



María Carmen África Vidal Claramonte, *Dile que le he escrito un blues: del texto como partitura a la partitura como traducción en la literatura latinoamericana*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2017, 186 págs.

DOI: <https://doi.org/10.24197/her.21.2019.515-519>

«En el principio fue la palabra; pero después la traducción se la llevó de paseo». Inspirándose en la afirmación de Paul Klee, cuando decía sobre sus cuadros que pintar es llevarse de paseo a un punto, así adelanta el profesor de la Queen's University de Belfast, David Johnston, en su prólogo lo que el lector va a encontrar en las páginas de este libro, hasta ahora el más reciente de la profesora e investigadora de la Universidad de Salamanca María Carmen África Vidal Claramonte.

El paralelismo entre la traducción y otras disciplinas artísticas está presente a lo largo de toda la obra de Vidal Claramonte; pero esta vez, tal y como se desprende del subtítulo del libro, especialmente con el arte de la música, esa manera de expresión común a todos los hombres y que habla no solo por sus sonidos, sino también por sus silencios y sus ritmos, como si de una partitura se tratara.

La autora nos invita a acompañarla en este paseo por la partitura y sus acordes, marcando el ritmo desde el principio con unos versos del cantautor español Joaquín Sabina –al que volveremos a encontrar en páginas sucesivas salpicando con sus versos aquí y allá los diferentes capítulos–. Igualmente musicales suenan los epígrafes del índice, que dejan ver de manera muy acertada los altos en el camino que quiere realizar la autora.

En los dos primeros capítulos, titulados respectivamente «Allegro ma non troppo» y «Sobre el silencio, los ruidos y los ritmos de la traducción», Vidal Claramonte abunda en la idea de que traducir no debe limitarse a transmitir el mensaje explícito del texto, sino que exige ir más allá, buscar lo implícito, lo que no se ve, pero sí se oye a través de sus ruidos y melodías: «la música y la traducción son formas de comunicación. Y lo que comunican es información pero también emociones» (35). En su razonamiento se verá acompañada, entre otros, por Roland Barthes (2009/1957), Edward Said (1993 y 2001/2008) o Susan Sontag (1966). Ellos le servirán de base para defender la interpretación abierta frente al significado único, para hablar de «inclusión» frente a «exclusión», y para situarse en la línea transgresora de los límites desafiantes de lo inmóvil. En

este paralelismo entre música y traducción, Vidal Claramonte hace múltiples incursiones en otras disciplinas, con numerosas alusiones a obras pictóricas o literarias, que, en forma de ejemplos, ilustran los pasos de su reflexión haciéndola aún más rica y amena a los ojos del lector.

Sobre estas bases, en el segundo capítulo la autora se propone como objetivo hablar sobre el silencio e intentar traducirlo; no deja de sorprender lo que, en principio, parece una paradoja, sobre todo cuando ella misma trata de demostrar que «el silencio no existe» (38-44). Como si se tratara de una pieza musical de John Cage, de uno de los *White Paintings* de Robert Rauschenberg, o de una de las obras minimalistas de Samuel Beckett, el silencio tiene un valor, el valor de dejar volar la imaginación, de abrir las expectativas de lo que va a venir –la palabra–, pero también el valor de dar paso a la multiplicidad de sonidos ambientales que se están produciendo en ese mismo momento. De ahí, la afirmación de la existencia de «ruido» permanente contenido en estos silencios.

Del mismo modo en que el silencio se llena de ruidos, la palabra también está rodeada de ellos. La palabra se aleja de la interpretación única al encontrarse inmersa en la multiplicidad. Este ruido que acompaña a cada palabra sería un ruido variable –especialmente si proviene de culturas diferentes– y que se prestaría a interpretaciones muy diversas. Por ende, también deberíamos hablar del ruido de la traducción:

La manipulación a la que nos vemos sometidos a través del lenguaje, las reescrituras con las que reflejamos los textos originales y los interrogantes que todo esto plantea hace que haya ruido, mucho ruido. [...] Elegimos unas palabras y no otras, igual que el pintor elige unos colores o unas formas, y no otras, para representar algo (43).

En sus elecciones y en su saber hacer, el traductor ha de captar los ruidos del texto dentro de cada cultura y también de los «ritmos» tanto del autor como de los suyos propios. Los ritmos, culturales o individuales, dan lugar a asimetrías de las que el traductor debe ser consciente para mantener el equilibrio en el texto traducido.

En el tercer capítulo («A propósito del concepto de equivalencia: Igor Stravinsky y Milan Kundera frente a Jorge Luis Borges y Glenn Gould»), la autora se centra en el concepto de equivalencia y nos ofrece una perspectiva paralela de su evolución en diferentes disciplinas artísticas, mostrando las posturas contrapuestas de cuatro exponentes del mundo de las letras y de la música: Igor Stravinsky y Milan Kundera, por un lado, y Jorge Luis Borges

y Glenn Gould, por otro. Mientras que los primeros pretenden una equivalencia estática, inamovible, de significados, basándose en la convicción de que solo hay una interpretación posible de un texto musical o literario, la autora se posiciona del lado de los segundos, que consideran las sucesivas interpretaciones como perspectivas diversas que vienen a complementar al original. Este original se considera así algo móvil e inestable. En este extremo, la equivalencia se torna más problemática, dado que «en la era global, la traducción no podía ser ajena a estos planteamientos que subvierten la idea de significado único del verbo ser y lo reemplazan por identidades múltiples, híbridas, que se reinterpretan y fragmentan constantemente...» (74-75). Para ilustrar este tipo de interpretación abierta y múltiple, Vidal Claramonte se apoya en ejemplos de la literatura experimental, especialmente aquella en la que el significado se doblega al significante, como por ejemplo *Alphabetical Africa*, de Walter Abish (1974), *La disparition* de Georges Perec (1969), o *Between*, de Christine Brooke-Rose (1986), y que pone en jaque la idea de la equivalencia absoluta o de una sola interpretación resultante en el texto traducido. El traductor se vuelve creador y ha de adoptar nuevas maneras de traducir, alejadas de la idea tradicional de la traducción como espejo exacto del texto original.

En el cuarto capítulo, «Voces en contrapunto», este concepto –el de contrapunto–, es presentado como un procedimiento musical en el que se simultanean de manera horizontal el canto de una melodía con el canto de otra jerárquicamente igual. De él se sirve Vidal Claramonte para llevar al lector de nuevo al campo de la literatura y sacar a la luz, con algunas de sus obras, cuestiones de poder y asimetría. Es el caso, por ejemplo, de los escritores que escriben en otra lengua diferente a la materna o que escriben en ambas a la vez, a menudo porque son migrantes, exiliados o habitantes de las colonias. Ellos personifican el mestizaje cultural y lingüístico; son escritores contrapuntísticos porque en sus obras siempre hay dos voces que, inevitablemente, se reflejan en el fondo y forma de sus obras, suponiendo un reto para el traductor: «Estos escritores son ellos mismos seres híbridos [...]; escriben melodías en contrapunto que deben ser traducidas éticamente, sin que una prevalezca sobre otra» (105). Escriben «entre» dos culturas y así deberían ser traducidos, respetando el «ruido» que esta hibridación produce en sus obras.

De nuevo con un guiño a la partitura musical, en el quinto y último capítulo, titulado «Coda: Un beso no es un kiss (Por fin, el blues)», recoge la autora sus conclusiones, en las que resume finalmente el sentido de este «blues» del traductor. Recordando el objetivo inicial de su libro:

«reflexionar sobre la sabiduría que se torna audible al oído que piensa» (139), insiste, parafraseando a Jacques Derrida (en Brunette y Wills, 1995), en que el traductor debe amar las palabras hasta el punto de hacerlas explotar para que lo no verbal aparezca en lo verbal, es decir, para revelar todo lo que lo verbal tiene de no verbal (141). El apartado se cierra –no podía ser de otra manera–, con el verso de Sabina que titula la obra: «dile que le he escrito un *blues*», el blues que los traductores sienten cuando, en propias palabras de la autora:

(...) los traductores deseamos lo imposible y nos encerramos en la más seductora de las utopías, el lenguaje, y más concretamente en el lenguaje de otros, para entrar en el insomnio que nos producen esas partituras ajenas que convertimos en propias, esas albas y crepúsculos que se empañan, muchas veces a pesar de nuestros desvelos, en quedar ocultos» (156).

Tras una nutrida y pertinente bibliografía, cuenta el volumen con un epílogo, escrito de la mano de la profesora de la Universidad de Barcelona y socióloga Esperanza Bielsa, que se insiste en los puntos principales de esta reflexión entre disciplinas, resaltando especialmente las conclusiones de la misma.

En definitiva, se trata de un libro multifacético que nos invita a pasear por los márgenes del campo de la traducción, con unos contenidos interdisciplinares que se nos antojan tan enriquecedores como pertinentes sus aportaciones teóricas; todo ello encaminado a hacernos recordar que la traducción no debería verse como un mero método instrumental sino como un lugar de interrelación y de recreación artística.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland (2009 [1957]), *Mitologías*, Trad. Héctor Schmucler, Madrid, Siglo XXI.
- Brunette, Peter y David Wills (1995), «Las artes espaciales. Una entrevista con Jacques Derrida», en *Acción Paralela*, vol. 1, pp. 10-11.
- Said, Edward (2011 [2008]), *Música al límite*, Trad. Efrén del Valle, Barcelona, Random House.

Said, Edward (1993), *Culture and Imperialism*, Nueva York, Alfred Knopf.

Sontag, Susan (1966), *Styles of Radical Will*, Nueva York, Picador.

CRISTINA ADRADA RAFAEL  
Universidad de Valladolid  
[cristina.adrada@uva.es](mailto:cristina.adrada@uva.es)