

Se ha repetido con frecuencia y simplicidad que fray Luis de León fue encarcelado por su versión del *Cantar de los Cantares*. No es cierto. Pagó con casi cinco años de prisión la osadía de defender que la traducción es interpretación y creación, que es descubrimiento y éxtasis, que es sentir la libertad de la mano que se equivoca y del pensamiento que fluye.

Sus oponentes, en cambio, eligieron la nada. Si los cuatro planos interpretativos que la exégesis cristiana había retomado de la tradición rabínica (sentido literal, profético, midrásico y alegórico) habían sido resumidos por la teología cristiana en tres (alegórico, moral y místico) porque muchos de aquellos intérpretes medievales incapaces de leer los textos originales en griego, hebreo o arameo debieron soslayar el sentido literal, estos claros varones inquisitoriales van más allá. Malinterpretando la decisión del Concilio de Trento que declaró la Vulgata versión *auténtica*, niegan la falibilidad de los amanuenses y de la escritura, niegan la hermenéutica «humana», niegan el estudio de las lenguas bíblicas. Y cuando ya no hay ni literalidad ni lengua original y las sagradas escrituras se convierten en una divina emanación del Espíritu Santo, lo que desaparece de la escena de la traducción es la traducción misma.

Podrá aducirse que esta lectura carece de las usuales y omnicomprensivas coordenadas históricas. No; piénsese cómo se aplicó en América (y recordemos que fue al mismo tiempo) esta curiosa teoría de la no traducción y podrán observarse con toda imparcialidad sus duraderos efectos. Pero, además, ¿por qué vamos a leer a finales del siglo XX con la mentalidad del siglo XVI? Reconstruirla no supone atacarla. Justamente es nuestro punto de vista contemporáneo lo que nos permite valorar la verdadera importancia de la otra voz de este debate: la de fray Luis de León. En esos luengos papeles que le servían de defensa moduló a lo largo de cuatro años y tres meses vislumbres admirables sobre la traducción y sobre el sentido plural de los textos y de las lenguas.

¿En qué consiste la modernidad de su pensamiento? En postular que el sentido es una pluralidad de significados simultáneos. No cabe al traductor plasmar un significado preciso e inmóvil sino transmitir al lector «la corteza de la letra», es decir, una pluralidad virtual semejante a la del original. Un texto dirá diferentes cosas a diferentes lectores, porque «el que traslada a de ser fiel y cabal, y si fuere posible contar las palabras para dar otras tantas y no más, ny menos, de la misma cualidad y condición y variedad de significaciones que son y tienen las originales: sin limitallas a lo que él sólo entiende a su propio sentido y parecer para que los que leyeren la traslación puedan entender toda la variedad de sentidos a que da ocasión el original si se leyese y queden libres para escoger dellos el que mejor les pareciese».

Mucho se ha razonado sobre los estragos producidos por la Inquisición en España. Y aunque sobran las pruebas de sus efectos nefastos, no parece inútil añadir una más. Fray Luis tradujo literal y hebraicamente el *Cantar de los Cantares*. Más tarde, asustado o entristecido, no hizo lo mismo con su segunda versión del *Libro de Job*. Su primera versión «en romance judaizante, en prosa, sin reparos gramaticales y atravesada de segura poesía», fue seguida por otra «en tercetos al itálico modo, en los que Dios parece discípulo de Boscán». Borges (a quien pertenecen las opiniones entrecuilladas) y Menéndez Pelayo (que consideraba la primera *Exposición del libro de Job* «uno de los libros más hermosos escritos en lengua castellana») deploraron esta sustitución. La obra, en la que fray Luis trabajó veinte años, se publicó por primera vez en 1779. Mejor fortuna tuvo la versión en verso, editada por Quevedo en 1631.

Nada puede añadirse a la grandeza de la literatura castellana de los Siglos de Oro, pero la imposibilidad de leer los modelos poéticos bíblicos y las dificultades inquisitoriales para traducirlos impidieron el natural contacto de nuestra lengua con la representación estética de lo sagrado. Lo que conformaría en otras culturas europeas la comunión elevada entre las palabras y la belleza tuvo el mismo tratamiento que las herejías y ese daño –pasado el siglo XVII– fue irreparable.

[1609]

La risa del traductor

No son de Cervantes las ideas sobre la traducción que se le atribuyen y que todo el mundo cita («el traducir de una lengua a otra... es como quien mira los tapices flamencos por el revés; que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se veen con la lisura y tez de la Haz...»). No sólo porque pertenecen a uno de sus personajes –no sería inútil insistir en que las voces de la ficción no constituyen una extensión pura y simple de la de su autor–, sino porque esas ideas eran además un tópico clásico, como bien puede leerse en la traducción (impresa en 1591) del *Arte poética* de Horacio de Luis Zapata: «Son los libros traducidos tapicería del revés, que allí está la trama, la materia y las formas, colores y figuras, como madera y piedras por labrar (o sin labrar) faltos de lustre y de pulimento». Y ni siquiera eran de Zapata estas palabras; Valentín García Yebra advierte que la comparación procede, según Plutarco, de Temístocles.

Esto no desmerece la belleza de la proposición, ya que «mirar los tapices flamencos por el revés» es una manera agudísima de indicar que en la traducción se percibe el trabajo material de la escritura. Pero ni esta percep-

ción notable ni los juicios sobre traducciones que proliferan en la primera y la segunda parte del *Quijote* –en el donoso escrutinio de 1609 y en la visita a la imprenta de Barcelona de 1615– tienen la fuerza definitiva de lo que Cervantes compone en los capítulos VIII y IX de la primera parte. Recordemos la secuencia: en el capítulo VIII, ante unas damas, quedan con las espadas en lo alto el hidalgo y el vizcaíno, su contendiente. Hasta ese momento la voz del narrador, en tercera persona, sólo se ha dejado sustituir una vez, al principio, por un yo irónico por todos conocido («de cuyo nombre no quiero acordarme»).

Con las espadas en alto: así, literalmente, se interrumpe el relato. Y Cervantes empieza entonces el despliegue (implícito) de *teorías*: sobre la literatura, la ficción, el realismo, lo verosímil, el tiempo de la novela, el tiempo de la lectura. Pero lo que aquí interesa es que todas esas *teorías* se representan en *una escena de traducción*, quizá la más significativa de la novela occidental.

Antes de proceder a la vertiginosa enumeración de tan complejo *atrezzo*, Cervantes parodia sucesivos criterios de verosimilitud de la ficción de su época: las crónicas convertidas en Historia («Ni que hubiesen sido tan poco curiosos los archivos de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen»); la tradición oral («estaría en la memoria de la gente de su aldea»); y, por último, el fingimiento prestigioso de una autoría griega, latina o árabe en las novelas de caballerías. Pero no debemos entender «parodia» como degradación, sino como exaltación y, más aún, como estilización y evocación de uno o muchos modelos.

Cervantes no se limita a enunciar que la historia del *Quijote* sea una traducción, sino que representa ante el lector todas las circunstancias, incluso las físicas, de esa traducción. He aquí la vertiginosa enumeración de esas circunstancias y de ese *atrezzo*: el narrador en Toledo, el vagabundeo por las calles de los mercaderes, el muchacho que vende cartapacios, el regateo, la compra de los papeles donde continúa la historia del hidalgo; la comprobación de la imposibilidad de leer porque están en caracteres árabes, la búsqueda y hallazgo de un traductor morisco, el traductor morisco que se va adelantando en la lectura y prorrumpiendo en risas, el precio del trabajo de la traducción (que se debe convenir), la ansiedad de la espera, el mes y medio de curiosa y casi inquietante convivencia de narrador y morisco traductor en casa del narrador, el magistral recuento de la experiencia visual de las ilustraciones que acompañan al texto en árabe, recuento que permite además la irrupción de la vertiente crítica y hermenéutica del propio narrador, la no menos magistral intermitencia con que empiezan a aparecer, de nuevo, el hidalgo, el vizcaíno, las espadas en alto...

Se funda aquí el carácter ficticio del relato a partir de la hipótesis de que es verdadero («ninguna historia es mala como sea verdadera»), pero esta hipótesis no viene por añadidura: resulta de la multiplicación de los elementos de la representación en la escena de la traducción. Constituye un acertado lugar común aludir al carácter barroco de esa reticencia cervantina ante la auténtica posibilidad de enunciar la verdad de un hecho, un nombre o una identidad. Máscaras, ropajes engañosos, delegaciones de voz: de barrocos se ha calificado a los elementos en juego en esta danza de velamientos. Pero además lo que interesa aquí es que algunos de esos velamientos son las máscaras de la Historia. Porque entre las brumas de la ficción quedan aislados, en esta escena de traducción, tres personajes cuya articulación expresa y alegoriza el curso mismo de la hispanidad «real»: el narrador, que es un cristiano vencedor; el traductor morisco, que es un vencido todavía dueño de una lengua; y un judío al que no se nombra, sino que aparece encapsulado en un circunloquio («no me fue dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara *mejor y de más antigua lengua*, le hallara»).

Y por fin culmina el juego interminable de representaciones dentro de la escena de la traducción con el elemento más misterioso: la risa del traductor mientras hojea la historia árabe del hidalgo. No se trata de la risa regeneradora del carnaval (que describe Bajtin), amparada en una experiencia colectiva de muerte y resurrección, sino de la risa de un lector aislado, el morisco, que por un momento disfruta solo de la lengua del texto, sin compartirla con nosotros ni con el narrador. El misterio de esa risa inquietante expresa el inacabable misterio del *Quijote*.

[1798]

El pecado shakespereano de Leandro Fernández de Moratín

A partir de finales del siglo XVIII la preocupación por la fidelidad al original empieza a ser esa forma de enjuiciamiento literario que nuestro siglo terminará por convertir en obsesión absoluta. Sin embargo, los poetas, dramaturgos y traductores del XVIII no profesaban una sola poética de la traducción sino varias. Así Moratín no duda en adular lo cercano (Molière) y en respetar, dentro de cierta medida, lo ajeno (Shakespeare). En efecto: el teatro clásico francés formaba parte de un modelo vivo, imitable, adaptable, maleable. Por tanto, Moratín se atreve a cometer «la osadía de omitir pasajes enteros, abreviarlos o dilatarlos, alterar algunas escenas, conservar en otras el resultado, prescindir del diálogo en que las puso el autor y sustituirlo por otro diferente». Más aún: afirma sin rubor que «hay en esta comedia