

Las traducciones españolas de *Wuthering Heights*: plagios flagrantes

The Spanish Translations of *Wuthering Heights*: Blatant Plagiarism

VICENTE LÓPEZ FOLGADO

G. I. Traducción, Discurso y Cognición, HUM-887

Fecha de recepción: 16 de mayo de 2011

Fecha de aceptación: 20 de julio de 2011

Resumen: El objetivo de este trabajo es abordar las versiones al español de una singular obra del romanticismo inglés, *Wuthering Heights*, que ha sido considerada por la crítica como un importante hito en el panorama clásico de la novela inglesa. Las traducciones, sin embargo, de esa obra son un cúmulo de equívocos propiciados por el plagio poco escrupuloso de ediciones anteriores, con escaso respeto por los derechos del traductor.

Tratamos en este artículo de señalar solo algunas de los errores cometidos en cadena por los traductores a lo largo del siglo XX que copian de forma ciega. Es imposible llegar a las verdaderas causas de tan censurable proceder ¿Era tanta su inseguridad que necesitan apoyarse en versiones ajenas por miedo a cometer errores al interpretar una obra decimonónica escrita en una lengua que no dominan? Sea cual fuere el motivo de tanto plagio, el caso es que nadie ha reclamado ese derecho de copyright de la traducción a su favor. Tal vez porque cada uno se sentía deudor de alguien anterior.

Palabras clave: Traducción. Plagio. Copyright de la traducción. *Cumbres borrascosas*.

Abstract: The aim of this paper is to discuss the translations of a unique work of the English Romanticism into Spanish. Indeed *Wuthering Heights* has been highlighted by the critics as an outstanding landmark in English novel writing. The several Spanish translations of it though tend to miss the mark. The most common feature in them all is blatant plagiarism, where all respect for translation copyright is utterly disregarded.

It is my purpose here to go into some blunders where successive 20th century translators fall into the trap of blindly copying them. It is impossible to go into the causes of such reprehensible behaviour but we can imagine it was the lack of self-confidence in a language they didn't master. Whatever the causes for such behaviour, they never claimed their translation rights, as they perhaps felt they were in debt with previous authors.

Key words: Translation. Plagiarism. Translation copyright. *Wuthering Heights*.

Introducción

Wuthering Heights ha sido una de las novelas inglesas más ensalzadas por la crítica literaria y, sin duda, una de las más polémicas en lo que a su temática, su contenido moral y argumento original se refiere. Los críticos que mejor la conocen, al contrario de lo que otros menos avezados han hecho, lejos de considerar la obra

como un producto que se origina en la vida psicológicamente atormentada de su autora, la ven como emanada de las profundidades de una mente femenina, sensible pero desafiante, inteligente pero provocadora, apasionada pero al mismo tiempo melancólica. Dice Walter Allen (1954: 196) “Emily Brontë’s province is reality, but spiritual reality” concibiendo una novela que, como diría su coetáneo, el poeta D. G. Rossetti, “(Wuthering Heights is) the best novel I’ve read for an age and the best (as regards power and sound style) for two ages”.

Esto no es tal vez lo esperable en una época victoriana de una doble moral vigilante e hipócrita, en la que el superficial parecer era tan pertinente o más que el ser, en la que los buenos modales debían ser la balsa de aceite que atenuara las más bajas e indescriptibles pasiones. Los seres, en cambio, que confluyen en ese escaso espacio vital tan abrupto, yermo y tormentoso de los páramos de Yorkshire quiebran todas las normas y convenciones sociales de su tiempo, destruyen cuanto de positivo hubiere en los prejuicios de la ‘buena’ sociedad inglesa, buscando en la solitaria complacencia de su orgullo personal la senda de la autodestrucción compulsiva más patética. El crítico Derek Traversi (1975: 261) le otorga una dimensión de tragedia clásica:

Purged of all accidental qualities, invisible in essence and too self-consistent to undergo change, their (characters’) function is that of elements which can only, in their relations with the similar entities around them, destroy or suffer destruction. The result is a unique imaginative creation which, largely ignoring the moral and social assumptions of the contemporary novel, aspires rather to the severe simplicity of ancient tragedy.

Para el español Joaquín del Val, en la introducción a edición española de Aguilar de 1947, los vastos páramos desolados ingleses son comparables con los campos estériles y rocosos castellanos que describiera Machado en su poemas sorianos de *Campos de Castilla*. Paisaje como el de nuestras tierras de Soria, que hicieron exclamar a Antonio Machado:

...tierras pobres, tierras tristes,
Tan tristes que tienen alma.
Páramos que cruza el lobo
Aullando a la luna clara¹.

Novela rocosa donde las haya, llena de personajes iracundos y agresivos, maníacos depresivos que gozan en el desahogo de su furibundo solipsismo ajeno a toda compasión y sensibilidad social humana. Ya Dorothy van Ghent (1961: 46)

¹ Estos versos de Machado aparecen en el “La Tierra de Alvargonzález”

ahondaba en la parcela de realidad que se refleja en esta novela y veía en las figuras de Catherine y Heathcliff seres tan reales y también tan monstruosos como la vida misma:

(They) are portions of the flux of nature, children of rock and heath and tempest, striving to identify themselves as human, but disrupting all around them with their monstrous appetite for an inhuman kind of intercourse, and finally disintegrated from within by the very eagerness out of which they are made.

Tal vez para disfrazar su modesta personalidad bajo un pseudónimo o alias, Emily recurrió al nombre de Ellis Bell (conservando así las mayúsculas), dato que hoy se sabe gracias a su hermana Charlotte², que desveló el misterio acerca de los pseudónimos de las hermanas Brontë. En efecto, Emily era de carácter retraído, y nada proclive a darse a conocer como poeta ni novelista, tal como nos cuenta su hermana. Y además, estaba también, cómo no, el factor ‘género’; las hermanas, ante el panorama adverso a la mujer escritora, como nos recuerda Virginia Woolf³, proponen nombres que hacían más bien pensar en hombres más que en mujeres. Así lo expresa Charlotte (1965: 31):

...the ambiguous choice being dictated by a sort of conscientious scruple at assuming Christian names positively masculine, while we did not like to declare ourselves women, because –without at that time suspecting that our mode of writing and thinking was not what is called ‘femenine’ – we had a vague impression that authoresses are liable to be looked on with prejudice; we had noticed how critics sometimes use for their chastisement the weapon of personality, and for their reward, a flattery, which is not true praise.⁴

La escritura femenina era, se suponía, una extensión del papel que tenía adjudicado culturalmente en el espacio doméstico desde hacía siglos (Jabukowski 2010) y “to create minimal conflicts between accepted notions of women as receptive and passive and women’s role as a writer” (Thompson 1996: 16). Lo cierto es que las autoras debían limitarse a escribir aquellos géneros que se tenían por apropiados para la ocupación intelectual femenina, tales como el libro de conducta moral, la novela doméstica, el romance (no muy fantástico), mientras que los hombres dominaban los géneros más ‘serios’ como los tratados teológicos y

² En las ediciones inglesas de Penguin se incluye (ignoro la razón de por qué en español no es así) una “Biographical Notice” escrita en 1850 por “Carrer Bell”, es decir, Charlotte Brontë, en la reimpresión de *Wuthering Heights*.

³ Véase *A Room of One’s Own* y *Essays on the Novel* de esta autora.

⁴ Cito la nota introductoria a la novela de su hermana escrita por Charlotte Brontë y que aparece en la edición de la misma en Penguin de 1965.

científicos además de la poesía, aunque acerca de este último género ha habido últimos años ciertas matizaciones que relativizan la producción poética como predominantemente masculina, al menos en Inglaterra y Francia, como señala Spain (1992).

El personaje nuclear, alrededor del cual giran toda la palabra de los distintos narradores (novedad no menor en la forma novelesca), es el casi mítico Heathcliff. En él converge con acusada ambigüedad lo diabólico y lo humano, lo seductor y lo despreciable, la crueldad amalgamada a la empatía y complicidad del lector. Heathcliff es el ser humano contradictorio, tanto como lo es la naturaleza misma: al tiempo humano e inhumano, demasiado humano en su pérfida crueldad e inhumano en su diabólico y perverso poder. Th. Moser (1962) aborda convincentemente el espinoso tema de la sexualidad en la novela a través de símbolos freudianos, como son los papeles metafóricos jugados por el páramo abrupto y tormentoso, el fuego, las llaves, los espejos y las ventanas hacia el interior y el exterior etc.⁵ Daiches (1965: 27) compara la obra con sus ‘Gondal poems’ y dice este respecto:

Passion, crime, loss, grief; Byronism and satanism; curious confusions and transposition of roles between a dark boy and a fair girl – these run through the Gondal poems, and show an imagination feeding quite wantonly on images of extremes of passion.

También se puede leer entre líneas que la naturaleza y la psique humana es indomable y, hasta cierto punto, ajena a la intervención consciente del hombre; parece que alguien como Heathcliff no puede dominar las fuerzas de carácter prometeico que su naturaleza posee, renuentes a todo control exterior. Lo humano y lo inhumano se dan la mano en el decurso dialéctico a lo largo del cañamazo del argumento novelesco. Ronald R. Thomas (1990), buceando en el inconsciente de la ficción brontëana ha encontrado huellas reveladoras de traumas femeninos en esa singular escritora.

Currer Bell –seudónimo de su hermana Charlotte– dice en el Prefacio⁶ a la obra: “*Wuthering Heights* was hewn in a wild workshop, with simple tools, out of homely materials. The statuary found a granite block on a solitary moor...”. Emily parecía tener un carácter más sobrio y adusto que sus hermanas, aunque no hasta el extremo de mostrarse huraña, como quieren algunos críticos que buscan en esa única novela rasgos autobiográficos. En la “Nota preliminar” anónima que precede a la edición de Océano-Éxito de 1982, basada en la biografía de Charlotte Brontë escrita por Mrs

⁵ Véase la interesante tesis doctoral de M. R. Aguilar Franch: *El Poder de la metáfora en la estructura e interpretación de las obras literarias y fílmicas: Wuthering Heights*. (Valencia 2009) en la que insiste en la pertinencia de esos símbolos en esta novela al ser llevados al cine entre otros por William Wyler y Luis Buñuel.

⁶ En la edición realizada por Wilfred Partington de *Wuthering Heights* de Daily Express Publications, London, 1933, p. 8 (no numerada en el ‘Prefacio’)

Gaskell leemos que Emily era reacia en su enfermedad a ser compadecida y ayudada por sus hermanas, a pesar de que fue ella quien cuidó de su hermano alcohólico y opiómano. Preludio de las desoladas granjas del páramo era el fantástico mundo de Gondal, forjado en su imaginación adolescente, en el que dominan las mujeres con tiranía desmedida y hasta con crueldad, tomando y abandonando a los hombres a su capricho, destilando su mal interior. Lockwood, personaje realista, se adentra en el ‘*penetralium*’, una especie de anti-utopía o microcosmos ajeno al cotidiano quehacer humano. Es el espacio habitado por Heathcliff, un extraño gitano de piel oscura, pero “in dress and manners a gentleman”.

La novela victoriana, inmersa en un panorama cultural y social cambiante, alcanza la posibilidad no solo de articular visiones y deseos individuales sino que además entra a tomar parte en el diálogo con numerosos discursos de más amplio espectro de su período (Massey 1994; Pordzik 2001). En un sentido crítico posmoderno, la novela no solo refleja sino que además legitima las jerarquías, las ideologías, las visiones de la realidad, máxime cuando se trata del espacio que ocupa la mujer en esa sociedad (Dünne & Günzel 2006).

De forma muy acertada ya señalaba Goodridge (1977 [1964]: 10):

Death and emptiness, a strange absence of the usual signs of domesticity in a large country household; massive, inhuman, antiquated furniture; bare, functional architecture; the inert signs of a once cheerful, though primitive way of life; and the great towering dresser, its dark recesses now ‘haunted’ by savage dogs.

Y es que ese anticuado lugar, que exhala el aroma de lo extraño y esotérico, revela una vida secreta: agresividad desmedida que hace de ese escondrijo algo semejante a una guarida de perros salvajes, cuyo epicentro es el extraño personaje Heathcliff, en el que encuentra el obnubilado Lockwood un misterioso atractivo al tiempo que repulsión. A ello contribuye, sin duda, un tiempo atmosférico extraordinario, pertinentemente localizado en los salvajes páramos de Yorkshire, un clima inclemente en una tierra yerma e inmisericorde. La crueldad ‘demoníaca’ de Heathcliff infecta todo el ambiente. Como la locura de Ophelia y el sonambulismo de Lady Macbeth, el discurso de Catherine se sostiene gracias a la dramática situación de la que forma parte, el trastorno caótico impuesto por Heathcliff en esa granja desolada, “Thrushcross Grange”.

Este contraste aparece como un claroscuro constante en el estilo de la novela, ora luminoso, ora tenebroso, como muy bien comenta Goodridge (1977 [1964]: 22):

Catherine’s style is luminous, lyrical, charged with personal feeling: Heathcliff is graphic, almost dehumanized full of sensory detail (the bulldog’s ‘huge, purple tongue’); the

ruthlessness of his contempt and pride, and his untameable energy, roar like a torrent over every incident he describes.

La fuerza de este personaje masculino nos recuerda a los satánicos anti-héroes de Dostoievski (Svidrigailov, Stavrogin, entre otros) no menos que al célebre capitán Ahab de Melville. La indómita agresividad de Heathcliff tiene algo de esa aura críptica y ocultista que translucían algunos personajes de Shakespeare. La reacción del brutal y siniestro personaje a los ruegos de Cathy en el cap XVII es la siguiente: “Keep your eft’s fingers off; and move or I’ll pick you!” cried Heathcliff, brutally repulsing her”.

Klingopoulos (1947: 272) hace años resumía muy bien el significado de esta novela:

It has anonimity. It is not complete. Perhaps some ballads represent it in English, but it seldom appears in the main stream, and few writers are in touch with it. It is a quality of experience the expression of which is at once an act of despair and an act of recognition or of worship. It is the recognition of an absolute hierarchy. This is also the feeling in Aeschylus. It is found amongst genuine peasants and is a great strength.

No obstante, no todos los personajes se presentan con tintas tan intensamente dramáticas como Heathcliff, y el mapa general de la obra es más rico y diverso: a las sombras de la maldad humana se solapan parcialmente las zonas de luz de la piedad, la compasión la amabilidad y la humanidad de otros personajes, como Nelly Dean, Linton, Lockwood, entre otros. Charlotte Brontë (1965: 38-39) clarifica, en *Biographical Notice* a modo de prefacio de la edición de 1850, las inclinaciones que, por su carácter, tenía su hermana:

Though her feeling for the people round was benevolent, intercourse with them she never sought; nor, with very few exceptions, ever experienced. And yet she knew them; knew their ways, their language, their family histories; she could hear of them with interest and talk of them with detail, minute, graphic and accurate; but with them she rarely exchanged a word. Hence it ensued that what her mind had gathered of the real concerning them, was too exclusively confined to those tragic and terrible traits of which, in listening to the secret annals of every rude vicinage, the memory is sometimes compelled to receive the impress.⁷

⁷ Cito este prefacio (*Biographical Notice*) de Charlotte por la edición de Penguin Books de 1965.

El texto, pues, se guía por patrones cambiantes, por metamorfosis subrepticias y, como el *farmakon* griego, contiene esos retazos de ‘difference’ y de contradicción. Dejemos que los eruditos (Traversi, 1958; Goodridge, 1964; Millar, 1982; Bloom, 1987; Newman, 1990; Peterson, 1992; Stoneman, 1993; Barker, 1994; Eagleton, 1995; Nünning, 2000; Jakubowski, 2010) hablen de las influencias: Scott, Byron, Goethe, todos ellos con fuerza suficiente para poblar de seres imaginarios, intensos y complejos, en la mente de una mujer lanzada a ese espacio tan desolador de los Yorkshire Moors como es Haworth y sus yermas tierras altas.

Esta singular novela es, según la mayoría de la críticos actuales, una de las obras cumbres más originales de la literatura inglesa. Sin embargo, la crítica, en un principio furibundamente adversa o a lo sumo fría, ha ido subiendo, con el paso de los años, el termómetro evaluativo desde el elogio moderado hasta la más encendida y merecida aclamación. Finalmente, ya en el siglo XX, fue encumbrada al olimpo de las obras inmortales. No albergamos la menor duda de su actualidad por las sucesivas ediciones e incluso adaptaciones cinematográficas (William Wyler y Luis Buñuel, entre otros, la han llevado a la gran pantalla).

Dice Carmen Posadas en el prólogo a la edición de RBA de 2008, traducida por Carmen Martín Gaité, nos recuerda a la *Opera Aperta* de Umberto Eco⁸, que “es tal la ambigüedad de esta obra que todas las lecturas son posibles, lo que es un síntoma inequívoco de que estamos ante una obra maestra.” Charlotte, la hermana mayor de Emily, escribe en 1850, un año después de la muerte de ésta, una nota biográfica, publicada como Nota a la edición de la obra, en la que revela sus respectivos pseudónimos –forzados por su condición de mujeres: “Its (*Wuthering Heights*) import and nature were misunderstood; the identity of its author was misrepresented; it was said that this was an earlier and ruder attempt of the same pen which had produced *Jane Eyre*. Unjust and grievous error!”

1. Las traducciones de *Wuthering Heights*

Traducir literatura es un sueño de algunos y una pesadilla para no pocos. Es pesadilla porque el trance de arrogarse el papel de re-escritor diputado de un gran escritor o una gran escritora es una responsabilidad para quitarle el sueño a cualquiera. Abordar ese menester con dignidad y ética es de por sí una tarea que, como dijera Miguel Sáenz, precisa de una gran dosis de “respeto, dedicación e incluso amor”.

De la mixtura exacta de esos tres ingredientes que señala Sáenz, bien macerados en el almirez de la propia conciencia durante cierto tiempo antes de empuñar el cálamo, depende en gran medida el resultado final. No hay que prever solamente el

⁸ Dice Umberto Eco en su conocido tratado semiótico, *La Obra Abierta*, que “la apertura es, por consiguiente la condición de todo goce estético y toda forma susceptible de gozo, en cuanto dotada de valor estético, es ‘abierta’. Lo es, como se ha visto, aun cuando el artista tienda a una comunicación unívoca y no ambigua.” (Bompiani 1967 [1962] 2ª ed) trad. española en Ariel, Barcelona, 1979, pp. 126-127

necesario proceso de documentación, al que se debe reservar un buen lapso de tiempo –no menor en cualquier caso al que el propio autor dedicó al suyo, como dictaría el sentido común-, sino ese otro proceso más difícil de medir y a menudo tan desdeñado, de la maduración interna de los temas, la época, la ideología del autor, en las que se incluyen sus creencias, prejuicios, inclinaciones y gustos, entre otros rasgos psicológicos y personales. De cuando en cuando se reedita la obra traducida de un clásico, y es entonces cuando una casa editorial se juega las bazas decisivas de una apuesta: el prestigio de la obra bien editada y bien traducida, de la que a menudo se derivan los legítimos intereses crematísticos de la venta. ¿Son del todo conscientes de esto las editoriales –me pregunto- que son, al fin y a la postre, empresas cuyo fin último es la venta de la mayor tirada posible de ejemplares? A veces me da la impresión de que no es esa precisamente la realidad.

Lefevere (1992(1997)) nos ha dado detallada cuenta del poder de la manipulación, uno de cuyos poderosos agentes es la casa editorial. Ésta es la que elige al traductor, la que le exige dedicación y estudio, la que, en definitiva, controla la calidad ofrecida por el traductor porque le paga por la labor. Eso es el mejor de los mundos, claro, tal como quieren las asociaciones de traductores, los traductores mismos y, no en menor medida, algunas editoriales.

No hace mucho Héctor D. Calabia nos recordaba en su artículo “Traducción para editoriales: ¿Rumbo al abismo?”, aparecido en la revista *De libros* en 2005, que era tal vez el amateurismo del traductor lo que explica la deplorable situación económica de ese colectivo. Tal situación, a menudo denunciada desde múltiples tribunas verbales y escritas, no parece que sea precisamente una palanca que ayude a cambiar la marcha de los acontecimientos, sino más bien un freno. Decía el renombrado traductor Díaz-Canedo⁹:

Un editor que quiere traducir obras extranjeras se las da a personas que lo hacen bien o mal, les paga lo menos que puede y tarda en pagarles lo más posible. Hay, por de pronto, un problema de capacidad, y después otro de conciencia. El que traduce un libro ¿está realmente en disposición de hacerlo? Si le pagan poco, ¿pondrá en su trabajo toda la atención necesaria? El editor no suele formular para sus adentros estas preguntas, y si las formula, él mismo se contesta con un: ¡qué más da! (...). También entre éstos hay algunos que no se conforman con el ¡qué más da! Pero sería necesario que se conformasen asimismo con el pagar bien y con el pagar en seguida.

Si la profesión, porque la categoría de profesión se ha alcanzado ya con los títulos universitarios, es, en principio, decorosa y digna, cuando no prestigiosa –a

⁹ Reseña publicada en *España*, n° 283, 1920.

menudo se alaba la tarea del traductor e incluso se le otorga premios- ¿cómo se entiende que esté tan maltratada por las editoriales? Y si la editorial puede elegir sus traductores, ¿cómo se les atrapa o seduce para que sean capaces de hacer un trabajo digno, cuando éste normalmente no está bien pagado?

V. García Yebra¹⁰ abordaba hace algún tiempo las relaciones mutuas de traductores y editoriales en “Los derechos de los traductores” y confesaba con cierta desazón que “en España, lamentablemente, no suele concederse gran aprecio al arte de traducir. Hay gratas excepciones. Pero la regla suele ser la indiferencia frente a la traducción bien hecha”. En efecto, lo que viene siendo corriente es ahorrarse elogios a la labor bien hecha y cargar, eso sí, el peso de la culpa al traductor poco avezado, poco documentado o pésimo escritor. Concedámosle un porcentaje apreciable de culpa por su deficiente preparación, pero ¿cuánta culpa del deplorable estado de las traducciones literarias es imputable a las propias editoriales?

Las editoriales que han acometido la traducción de esta importante obra han sido muy numerosas, por lo que es difícil establecer las deudas que unos traductores deben a otros y de qué tipo de deuda se trata. Lo que parece evidente es que hay, entre todas las traducciones, muchos elementos comunes y otros que no lo son.

Alejandro Gándara,¹¹ el prologuista de la obra de la Editorial Siruela (Madrid 2007), dispensa estos elogios:

El mérito presente lo constituye la traducción en la que ha incurrido la escritora Cristina Sánchez-Andrade, con precedentes tales como María Rosa Lida y Carmen Martín Gaité, nada menos. Digamos que no se queda a la zaga y digamos también que lo que ha intentado es trasladar al español esa atmósfera “agreste, árida y nudosa como la raíz del brezo”¹², que decía Charlotte. Ello la ha llevado a tomar decisiones arriesgadas, como la de mantener la longitud de los párrafos originales, o verter puntillosamente el doble tono –un auténtico vaivén- de los personajes, de modo que el resultado ha debido esquivar serios peligros. Bien por su arrojo, bien por su voluntad literaria y bien por el producto.

La propia traductora en una preliminar “Nota a la traducción” nos advierte de los cambios, con respecto a otras ediciones, que ha tenido que realizar con respecto a los párrafos originales de la novela, respetando esa misma disposición de los párrafos. Pero sin duda más relevante nos parece su comentario sobre las formas de

¹⁰ En un artículo de prensa –ABC- aparecido en 1999.

¹¹ En la revista *El Escorpión*, 29 de junio de 2008.

¹² Dicho en palabras de Charlotte Brontë: “With regard to the rusticity of *Wuthering Heights*, I admit the charge, for I feel the quality. It is rustic all through. It is Moorish and wild, and knotty as the root of heath”. (Charlotte Brontë: “1850 Editor’s Preface to the New edition of *Wuthering Heights*”, Penguin edition, 1965, p. 38).

tratamiento de los personajes, el constante flujo y cambio del ‘tú’ al ‘usted’, un asunto nada baladí en el que los traductores difieren entre sí, si se quiere darle el tono auténtico a la obra. Las formas de tratamiento y la cortesía siempre han constituido, en realidad, un problema de ardua solución en las traducciones del inglés al francés con la dualidad de registro sociolingüístico T/V (tu vs. vous) y al alemán por la misma razón (du vs. Sie)

Sobre los problemas de censura de la obra, pues las ediciones primeras en español de *Cumbres Borrascosas* datan de la época de dictadura posbélica española, ha dado ya cumplida cuenta Eterio Pajares (2007). El primer permiso para imprimir la novela, de acuerdo con este investigador, lo hace la Editorial La Nave en 1940. El informe del censor parece ser muy rápido y favorable, para sorpresa de la propia editorial, elogiando sobremedida la novela, y pasando a ser editada sin demora. Afirma E. Pajares (2007:59): “Será, pues, la primera edición llevada a cabo en España de esta novela en la época de la dictadura”. En efecto, mis indagaciones en la Biblioteca Nacional me llevaron a esa edición de la Nave, de Madrid, pero sólo conseguí ver la segunda edición, a los dos años de la misma editorial y del mismo traductor, Miguel Pérez Ferrero. Otra impresión de la misma obra vio la luz en Barcelona ese mismo año; se trata de la hecha por la Editorial Destino, traducida por Juan G. de Luaces que, por suerte, también hemos conseguido.

Citamos a este respecto las palabras de E. Pajares (2007: 59-60):

En el año 1942 nos encontramos con dos solicitudes, una de Editorial La Nave [Exp.: 6 12-42] (que se tarda siete meses en dar respuesta afirmativa), y la otra de Editorial Destino, del 22 de abril de 1942, [Exp.: 472-42] en el que el lector, un tal Conde, manifiesta: “La novela tiene un argumento folletinesco que se desarrolla en un ambiente rural. No se halla en la misma ningún otro motivo que impida su publicación”. Únicamente se autoriza su impresión.

2. Evaluación de las traducciones

Pero volveremos sobre esta traducción más abajo. Pasemos a considerar la realizada por el “Equipo editorial” de la edición de 2009 de Edimat S.A. El lector poco avisado la compra, por lo reciente de la edición, pensando en una traducción nueva o, al menos, revisada. Sin embargo, lee y tiene la sensación de leer algo que exhala cierto perfume rancio en el estilo, y, en efecto, su olfato no le engaña. No tiene más que buscar entre ediciones antiguas, como la del Bachiller Canseco (pseudónimo un tanto críptico), realizada en la edición de M. Aguilar de 1947 y se dará cuenta, un tanto sorprendido, de que se trata de la misma traducción. Y se preguntará ¿qué ha pasado con los derechos del tal Bachiller? Y es más: ¿qué labor ha realizado el mencionado Equipo editorial? Porque si vamos a algún párrafo concreto veremos reproducidos los mismos defectos y errores.

Un ejemplo claro a modo de ilustración (Cap 2):

(1) What are ye for? He shouted. ‘T’ maister’s dahn i’ t’ fowld. Goa rahned by th’ end ut’ laith, if yah went tuh spake tull him.

(1a) -¿Qué busca usted por ahí? –gritó- El amo está allá abajo, con las gallinas. Dé usted la vuelta a esa esquina si quiere hablar con él.

El inglés, hablado por el criado Joseph, es un intento de aproximación fonológica al dialecto de Yorkshire. Hay en la traducción del Bachiller Canseco dos inexactitudes que afectan a los referentes mencionados allí: ‘fowld’ intenta mostrar en grafía la pronunciación de la palabra ‘fold’, en español ‘redil’ o ‘aprisco’ puesto que las ovejas, junto con el ganado vacuno, son los únicos animales criados en esas granjas del páramo, rica en forraje de hierba áspera. Las gallinas, pues, están fuera de lugar, y la confusión puede provenir de esa ‘w’ añadida a ‘fold’. Por otra parte, la palabra dialectal ‘laith’ equivale a ‘barn’ en inglés común. Así pues, la frase normalizada sería: “turn round at the end of the barn if you want to speak to him”.

Pero este error, debido sin duda a una deficiente documentación, más comprensible antaño que hoy, es un buen mojón que nos señala el lugar de descanso de los plagiarios. En efecto, el citado traductor tuvo sus ‘copistas’, que, confiados en la oscuridad de su ignorancia, tropezaron contra el mojón de este referente. Así, en Edimat 2009 asistimos a la reproducción inexplicable de la misma traducción. La escritora Carmen Martín Gaité, sin duda influida por Canseco, cae en la misma trampa de ‘fowld’:

(1b) -¿Qué es lo que quiere? –gritó- El amo está abajo con las gallinas. Si quiere hablar con él, dé la vuelta al granero.

Una temprana versión, la de Miguel Pérez Ferrero¹³ es distinta:

(1c) -¿Qué desea usted? –gritó-. El amo ha ido a ver los carneros. Dé la vuelta por el hórreo si quiere hablar con él.

Los ‘carneros’ implica traducir el continente por el contenido, algo permisible, aunque deje fuera al animal en femenino, la oveja. Sin embargo el vocablo ‘hórreo’ es un localismo español para el más general de ‘granero’, donde se almacena el forraje de los animales.

¹³ *Cumbres Borrascosas* por Emily Brontë, Ediciones la Nave, Madrid, 1942, (introducción y traducción de Miguel Pérez Ferrero).

Otro conocido traductor coetáneo de Pérez Ferrero de varias obras inglesas es Juan G. de Luaces¹⁴. También tradujo la obra en el año 1942. Su versión, en cambio, es como sigue:

(1d) -¿Qué quiere usted?- me interpeló – el amo está en el corral. Dé la vuelta por el ángulo del establo si quiere hablarle.

El establo es donde están los animales vacunos, y no el granero. No obstante, el corral traduce muy bien el lugar equivalente a ‘fold’.

Así pues, en las más tempranas versiones tenemos dos alternativas distintas para traducir ese breve párrafo. Citemos algún ejemplo más: la traducción de J. L. Izquierdo Hernández¹⁵ reproduce literalmente la traducción de Miguel Pérez Ferrero, señal de plagio claro.

A prestigiosa filóloga M^a Rosa Lida también hizo traducciones del inglés desde muy temprano, sobre todo esta obra editada por Ed. Sudamericana de Buenos Aires, cuya 3^a edición es de 1940. Lo cual quiere decir que la primera debió de ser de un par de años antes, al menos. La argentina traduce:

(1e) -¿Qué quiere usted? – gritó-. El amo está abajo, en el corral. Dé la vuelta por la esquina del establo, si quiere hablar con él.

¿Nos suena esta traducción? En efecto, es la que pocos años más tarde copiará G. de Luaces. El mismo ‘corral’ y la misma ‘vuelta por el ángulo del establo’. Esta vez ángulo, y no esquina. En realidad el original dice que debe ‘go round the end of the barn’ (rodear) el granero.

Pero esto no queda aquí. Pilar Vera¹⁶ traduce como sigue:

(1f) –¿Qué desea usted? –gritó-. El señor está abajo en el corral. Si quiere verle, dé la vuelta por la esquina del establo.

El cambio de posición de la frase condicional (de apódosis a prótasis) a es lo que esta traducción equivalente a la anterior, excepto en el uso de ‘el señor’ en vez de ‘el amo’, algo más cercano al uso clasista del siglo XX. En inglés ‘master’ es igualmente clasista pero arcaico.

La versión de E. Reguera¹⁷ en cambio altera algunas palabras:

¹⁴ *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë. Ediciones Destino, S.L. Barcelona, 1942, traducción de Juan G. de Luaces.

¹⁵ *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë. Editorial Éxito S.A. Barcelona 1952 versión española de J. L. Izquierdo Hernández.

¹⁶ *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë. Editorial Mateu, Barcelona 1963, traducción de Pilar Vera.

¹⁷ *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë. Editorial Rodegar. Barcelona, 1970, traducción de E. Reguera.

(1g) -¿Qué busca usted? –dijo- el dueño ha ido a ver el ganado. Dé usted una vuelta por la finca si quiere hablar con él.

La traducción de ‘el ganado’ es acertada también como metonimia. Pero ‘dar una vuelta por la finca’ es una expresión que está muy lejos de reflejar la concreción del mandato de Joseph.

Parece que E. Reguera significa Editorial Reguera, no cual no está nada claro en la anterior edición. Parece que el primer traductor que tradujo esta última versión (1h) es Javier de Zengotita¹⁸ en 1944.

Años más tarde, Julio C. Acerete¹⁹ traduce:

(1h) -¿Qué desea? – me preguntó- El amo está en el corral con los corderos. Si quiere hablarle, dé la vuelta por la esquina del establo.

En realidad, añade ‘con los corderos’ a la versión hecha en primer lugar por M^a Rosa Lida. Se repite ‘el amo’ y ‘la vuelta a la esquina del establo’. Imposible mayor coincidencia, que indica una falta de mejor documentación.

El criptónimo P. B. es el traductor de Ediciones G. P. difundida por Plaza y Janés S. A. desde 1968. Es también el difusor de los desaparecidos Libros Reno. Su traducción, que no repetiremos aquí, coincide literalmente con la cadena iniciada por la filóloga argentina, reproducida servilmente.

Llegamos hasta la actualidad donde tenemos un par de traducciones que deberían estar realizadas con suma atención y documentación exhaustiva, puesto que las ediciones tienen reputación de ser muy cuidadas.

La edición de Paz Kindelán²⁰ está traducida por Rosa Castillo. Cito por su undécima edición de 2009:

(1i) -¿Qué quiere?- gritó-. El amo está abajo en el corral, dé la vuelta al granero si quiere hablar con él.

Es la primera traducción que se acerca fielmente al original. ‘el corral’ primero y el ‘granero’ después se parecen a los referentes de la obra inglesa. Otra traducción

¹⁸ *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë. Editorial Reguera, Barcelona, 1944, traducción de Javier de Zengotita.

¹⁹ *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë. Editorial Bruguera S. A. Barcelona 1972. traducción de Julio C. Acerete.

²⁰ *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë. Editorial Cátedra, Madrid, 1989, traducción de Rosa Castillo.

muy actual es la de la Editorial Siruela²¹, traducida por C. Sánchez-Andrade. Su versión es como sigue:

(1j) -¿Pero qué es lo que quiere usted? El amo está
abajo en el corral. Vaya hasta el final del granero si es
que quiere hablar con él.

También ambos referentes se vierten con mucha aproximación. No obstante, la primera pregunta es demasiado larga para lo escueta y lacónica que es la pregunta original. Es distinto, pues, el efecto de una y otra versión. Otro rasgo es que es la única que traduce ‘the end’ por ‘el final’, pero en cambio no traduce ‘round’ que sugiere el movimiento de ‘girar’ ‘doblar la esquina’. En esta versión se encuentra el corral ‘al final’ del ‘granero’, no doblando la esquina.

3. Plaga de plagarios

Las traducciones, en suma, de esa obra única del romanticismo inglés son un cúmulo de equívocos propiciados por la copia poco escrupulosa de ediciones anteriores. ¿Es ése, nos preguntamos, el proceder general entre los traductores de esa época del siglo XX? ¿O era tanta la inseguridad que necesitan apoyarse en versiones ajenas por miedo a cometer errores al interpretar una obra decimonónica escrita en una lengua que no dominan? Sea cual fuere el motivo de tanto plagio, el caso es que nadie ha reclamado ese derecho de copyright de la traducción a su favor. Tal vez el motivo de fondo sea que cada uno se sentía deudor de alguien anterior.

Como prueba clara de que el cotejo de las anteriores traducciones son más que un simple ejercicio de contraste y se convierte en un ejercicio de plagio continuado, vamos a citar una sola frase más, la de la cita de una canción o balada en el capítulo IX. Nelly Deans está relatando a Lockwood, por medio del recurso del ‘flashback’ narrativo, los sucesos anteriores a la llegada de éste a Thrushcross Grange. Ella está acunando al pequeño Hareton en sus rodillas mientras le tararea una antigua canción. El pasaje es como sigue:

(2) It was far in the night, and the bairnies grat,
The mither beneath the mools heard that.

Estos dos versos tan solo, escritos en escocés, son un quebradero de cabeza para los traductores. El editor de la edición de Penguin de 1965, el conocido profesor David Daiches, da una escueta nota final: se trata de una balada escocesa, “The Ghaist’s Warning”.

Pues bien, mirando la edición última de Edimat, de 2009 leemos una versión rimada, copia exacta de la del Bachiller Canseco de editorial Aguilar, 1947.

²¹ *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë. Editorial Siruela, Madrid 2007, prólogo de A. Gándara y traducción de C. Sánchez-Andrade.

(2a) Era negra la noche y los nenes lloraron;
Al pasar los ratones, temerosos callaron.

¿Por qué ratones cuando el texto no dice tal cosa? Si vamos a la de Pérez Ferrero, de la Nave de 1942, leemos lo siguiente:

(2b) Debajo del piso los ratones oían
A los niños, llorando a medianoche.

La edición de Editorial Planeta de 1984, del mismo traductor, la deja tal cual. En estos versos encabalgados también los ratones aparecen con los niños, pero debajo del piso, algo más extraño aún. La confusión se multiplica. G. de Luaces, en cambio, daba otra versión por esa misma época:

(2c) Era de noche y lloraban los niños
Cuando en sus cuevas los gnomos lo oyeron.

Este cambio tiene, al menos, algo de balada imaginativa y casi mítica y parece más exótica. La traducción del criptónimo P. B. de la Editorial G.P. (Plaza y Janés), de 1968, es exactamente igual.

La edición de J. de Zengotita en Ediciones Riera, de 1944, leemos un tanto sorprendidos ante la ‘innovación’:

(2d) Era de noche; los ratones roían
A todos los niños que dormir no querían.

M^a Rosa Lida, en cambio, ha dado una versión muy acertada:

(2e) La noche cerrada, los niños chillaban,
Y allá, bajo tierra, la madre escuchaba..

En efecto, es la madre la que estaba muerta y sepultada en la balada original y desde su tumba su espíritu velaba el llanto de sus hijos huérfanos. La ortografía poco ortodoxa del dialecto escocés se convierte en un escollo insuperable para los traductores, que en esa época de carencia de diccionarios para documentarse, podían al menos consultar a un nativo. Pilar Vera, años más tarde, se hará eco de esa misma versión, copiándola.

Pero no parece que todos lean ciertas versiones de la obra, mejor realizadas que otras. Julio C. Acerete traduce para Editorial Bruguera en 1972 esta versión, dando también la misma nota explicativa a pie de página relativa a su procedencia, que ya diera David Daiches (1962):

(2f) En medio de la noche los niños lloraban
Y bajo tierra los duendes escuchaban

Aquí los gnomos de G de Luaces pasan a ser ‘duendes’, algo en la misma línea. En la traducción, de autor no declarado, de Ediciones Océano de 1982 leemos:

(2g) Debajo del piso los ratones roían
A los niños llorando a medianoche...

Es, pues, una copia servil de la de Zengotita de 1944, cambiando el último verso, que no tiene tanta dificultad lingüística, rompiendo así la rima.

Pero lo que no nos esperábamos es que C. Martín Gaité acabe fiándose de versiones defectuosas de esa balada. En su edición de Bruguera de 1984, reproducida en RBA S.A. de 2008 (traducción cedida por Alba Editorial), leemos:

(2h) Muy entrada la noche los niños lloriquean,
Los ratones los oyen debajo de la tierra.

Vuelven a salir ‘los ratones’ debajo de la tierra. Llegamos a las dos ediciones mejores de la extraordinaria obra. En la traducción de Rosa Castillo para Cátedra los dos versos pareados, tal como aparecen en el original escocés, son así:

(2i) Allá lejos en la noche, los niños lloraban
Y la madre bajo tierra los escuchaba.

Una nota a pie de página dice la editora, Paz Kindelán: “Emily Brontë hace uso de la balada danesa “The Ghaist’s Warning” traducida y adaptada por Walter Scott en su obra poética *The Lady of the Lake* (IV, XII). Scott, sin duda fue uno de los autores favoritos de la autora, cuyo influjo se dejó sentir tanto en su mundo imaginario como en su producción literaria”.²² ¿Qué decir de la traducción? Quizá que “allá lejos en la noche” suene un tanto forzada y rara.

Veamos la versión de Cristina Sánchez-Andrade en la cuidada edición de Siruela, de 2007:

(2j) Muy entrada la noche, los niños lloriquean,
Y los ratones los oyen debajo de la tierra.

²² Cito por la 11ª ed. 2009, p. 208. Aparece en Appendix to *The Lady of the Lake* dentro de la obra completa de poesía: *The Poetical Works of Sir Walter Scott. With a Memoir of the Author*. Vol. III., pp. 334-338. Boston: Little, Brown and Company. Shepard, Clark and Brown Cincinnati: Moore, Wiltstach, Keys and Co. 1857. El traductor, no obstante, no parece que fuera el propio Scott, sino el compilador de y traductor de baladas antiguas escocesas Jamieson. El original está en el Danish Kaempe Viser, p. 721.

Como no podía ser menos, nos ha dejado perplejos, así como en otros párrafos de la misma novela. ¿Qué edición y qué traductor ha manejado esta traductora? Desde luego no la obra traducida que se regía por ciertos criterios de aceptación y corrección o, en suma, de relevancia interpretativa²³. De esta forma, siguiendo los procedimientos plagarios que hemos demostrado que existen en la traducción de esta destacada obra, se continuarán reproduciendo los mismos defectos que los traductores de hace setenta años.

Conclusiones

Exponía J. Hillis Miller (1993) que una mala traducción del Libro de Ruth del Antiguo Testamento había dado lugar a una versión muy bella de John Keats, “Ode to a Nightingale” (1819), en la que el poeta oye la canción del ruiseñor como algo intemporal, uniendo lugares y tiempos diversos, pues “oír el ruiseñor es una fuga momentánea de la inminencia de la muerte, aunque también una forma de experimentar el deseo de la muerte.” (1993: 58). Ruth queda asociada al dolor, al abandono, incluso a estar “half in love with easeful Death”. Afirmaba Hillis Miller que tal ‘pathos’ no tiene precedente en la literatura bíblica, es algo sencillamente inventado por el gran poeta romántico; es tal vez debido a su mala traducción del libro de Ruth, o más bien, me inclino a pensar, a una interpretación muy personal, puesto que ningún ruiseñor se menciona en el libro bíblico.

Tampoco los ratones ni los duendes se mencionan en la balada danesa-escocesa. Como hemos visto en tan sólo unas líneas de traducción, los plagios –que proliferan cuando la coincidencia en las palabras no viene dada por una traducción deliberadamente bien documentada – afloran por doquier. Esto ocurre en no pocas versiones de obras clásicas. Cualquier obra que sea editada en España sucesivas veces y abundan en traducciones de diversos traductores puede ser objeto de examen y escrutinio semejante. ¿Van a hacer algo las editoriales para prevenir y evitar tales fraudes en el futuro, o tal vez seguirá siendo la traducción literaria campo de depredación de cuantos quieran entrar a saco casi con garantía de no ser señalados y menos aún perseguidos?

No hace mucho el prestigioso traductor Martínez-Lage, recientemente fallecido, Premio Nacional de Traducción en 2008, ha tenido que esmerarse en traducir a Hemingway, porque según él “es hora de poner freno a todos los errores de traductores que desconocen la realidad tan ideosincrática como es la Pamplona de

²³ Este es, a mi juicio, el criterio más acertado en teoría de la traducción, a pesar de no ser el más utilizado normalmente por los traductólogos, cuyas posturas están (aún) lejos de una aproximación cognitiva. No obstante, la incorporación de la Pragmática a la traductología es un primer gran paso. Cfr. las propuestas de E.A. Gutt (*Translation and Relevance*, Oxford: Blackwell 1991) siguiendo la teoría comunicativa de la relevancia.

julio”²⁴. El tratamiento de traducciones anteriores había casi liquidado la figura del propio Hemingway.

Para restituir a un autor lo que es suyo, su temática, su estilo, su ideología, es necesario realizar nuevas versiones actualizadas a lo que no contribuye la cicatería empresarial de las Editoriales, que sólo alzan la voz, y lo hacen a menudo, para quejarse de falta de lectores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Walter. *The English Novel*. A Pelican Book. Harmondsworth: Penguin, 1954.
- ALLOT, Miriam. *The Brontës: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1974.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: La realidad en la literatura*. Méjico. Fondo de Cultura Económica, 1975 [1950].
- BARKER, Juliet. *The Brontës*. London: Phoenix, 1994.
- BLOOM, Harold (ed.). *The Modern Critical Views: The Brontës*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- DAICHES, David. *A Critical History of English Literature*. 2 vols. London: Random House, 1962.
- _____, “Introduction” in Emily Brontë, *Wuthering Heights* (edited by D. Daiches), 1965, pp. 7-29
- DÜNNE J. and S. GÜNDEL (eds.). *Raumtheorie. Grundlagen Texte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Heathcliff and the Great Famine: Studies in the Irish Culture*. London: Verso, 1995.
- GOODRIDGE, J. Frank. *Emily Brontë: Wuthering Heights*. London: Edward Arnold, 1977 [1964].
- GUTT, Ernst-August. *Translation and Relevance: cognition and context*. Oxford: Blackwell, 1991.
- HILLIS Miller, J. *Crossing Boundaries*. (traducción y notas de Mabel Richart: *Cruce de fronteras: traduciendo teoría*. Valencia: Amós Belinchón, 1993.
- JAKUBOWSKI, Zuzanna. *Moors, Mansions and Museums*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010.
- KLINGOPOULOS, G. D. “The novel as dramatic poem: Wuthering Heights” *Scrutiny*, XIV, 1946-7, pp. 269-286.
- LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992. Traducción al español por R. Álvarez and C. A. Vidal: *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ed. Colegio de España, 1997.

²⁴ José Luis Picón: “Las Traducciones de Hemingway precisan una revisión para corregir los errores” *Agencia EFE*, 14 mayo 2008

- MASSEY, Doreen. *Space, Place and Gender*. Cambridge: Polity Press, 1994.
- MILLER, J. Hillis. *Fiction and recurrence: seven English Novels*. Cambridge: Harvard U. Press. (Reproduced in Norton edition)
- _____, *Cruce de fronteras: traduciendo teoría*. (trad de Mabel Richard) Amós Belinchton: Cuadernos teóricos 4. València, 1993.
- MOSER, Thomas. "Introduction" *Emily Brontë: Wuthering Heights: text, sources, criticism*. New York: Harcourt Brace, 1962.
- NEWMAN, Beth. "The situation of the spectator: on genre, narration and view in *Cumbres borrascosas*". *PMLA* 105: 1029-41.
- NÜNNING, Vera. *Der englische Roman des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Ernst Klett, 2000.
- PAJARES INFANTE, E. "Traducción y censura: *Cumbres borrascosas* en la dictadura franquista". En R. Merino Álvarez, *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre Corpus Trace: cine, narrativa, teatro*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2007, pp. 49-104.
- "La (auto) identidad del texto literario: la propiedad, la propiedad, lugar que le corresponde, y nombre propio en *Cumbres borrascosas*". En J. Valdés et al (eds) *La identidad del texto literario*. Toronto: Buffalo, 1985, pp. 92-116. (reproducido en Stoneman, 1993).
- PETERSON, Linda H. "Introduction" en *Emily Brontë: Wuthering Heights*. (ed. by L. H. Peterson) Boston: Bedford Books, 1992, pp. 3-13.
- PORDZIK, Ralph. *Der englische Roman im 19. Jahrhundert*. Berlin: Erich Schmidt, 2001.
- SPAIN, Daphne. *Gendered Spaces*. Chapel Hill: U. North Carolina Press, 1992.
- STONEMAN, Patsy (ed.). *Wuthering Heights: Emily Brontë*. (which includes articles by T. Eagleton, P. Parker and 8 other critics).
- THOMAS, Ronald R. *Dreams of Authority: Freud and the fiction of the unconscious*. Ithaca: Cornell U. Press, 1990.
- TRAVERSI, Derek. "The Brontë sisters and Wuthering Heights" en *From Dickens to Hardy: A Guide to English Literature*. (ed. by Boris Ford, Pelican Guide to English Literature, vol. VI). Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1975 [1958].
- VAN GHENT, Dorothy. *The English Novel: form and function*. New York: Rinehart, 1953.
- YAEGER, Patricia. "La violencia en la sala de estar: *Cumbres borrascosas* y la mujer de la novela". *Género*, 21: 203ss.