí aparece la siguiente referencia: *Interpretación Simultánea: Equipo de Traductores (ESTI)*.

En Cuba, a pesar de que el Ministerio de Cultura emitió una resolución en virtud de la cual se reconocen los derechos del traductor como autor de una obra traducida donde se evidencie el proceso de creación, y se asevera que: «Las traducciones son obras derivadas totalmente originales. Los derechos de los autores de estas se ejercitan sin perjuicio de los que les asisten a los autores originarios», no existe nada estipulado con relación a la interpretación simultánea.

Conclusiones

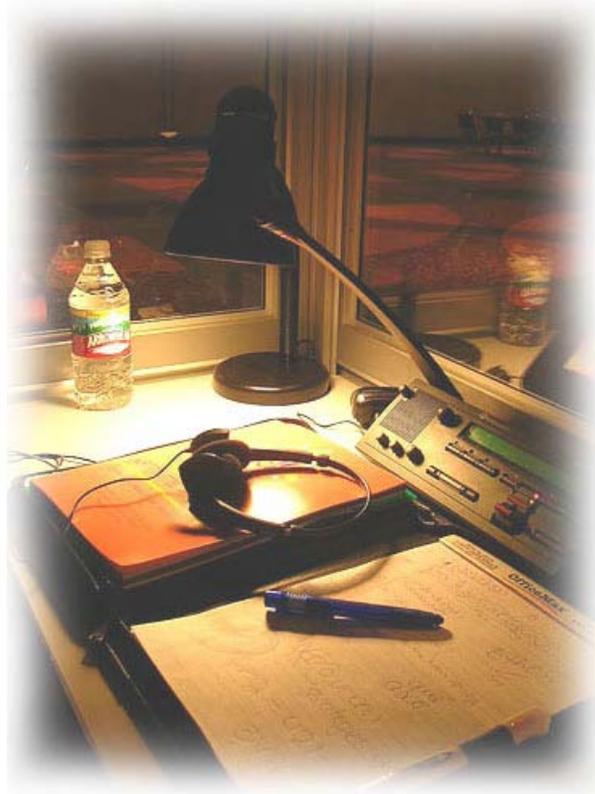
1. Resulta evidente que la IS en televisión, especialmente en el marco del programa televisivo Mesa Redonda, reviste una gran importancia para que el mensaje de la Revolución cubana no solamente se escuche en países hispanoparlantes, sino que tenga un alcance universal. Sirva pues este trabajo para exponer los problemas fundamentales a los que se enfrentan diariamente los intérpretes y sensibilizar a los directores de emisiones televisivas para resolverlos.

La mayoría de los aspectos mencionados pueden parecer triviales para el ciudadano común, pero la labor de un intérprete simultáneo requiere de un grado de concentración tan elevado, que cada una de esas pequeñas distracciones puede tener un efecto nefasto en la calidad de su prestación. A pesar de los contratiempos, los intérpretes del ESTI se sienten muy comprometidos con la calidad del trabajo y orgullosos de poder aportar un grano de arena para que la verdad sobre Cuba se conozca en el mundo.

2- La observancia de las normas de la AIIC, resulta vital para ayudar a mejorar el desempeño de los intérpretes simultáneos en Cuba. A tales efectos, resulta imperativo que el ESTI establezca sus propias normas.

3- Sería oportuno que las autoridades competentes analicen la pertinencia de reconocer la obra resultante de la interpretación, en cualquiera de sus variantes, como una obra creativa y que, por consiguiente, pudiera incluirse en las normativas relativas al Derecho de Autor en Cuba.

1 Concentraciones masivas del pueblo cubano en plazas públicas para expresar su apoyo al gobierno revolucionario, y, por lo general, su rechazo a acciones o pronunciamientos externos en especial de los Estados Unidos contra la Revolución cubana



Francisco Díaz Solar

Hacia 1919 un anciano escritor cubano entrega a la Oxford University Press un manuscrito de traducciones de poesía inglesa, *Sones de la lira inglesa*. Será publicado en 1920, y luego de recibir una generosa acogida en la revista *Cuba Contemporánea*, se esfumará en el olvido, salvo por un par de artículos y menciones en historias de la literatura cubana. En 1978 Cintio Vitier llamará la atención sobre “Sones...”, en su *Flor oculta de poesía cubana*, que recopiló junto a Fina García Marruz, al calificar la colección de “La joya principal de los traductores cubanos del XIX, precioso libro de poesía y pensamiento poético”. Esta opinión, pese a la autoridad y pasión de lectura de quien la emitía, me resultó chocante cuando releí la *Flor oculta en los años 90*, pues me ocupó principalmente de la literatura alemana, y consideraba por entonces que el puesto más eminente en la traducción cubana del siglo XIX debía corresponder a Francisco Sellén por su traducción del *Intermezzo lírico* de Heine. No perdí tiempo en localizar el libro de Zéndegui, y en la Biblioteca del Instituto de Literatura y Lingüística encontré un ejemplar que no había sido abierto en más de setenta años. Con cierta emoción de descubridor, emprendí un recorrido azaroso por las versiones de Zéndegui, y no me quedó otro remedio que darles la razón a Vitier y García Marruz, pese a los momentos de gran intensidad de la traducción de Sellén, en los que la tensión entre el acercamiento al original y las formas españolas hace emerger algo que me hace pensar en ese lenguaje puro al que se refería Walter Benjamin. A las primeras lecturas siguió un interés indagador, y poco después presenté por primera vez en este evento, en su versión de 1996, mis primeras reflexiones sobre *Sones de la lira inglesa*, como parte de un panorama de la traducción cubana en el XIX. A esto siguió, en el evento del 2003, un trabajo dedicado ya íntegramente al olvidado libro.

Zéndegui, nacido en 1851, perteneció a la generación de Martí y Varona. Su obra de periodista anda dispersa en las publicaciones de la época: en *Evolución de la cultura cubana* se recoge una página de 1886, *Después del trabajo en Nueva York*, que acredita a un brillante prosista barroco, un hermano menor del Martí de las crónicas. El libro *Versos* que publicó en Londres en 1913, en cambio, pese a algunos poemas y momentos estimables, revela un poeta culto e inteligente, pero de poco vuelo imaginativo. Tampoco las traducciones de las literaturas inglesa, francesa y alemana que contiene el libro invitaban a pronosticar que en los últimos años de su vida Gabriel Zéndegui se superaría a sí mismo re-creando y combinando el mundo maravilloso de *Sones de la lira inglesa*. Precisamente la datación de las traducciones incluidas en *Versos*, de las cuales solo tres se realizaron alrededor de 1910, permite inferir que el grueso de las versiones del libro de 1920 surgió después de 1913. El autor apuntaba entonces que por primera vez, “libre de embargantes ocupaciones” disponía de tiempo para dedicarse a la creación. Cabe pensar que la experiencia de su enfermedad, –pues su visión decaía y era víctima del asma–, la cercanía de la muerte y sobre todo la sacudida espiritual que le provocaría la Primera Guerra Mundial, actuarían como detonante poético.

Es *Sones...* un libro capaz de provocar diferentes lecturas, encuentro con las páginas de una sociedad de poetas, famosos unos, olvidados otros, y también con textos anónimos. No hay

aquí intención de acercarnos a lo extraño, sino una singular domesticación. Shakespeare, Wordsworth, Whitman hablan un español exactamente poético; hay en las recreaciones de Zéndegui, como en el mencionado texto sobre la salida del trabajo en Nueva York, un lujo verbal que recuerda a Martí, una riqueza de léxico y una elasticidad sintáctica que viene de frecuentar los clásicos y profundizar en ellos. Y una capacidad rítmica y tonal que lo mismo se instala en el solemne soneto endecasílabo y alejandrino (Meredith, Shakespeare, Elisabeth Barret Browning, esta última en versiones que no desmerecen de las que publicó Rilke en la Insel Verlag) que en el verso suelto de Whitman y en las ágiles canciones de una Cristina Rossetti (en las que supera a Diez Canedo), en la solemnidad aérea de Shelley como en la rudeza de Thomas Hardy.

Otra lectura menos ingenua permite ver que el poeta cubano no solo explora la poesía inglesa para regalarnos y regalarse una muestra lujosa. Eso ya sería mucho, pero *Sones de la lira inglesa* es más. Un libro hecho de citas, de citas de otro que se han hecho citas de sí mismo a través de la recreación traduccional. Una suma de versiones de poemas y fragmentos, o mejor una traducción del mundo en ocho temas, un mapa del Gran Todo dividido en territorios del saber poético: De la Poesía, Del Tiempo, De la Religión, Del Misticismo, De la Muerte, De la Guerra, Del Amor, De la Naturaleza, conformadas por poemas y fragmentos, precedidos por introducciones reflexivas. En los preámbulos a las secciones que conforman el libro se mezcla el discurso zendeguiano con el de pensadores casi siempre ingleses, en una estrategia de confusión que prescinde con malicia de las comillas. Hay aquí una confluencia de discurso autoral, crítico y traduccional que hubiera complacido a Borges y a Benjamin, una especie de postmodernidad *avant la lettre*, apoyada en estrategias de confusión y disimulo.

En su introducción, “la página de un maestro”, al decir de Cintio Vitier, y en la que exhibe una modestia que sospecho sea una forma de ironía, confronta las concepciones adversas a la traducción de Cervantes y Madame de Sevigné con la de Leigh Hunt, que admitiría en el Festín de los Poetas a quienes han traducido con fervor. Pero nada dice de las libertades que se toma con los originales, de sus audaces alteraciones y fragmentaciones, y de los casos en que los poemas ingleses simplemente le proporcionan motivos, lo cual se hace evidente con sólo recorrer los títulos de los textos.

En *Sones...* Zéndegui manipula con suma inteligencia la poesía inglesa, se justifica publicando una supuesta colección de traducciones, pero en lugar de servir a los poetas ingleses los aprovecha, toma sus poemas, los rehace a su modo, a veces apegándose a la letra, otras modificando osadamente, los fragmenta a su gusto, los ensambla como pilares y ladrillos para construir (construirse) un nuevo mundo poético, un edificio coherente, de severa arquitectura, que es su respuesta al desplome del proyecto civilizador que animó a los letrados cubanos del XIX. Una lectura atenta de *Sones...* revela que el principio organizador de sus poemas y fragmentos no es la presentación de la poesía inglesa en sus (supuestamente) mejores exponentes, ni una sucesión de ejemplos en busca de un despliegue histórico, sino la creación de un mundo personal,

estructurado en torno a una concepción filosófica del mundo, el estoicismo, y dominado por un estilo, el barroco.

Un estoicismo que se impone a toda consideración estética y hedonista, como afirmación del espíritu humano ante la adversidad y la destrucción. El temple del héroe y aún por encima de este la serenidad del meditador, que adopta la vida contemplativa y da la cara con absoluta entereza al derrumbe y la muerte, exaltando las virtudes de justicia, valor, autodomínio y humanidad. Ese estoicismo que tiene su culminación en la literatura del Siglo de oro español en Quevedo y en las dos grandes epístolas, la dedicada a Arias Montano por Francisco de Aldana, y la anónima Epístola moral a Fabio, cuyo tremendo verso final evoca Zéndegui, atribuyéndolo a Rioja. “Y, entre tanto que todos aseguraban que el Tiempo nos acaba, ha estado en la poesía castellana resplandeciendo este verso: “Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.”

Y un barroquismo que ante el reino de la esencial inestabilidad, actualizaba tópicos como la melancolía, el mundo como guerra, la futilidad de lo aparente. El barroquismo de claroscuro de Quevedo y Gracián, no el encandilador barroquismo solar de Góngora. Poesía de la inteligencia antes que poesía de los sentidos, sin que esta deje de evidenciarse en el esplendor verbal y la variedad y sonoridad de los ritmos.

Zéndegui transforma el enigmático arranque de los *Augurios de inocencia* de William Blake en una afirmación del orden cósmico, que titula *Nada es pequeño ni vano*: “Nada es pequeño... Si un grano/de arena suma a la tierra/y una flor al cielo encierra,/al infinito en la mano/podrás tener... Nada es vano”. Subraya ese mismo orden en su respuesta a un motivo de George Meredith, *Lucifer y las estrellas*, drama donde “el anarco”, “nostálgico de estrellas rutilantes” ve desfilar en su fracaso “las huestes de la ley que no varía”. O sigue a Whitman en la observación de la peculiar dignidad de los animales, que escapó al frío ojo razonador de Descartes: “no sudan, no ayeen con motivo de su condición;/ no se están, echados en la oscuridad despiertos, llorando sus pecados;/...ninguno, sobre el haz de la tierra, es respetable ni industrial”. Compárese el comentario de Zéndegui a Marco Aurelio: “El hombre está hecho de los mismos átomos que el mundo, coparticipa de las mismas impresiones, predisposiciones y destino. Cuando su mente es clara y bueno su corazón, precipítase regocijado en el orden sublime y hace con conocimiento lo que las piedras hacen por su mera estructura.”

El poeta-traductor y traductor-poeta cubano también acompaña a Shelley evocando los inevitables estragos del tiempo, con lujo de palabras y sintaxis conceptista: “Mar inmensa que de víctimas se ahita,/los despojos a las playas precipita/y rugiendo noche y día pide más; cuando plácida traidora/cuando en ira aterradora,/ ¿quién a ti, mar insondable, darse puede sin temblar?” O es el mismo Shakespeare el que aporta el tema de la fugacidad, o el que es recreado con pasmosa casi literalidad en el soneto CXLVI, advertencia al alma para que se deshaga del lastre corpóreo.

Sones... es también un testimonio generacional que trasciende la expresión personal de su autor, y toma parte de

su fuerza precisamente de esa condición, y clausura el gran ciclo de las traducciones del siglo XIX, abierto por Rafael María de Mendive con sus versiones de Thomas Moore y continuado por los hermanos Francisco y Antonio Sellén y Diego Vicente Tejera. Curiosamente, por los años en que surgía *Sones*, un intelectual de principios de siglo que moriría en plena juventud, Francisco José Castellanos, publica en México una traducción de ensayos de Stevenson que empalma con Zéndegui en la predilección por fuentes inglesas y la preocupación eticista.

Varias son las causas de la falta de resonancia de este libro admirable. Aparecía en un momento inadecuado, exaltaba la poesía de los románticos y victorianos cuando T.S.Eliot imponía una reinterpretación opuesta de la tradición poética inglesa, en el terreno crítico, y en el terreno de la creación se abrían paso impetuosamente los movimientos de vanguardia en la literatura inglesa, en América Latina y en toda la cultura occidental. En el ámbito nacional el legado de Zéndegui carecería de sustento grupal, pues el grupo de intelectuales de las primeras décadas del siglo, sucesores de los letrados del XIX, sería desplazado por la generación que se agrupó en torno a movimientos políticos y estéticos radicales, precipitados por las protestas estudiantiles que coinciden con la terminación de *Sones de la lira inglesa*.

No sólo la muerte, también los acontecimientos clausuraban la etapa de esplendor de los letrados cubanos del siglo XIX. A escala histórica universal, hizo crisis la idea de la implantación mimética de métodos y estructuras educacionales portadores de una supuesta carga civilizadora, elemento del modelo colonial-metropolitano, idea en definitiva eurocentrista, pues asimilaba el caso estadounidense a la civilización europea. La guerra fue el detonante principal de esa crisis, pero también lo fueron el fracaso de las políticas nacionales en América Latina, y la toma de conciencia de movimientos progresistas cuyo concepto de la emancipación incluía la síntesis creadora de las culturas de origen hispánico con las culturas aborígenes y afroamericanas. Eran los años de los grandes movimientos estudiantiles, y específicamente, en Cuba, la etapa en que comenzaba a reconocerse el valor de los componentes africanos en la cultura, lo cual se manifestaba en un desinterés por valores europeos pretéritos.

¿Y qué puede hacerse, hoy, con esta colección de traducciones? Volverla a editar, como un todo o en parte, reivindicarla como una obra significativa no sólo de la tradición traduccional cubana, sino también de nuestra traducción poética, específicamente dentro de la línea barroca y culturalista. E integrar su estudio a las investigaciones pendientes sobre historia de la traducción, en la línea de los *translation studies*, ubicarla e interpretarla en el contexto mayor de la recepción de la poesía inglesa, acumulada a principios del siglo XX en las compilaciones de Sánchez Pesquera, y por último profundizar en sus características como máquina combinadora de diferentes discursos en la que la traducción coincide con la reflexión y se erige en recreación o transcreación, anticipando las polémicas empresas de los hermanos Campos en el Brasil de la segunda mitad del siglo XX.

Dr. Roberto Méndez Martínez

Poeta, ensayista, crítico de arte e investigador literario.

Miembro de Número de la Academia Cubana de la Lengua y Correspondiente de la Real Academia Española

Con el hermoso poema que le ha dedicado Roberto Méndez, rendimos homenaje a Verónica Spasskaya, quien vivió largos años en Cuba y desarrolló una fecunda labor como traductora de idioma ruso. Verónica fue miembro de la UNEAC y la ACTI; uno de sus últimos trabajos fue la traducción de los poemas de Anna Ajmátova, publicados en la Colección Sur de Ediciones Unión.

EL MAR GUARDA LAS CENIZAS DE VERÓNICA SPASSKAYA

Quiebren las puertas,
no permitan que vuelva el rostro,
préstense el velo de Ajmátova
para caminar sobre esta hora,
no acepten que invoque nombre alguno.
Ya no tiene una terraza
para quejarse del tiempo,
ha perdido a la vez la angustia y los corredores,
ninguna memoria le está permitida.
Después de quitarle los versos
y hacerla arder tiernamente
como si el sol entrara por primera vez en sus huesos,
díganle que le envío una moneda
para colocar donde estuvieron sus ojos,
que le devuelvo unas líneas, un temor,
una conversación sobre mística,
yo no supe ser Joseph Brodsky...

Sepan que no fui invitado al ritual de la tarde,
pero igual encendí un cirio al ángel
que guarda la frontera de los imposibles
y después soplé largamente sus cenizas
hasta que el mar la recibiera
con la misma indiferencia
con que recibe a los veleros y a los íconos defenestrados,
luego extinguí la luz
y dejé que se disolviera lentamente en la memoria.
Devuelvan a su sitio las puertas:
es preciso creer que alguien la aguardaba en otro sitio.



Lic. Jesús David Curbelo

«Los escritores hacen las literaturas nacionales; los traductores, la universal», ha afirmado alguien con no poca razón, teniendo en cuenta las peculiaridades expresivas de cada lengua y la casi imposibilidad de verter esos matices a otros idiomas, contentivos de otras idiosincrasias, de otras culturas; faena que afrontan los traductores literarios con una temeridad digna de encomio debido a las fuertes críticas que, por principio, acompañan su siempre discutible labor. Si nos atenemos a la versión bíblica de la diferenciación de las lenguas, nos encontramos frente al primer pecado capital: la soberbia. Jehová, molesto por la pretensión con que los descendientes de Noé hablaban de alcanzar el cielo, decidió confundir sus lenguajes y hacer imposible que se entendieran y lograran concluir la torre que erigían en la llanura de Sinar. Este ejemplar castigo impulsó al género humano hacia una incomunicación que vetaba la contingencia futura de impugnar la autoridad divina, pues primero debían dedicarse al humilde ejercicio de encontrar un idioma común para llevar a buen término sus conspiraciones. Hasta hoy, ha sido un imposible sólo paliado con el subterfugio de la traducción, esos retazos del todo que a veces hacen más ardua la búsqueda porque le añaden mayor oscuridad a un misterio ya bastante oscuro de por sí

La soberbia, por su parte, es tal vez el motor impulsor del poeta —esa necesidad de renombrar las cosas, de imponer o proponer a los otros un habla individual, irrepetible—, y encierra el mayor desafío posible a la divinidad, puesto que pretende suplantarla o, en el mejor de los casos, enmendarle la plana detrás de los embrollos convenientes a la adoración que se trueca en diálogo, en controversia. Sospecho que el tema Dios y sus variantes (mito-, teo-, onto-, y hasta sicológica) abarca un alto índice de la poesía universal, si acaso no su totalidad, en última instancia, ya que el agnosticismo y el ateísmo no son, a la postre, más que *otras maneras* de preocuparse por Dios. A causa de este doble acto de soberbia, el poeta debe pagar una cuota mayor de incompreensión, no limitada solo al hecho de que jamás alcance a ratificar sus profecías o sus jactancias, sino, además, sazónada con la agravante de que nunca tales auspicios o bravatas podrán ser comprendidos *del todo* por toda la humanidad, pues la aventura egorreductora de tener que ser traducido para poder ser leído en otras lenguas coloca de antemano al poeta —y al traductor— en la perspectiva humana de la incomunicabilidad.

Así, más que una urgencia comunicadora, la traducción se convierte en una forma de saneamiento espiritual, tanto para el traductor como para el autor, e incluso para la comunidad que la recibe y se hace beneficiaria de una manera diferente de mirar el mundo. Si el traductor es también poeta, cosa harto frecuente, la purga se intensifica: se hace más agónico el conflicto y más dudoso el resultado (no desde el punto de vista literario, lo cual puede ser verificado en los planos cultural y lingüístico, sino desde el punto de vista ontológico, como emergencia de diálogo con lo divino para buscar y buscarse). Aunque también se torna más deleitoso el balbuceo inaugural que acompaña al poeta, que siempre habrá de ser —o creerse— una suerte de traductor, de elegido para exponer a la vista, al

oído, al gusto de los otros, los mundos por él apenas entrevistados en el abismo de la caída. Doble ahora, el balbuceo, porque el poeta-traductor traduce (retraduce) lo que alguien (un poeta-traductor que le antecedió) intentara retraducir de otras retraducciones visibles en el largo camino de postas que es la literatura.

En el orden cultural, la traducción de poesía resulta imprescindible para oxigenar las diversas literaturas nacionales con el pensar y el hacer novedosos provenientes de otras lenguas. El poeta-traductor capta el aviso desde su especial sensibilidad y vierte a su lengua, a su cultura, a su idiosincrasia, las búsquedas y hallazgos del autor original, de algún modo fecundo para el devenir de la historia literaria en que se desenvuelve el poeta-traductor. Este proceso no se cumple tan solo con los autores contemporáneos y sus descubrimientos, sino también con los llamados clásicos, cuyas continuas traducciones recontextualizan su obra, a la par que traen a la posteridad esas lecciones que son, precisamente, la causa de las actuales reinterpretaciones. El poeta-traductor, al cabo, traduce a *su* lengua, incluso en ocasiones a su idiolecto, y facilita que los “clásicos” entronquen de manera natural con la tradición cultural donde están los lectores del traductor, para terminar universalizando al autor, haciéndolo asequible en cada nueva civilización a la cual sea vertido, y enriqueciéndolo con las nuevas resonancias poéticas que en ella —y desde ella— adquiera.

Es en el plano lingüístico donde se verifica por fin esta dicotomía. Resulta utópico pasar un texto de una lengua a otra y pretender conservar el equilibrio de sus componentes léxicos, morfológicos, fonéticos y sintácticos. El secreto estriba, al parecer, en sustituir la creación primigenia por una segunda construcción en la cual se modifican casi todos los valores, pues corresponden desde ese momento a los de la lengua meta, pero donde se ha trabajado con ferocidad por conservar *el sentido* del original. De ahí que al enfrentarnos a una traducción nos encontremos, en verdad, ante dos obras, que podrían y deberían ser estudiadas por separado, o de manera simultánea, mas sin crearnos la ilusión de que una es la otra. Por eso la dificultad de emprender un estudio literario *real* auxiliándose de traducciones, lo cual obliga, entre distintas cosas, a las ediciones bilingües, uno de los pocos sitios donde se reconoce la presencia de dos textos diferentes y paralelos que ensayan el lance de pasar por el mismo en una curiosa variante de otredad. Solo que la literatura no se hace —por fortuna— exclusivamente para críticos y estudiosos, sino para los lectores, y la traducción constituye una parte importante de la actividad literaria; en cierto modo, debido al interés de muchos escritores por traducir (es asimismo una suerte de aprendizaje, de turismo intelectual en las intimidades de otros autores), pero también porque aquello que sí conserva una versión vale la pena que sea divulgado por las múltiples razones que hemos venido esbozando¹. Entonces se precisa, según algunos, un profundo conocimiento de ambas lenguas (la de partida y la de llegada) para arriesgarse a traducir poesía, y así poder resolver las incógnitas que habrán de presentarse a lo largo del trabajo; yo, que entiendo la literatura como un flujo

de ideas impulsoras para el espíritu, en las cuales juega un papel fundamental el lenguaje, su belleza y novedad, me atrevo a sostener que lo en verdad imprescindible es aprehender el espíritu del texto original y, luego, con un exquisito dominio de la lengua meta, poner en este idioma aquel espíritu, si acaso se puede, con cuanta sutileza lingüística y cuanta belleza literaria sea el traductor capaz de reproducir en el poema de llegada, para hallar esa retroalimentación nutricia que encierra el concepto con que el gran poeta y traductor Paul Celan les definía el arte de traducir a sus alumnos de la Escuela Normal de París: «Un diálogo que camina...»

1. En este párrafo he parafraseado ideas de Felipe Garrido, célebre traductor mexicano, manejadas en su trabajo "Poesía y traducción", presentado en el segundo Coloquio sobre los Problemas de la Traducción Literaria, en octubre de 1983.



POESÍA
EN TRADUCCIÓN

Dr. Keith Ellis

Una circunstancia inicial que encara el traductor del poema «Niágara» de José María Heredia es que hay dos versiones del poema: la original, escrita el 15 de junio de 1824 y publicada en 1825 en Nueva York, y la que se conoce como la versión de Toluca, que apareció en la segunda edición de sus *Poesías* de 1832 y en la que, de los 131 versos del poema original, 49 contienen enmiendas que fluctúan entre cambios de puntuación y cambios de palabras o frases. Seis versos son completamente nuevos y se añadieron nueve para dar un total de 140 versos. La primera tarea del traductor es decidir cuál de las dos versiones elige para traducir, tarea que subraya el hecho de que el traductor es ante todo lector.

Suele aceptarse que la versión posterior o última de un poema o de cualquier otra obra literaria es la preferida. Los poetas que han tenido la oportunidad y el deseo de preparar antologías de sus obras han tendido a incluir las versiones posteriores de sus poemas cuando existe más de una. Jorge Luis Borges, por ejemplo, al tiempo que expresaba escepticismo ante la idea de obra definitiva, sigue esta práctica, lo que lleva a suponer que un mayor esfuerzo brinda obras mejoradas. En el caso de Heredia, la edición de Toluca de 1832, concebida como segunda edición, «corregida y aumentada», con respecto a la de 1825, fue la última de las colecciones de su poesía en la que el propio poeta participó en la selección. En la década de 1850 aparecieron nuevas ediciones ampliadas de su poesía, que culminaron en 1893 con *Poesías líricas* (París, Garnier) con prólogo de Elías Zerolo. La versión de Toluca, que es posterior, prevaleció en todas aunque, curiosamente, los editores no realizaron distinción entre ella y la original de 1825. En la edición de París, por ejemplo, se da 1825 como fecha del texto de Toluca. Por ende, la segunda edición de «Niágara» ha tenido la aprobación de la mayoría de los editores, incluidos los colegas que han preparado las antologías de literatura hispanoamericana que se emplean como textos universitarios.² E. C. Hills brindó las razones en 1920 al decir:

El editor de este volumen ha elegido la segunda edición, en parte porque cree que posee al menos mérito intrínseco igual y en parte porque es la versión final del poema que hizo el autor. La edición segunda y definitiva de «Niágara» se brinda por tanto en el cuerpo del libro y, para propósitos de comparación, en este «Apéndice» se añade la edición primitiva (Hills, 120).

Al declarar su preferencia, Hills reconoció que algunos «críticos preeminentes» (120) habían encontrado que la primera versión era superior. Marcelino Menéndez y Pelayo la había elegido para su *Antología de poetas hispanoamericanos*, afirmando que las correcciones introducidas en la edición de Toluca eran en general «desacertadas».³ James Fitzmaurice-Kelly la escogió para *The Oxford Book of Spanish Verse* (1913) y lo mismo hicieron, en cierta medida, Enrique Anderson Imbert y Eugenio Florit en su *Literatura hispanoamericana: Antología e introducción histórica* (1960).⁴ De modo más reciente, Julio Garcerán de Vall ha culpado a la posible intervención de las «manos pecadoras» de Domingo del Monte, el activista político y literario cubano que tenía relaciones no muy fiables con Heredia, de la que considera la segunda versión defectuosa. Sin embargo, la dedicatoria inscrita en la edición de 1832 de su

poesía es: “A Domingo Delmonte, en testimonio de inalterable afecto, su tierno amigo, José María Heredia.”

El refinamiento y el cultismo introducidos en esta versión, distanciada en tiempo y espacio del encuentro del poeta con las cataratas, disminuyen la fuerza y la pujanza que demuestran la capacidad del poeta de resistir el encuentro para ponerlo a tono con ese fenómeno natural. La debilidad comienza con la primera palabra de la versión revisada: «Templad mi lira» en lugar de «Dadme mi lira», porque rogar a otros que templen su lira implica una mayor dependencia que si sencillamente le dan el instrumento para que el asuma la responsabilidad total de crear. El sentido relativo de independencia que implica «Dadme mi lira» anticiparía el imponente «yo» que encontramos en el resto del poema. La insistencia que refleja la repetición de «Dadme» representa el apremio con que el poeta desea aprovechar el momento de inspiración.

En su «Encuentro con el joven Heredia», un ensayo estrechamente vinculado con su «Niágara» de José María Heredia», Eliseo Diego atiende directamente el tema de las palabras iniciales del poema, pero todavía con cierta ambivalencia. Escribe:

Tal parece que el joven poeta nos hubiese aceptado arrogantemente el reto. Comienza, por tanto, con un verbo para nosotros vetusto, que no puede estar más dentro de su propio tiempo. En una versión había empleado otro que por familiar nos habría sido mucho más simpático: «Dadme mi lira», había dicho y luego, renunciando a una sustitución de buen gusto: «dádmela», para alcanzar un conmovedor efecto de insistencia anhelante. Ahora prescinde de tan modesta ventaja acatando el docto índice de su amigo Don Domingo del Monte: «Templad mi lira», ordena, y nosotros preguntamos enseguida, mirando por encima del hombro: ¿a quién? ¿A quién lo ordena? Pero es claro que se trata de una simple incitación retórica, de una de esas situaciones irreales tan gratas al paladar de su día. No es en el fondo necesario que alguien salga corriendo por toda la casa a buscarle la lira. Y sin embargo...

Esto no significa que algunos de los versos del original no necesiten reparación. La frase «al hundirse el sol en occidente», por ejemplo, suplica una revisión que eliminaría la redundancia. Heredia ofrece en su lugar «al abismarse Febo en occidente», introduciendo con ello en el poema un cultismo, o palabra culta de la mitología griega. No hay nada reprochable en ello. De hecho, a lo largo del período colonial los poetas hispanoamericanos, al igual que sus colegas peninsulares, consideraban marca de distinción el empleo concentrado de cultismos. Pero al recurrir a Febo en su corrección de 1832, Heredia oscurece un aspecto de su originalidad modernizadora y de la historia literaria del poema y de nuevo disminuye la fuerza de su individualidad, la que es necesaria para la estructura interna del poema. Además, deja sin remediar la redundancia de la imagen del sol que se pone en occidente y el verbo «abismar» destaca el empleo demasiado frecuente de «abismo» en el poema. Los cambios de puntuación también tienen su efecto; los varios puntos y puntos

y comas añadidos a la versión posterior inhiben el flujo intenso y apropiado del poema escrito en 1824.

En el mundo de habla inglesa la versión original del poema se consagra todavía más cuando se traduce al inglés en un esfuerzo espléndido que suele atribuirse por lo común al poeta estadounidense William Cullen Bryant, cuyo nombre aparece como traductor en todas las publicaciones de la traducción que han circulado con amplitud. (Por ejemplo, en Thomas Walsh, 405-411 y E. C. Hills, 130-136). Pero apareció por primera vez, sin firmar, en la revista *United States Review and Literary Gazette*, (Vol. II, enero de 1827, 283-286), editado por Bryant y Charles Folsom. Además, Bryant indicó al poeta colombiano Rafael Pombo que aunque había revisado la traducción de modo exhaustivo, ofreciendo una corrección en casi cada verso, ésta era en realidad obra de un amigo suyo. Más tarde, el poeta estadounidense John Pierpont identificó a Thatcher Taylor Payne como el traductor.⁵ La atribución sostenida de la traducción a Bryant puede deberse al genuino interés de este en Heredia y en la poesía hispana en general. No sólo reconoció el poema del cubano como el mejor que se había escrito sobre las cataratas (Garcerán de Vall, 258), sino que basó su poema «The Hurricane» (Walsh, 411-414) en «En una tempestad» de Heredia. Llama a su poema «casi una traducción de un poema de José María Heredia, oriundo de la Isla de Cuba, quien publicó en Nueva York, aproximadamente en el año de 1824, un volumen de poemas en lengua española» (Bryant, 294); y adopta el desafío del poeta cubano hacia la amenaza de los fenómenos naturales y su exaltación al ser poético.⁶

Si «The Hurricane» es «casi una traducción», su versión de «Niágara» de Heredia casi no es una traducción. Es una impresionante presentación del poema de Heredia que recalca dos de los requisitos centrales de la poesía: la elegancia y la economía. La elegancia lleva el sello del inglés desde los tiempos isabelinos hasta los inicios del siglo XVIII: refinamiento y solemnidad. El elevado tono se realza con el frecuente uso del «thou», el pronombre sujeto, y el «thy», el pronombre posesivo (en lugar de "you" y "your") y sus apropiadas terminaciones verbales, «est» o «eth» aplicadas indiscriminadamente a las cataratas o a Dios. Usos exóticos aun para Shakespeare tales como «I bethink me» en la traducción parecen señalar hacia atrás en lugar de reflejar el inquieto espíritu formal vanguardista de Heredia que lo pone en sintonía con nuestros tiempos. En la traducción que llamaré Payne-Bryant existe una marcada tendencia a podar o modular los que seguramente consideraron excesos verbales del poema herediano. La repetición de una misma palabra en poesía puede en ocasiones entrar en conflicto con el principio de economía. Por esta razón la sustitución se presenta como estrategia especial en el lenguaje poético en que un pensamiento central se evoca mediante la variedad expresiva. Véanse, por ejemplo, las docenas de expresiones, contadas por los escolares, que en el *Otelo* de Shakespeare tienen como referente al coito. En la mejor poesía, la repetición entraña tensión dinámica, como ocurre en la «Elegía a Jesús Menéndez» de Nicolás Guillén, donde la palabra *metal*, al repetirse, se convierte en antónimo emocional de *metal* según se emplea primeramente en el poema, con lo que la palabra

parece llegar a transformarse. Pero el empleo de la misma palabra en ocasiones con un referente y en otros momentos con otro, puede incitar la intervención del traductor, como a veces hacen Payne y Bryant de modo demasiado drástico, sustituyendo u omitiendo, como en el caso de los diversos usos de «abismo» en «Niágara». Los 131 versos del original se redujeron a 110 en la traducción, parte de la contracción debida a la combinación de versos cortos. Aunque esta contracción puede resaltar el atractivo de la versión inglesa, frustra la capacidad de la traducción de ilustrar aspectos delicados del arte poético de Heredia, como los que destacó Eliseo Diego en su comentario sobre la función de la aliteración y el simil en el poema.

La silva, la forma métrica que Heredia utiliza en el poema, impone pocas restricciones, salvo que los versos tienen que ser de 7 u 11 sílabas y la mayoría de ellos tiene rima final que incluye consonantes y vocales. No existe patrón fijo de rima o de la sucesión de versos cortos y largos y no hay disposición estrófica prefijada. Heredia aprovecha a plenitud el margen que brinda esta forma de verso a la expresión libre de sus observaciones y sentimientos. Por ejemplo, utiliza un porcentaje menor de rimas (apenas suficientes para satisfacer el requisito de que más de la mitad de los versos del poema rimen) de los que sus contemporáneos Andrés Bello y José Joaquín de Olmedo emplean, respectivamente, en sus famosas silvas «A la agricultura en la zona tórrida» y «La victoria de Junín: Canto a Bolívar». El hipébaton, o la alteración del orden normal de las palabras, suele producirse en la poesía española en respuesta a la necesidad de rima final. Concomitante al menor requerimiento de rima final en la silva y a la ventaja que Heredia toma de esta condición en «Niágara» es la infrecuente aparición del hipébaton y el flujo sintáctico relativamente fluido que contribuye a la intensidad de la imaginería del poema. Esta cualidad del poema es tal vez lo que llevó a Marcelino Menéndez y Pelayo (p. XIX) a especular, errónea pero fructuosamente, que Heredia escribió «Niágara» a partir de un bosquejo suyo en prosa que con posterioridad transcribió en verso.

En cualquier caso, la intuición del crítico español alienta el principio de simplificación cuando se emprende hoy la tarea de traducir el poema, renunciando a la rima y a los obstáculos sintácticos al tiempo que se intenta una aproximación al tono, la música y las diversas atmósferas de la composición de Heredia, respetando al mismo tiempo su contenido pleno. De hecho, el comentario de Menéndez y Pelayo sobre un antecedente en prosa del poema puede verse como su observación tácita de la afinidad del poema con la lengua hablada. Heredia, como primer poeta romántico de la lengua española, está incorporando en su obra la teoría y la práctica de los primeros románticos en otras lenguas, como William Wordsworth y Víctor Hugo. Puede pensarse que especialmente en la primera versión de «Niágara» Heredia alcanzó lo que Wordsworth llamó «adecuar a la disposición métrica una selección de la lengua real de los hombres en estado de sensación intensa» (Wordsworth, 150) y dejó a un lado «la vulgaridad y fraseología estúpida de muchos escritores modernos» (Wordsworth, 151-152). La descripción que hace Heredia a su tío de cómo escribió la primera versión

–«Allí escribí apresuradamente los versos que incluyo y que solo expresan débilmente una parte de mis sensaciones»– guarda una clara similitud con la idea de Wordsworth, que el poeta inglés resumió ulteriormente con la frase romántica: «toda buena poesía es el desborde espontáneo de sentimientos poderosos» (154). Víctor Hugo, en su defensa de la sensibilidad natural como rasgo de la lengua poética, que expresó con gran seriedad en el «Prefacio» a su obra *Cromwell*, mantiene ideas similares a las de Wordsworth.

El contenido pleno de la versión original y preferida de «Niágara» se ve afectado por la versión revisada, porque esta última hace explícito parte del significado latente del original. Por ejemplo, una frase de la primera estrofa del original dice: «tu faz sublime...», introduciéndonos bien pronto en el adjetivo dominante del poema y que prevalece en los poemas relacionados con las cataratas del Niágara. Los poetas del siglo XIX que escribieron en inglés, como M. F. Tapper, John G. C. Brainard y Willis G. Clark, dieron prominencia al adjetivo «sublime» en sus poemas sobre las cataratas; y John Howison, cuya prosa, como veremos, Heredia había estado leyendo, escribió de la «vastedad y sublimidad» de las cataratas. El empleo de la palabra *sublime* en inglés, más que su supuesta cognada en español, plantea el problema de la ambigüedad. En inglés la palabra *sublime* puede denotar la cualidad de inspirar emoción elevada, por una parte, y sobrecogimiento e incluso terror, por la otra. Por ejemplo, el contexto del empleo que hace Howison de «sublimidad», que se utilizara más tarde en este comentario, hace real el potencial negativo de la palabra. En español la palabra sublime no tiene este peso negativo, pero el hecho de que en la versión revisada de su poema Heredia sustituyera «tu sublime terror» indica que incorpora el contenido negativo en su concepción de lo sublime. Esto inclinaría al traductor a usar palabras como "awesome" o "fearful" como variaciones para la palabra "sublime" tan frecuentemente usada en el poema y "visage" como una forma imponente de la también muy usada "faz", excepto que seis versos más tarde la imagen "faz serena" aparece como paralelo contextual con "faz sublime". Esto hace que la traducción apropiada de "faz sublime" sea "sublime face" mientras su paralelo actualiza el polo positivo o el significado español de "sublime". La expresión "sublime terror" que sustituye a "faz sublime" en la versión de 1832 puede sumarse, junto con el uso repetido del verbo "contemplar", al listado de sustituciones indeseables mencionadas por Menéndez y Pelayo. "Terror sublime" cambia radicalmente el significado del verso y destruye el paralelismo útil con "faz serena".

La segunda versión del poema disminuye, por medio de otra nueva modificación, el idealismo expresado originalmente. Los versos "si una hermosa / digna de mí me amase" ahora son "si una hermosa / mi cariño fijase". La segunda versión, que puede traducirse "should attract my love", mantiene énfasis en el "yo" enérgico que reina en el original, bien que disminuye la importancia del mérito de la mujer. Mientras el traductor de la primera versión ha de quedarse fiel al deseo de mérito en la cónyuge que el poeta busca para su obra idealista, la disminución de la condición de mérito en la segunda versión puede cambiar la imagen general del poeta, quien a veces es citado por sus actitudes machistas.

La conjetura de Menéndez y Pelayo sobre el hecho de que «Niágara» procediera de la prosa, guarda especial pertinencia con lo que Heredia leía cuando iba hacia las cataratas. En carta a su tío de fecha 17 de junio de 1824, dos días después de haber escrito el poema y de haberlo copiado en el libro de invitados del Whitney's Eagle Inn donde se alojó en Manchester, como entonces se llamaba el pueblo de Niagara Falls, Nueva York, Heredia citó con alguna extensión el libro que lo preparó para su impresionante encuentro con las cataratas: *Sketches of Upper Canada* (98-99), el nombre que se daba a Ontario en aquella época, de John Howison. En aquel momento, el libro de Howison era el mejor dentro de una tradición de libros de viaje escritos por europeos sobre las cataratas, tradición que comenzó Louis Hennepin con su descripción impresa que data de 1678. Heredia introduce una cita que tradujo, y toca un punto de encuentro genérico entre prosa y poesía basado en el entusiasmo cuando afirma que Howison escribió «con todo el entusiasmo de un poeta» (Heredia, *Niagara y otros textos*, 255). Aquí cito de nueve páginas aparte de las citadas por Heredia a fin de mostrar el parecido léxico ulterior entre el bosquejo de Howison y el poema de Heredia y, en última instancia, la diferencia de espíritu entre ambos.

El Río Niágara sobre las Cataratas es de tres cuartos de milla de ancho y sus Rápidos se le acercan bastante en magnificencia. Entre la cabeza de los Rápidos y la pendiente, una distancia de más de una milla, hay un descenso de cincuenta y seis pies. El río corre con impetuosidad aterradora e ingobernable por un canal compuesto de rocas escarpadas y se convierte, debido a la resistencia que encuentra, en una extensión de espuma, que se despliega casi de margen a margen y, bajo la luz del sol, brinda una apariencia deslumbrante y bella que resulta imposible de describir. Al mirar río arriba, el descenso es tan perceptible que la parte superior de los Rápidos encuentra el horizonte, mientras un torrente fiero y atronador, cuya fuente está más allá de la vista, lanza sus aguas perturbadas y tumultuosas con un desenfreno que casi parecería prepararlas para la terrible desintegración que pronto experimentarán. Hacia la orilla de esta avalancha, grandes chorros de rocío surgen de entre las erizadas olas, como distantes trombas en un océano tormentoso. Durante un pequeño tramo sobre el margen de la catarata, la densa extensión de agua se desliza en silencio para desaparecer de repente; en su lugar se ve una nube espesa y ascendente, mientras un ruidoso torrente y murmullos huecos transmiten a la imaginación asustada una idea del tumulto aterrador que se desarrolla abajo. Debo confesar que después de terminar mi primer estudio deliberado de las Cataratas y los Rápidos, sentí, casi debo decir, alivio cuando me alejé de la vista de estas maravillas de la naturaleza, cuya vastedad y sublimidad crean emociones tan intensas que la mente queda por entero fatigada al examinarlas mucho tiempo. A este respecto, las Cataratas del Niágara forman una escena con la que uno no desea familiarizarse mucho o contemplar con

demasiada frecuencia. Las características más domésticas y discretas de la naturaleza se adaptan infinitamente mejor a la observación diaria y permiten

Howison termina así admitiendo su derrota ante las cataratas y su preferencia por las manifestaciones gentiles de la naturaleza. A Heredia, en cambio, le deleita el desafío, la oportunidad que le permite esa ingobernable naturaleza de mostrar, como poeta, su habilidad de ponerse a la altura de su poder.

Es de interés que Heredia traduzca al español la cita en prosa que brinda en su carta y que varios de los usos léxicos de su traducción aparezcan en el poema. De haber hecho una traducción escrita del pasaje que acabo de citar, le habría sido difícil evitar una concentración aun mayor de estas palabras que corresponden unas con otras. Este rasgo, además de revelar un trasfondo de prosa en el poema, enriquece y hace manifiesta en ambas versiones del poema la «traducibilidad» que Walter Benjamin (71) considera inherente a todas las creaciones lingüísticas, una suerte de interrelación de todas las lenguas que insinúa la idea de una lengua pura primordial pero escurridiza que es común a la humanidad.

Tras haber observado que la versión revisada de «Niágara» contribuye al contenido total y, por tanto, es una parte necesaria de la lectura y traducción de la versión original, debo también reconocer que la revisión contribuye, de modo manifiesto, a la inestabilidad del poema. Digo de modo manifiesto porque, inevitablemente aunque de forma tan discreta como para que muchas veces se le pase por alto, el significado que se percibe en las palabras de una creación artística cambia en el curso del tiempo y está sujeto a la experiencia del lector. Jorge Luis Borges ilustró este aspecto más sutil en su cuento «Pierre Menard, autor del *Quijote*» al citar un pasaje de la novela de Cervantes y contrastarlo con palabras idénticas escritas tres siglos después. Con posterioridad Borges llegó a socavar la idea del texto definitivo, declarando que «el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio» (181) y elevando la estatura de las versiones traducidas a la misma condición tentativa de los originales en su ensayo «Las versiones homéricas». El crítico inglés George Steiner también se ha detenido en este carácter heraclítico de la lengua en su historia de la traducción.⁷

Las correcciones realizadas en la versión de Toluca de «Niágara» son clara indicación de que el poema permanece inestable. Cuando esto se combina con la inevitable variabilidad del significado en el tiempo, la tarea de transportar al inglés de nuestros días la voz plena de José María Heredia al enfrentar a las Cataratas del Niágara se hace casi vana. El gran poeta nicaraguense Rubén Darío tal vez estuvo justificado en su escepticismo hacia la eficacia de la traducción de poesía en general cuando dijo: «no creo en la posibilidad de una traducción de poeta que satisfaga. Apenas en prosa se puede dar a entrever el alma de una poesía extranjera. En verso el intento es inútil, así sea el traductor otro poeta y sea hombre de arte y de gusto... Lo que el lector obtendrá será una poesía [del traductor]... Don Miguel de Cervantes sabía lo que decía con lo del revés de los tapices» (614).

Pero es en este caso el propio Heredia quien incita al esfuerzo de intentar la traducción, pues expresó con elocuencia el impulso de comunicarse a través de las culturas. Como poeta exiliado de la Cuba colonial, llegó a Canadá tras haber intervenido de modo importante en la cultura mexicana, suramericana y, en alguna medida, estadounidense. Además de ser un ávido y hábil traductor de poesía latina, francesa, italiana e inglesa al español, leyó y tradujo en parte los escritos de viaje del autor británico John Howison y, al componer «Niágara», lo transcribió en el libro de invitados de su hotel en beneficio de otros visitantes a las cataratas. Payne y Bryant enseguida pusieron el poema a disposición de sus lectores contemporáneos en inglés de modo que pudieran disfrutar lo que Bryant llamaba «lo mejor que se ha escrito sobre la gran catarata americana» (Garcerán de Vall, 248), un juicio que sigue siendo válido y que puede enorgullecer a los cubanos y a los pueblos de toda América. Es esperanza de este traductor que algo de la base de ese orgullo, el vigoroso espíritu de Heredia cuando describe las cataratas y expresa sus ideas y sentimientos sobre ellas, se transmita en las traducciones al inglés de este inspirado poema hispanoamericano.

Notas

1. Artículo tomado del libro *José María Heredia and "Niagara Falls."* Ed. Keith Ellis. Trad. (en parte) María Teresa Ortega. La Habana: Editorial José Martí, 2010.
2. Como *An Anthology of Spanish American Literature* (2 volúmenes), preparada originalmente en 1946 por una comisión especial dirigida por John Englekirk bajo los auspicios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Los editores cubanos también han preferido la edición revisada, como puede verse en la conocida *Antología de la poesía cubana* de José Lezama Lima y en la edición de Ángel Augier de *Niágara y otros textos* (1990).
3. Menéndez y Pelayo, aunque casi siempre excesivamente severo en su consideración de la poesía de Heredia, sobre todo su poesía patriótica que se enfrentaba a la perspectiva colonial del crítico español y que lo llevó a ver a Heredia como «el compendio y cifra de todos los rencores contra España» (Menéndez y Pelayo, xv), es justo en su evaluación de las dos versiones de «Niágara», incluso cuando él también en un caso cita sin darse cuenta la versión errónea al escribir: "Ha de advertirse que son muchas, y en general desacertadas, las correcciones que Heredia introdujo en esta silva al reimprimirla en la edición de Toluca (1832). En la primitiva de Nueva York (1825) no están ni el «vórtice hirviente», ni la «fuerza elástica», ni otras frases afectadas ó de mal gusto que intercaló después por evitar más ligeros descuidos ó dar más variedad a la dicción poética» (Nota 1, XIX).
4. He establecido un texto de la versión original del poema de Heredia que actualiza la ortografía y en que se ha hecho un intento de evitar los errores tipográficos que han aparecido en otras ediciones. He realizado correcciones evidentes a errores de la versión de 1825 que con gran probabilidad se deben al hecho de que el poema, escrito en español, fue publicado por una editorial que funcionaba en inglés. Sin embargo, algunos de los errores parecen proceder del manuscrito de Heredia: «magestoso» y «enagena», por ejemplo. Hay alguna confusión en lo relacionado con el texto del poema. Por ejemplo, en una edición de 1875 de las obras poéticas de Heredia se hace un evidente intento de publicar la versión de 1832. Sin embargo, aparece en ella una ortografía que Heredia nunca empleó. La «y» griega se sustituye por la «i» latina. En la bien distribuida y muy influyente antología de literatura hispanoamericana de Enrique Anderson Imbert y Eugenio Florit, se utilizó una versión del poema que comienza con versos que pertenecen solo a la versión de 1825, pero contiene otros que aparecen exclusivamente en la versión de 1832.
5. Para citas pertinentes de Bryant (242 y 258) y para una referencia a la identificación de John Pierpont como el traductor original (242), véase Julio Garcerán de Vall, *Heredia y la libertad* (Miami, Ediciones Universal, 1978). Hector Orjuela ha mostrado cuidadosamente, citando palabras del propio Bryant, que fue Thatcher Taylor Payne, y no Bryant, quien tradujo el poema. Sin embargo, Bryant también admite que su intervención en la traducción fue extensa; suficiente, al parecer, para que se le considerara cotraductor del poema. Además, la estatura de Bryant como hombre de letras y de artes facilitó el merecido reconocimiento de Heredia y de la traducción entre los intelectuales de habla inglesa del siglo XIX.
6. Es sorprendente que en *José María Heredia, primogénito del romanticismo hispano* (México, El Colegio de México, 1955, 92-94), Manuel Pedro González sugiera, basándose en el hecho de que los dos poetas vivieron en las mismas ciudades al mismo tiempo durante breves períodos (nunca se conocieron), que Bryant influyó en Heredia, cuando las pruebas muestran evidentemente lo contrario: que la poesía de Heredia sirvió de modelo a Bryant. El hecho de que Lezama Lima apoyara esta idea de González añadió considerable peso a ella (*Niágara*, 2003, p. 17).
7. Para un examen excelente y conciso de las teorías de la traducción, véase María del Carmen Sillato (134-142).

Obras citadas

- Anderson Imbert, Enrique and Eugenio Florit. Ed. *Literatura hispanoamericana: Antología e introducción histórica*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
- Borges, Jorge Luis. *Prosa completa I*. Barcelona: Brughera, 1980.
- Bryant, William Cullen. *Poems*. New York: Appleton, 1857.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obras completas*. Ed. Angel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1960.
- Darío, Rubén. *Obras completas*. Vol. I. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950.
- Englekirk, John E. et al. *Anthology of Spanish American Literature*. 2 Vols. New York: Appleton-Century-Crofts, 1968.
- Fitzmaurice-Kelly, James. Ed. *Oxford Book of Spanish Verse*. Oxford: Oxford UP, 1913.
- Garcerán de Vall, Julio. *Heredia y la libertad*. Miami: Ediciones Universal, 1978.
- González, Manuel Pedro. *José María Heredia, primogénitor del romanticismo hispano*. México: El Colegio de México, 1955.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética*. 2 Vols. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2002.
- Heredia, José María. *Niágara*. Introducción de José Lezama Lima. La Habana: Ediciones Unión, 2003.
- _____. *Niágara y otros textos*. Ed. Ángel Augier. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990.
- _____. *Poesías*. New York: Behr and Kahl, 1825.
- _____. *Poesías*. Toluca: Imprenta del Estado, 1832.
- _____. *Poesías líricas*. Paris: Garier, 1893.
- Hills, Elijah Clarence. Ed. *The Odes of Bello, Olmedo and Heredia*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1920.
- Hugo, Víctor. *Préface de Cromwell*. Ed. Edmond Wahl. Oxford: Clarendon Press, 1908.
- Howison, John. *Sketches of Upper Canada: Domestic, Local and Characteristic*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1821.
- Lezama Lima, José. *Antología de la poesía cubana*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1965.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. Ed. *Antología de poetas hispanoamericanos*. Vol. 2. Madrid: Real Academia Española, 1927.
- Orjuela, Héctor H. "Revaluación de una vieja polémica literaria: William Cullen Bryant y la oda 'Niágara' de José María Heredia." *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 19 (1964), 248-273.
- Shakespeare, William. *Complete Works*. Ed. Peter Alexander. London: Collins, 1964.
- Sillato, María del Carmen. *Juan Gelman: Las estrategias de la otredad. Heteronimia, intertextualidad, traducción*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- Steiner, George. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. New York: Oxford UP, 1975.
- Walsh, Thomas. Ed. *Hispanic Anthology: Poems, Translated from the Spanish by English and North American Poets*. New York: Putnam, 1920.
- Wordsworth, William. *Poetry and Prose*. Ed. David Nicol Smith. Oxford: The Clarendon Press.





ACTIVIDAD POR EL DÍA DEL TRADUCTOR EN MATANZAS

La UNEAC de Matanzas dedicó la celebración del Día del Traductor a homenajear a Verónica Spasskaia. Un panel de siete integrantes, moderado por la directora de la editorial Vigía, rememoró momentos de la vida y la labor profesional de Verónica que quedarán en la historia de la traducción en nuestro país.

De La Habana se escucharon tres ponencias, una de Lourdes Arencibia, presente en la actividad y las de Jacques Bonaldi y Julio Travieso, quienes no pudieron asistir pero hicieron llegar sus textos para que allí fueran leídos.

Lourdes Arencibia calificó la actividad como “sentida y emotiva, una iniciativa que enaltece al gremio”.

Gracias a Verónica por su ejemplo. La recordaremos siempre.





VIII Simposio de Traducción, Interpretación y Terminología Cuba-Canadá

Por Luis Alberto González Moreno

Como ya se ha hecho tradicional, los pasados días 11, 12 y 13 de diciembre se reunieron en La Habana alrededor de 100 profesionales de las lenguas en el marco del VIII Simposio de Traducción, Interpretación y Terminología Cuba-Canadá, evento que se celebra cada dos años de manera ininterrumpida desde 1996.

En esta ocasión participaron importantes profesores de reconocidas universidades, colegas de organizaciones internacionales como las Naciones Unidas y el FMI, así como la Sra. Silvana Marchetti, vicepresidente de la FIT y presidenta de FIT-LATAM, quien trajo al evento el mensaje de la presidenta de la FIT, Sra. Marion Boers.

El ambiente de intercambio y camaradería profesionales que primó entre los participantes permitió conocer el estado actual de la profesión en el mundo y los principales retos que enfrenta.

En total se presentaron 29 ponencias, 11 de ellas de colegas cubanos, lo que demuestra un interés mayor de nuestros especialistas en la investigación. Dichos trabajos abordaron temas muy variados: la elaboración y uso de diccionarios, los elementos interculturales en la enseñanza del español para extranjeros, la necesidad de producir libros de texto para la enseñanza de la traductología, la importancia de la comunicación no verbal en la interpretación, la variación terminológica y su alcance para el traductor jurídico, el papel del encargo de traducción en la selección de métodos y técnicas traductoriles, entre otros.

En cuanto a las ponencias presentadas por los colegas provenientes de otros países -15 en total- también hubo una amplia gama de temas: la traducción y la diversidad cultural, la nueva ortografía de la lengua francesa y la paridad lingüística, la diversidad léxica y sus dificultades para la interpretación/traducción en los foros de Naciones Unidas, el sistema de certificación de intérpretes médicos en Estados Unidos y su importancia para la seguridad del paciente, así como varios proyectos de diplomado e investigación en el campo de la traducción y la interpretación. Interés especial despertaron los temas relacionados con la ética en las relaciones comerciales y el papel del traductor como asesor lingüístico de los clientes.

Luego de tres días de debate, muchos de los participantes expresaron su satisfacción por la calidad de la organización y las ponencias presentadas, así como por el ambiente de intercambio y participación activa de los delegados.

El simposio sirvió además, para iniciar nuevos proyectos de intercambio entre universidades e instituciones de los países participantes y sus homólogas cubanas. Con ello se cumple uno de los principales objetivos de estos encuentros: acercar a nuestros colegas al quehacer internacional en la profesión y dar a conocer lo que se viene realizando en nuestro país.

La colaboración entre colegas se puso de manifiesto con la donación a Cuba de importantes materiales de referencia en Naciones Unidas, que fueron entregados en la propia sesión de clausura al Dpto. de Referencia y Terminología del ESTI, institución que mejor uso puede darles.

En las palabras de clausura, la Vicepresidenta de la FIT felicitó a la ACTI y al CTTIC no solo por la excelente organización, sino sobre todo, por la constancia, pues según dijo, el Simposio Cuba-Canadá es el único evento de este tipo que se realiza regularmente en América Latina desde hace 16 años.

¡Nos vemos en el 2014!



FIT INFO,, INFO FIT 6 December 2012

MESSAGES FROM COMMITTEES

Save the date for
the next FIT
Congress in 2014



March 1-3
FIT Council
meeting in Oslo
Observers are
Welcome

Your association is welcome to participate as an observer. The Council finds it invaluable to have the presence of observers in order to meet member associations and to engage in a direct dialogue. The FIT secretariat would appreciate hearing from you as soon as possible and will keep you informed in due course of other details of meetings and the actual agenda. Pls. contact secretariat@fit-ift.org.

Standards Committee

STRUCTURED SPECIFICATIONS AND TRANSLATION PARAMETERS.

Proper translation parameters and specifications are critical for quality translation projects. For convenience, the parameters are organized into four main categories, with two subcategories:

For a full list and explanation of the 21 parameters:
<http://tft.org/specs/#1>

FIT CALENDAR

International Conference Indo-Hispanic
Dialogue: Bridging the Cultural Gap March 6 – 8, 2013,
Hyderabad

Centre for Study of Foreign Languages, School of Humanities,
University of Hyderabad, India
[Http://www.hispanicindia.org/web/newsarticle/international_conference_indo_hispanic_dialogue_bridging_the_cultural_gap_university_of_hyderabad.html](http://www.hispanicindia.org/web/newsarticle/international_conference_indo_hispanic_dialogue_bridging_the_cultural_gap_university_of_hyderabad.html)

4 - 6 April 2013, London. (APCI)

The Challenges to Professional Translation and Interpreting in the Justice Sector'.
Registration for the conference is now open.
To find out more about our programme, registration, venue and accommodation, please click on: www.apciinterpreters.org.uk

CALLS

The PAUL CELAN Fellowship 2013/2014 for translators
Deadline for application: January 31, 2013

The program supports translations from Eastern to Western, Western to Eastern, or between two Eastern European languages of canonical texts as well as contemporary key works in the Humanities, Social Sciences and Cultural Studies. Special Emphasis is put on translations of relevant works written by East European authors and/or by female scholars.
All information and details are available on the IWM's website: www.iwm.at/fellowships.htm

Franco-German Translation Bursary Program:
Transfert Théâtral (TT) Theater-Transfer

Launched by the Institut Français Deutschland/ Bureau du Théâtre et de la Danse, the Goethe-Institut, Beaumarchais Paris and DVA-Stiftung de Stuttgart, the program grants each year bursaries for the translation of modern French and German theater productions from modern theater authors of significance in their respective countries.
Candidacies can be filed by a translator, an editor or a theater. All candidacies must be filed no later than **March 31, 2013**.

Tauranga, New Zealand, 28~30 June 2013

**ANNUAL CONFERENCE OF THE NEW ZEALAND
SOCIETY OF
TRANSLATORS & INTERPRETERS INC
WORDS, MEANING, INFERENCE AND INTENTION**
[Http://www.nzsti.org/news/article/CALL-FOR-PAPERS-NZSTI-Conference-2013/](http://www.nzsti.org/news/article/CALL-FOR-PAPERS-NZSTI-Conference-2013/)



OTHER ISSUES OF INTEREST

Downloads from the FIT website www.fit-ift.org

Translation Getting it Right. Now in nine languages incl. Japanese and Russian.
Conflict Zone Guide for Interpreters. Now in Pashto .

FIT at the UNESCO International Conference of NGOs , Dec 12-14, Paris (Rupert Swyer and Débora Farji-Haguet, President of SFT)



**Lic. Elisabeth Prantner-Hüttinger, intérprete jurada y traductora
Universidad de Salzburgo, Austria**

A mediados de los años 70 hubo un auge en la literatura latinoamericana, el “boom” que llegó también a los países de habla alemana. El realismo mágico, el compromiso político y cierto exotismo en las descripciones de paisajes y personas caracterizaron el interés por América Latina. Se puso de moda traducir y presentar autores y autoras tanto de Brasil como de países hispanohablantes en antologías, y así nació también el intento de abrirles espacio a las voces femeninas procedentes de estos países, que representan un “grito”, al decir de Isabel Allende.

La literatura latinoamericana fue durante mucho tiempo un campo de dominio masculino donde muy pocas mujeres llegaron a tener fama mundial, como por ejemplo Alfonsina Storni, Gabriela Mistral –la primera Premio Nobel de América Latina–, Clarice Lispector y Raquel de Queiroz (Brasil), Isabel Allende o Gioconda Belli. A pesar de todas las dificultades del mercado literario internacional, ellas consiguieron que sus obras fueran traducidas y leídas en todo el mundo.

Si antes el mundo se veía desde una perspectiva masculina, donde los hombres contaban desde su punto de vista y las mujeres formaban parte de esa realidad masculina, representando los mitos y arquetipos del pensamiento patriarcal, observamos que hoy en día las protagonistas no solo son las madres adoradas e intocables, la novia casta o la prostituta, sino seres humanos que rompen tabúes, se rebelan, participan activamente en el mundo y ya no se someten al rol que la tradición había determinado para las mujeres. Las autoras se cuentan a sí mismas, cuentan sus historias, su pasado, son personas de carne y hueso que aman, odian y describen sus pasiones, penas y temores. Revelan secretos del alma de la mujer latinoamericana hasta ahora ocultos. Tienen sus propios mundos, sus pensamientos y opiniones, desarrollan su propia identidad y dignidad, y seguramente muchas de las lectoras de este continente se podrán identificar con ellas. Las autoras abren nuevos espacios en la sociedad “machista”.

Tres profesoras de la Universidad de Salzburgo, específicamente de la sección de Filología Románica, decidieron publicar una antología de cuentos de seis autoras contemporáneas de Cuba, México, Argentina y Brasil. La antología reúne una selección de cuentos escritos en los últimos 10 años, su traducción al alemán y análisis y comentarios respecto a características estilísticas, formales y temáticas. Sobre todo estamos interesadas en la innovación literaria, tanto en el ámbito lingüístico, en el de la perspectiva narrativa y en la temática del cuento.

El libro se entiende como una transmisión del contexto latinoamericano, de la vida de la mujer moderna latinoamericana y de la oportunidad de ver la variedad de temas desde una perspectiva femenina analizando al mismo tiempo las innovaciones y los experimentos con los diferentes estilos lingüísticos (como por ejemplo la falta de signos de puntuación en las *Cartas de la Nostalgia* de la cubana Olga Sánchez Guevara). Estas características estilísticas suponen a veces un verdadero reto a la hora de la traducción.

Pero sobre todo, quisiéramos dejar suficiente espacio para la interculturalidad y la intermedialidad como *conditio humana* en el mundo actual, facilitado por el contacto personal con las autoras que nos permite un análisis intercultural más extenso de sus textos y así conseguir más cercanía y vida en los textos traducidos.

Este trabajo, sin embargo, se centra en solo dos autoras, Olga Sánchez Guevara de Cuba y Rosina Conde de México. Hablaré con un enfoque principalmente lingüístico y lexicográfico sobre los localismos en las obras de cada autora en la primera parte sobre los cubanismos, y en la segunda parte sobre los mexicanismos y los problemas a la hora de traducirlos.

1. Olga Sánchez Guevara es graduada de Licenciatura en Lengua Alemana por la Universidad de La Habana; escritora y traductora, ha publicado entre otros *Cartas de la nostalgia*, prosa breve y relato, Ediciones Bayamo, Cuba, 2004; *Conversación con ángeles*, poesía, Editorial Ácana, Camagüey, Cuba, 2005; *Ítaca*, poesía, Fundación Sinsonte, Zamora, España, 2007; *Óleo de mujer junto al mar*, noveleta, Ediciones Unión, La Habana, Cuba, 2007, así como artículos en diversas publicaciones periódicas, y numerosas traducciones de poesía y narrativa.

La autora cuenta las memorias de su familia, a base de pequeñas historias y anécdotas. Los espacios donde se desarrollan estas historias son Bayamo, Camagüey, La Habana y Viena. Las *Cartas de la Nostalgia* tienen un riquísimo colorido local que presupone un amplio conocimiento de la historia y de la cultura cubana, requiere el contacto con la autora para su traducción y en algunos casos se dificulta, siendo necesario recurrir a notas al pie de página. El primer ejemplo ya obliga a una de esas notas:

➤ **mambí**

Mi bisabuelo mambí y en otra página **tropas mambisas** utilizado como adjetivo; Mambí se explicará en una nota al pie de página como luchadores en la guerra de la independencia 1895-1898 contra los españoles.

No es necesario mencionar que en los diccionarios de alemán no fue hallado el término.

RAE: *Insurrecto contra España en las guerras de independencia de Santo Domingo y Cuba en el siglo XIX.*

Diccionario del Español de Cuba: 1) *Sust. Hist. Persona que luchó contra España por la independencia de Cuba. 2. Adj. Hist. Relativo a las guerras de independencia de Cuba o a los cubanos que lucharon contra España en ellas.*

José Sánchez-Boudy: Diccionario Mayor de Cubanismos, Ediciones Universal, Miami, Florida 1999: *mambí es hoy patriota*

Traducción: adjetivo, una característica –en alemán solo se puede decir con una frase– *mein Urgroßvater, der Mambí war; Mambí-Truppen*

➤ **Cañaverales caña ingenios**

los ingenios (como también en el valle de los **ingenios**) –si miramos **ingenio** en el diccionario Pons lo encontramos como sinónimo de inventiva– *Erfindungsgabe, Erfindergeist, Esprit, Genie, Geschick und Maschine*. Con esta última acepción ya nos estamos acercando al concepto de fabricación, elaboración que viene confirmado en el diccionario Slabý Grossmann que propone (siempre en el contexto de caña –*Zuckerrohrpflanzung, Zuckersiederei, Zuckerfabrik*. Según mis investigaciones la palabra ingenio no es sólo un cubanismo sino un americanismo con la distinción que en otros países se puede referir no solo a la fabricación de azúcar.

RAE: Del lat. *ingenium*. 1. m. Facultad del hombre para discurrir o inventar con prontitud y facilidad.

2. Sujeto dotado de esta facultad. Comedia famosa de un INGENIO de esta corte.
3. Intuición, entendimiento, facultades poéticas y creadoras.
4. Industria, maña y artificio de uno para conseguir lo que desea.
5. Chispa, talento para ver y mostrar rápidamente el aspecto gracioso de las cosas.
6. Máquina o artificio mecánico.
7. Cualquier máquina o artificio de guerra para ofender y defenderse.
8. Instrumento usado por los encuadernadores para cortar los cantos de los libros.
9. **ingenio de azúcar.**

a. **Conjunto de aparatos para moler la caña y obtener el azúcar.**

b. **Finca que contiene el cañamelar y las oficinas de beneficio.**

10. Ar. *Fábrica donde se elabora la cera.*

Diccionario del Español de Cuba: Se encuentra exclusivamente la acepción *fábrica de azúcar de caña (Cuba central)*.

Diccionario del uso del Español de América y España: *ingenio de azúcar: I. Explotación agrícola de caña de azúcar: en los ingenios se muele la caña para obtener el azúcar. Los ingenios se encontraban situados en las zonas más ricas en agua porque eran las más fértiles.*

NOTA: También simplemente ingenio. II. Conjunto de aparatos para moler la caña y obtener el azúcar.

Traducción– Zuckerrohrfelder, Zuckerrohr und Zuckerfabriken además porque produce una armonía y musicalidad en alemán con la palabra *Zucker* que se repite tres veces

➤ **Camino real [..] es la carretera y después el camino real** recorrido a caballo

RAE: *camino real.*

1. El construido a expensas del Estado, más ancho que los otros, capaz para carruajes y que ponía en comunicación entre sí poblaciones de cierta importancia.
2. fig. Medio más fácil y seguro para la consecución de algún fin.

Nota de la autora: caminos anchos en medio de los campos, semejantes a las carreteras pero sin pavimentar

Traducción: *breiter Güterweg*, aunque en alemán pierda todo el contexto de *königlich* [referente a la realeza] y se reduzca a un camino rural me parece la única traducción válida, sobre todo teniendo en cuenta la información adicional de la autora.

➤ **Jagüey** los enormes **jagüeyes** son verde pórtico...

Pons: América–sinónimo balsa, cisterna: *Wasserbecken, Zisterne;*

Slabý Grossmann América: *Wasserloch, Wassergraben* pero con información adicional de botánica: *Cuba Ficus species.*

RAE: *Bejuco de la isla de Cuba, de la familia de las moráceas (Maulbeergewächse), que crece enlazándose con otro árbol, al cual mata.*

2. Amér. Balsa, pozo o zanja llena de agua, ya artificialmente, ya por filtraciones naturales del terreno.

Diccionario del Español de Cuba: Nombre de varias especies de árboles grandes que crecen en todo tipo de terreno aunque preferentemente en lugares húmedos, Tienen hojas alternas, enteras y brillantes y fruto generalmente pequeño, parecido al higo. Su madera es de poca calidad. Por lo general, al crecer se apoyan en otro árbol, al que se enlazan y al que acaban por ahogar (*Fam. Moraceae Ficus*)

Maria Schwauß: Wörterbuch der Flora und Fauna in Lateinamerika. Amerikanisch Deutsch. VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig. Leipzig 1970.

Jagüel, jaguey, jagüey Cu, LPI, Pe, PR, Ven epiphytische Baumrörderliane f, Picus dendrocida, Morazee matapalo u.a.m. Cu Art einer Stechmücke = jigüe.

Traducción: problema: se puede dejar *Jagüey* solo en alemán- ¿cómo se forma el plural? ¿Se trata de un árbol o de un bejuco? ¿se utiliza *Jagüey-Baum* o *Jagüey-Pflanze*? En una guía turística hablan de *Jagüey Baum*. La autora lo confirma por lo cual decido traducirlo con **Jagüey Bäume**.

➤ [...]yendo en masa a la **manigua** [...] (Cartas de la Nostalgia). También en otro texto: Reencuentro [...] hasta muy pronto en la manigua [...].

Pons: Cuba *Gestrüpp* **Slabý Grossmann** Cuba *Gestrüpp*, fig. *Unordnung, Wirrwarr*

RAE *Voz taína.*

1. Ant. Terreno, con frecuencia pantanoso, cubierto de espesa maleza tropical.

2. Col. y Venez. Bosque tropical pantanoso e impenetrable.

3. fig. Abundancia desordenada de alguna cosa; confusión, cuestión intrincada.

No hace referencia explícita a Cuba

Diccionario del Español de Cuba: 1) *Conjunto espeso de hierbas y arbustos tropicales.* 2) *Terreno cubierto de manigua.*

3. *Campo, por contraposición a la zona urbana. Irse a la manigua histor. En la época colonial levantarse en armas contra el gobierno español {alguien se fue a la manigua}.* Buscando en la red bajo el término *manigua* encontré el siguiente artículo:

En Cuba se le llama en general manigua al campo no cultivado. En la manigua de Oriente, hacia las estribaciones

de la Sierra Maestra o en cualquier sitio más protegido, se establecieron los campamentos de la retaguardia (...) La madre de los Maceo, las mujeres de la familia Figueredo y cientos de otras vivieron en la manigua, acosadas y perseguidas por las tropas españolas. Por este motivo la palabra manigua tiene en nuestra cultura connotaciones patrióticas.

[Marta Cardenas en Internet]

¿Cómo traducirlo? ¿Bergwald [monte], Gestrüpp [maleza]? No me resulta muy convincente porque falta la connotación cubana, patriótica, histórica.

Solución: sie zogen sich in die **Manigua** zurück bzw. bis bald in der **Manigua** con nota al pie de página, explicando también el contexto histórico.

➤ **Isleño; de las islas [...]** y **del abuelo isleño [...]** en otro párrafo [...] era Miguel mi abuelo **de las Islas** El argumento se desarrolla en una isla, en Cuba ¿se refiere a Cuba o a otra isla del mismo archipiélago, acaso es Haití o la República Dominicana?

Pons y Slaby-Grossmann **isleño** adj. Insel - , sust. Inselbewohner.

RAE

1. adj. Natural de una isla. Ú. t. c. s.
2. Perteneciente o relativo a una isla.
3. Col. Natural de las islas de San Andrés y Providencia. Ú. t. c. s.
4. Perteneciente a este archipiélago de Colombia.
5. Cuba, P. Rico, Sto. Dom. y Venez. Inmigrante procedente de las Islas Canarias.
6. Sto. Dom. Habitante del barrio de San Carlos, en la capital.

Diccionario del uso del Español de América y España: a parte de las acepciones sinonímicas de insular 3 CAR coloquial Persona que es originaria de las Islas Canarias

Diccionario del Español de Cuba: sust./adj. Persona nacida en las Islas Canarias

Argelio Santiesteban: El habla popular cubana de hoy: isleño/a adj. y sust. Cuba por excelencia el de las Islas Canarias cita: “... Doña Gloria, la gorda isleña”.

Confirmado por la autora que sus abuelos paternos procedían de las Islas Canarias.

Traducción: mein Großvater von den kanarischen Inseln, mein kanarischer Großvater

➤ [...] las charlas de té en la **beca** [...]. [...] regresando a la **beca** [...].

Implica claramente que no se puede tratar de la beca como acepción de la

RAE Estipendio o pensión temporal que se concede a alguien para que continúe o complete sus estudios sino de un lugar, un edificio. Pero en ninguno de los diccionarios consultados aparece algo que pueda dar un indicio de ello. Confirmé mi suposición que se trata de una residencia de estudiantes con el

Diccionario del Español de Cuba: **beca** centro de estudios secundarios subvencionado por el Estado, que incluye la residencia donde viven los estudiantes.

Traducción *Studentenheim*.

