

<https://doi.org/10.55422/bbmp.25>

DON QUIJOTE Y LA TRADUCCIÓN DE LA RISA

Ya había una docena de traducciones inglesas del *Quijote* cuando empecé a preparar la mía.¹ ¿Por qué traducir un libro tantísimas veces traducido? Además, cuando escribía mi traducción durante un año sabático pasado en Galicia, trabajando unas cien felices horas a la semana, ignoraba que me venía encima una doble competencia norteamericana, aparte de la de todas aquellas traducciones ya existentes. Porque cuando regresé a Inglaterra en septiembre del 1997 con el primer borrador me encontré con la desagradable sorpresa de que la traducción de Burton Raffel acababa de aparecer en las

¹ Miguel de Cervantes (trad. John Rutherford). *The Ingenious Hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Harmondsworth: Penguin Classics, 2000 (edición corregida, 2003)

librerías; y poco después de la publicación de mi *Quijote* a finales de 2000 me enteré de que otra traductora conocida, Edith Grossman, había firmado un contrato para producir otra versión más de la gran novela de Cervantes, que se editaría en 2003.² Si yo me hubiese enterado antes de esta doble competencia transatlántica, creo que habría abortado mi traducción. Pero habría cometido un error, porque lo que hicimos los tres traductores no fue repetir, cada uno por su parte, la misma labor sino escribir tres *Quijotes* ingleses bien diferentes.

Porque la traducción literaria no es, ni puede ser aunque se quiera, mera reproducción de un texto. Todavía hay mucha gente que piensa que la traducción es una simple sustitución de palabras, y que el traductor es como una máquina dentro de la cual se introduce el texto a traducir y desde la cual, si esa máquina humana es eficaz y funciona bien, el texto tiene que salir idéntico, sólo que escrito en otro idioma. Tal es el concepto de la traducción que tiene el mismo don Quijote, manifestado durante su conversación con el traductor de un libro italiano en una imprenta barcelonesa:

² Miguel de Cervantes (trad. Burton Raffel). *The History of That Ingenious Gentleman Don Quijote de la Mancha*. Nueva York y Londres: Norton, 1996. Miguel de Cervantes (trad. Edith Grossman). *Don Quixote*. Nueva York: HarperCollins, 2003.

–¿Ha hallado en su escritura alguna vez nombrar *piñata*?

–Sí, muchas veces –respondió el autor.

–¿Y cómo la traduce vuestra merced en castellano? – preguntó don Quijote.

–¿Cómo la había de traducir –replicó el autor– sino diciendo ‘olla’?

–¡Cuerpo de tal –dijo don Quijote–, y qué adelante está vuesa merced en el toscano idioma! Yo apostaré una buena apuesta que adonde diga en el toscano *piache*, dice vuesa merced en el castellano ‘place’, y adonde diga *più* dice ‘más’, y el *su* declara con ‘arriba’ y el *giù* con ‘abajo’.³

Y como el concepto que tiene don Quijote de la traducción literaria es el de un simple cambio de palabras, no la estima en mucho:

–Me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, 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 tesura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel.⁴

³ Miguel de Cervantes (ed. Francisco Rico). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes/ Crítica, 1998, p. 1143-1144.

⁴ *Ob. cit.*, p. 1144.

No se debe suponer que esta afirmación represente la opinión de Cervantes, como han creído muchos. Porque don Quijote está muy equivocado: la traducción literaria no es un proceso mecánico, como sí lo es la reproducción de cuadros o de tapices. Son falsas aquellas sencillas correspondencias entre lenguas, porque éstas se estructuran de manera diferente a todos los niveles. Además, lo que hace el traductor es leer el texto que va a traducir para escribirlo de nuevo en otro idioma, y las máquinas ni leen ni escriben, ni llegarán a hacerlo nunca: sólo son capaces de escanear y de fotocopiar. Porque leer y escribir no son procesos meramente lógicos, lingüísticos y racionales sino actividades que envuelven todo el ser del lector y del escritor, o sea del traductor: el pensamiento racional y lógico sí, pero también los sentimientos, las emociones, los cambios de humor, la memoria, la imaginación creativa, la inspiración, la intuición, en fin toda su experiencia vital. Cada lector es diferente y por lo tanto cada lectura lo es también: hay tantos *Quijotes* como hay lectores del *Quijote*. Cualquier traducción de cualquier texto literario es una nueva lectura hecha palabras; y sólo será el revés de un tapiz o una pálida sombra – otra metáfora demasiado frecuente a lo largo de los siglos – si el traductor es un lector torpe o un escritor incompetente.

De manera que al traducir *Don Quijote* mi intención era presentar mi interpretación crítica de esta

novela ante un público mucho más numeroso que el que habría tenido si hubiese escrito un libro de crítica literaria. Además, yo me divierto más traduciendo que escribiendo crítica literaria.

Para explicar y justificar mi interpretación y traducción del *Quijote* voy a recordar brevemente la historia de la recepción y de la traducción al inglés de esta novela. Para los primeros lectores, y para Cervantes mismo, según todos los indicios, *Don Quijote* no era más que una novela paródica y burlesca, sin más pretensiones que hacer reír al lector: ‘que el melancólico se mueva a risa y el risueño la acreciente’, como recomienda el amigo del autor en el Prólogo de la Primera Parte.⁵ Y provocar risa en el melancólico, o para usar el término moderno el depresivo, no es poca cosa: Cervantes conocía perfectamente la antigua teoría de la eutrapelia, que justifica éticamente la literatura entretenida como necesaria y eficaz terapia psicológica.⁶ Como afirma Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares*: ‘Los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan’; ‘Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa.’⁷ Pero mientras el *Quijote* se veía como

⁵ *Ob. cit.*, p. 18.

⁶ Véase M. A. Screech. *Laughter at the Foot of the Cross*. Harmondsworth: Penguin Books, 1997, p. 132-140.

⁷ Miguel de Cervantes (ed. Harry Sieber). *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 1984, tomo I, p. 52.

una novela burlesca, a nadie se le ocurrió pensar que podía ser el gran libro clásico que es para todo el mundo hoy en día: existe desde siempre un fuerte prejuicio contra la comicidad que hace suponer que es ligera, frívola e incompatible con la seriedad. La radical revisión del estatus del *Quijote* fue obra de los románticos, al ver al protagonista ya no como un bufón sino como otro gran romántico, un héroe noble y trágico, un infatigable buscador de valores espirituales en un mundo materialista, cruel y hostil. Ésta es una lectura errónea, por la eliminación de comicidad de la que depende, pero es lo que convirtió al *Quijote* en el clásico de la literatura universal que sigue siendo hoy.⁸ Aquella solemnización romántica dominó la recepción del *Quijote* durante el siglo XIX, y fue reforzada al principio del XX por autores como Unamuno, Azorín y Ortega y Gasset, en busca en él de una filosofía para la regeneración de España, hasta tal extremo que Antonio Machado escribió en 1915: ‘nosotros no hemos hecho sino reaccionar contra lo cómico quijotesco, hasta casi borrarlo, encerrando la figura del héroe en un perfil tan serio, que a todo puede incitarnos menos a risa.’⁹ El enorme y macizo monumento a

⁸ Véase Anthony Close. *The Romantic Approach to Don Quixote*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

⁹ Antonio Machado (ed. Jordi Domenech). *Prosas dispersas (1893-1936)*. Madrid: Voces/ Clásicas, 2001, p. 375.

Cervantes y al *Quijote* erigido en 1928 en la madrileña Plaza de España, en el que a don Quijote le fueron a colocar la cara de don Miguel de Unamuno, viene a confirmar las palabras de Antonio Machado: desde luego, aquel monumentón a todo puede incitarnos menos a risa. Esta solemnización llegó a tales extremos que en 1939 el cronista oficial de Francisco Franco, Víctor Ruiz Albéniz, pudo declarar con toda pomposidad triunfalista que su amo había ganado la Guerra con la espada del Cid, la vara del Alcalde de Zalamea ... ¡y la lanza de Don Quijote!¹⁰

Si el Generalísimo hubiera leído el *Quijote*, no sé qué habría sido de don Víctor Ruiz Albéniz. Pero no le pasó nada, porque el ingenioso hidalgo ya se había convertido en un héroe nacional, y su libro en un texto sagrado.

Puesto que la traducción literaria es, primero que nada, lectura, cada traducción suele encarnar la lectura dominante de su época. Así es como casi todas las primeras traducciones inglesas del *Quijote* (Thomas Shelton 1612 y 1620, John Philips 1687, Peter Motteux 1712, Tobias Smollett 1755) realzan la comicidad de la obra (Charles Jervas 1742 es la excepción): tienen el mérito de captar algo de la vivacidad y gracia del estilo de Cervantes, pero exageran el elemento burlesco hasta tal

¹⁰ <http://www.el-mundo.es/larevista/num180/textos/pazl/html>. Debo esta referencia a mi amigo Enrique Sacau-Ferreira.

punto que sacrifican la sutileza y la delicadeza que también marcan la prosa cervantina. Las tres traducciones decimonónicas (Alexander Duffield 1881, John Ormsby 1885, Henry Watts 1888) nos ofrecen el *Quijote* solemne y trágico de los románticos, y al eliminar gran parte de la comicidad cometen el crimen de convertir esta novela en un libro aburrido, a pesar de los muchos e importantes méritos de dedicación e erudición que encierran. Las traducciones del siglo XX anteriores a la mía (Samuel Putnam 1949, J. M. Cohen 1950, Walter Starkie 1964) siguen por la misma línea romántica, solemne y reverencial.

Pero durante los últimos años ha ido apareciendo otra lectura del *Quijote*, que rechaza las lecturas solemnes de los románticos y de la gente del 98 e insiste en que *Don Quijote* es una novela graciosa y entretenida. Pero esta lectura moderna no es una mera repetición de la lectura prerromántica, porque encuentra en medio de la comicidad burlesca algo nuevo: humor. Y lo más importante de todo es que insiste en que por ser el *Quijote* una novela cómica y humorística no es en absoluto menos profunda y clásica que si fuera trágica. Al contrario, lo es más todavía.

Entre los primeros críticos que propusieron este tipo de lectura del *Quijote* está el ensayista gallego Celestino Fernández de la Vega, cuyo libro *O segredo do humor* no ha recibido la atención que merece, porque don

Celestino lo escribió en su lengua.¹¹ Demuestra que entre la comicidad y el humor hay diferencias fundamentales. La causa de toda comedia, tragedia y humor es la contemplación de lo feo en un ser humano: este concepto de lo feo es muy amplio, y no sólo se refiere a lo físico, sino a cualquier anomalía desagradable y preocupante. Así se crea en el que contempla tal fealdad una situación conflictiva, una tensión interior que necesita resolverse. Si nos identificamos con la persona afligida, la compadecemos y tememos por ella, y lloramos: ésta es la reacción trágica. Si nos desconectamos de ella, en cambio – por medio de un chiste o una burla, por ejemplo – evitamos experiencias desagradables como el temor y la tristeza, y reímos: ésta es la reacción cómica. El llanto y la risa tienen mucho en común aparte de ser resultados de la contemplación de lo feo. Con ambos disipamos repentinamente la tensión interior abandonando durante un tiempo todo dominio de nosotros mismos y toda racionalidad: tanto el llanto como la risa nos hacen rendirnos y perder la cabeza. Por lo tanto Fernández de la Vega considera que es muy preferible otra reacción ante lo feo: la sonrisa, la manifestación del humor. Cuando sonreímos en una de esas situaciones conflictivas tratamos

¹¹ Celestino F. de la Vega. *O segredo do humor*. Vigo: Galaxia, 1963. Véase también P. E. Russell, 'Don Quixote as a Funny Book', *Modern Language Review*, 64 (1969), p. 312-326; y Anthony Close, *ob. cit.*

de evitar reacciones igualmente indeseables: por una parte la desesperación del llanto trágico, por otra la despreocupación de la risa cómica. Al sonreír intentamos no perder la cabeza, no rendirnos: el humor es la observación tranquila e inteligente de las anomalías de la vida. Así como son el chiste y la burla (y también la sátira y el sarcasmo) los percusores que suelen disparar la risa cómica, lo que más provoca la sonrisa humorística es la ironía.

De manera que Fernández de la Vega rechaza por motivos éticos la comicidad, y como consecuencia de esto se ve obligado a mantener que sólo hay humor en el *Quijote*. En cuanto a esto discrepo de don Celestino, y prefiero las ideas de Anthony Close, que se opone al secular prejuicio del que ha sido víctima la literatura cómica y afirma que ésta es capaz de presentar una consideración tan válida de la experiencia como la literatura trágica.¹² De todas formas, tanto la risa como la sonrisa son reacciones frecuentes y muy humanas ante los fracasos y las tristezas de la vida, y muchas veces cualquiera de ellas es preferible al llanto.

La visión que quise presentar mediante mi traducción es, pues, la de un *Quijote* cómico y humorístico: más cómico al principio, más humorístico

¹² Anthony Close, *Cervantes and the Comic Mind of His Age*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

según los dos protagonistas van creciendo en complejidad y según el autor va conociéndolos mejor. Y esto no impide que el *Quijote* sea serio en el buen sentido de la palabra: no solemne pero sí sutil y profundo. Parece, sin embargo, que en opinión del autor nunca fue otra cosa que un libro cómico; pero esto se explica porque los conceptos del humor y de la sonrisa todavía no se distinguían bien en aquellos tiempos de los de la comicidad y de la risa. *Sonreír* no significaba lo que significa para nosotros sino ‘reirse haciendo burla’; *sonrisa* no se documenta hasta 1620 (en Quevedo); y *humor* y *humorismo* no se documentan con el significado con que los emplea Fernández de la Vega hasta principios del siglo XX, como préstamos ingleses.¹³

Voy a considerar ahora un ejemplo ilustrativo de cómo la comicidad y el humor pueden resultar más profundos y significativos que la tragedia: el episodio de Grisóstomo y Marcela, que ocupa los capítulos XII, XIII y XIV de la Primera Parte del *Quijote*. La lectura convencional, a partir de los románticos, lo ve como una historia de amor trágico: el fino y apuesto galán Grisóstomo se enamora de la bella pero fría y cruel

¹³ Sebastián de Covarrubias (ed. Martín de Riquer). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: S. A. Horta, 1943, p. 945; Joan Corominas y José A. Pascual. *Diccionario etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, tomo III (1984), p. 425 y tomo IV (1985), p. 858.

Marcela, se desespera y se suicida. Total, según esta lectura solemne, otro cuento más sobre el ya tan trillado tema de las penas del amor cortés y petrarquesco. Pero si leemos este episodio en clave cómico-humorística, para lo cual hay abundantes justificaciones textuales, se nos vuelve mucho más interesante y original. Tal lectura revela que se trata de un espléndido ejemplo del hábil y artero perspectivismo de Cervantes, que a lo largo de muchas páginas sólo nos deja ver un aspecto del asunto, el masculino, y así nos induce a aceptar como más que justificadas las amargas y tradicionales quejas de los hombres sobre la crueldad de la Mujer en general y de Marcela en particular, y sobre la tiranía del Amor. Las acusaciones de Grisóstomo las desarrolla éste en una *canzone* petrarquesca más larga y retórica que hermosa, de la cual ésta es la primera estancia:

Ya que quieres, crüel, que se publique
de lengua en lengua y de una en otra gente
del áspero rigor tuyo la fuerza,
haré que el mismo infierno comunique
al triste pecho mío un son doliente,
con que el uso común de mi voz tuerza.
Y al par de mi deseo, que se esfuerza
a decir mi dolor y tus hazañas,
de la espantable voz irá el acento,
y en él mezcladas, por mayor tormento,
pedazos de mis míseras entrañas.
Escucha, pues, y presta atento oído,

no al concertado son, sino al ruido
 que de lo hondo de mi amargo pecho,
 llevado de un forzoso desvarío,
 por gusto mío sale y tu despecho.¹⁴

De todas estas quejas y acusaciones hace eco su amigo Ambrosio cuando por fin aparece Marcela, encima de una peña que se yergue al lado de la sepultura de Grisóstomo:

– ¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco destas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida? ¿O vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición? ¿O a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma? ¿O a pisar arrogante este desdichado cadáver, como la ingrata hija al de su padre Tarquino?¹⁵

Y sólo ahora es cuando habla una mujer: Marcela. Sus primeras sencillas palabras forman un delicioso contraste humorístico con la hinchada retórica de Ambrosio y nos deberían inducir a cambiar rápidamente de opinión y a verla como más rimbombante que sensata: ‘–No vengo, ¡oh Ambrosio!, a ninguna cosa de las que has dicho.’¹⁶ ¡El poder de las palabras sencillas y bien

¹⁴ *Ob. cit.*, p. 146-147.

¹⁵ *Ob. cit.*, p. 152.

¹⁶ *Ob. cit.*, p. 153.

organizadas! Y el discurso de Marcela refuta con igual lucidez lógica todas las retóricas acusaciones de aquellos hombres. Es un precioso ejemplo de feminismo tempranísimo, decenios antes de Sor Juana Inés de la Cruz, y en él, como en todo este episodio, Cervantes se atreve a invertir los papeles tradicionales de los sexos, atribuyendo sentimentalismo exagerado e irracional a los hombres, y perspicaz racionalismo a la mujer:

Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis decís y aun queréis que esté yo obligada a amaros. Yo conozco [...] que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. Y más, que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir “Quiérote por hermosa: hasme de amar aunque sea feo”. [...] A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras; y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo, [...] bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad.[...] Quéjese el engañado, desespérese aquel a quien le faltaron las prometidas esperanzas, confíese el que yo llamare, ufánese el que yo admitiere; pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito.¹⁷

¹⁷ *Ob. cit.*, p. 153-155.

Ahora es cuando vemos, o deberíamos ver, que Cervantes nos ha engañado finamente: todas aquellas vehementes quejas de los pastores, que tan convincentes y bien fundadas nos parecían entonces, no eran más que absurdo histerismo masculino. Y este histerismo culminó en aquella canción compuesta por Grisóstomo, que no es un triste ejemplo de las deficiencias poéticas de Cervantes, como muchos críticos han supuesto, sino una espléndida parodia del amor cortés y petrarquesco, un poema deliberadamente exagerado, duro, discordante y antilírico, porque su autor Grisóstomo se ha vuelto loco por culpa de los absurdos y risibles excesos de la pasión petrarquesca. En mi traducción era, por lo tanto, importante reproducir la forma exacta de la *canzone* petrarquesca, con su acumulación de endecasílabos encabalgados y sus intrincadas rimas. El fuerte control que la forma poética intenta establecer lucha contra la locura frenética del contenido poético, que amenaza, con su insistente encabalgamiento, con estallar y propagar su caos:

Since you would have me publish, cruel maid,
 From tongue to tongue, in this and every nation,
 The news of your implacable disdain,
 I'll call on hell itself to come and aid
 My grieving breast with howls of lamentation,
 And bend and break my voice with grief and pain.
 And as I strive and labour to explain

My sorrow and your cold and heartless deed,
 Forth shall the terrifying clamour stream,
 And in it fragments of my bowels shall teem
 To make my torture exquisite indeed.
 So give me your attention: listen now
 Not to harmonious sounds, but to the row
 That from my bosom's depths in desolation,
 Stirred up by bitter frenzy without measure,
 Flows for my pleasure and for your vexation.¹⁸

La mezcla de comicidad y humor que caracterizan todo este episodio llegan a su punto culminante en el epitafio compuesto para Grisóstomo por su fiel amigo Ambrosio:

Yace aquí de un amador and paltry prize, el mísero cuerpo helado, lies, que fue pastor de ganado, cruelly slain perdido por desamor. with disdain. Murió a manos del rigor cold and fair de una esquiva hermosa ingrata, Was she who drove him to despair: con quien su imperio dilata More triumph for man's deadly foe	In here, earth's cold The body of a lover A shepherd who was By one who paid love Ungrateful, haughty, Was she who drove More triumph for man's deadly foe
---	---

¹⁸ *Ob. cit.*, p. 103-104.

la tiranía del amor.¹⁹
 dominions grow.²⁰

As tyrant Love's

Este epitafio no subvierte el discurso de Marcela, como alegan Francisco Rico y Javier Blasco, poniéndose en solidaridad masculina de parte de Grisóstomo y Ambrosio.²¹ Muy al contrario, demuestra lo muy estúpidos e incorregibles que son estos hombres (me refiero, evidentemente, a Grisóstomo y a Ambrosio, no a Francisco Rico ni a Javier Blasco): no les ha entrado en la cabeza ni una sola palabra de los contundentes argumentos de Marcela, y siguen refugiándose en todos aquellos ridículos y anticuados lugares comunes sobre la tiranía del Amor y la crueldad de la Mujer que Marcela acaba de destrozar.

Una lectura del *Quijote* en clave cómico-humorística no lo convierte, pues, en un libro frívolo, superficial e intrascendente sino que al contrario lo enriquece, descubriéndonos sutilezas y honduras que la pátina superpuesta por la lectura romántica y trágica no nos dejaba ver. En el caso del episodio que acabo de analizar, la lectura cómico-humorística lo revela como

¹⁹ *Ob. cit.*, p. 156.

²⁰ *Ob. cit.* (trad. John Rutherford), p. 111.

²¹ *Don Quijote de la Mancha* (ed. Francisco Rico), p. 156, nota 71.

contribución importante y radical al gran debate renacentista sobre la filosofía del amor.

Por todo esto decidí que mi misión como nuevo traductor del *Quijote* era escribir una novela que fuese, sobre todo, graciosa.

El problema fundamental de esta misión es que el sentido de lo gracioso es sumamente inestable. Cambia continuamente y varía mucho de un grupo de personas a otro. Y el área de la experiencia humana que puede provocar risa ha encogido a lo largo de los siglos. Como resultado de esto, hay muchas escenas del *Quijote* que eran cómicas para Cervantes y sus coetáneos pero en las que el lector moderno difícilmente ve la gracia. Por ejemplo las muchas escenas de violencia, sobre todo las repetidas palizas propinadas al ingenioso hidalgo.

Pensé que la solución de este dilema era convencerme de que, precisamente porque el sentido de lo gracioso es inestable, la magia de la palabra tiene que ser capaz de modificarlo, de conseguir que el lector encuentre risible aquello que normalmente no lo sería para él. La traducción literaria existe para exponer al lector a lo extranjero, lo ajeno, lo otro, y así ampliar y enriquecer su cultura. Para ampliar y enriquecer el sentido de humor y de comicidad de mis lectores angloparlantes me fue necesario, ya antes de empezar, perder la reverencia que es lógico que el traductor sienta ante tal obra y ante tal autor.

El traductor no puede permitirse el lujo de ser modesto. La reverencia no es compatible ni con la comicidad ni con el humor, problema sempiterno de los traductores posrománticos del *Quijote*. Me fue necesario recordar, día tras día, un hecho evidente pero muchas veces olvidado: cuando Cervantes escribía su *Quijote*, éste no era para él un gran clásico de la literatura mundial, un monumento masivo colocado en el mismísimo centro de España, sino un libro entretenido y popular con el que esperaba ganar algo de dinero. Cervantes escribió con espíritu juguetón, pasándolo de maravilla, y yo tendría que hacer igual si quería conseguir lo que me proponía. Por eso era importante relajarme ante la gran tarea: escapar de Inglaterra para traducir el *Quijote* en Galicia, y trabajar allí con alegría en aquella huerta bajo la vieja higuera, rodeado de mirlos y carboneros. Sólo así pude incorporarme al mundo de la novela, haciendo que los personajes viviesen en mi imaginación para que yo pudiera ver sus acciones y escuchar sus conversaciones y compartir sus pensamientos, y ser su íntimo amigo. Y de esta manera aspirar a ser no un escritorzuelo que fabrique reproducciones sino el coautor de una de las mejores novelas del mundo.

Una vez ganada la guerra contra el terrorismo de la modestia, lo más importante en cuanto a la técnica literaria era cuidar con amor todos los detalles lingüísticos, nunca

conformarme con vagas aproximaciones. Hubo que cuidar no sólo la semántica sino el registro lingüístico, no limitándome al inglés literario, convencionalmente correcto, ligeramente arcaico, y asesino de toda gracia empleado en las otras traducciones modernas, sino utilizando todas las variantes, incluso las más marginales, del inglés moderno. Sólo así podría conseguir que cada personaje tuviese voz propia, como sucede en la versión original, sacando el máximo provecho cómico y humorístico de los contrastes de registro que marcan, por ejemplo, las deliciosas conversaciones entre don Quijote y Sancho Panza. Y establecer como norma absoluta que allí donde hay un chiste en el texto de Cervantes lo habría también en el mío, y no una traducción literal carente de toda gracia con una humilde nota explicativa aseverando que es imposible traducir chistes, como sucede en la mayoría de las traducciones del *Quijote*. Porque lo primordial, al traducir chistes, no es la semántica, el significado exacto de cada palabra, sino lo lúdico: el chiste. En el episodio de Grisóstomo y Marcela hay un ejemplo de los muchos chistes que dependen de solecismos y de juegos de palabras:

–[...] Y quiéroos decir agora, porque es bien que lo sepáis, quién es esta rapaza: quizá, y aun sin quizá, no habréis oído semejante cosa en todos los días de vuestra vida, aunque viváis más años que sarna.

–Decid *Sarra* –replicó don Quijote, no pudiendo sufrir el trocar de los vocablos del cabrero.

–Harto vive la sarna –respondió Pedro–; y si es, señor, que me habéis de andar zahiriendo a cada paso los vocablos, no acabaremos en un año.

–Perdonad, amigo –dijo don Quijote–, que por haber tanta diferencia de *sarna* a *Sarra* os lo dije; pero vos respondistes muy bien, porque vive más sarna que *Sarra*, y proseguid vuestra historia, que no os replicaré más en nada.²²

Ya que en inglés ‘Sarah’ no me ofrecía posibilidades de juegos de palabras, busqué otro personaje bíblico longevo y otro atributo risible del cuerpo humano que compartiesen características fonéticas:

“[...] And now I’m going to tell you, because it’s something you should know, who that lass is – it’s possible, and more than possible, that you won’t hear anything like it in all the days of your life, even if you live to be older than noses.’

‘*Moses* you should have said,’ interrupted Don Quixote, who couldn’t abide the goatherd’s word-mangling.

‘Noses have been around for quite a while, too,’ retorted Pedro, ‘and if you’re going to be picking on every other word I use, sir, we shan’t be done in a twelvemonth.’

‘Forgive me, my friend,’ said Don Quixote. ‘I only mentioned it because there is such a difference

²² *Ob. cit.*, p. 131.

between noses and Moses; but your reply was an excellent one, for noses are indeed even older than Moses; and do continue your story, and I will not interrupt you ever again.”²³

Todos éstos son los motivos por los cuales escribí la decimocuarta traducción inglesa de *Don Quijote*: para quitar la negra pátina de secular solemnidad que había ido depositándose sobre esta novela hasta tal extremo que no nos la dejaba ver; para presentarla como la obra maestra cómica y humorística que Cervantes escribió; y para demostrar que por poseer tales cualidades es todavía más admirable de lo que se pensaba.

Porque la risa y la sonrisa son compatibles con la seriedad. Son tan serias que no podríamos sobrevivir sin ellas.

JOHN RUTHERFORD
UNIVERSITY OF OXFORD

²³ *Ob. cit.*, p. 91.