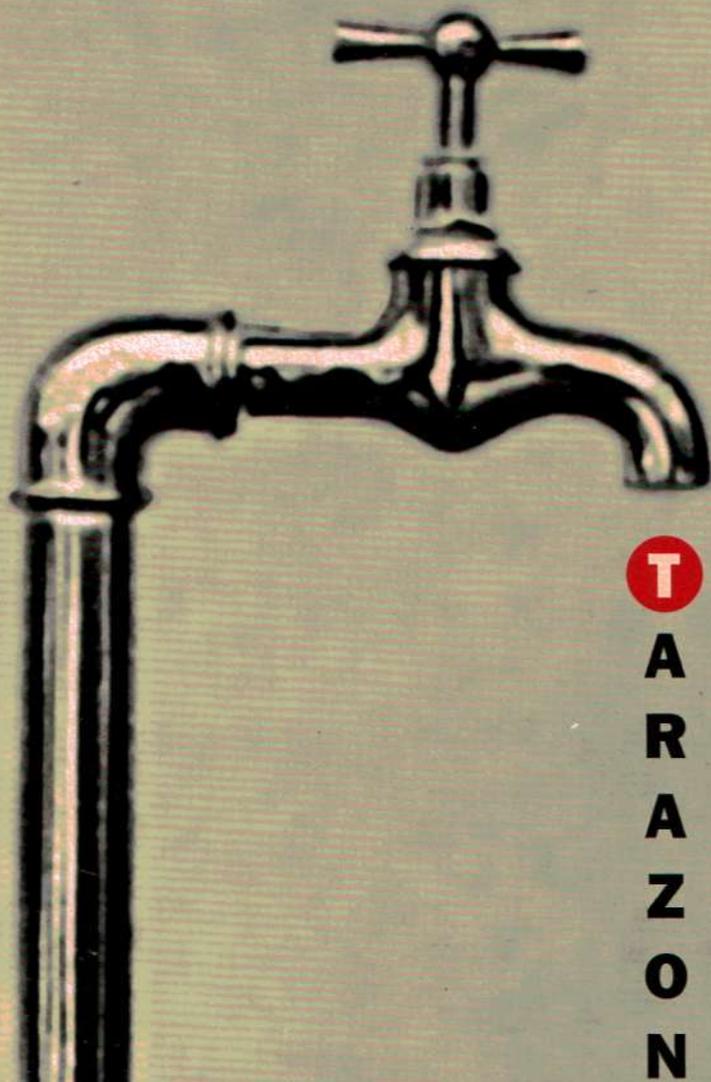


VASOS

Revista de ACE Traductores
Número 6 500 pesetas

comunicantes



T
A
R
A
Z
O
N

VASOS



comunicantes

Director: Ramón Sánchez Lizarralde

Secretarías de Redacción: Cristina García Ohlrich
Catalina Martínez Muñoz

Consejo de Redacción: Carlos Alonso Otero
Mariano Antolín Rato
María Luisa Balseiro Fernández-Campoamor
Esther Benítez Eíroa
Vicente Cazcarra Cremallé
Clara Janés Nadal
Miguel Martínez-Lage
Miguel Sáenz Sagaseta de Ilurdoz
Juan Eduardo Zúñiga Amaro

VASOS COMUNICANTES es una revista de ACE Traductores, y ha sido confeccionada con la ayuda del Ministerio de Cultura y del Centro Español de Derechos Reprográficos.

C/ Sagasta, 28, 5A. 28004 Madrid
Teléfonos: 446 70 47 y 446 29 61

Composición, diseño y maqueta de José Luis Sánchez Lizarralde.

Ilustración de portada de José Luis Sánchez Lizarralde.

Los fotos de las jornadas de Tarazona son de Catalina Martínez Muñoz.

La ilustración de la página 39 es un grabado alusivo a una obra de Charles Dickens, incluido en Faworski, extraordinaria edición en ruso y alemán del año 1970, realizada por la editorial Aurora.

Las ilustraciones de la página 40 (el joven Pushkin) y 50 pertenecen al mismo libro.

La ilustración de la página 51 es el montra universal en el Tibet, Om mani padme hung.

La ilustración de la página 62 representa las etapas de la disolución del Hri, sílaba sagrada del budismo tibetano (en la esquina superior izquierda).

La foto de la página 88, que se reproduce también en el sumario, es el pie de una escultura del dios griego Heracles.

La foto de Charles Baudelaire de la página 100 está extraída del libro Las fiores del mol, edición bilingüe de Alain

Verjat y Luis Martínez de Merlo, editorial Cátedra, 1995.

Los dibujos (el primero de ellos su autorretrato) y manuscritos de las páginas de los Juegos de palabras son del propio Baudelaire, y están extraídos de la edición citada, así como la portada de la primera edición de Les fleurs du mal.

La inicial uve de la página 123 forma parte del tipo capitular Bettle, digitalizado y adaptado por David Rakowski y Cynthia Lemiesz, de Columbia University, EE.UU.

La revista está compuesta en diferentes ojos de las familias de caracteres Galliard, Gill Sans y Franklin Gothic, todos de Adobe Systems Inc.®.

Montaje, pasado de planchas e impresión de Marlar, S.A. Tomás Bretón, 51. 28045 Madrid.

I.S.S.N.: 1135-7037.

Depósito Legal: M. 3.472-1996.

Sumario

INVIERNO DE 1995-96



PRESENTACIÓN

7

JORNADAS EN TORNO A
LA TRADUCCIÓN
LITERARIA
TARAZONA 95



10

JUEGOS DE PALABRAS: BAUDELAIRE

100

ACTIVIDADES

108

RESEÑAS

118

CONVOCATORIAS

122



VASOS

comunicantes

<i>Presentación</i>	7-9
<i>Intervención de</i> FRANCISCO ÚRIZ.....	12-13
CONFERENCIA <i>Imaginación, memoria y palabra</i> LUIS MATEO DIEZ.....	15-24
MESA REDONDA <i>Luis Mateo Díez y dos de sus traductores:</i> <i>Claude Bleton y María Vittoria Calvi</i>	25-38
INTERVENCIÓN <i>La literatura rusa en España</i> VICENTE CAZCARRA.....	41 -50
INTERVENCIÓN <i>La traducción de la literatura taoísta</i> IÑAKI PRECIADO.....	51 -62
MESA REDONDA <i>La traducción en la mesa del editor</i>	63-77
MESA REDONDA <i>Los planes de estudio en la traducción</i>	78-79
TALLER DE FRANCÉS <i>Si pone 'je vas', hay que poner 'andó'. Traducción de errores léxicos</i> MARÍA TERESA GALLEGO.....	80-81
TALLER DE INGLÉS <i>Lenguajes locales. 'The Shipping News', de E. Annie Proulx</i> MARIANO ANTOLÍN RATO.....	82-83
TALLER DE ALEMÁN <i>Teatro clásico alemán</i> FELIÚ FORMOSA.....	84-86
CONFERENCIA <i>Ideología y mitología de la lengua. Traducción e intolerancia</i> PEDRO BÁDENAS DE LA PEÑA.....	88-99
<i>Las flores del mal —Don Juan aux enfers—</i>	100-107
<i>Primer Congreso de Teatro Clásico en la Traducción</i> <i>A modo de introducción</i> ÁNGEL LUIS PUJANTE.....	108-111
<i>VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción</i> RAFAEL MARTÍN-GAITERO.....	112-115
<i>Premios Nacionales de Traducción 1995</i>	115-116
<i>Premio Aristeion de Traducción 1995</i>	116
<i>Premio Stendhal 1995</i>	116-117
Utilidades Diccionario de La Biblia.....	118-120
Revistas Hieronímus Complutensis, n.º 2.....	120-121
<i>// Encuentros Alcalaínos de Traducción: una realidad interdisciplinar</i>	122
<i>// Congreso Internacional sobre Trásvases Culturales, Universidad del País Vasco</i>	123



presenta

Seis números de VASOS COMUNICANTES, tercera edición de las Jornadas en torno a la Traducción Literaria en Tarazona. El parentesco de las cifras no es casual: ambos proyectos —hoy convertidos en realidad bien palpable— fueron producto de un mismo concepto colectivo del tratamiento de los intereses de nues-

ción

tra actividad y nuestra profesión, y se han ido desrrollando de forma paralela, imbricados el uno con el otro. Bien quisiéramos que la proporción de números de la revista consagrados a la reproducción de lo sucedido en las Jornadas fuera menor. No porque ello significara que habríamos dejado parte de esos materiales y textos flotando en el éter y en el cerebro de los asistentes, sino que las circunstancias habrían sido todavía más generosas con nosotros, permitiendo que VASOS saliera con mayor frecuencia, tal como deseamos, y habrían hecho posible que aparecieran aquí una mayor cantidad de secretos traductores, de peripecias y refle-

xiones de los que practicamos este oficio. Pero no están los presupuestos —como todos sabemos— para muchas alegrías y hemos de dar por bienvenido lo que hemos recibido, aunque sea insuficiente.

No obstante, volviendo a las Jornadas de Tarazona y a la oportunidad de reproducir en estas páginas lo que en aquéllas se dice cada otoño, siempre hemos creído que se trata tanto de una agradable obligación como de un hecho de interés para los lectores, presentes y futuros, de estos volúmenes. Y ello es así, no sólo por el hecho mismo de que las palabras que aquí se reproducen havan sido efectivamente dichas, sino, sobre todo, porque, esa es nuestra convicción, lo que en Tarazona se dice y quienes lo dicen merecen un creciente interés para los traductores literarios, los aspirantes a serlo y todas aquellas personas que, por una u otra razón, están vinculadas al mercadeo de las lenguas con las palabras.

No creemos pecar de pretenciosos —nosotros, tan naturalmente inclinados al pecado— si afirmamos que las Jornadas de marras se han convertido ya en un pun-

presentación

No creemos pecar de pretenciosos —nosotros, tan naturalmente inclinados al pecado— si afirmamos que las Jornadas de maras se han convertido ya en un punto de referencia insustituible por lo que tiene de original y particula-

to de referencia insustituible por lo que tiene de original y particularísimo.

Existen, es verdad, cada año son más, muchas otras citas a propósito de la traducción —incluso se diría que su proliferación se acerca a la manía, una manía saludable y placentera, por otra parte—, mas sólo ésta de Tarazona está concebida y se lleva a cabo a partir del punto de vista y las necesidades del traductor en ejercicio. Es verdad que su programa y desarrollo tienen todavía no pocas deficiencias, pero también lo es que cada edición supera a la anterior en intensidad, variedad y ambiente agradable. Valga, pues, todo lo anterior como reivindicación de lo que aparece en las páginas que siguen, todas ellas notables, algunas incluso brillantes. Y un último argumento: si tenemos en cuenta la completa carencia de medios de expresión que los traductores profesionales padecieron siempre, no es improbable que algunos de estos números —también los que, como éste, hablan de Tarazona— se conviertan un día en textos de referencia. Ya estamos pecando...

Por lo demás, el lector encontrará en el número que tiene en las manos la acostumbrada

información acerca de convocatorias y premios, algunas reseñas y referencias de otras reuniones traductoras que nos han parecido de interés. Sin abandonar nuestro espíritu juguetón, sugerimos en esta oportunidad un itinerario por los infiernos de la traducción de Baudelaire, de la mano de una buena porción de traductores que se atrevieron con los poemas del susodicho y concretamente con aquél en que envía a Don Juan al mundo de las sombras. *Bon appétit!*





Entre los días 20 y 22 de octubre de 1995 se celebraron las Jornadas en torno a la Traducción Literaria, las terceras y consecutivas, que tuvieron como en ediciones anteriores a la ciudad de Tarazona como anfitriona. Alrededor de un centenar de personas tomaron parte esta vez, y participaron según su gusto y su interés en los distintos trabajos que se desarrollaron durante los tres días que duró el encuentro, siempre en la sede tradicional de las jornadas, el conservatorio de música de la ciudad. De acuerdo con el programa establecido, la inauguración tuvo lugar el sábado 20 a las 19 horas, con las intervenciones de Francisco Úriz, director de la Casa del Traductor, y Vicente Cazcarra, presidente de ACE Traductores, además de un breve saludo del alcalde de Tarazona. Siguió la conferencia del escritor invitado, Luis Mateo Diez: 'Imaginación, memoria y palabra'. Y nada más para empezar: un buen vino español en el hotel Las Brujas de Bécquer.

T
95

El sábado se inició con la habitual mesa redonda: Luis Mateo Diez y dos de sus traductores. María Victoria Calvi (al italiano) y Claude Bleton (al francés),

JORNADAS ARAZONA TRADUCCIONES OCTUBRE 1995 TARAZONA

en la que se produjo un animado debate que moderó Ramón Sánchez Lizarralde. Vicente Cazcarra, en torno a la literatura rusa en España, e Iñáqui Preciado, sobre la traducción de la literatura taoísta, hablaron a continuación y lo hicieron con tanta satisfacción para los presentes que fue preciso prolongar la sesión al día siguiente. Por la tarde, dos mesas redondas: 'La traducción en la mesa del editor', con la participación de Juan Cerezo, Ricardo di Fonzo, Fernando Gaona y Beata Rozga, con Cristina García Ohlrich como moderadora; la asistencia fue abrumadora y animadas las intervenciones. Simultáneamente —por cierto, un error de los organizadores que no permitió a muchos asistir a ambas discusiones— tenía lugar otro debate: 'Los planes de estudio de la traducción', con Roberto Mayoral Asensio, secretario de la Conferencia de Centros y Departamentos Universitarios de Traducción e Interpretación, Fernando Valls, profesor de la Facultad de Traducción de la Universidad Autónoma de Barcelona, y Miguel Ángel Vega Cernuda, director del Instituto de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid; los tres, junto con el resto de la asistencia, moderados por Julia Escobar, colega de la ACE y presidenta de APETI.

Así les llegó el turno a los talleres de traducción programados, que se prolongaron en esta edición durante dos sesio-

nes, la tarde del sábado y la mañana del domingo. Fueron éstos: 'Si pone 'je vas', hay que poner 'andó"', sobre la base de 'La lluvia de verano', de Marguerite Duras, a cargo de M^ª Teresa Gallego; 'Lenguajes locales', a partir de "The Shipping News", de Annie E. Proulx, impartido por Mariano Antolín Rato; y 'Teatre clàsic alemany', a cargo de Feliú Formosa. No pudimos contar con el taller de Andrés Sánchez Pascual, quien, situado entre dos compromisos, eligió asistir a otro. Finalmente, y a modo de brillante cierre de las jornadas, el Premio Nacional de Traducción 1994 —iniciando una comparecencia que los organizadores esperan que se transforme en habitual—, Pedro Bádenas de la Peña, pronunció su conferencia: 'Ideología y mitología de la lengua. Traducción e intolerancia'.

Vasos Comunicantes reproduce a continuación —o reseña cuando así ha sido preciso— lo más interesante de cuanto allí se dijo. Imposible —ni siquiera nos lo hemos propuesto nunca— editar unas actas exhaustivas. Pero creemos que lo que sigue es un reflejo moderadamente fiel de lo sucedido; salvo el ambiente de convivencia e intercambio relajados que en Tarazona —en las aulas, las calles, las salas del hotel...— nuevamente se produjo: imposible de reproducir. Y las copas, y las charlas fuera de programa, y las buenas cenas, y los nuevos conocimientos...

EN TORNO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA

Con satisfacción abrimos hoy estas III Jornadas en torno a la traducción literaria —y a los traductores— organizadas por ACE Traductores

v la Casa del Traductor, que ya empiezan a convertirse en una buena costumbre en el comienzo del otoño turiasonense.

Hace unos diez años Gabriel García Márquez comentaba sorprendido la proliferación de encuentros de escritores o intelectuales. Lo hacía, obviamente, en uno de esos congresos de intelectuales. Hablaba de un Premio Nobel que en menos de un año había recibido más de mil invitaciones para asistir a congresos, encuentros, jornadas, festivales de arte, seminarios, simposios, etc. cuya utilidad práctica tan discutible le parecía. ¡Más de tres por día! Y se había llegado al colmo: ¡un congreso mundial de organizadores de congresos de poesía!

Decía: "No es inverosímil; un intelectual complaciente podría nacer dentro de un congreso, y seguir creciendo y madurando en otros congresos sucesivos, sin más pausas que las necesarias para trasladarse del uno al otro, hasta morir de una buena vejez en su congreso final."



Los traductores estamos va en ese camino. Afortunadamente. La Federación Internacional de Traductores organizó el 30 de septiembre el día mundial de la traducción; hoy celebramos estas jornadas; la semana que viene hay otras en Toledo; la siguiente en Arlés; luego en la Complutense, etc. Aunque esta abundancia puede llegar a crear la figura del participante a jornada completa, constituye una evolución satisfactoria.

Confirma que se va asentando la idea de que la traducción es una función indispensable en el mundo de hoy. O, como dice la FIT, "un factor de desarrollo cultural, económico, social y lingüístico". Al menos a nuestros ojos de traductores no estaría mal que fuese una opinión compartida por el resto de la sociedad. Así lo entiende la CE que va a dedicar en exclusiva a la traducción su programa Ariane.

García Márquez no veía la utilidad de los encuentros de escritores, nosotros sí vemos la de los de traductores. Estas Jornadas les permiten aden-

trarse de la mano de especialistas en la técnica y los problemas de la traducción, fomentan los contactos entre traductores establecidos y principiantes o estudiantes, ponen a los traductores en contacto para impulsar una asociación fuerte y poder defendernos de todo lo que nos cae y está por caer.

Porque nadie nos va a regalar nada y menos las editoriales, para las que el traductor es simplemente un mal necesario —como dice Damián Alou— y una partida más en el capítulo de gastos.

Tratemos de lamentarnos de la realidad expresada en la frase "¡Tan importante la traducción y tan innecesarios los traductores!" y luchemos para transformarla en "¡Tan importantes los traductores como la traducción!"

Planteemos una modesta reivindicación: la de pasar de ser las chachas de la literatura —feliz expresión de Ramón Irigoyen— a ser, al menos, asistentes técnicos de la literatura.

Va a ser un camino con pasos adelante —corros— y atrás —numerosos—. En el número que la revista *Quimera* dedica a la traducción, Silvia Querini cita un caso positivo: Ediciones B ha colocado el nombre del traductor en la cubierta de los libros —lo que hacía Alfabuara hace 25 años—.

Pero, en cambio, una prestigiosa editorial que ha iniciado una atractiva colección de bolsillo ha eliminado el nombre de los traductores de la página en que estaban en la edición original. No se trata de una inadvertencia, es una acción negativa que suponemos tendrá algún objetivo, *tíos han desaparecido*.

Como representante de la Casa del Traductor debo decir que el año pasado, al hablar del futuro

de la Casa, eché las campanas al vuelo demasiado pronto. Venía de firmar el Consorcio que iba a dar estabilidad a la Casa y olvidé que, en este país, una vez firmada una ley o un decreto se cree que ya está todo solucionado. Insisto en que en el año 1994 se dió un paso importante, pero han ocurrido muchas menos cosas de las que deberían haber pasado en el 95.

Bienvenidos todos a Tarazona, los traductores profesionales y los que piensan abrazar en el futuro esta profesión.

Bienvenido el señor Luis Mateo Díez, Premio Nacional de Literatura, al que querríamos envolver en el ambiente de "calechos y filandones" de su infancia, que tan benéfica influencia han tenido en su literatura; y bienvenidos los demás ponentes y participantes en mesas redondas.

Quiero dar las gracias, en nombre de los organizadores, Cristina García Ohlrich y Ramón Sánchez Lizarralde, a las instituciones que han hecho posible la realización de estas Jornadas, y también recordar con cariño especial a Miguel Martínez Lage, presidente entonces de la sección de traductores de la ACE, con el que empecé a organizar estas Jornadas hace dos años, y desearle a nuestro nuevo presidente, Vicente Cazcarra, éxito en sus tareas de defensa de la profesión. Agradecerle al director del Conservatorio la generosa cesión de estas instalaciones, con la única limitación del uso del tabaco, y, finalmente, al alcalde, por su disposición a participar en esta inauguración, y por haber recogido en su programa electoral el apoyo a la Casa del Traductor por considerarla una institución valiosa para la ciudad y para la cultura nacional.





LUIS MATEO DÍEZ

IMAGINACIÓN, MEMORIA Y PALABRA

Me parece que elegir como núcleo o asunto de mi charla los que considero elementos sustanciales de la ficción literaria: imaginación, memoria y palabra, es

la mejor manera de acercarme a vuestro trabajo de traductores, desde el interior del mío.

Se trata, no podía ser de otra forma, de reflexionar desde la experiencia, de comunicarnos esos grados de la experiencia del narrador sobre el uso y destino de esos elementos que están en la base de su trabajo. Elementos que, por supuesto, también están en la base del vuestro, porque conforman la materia, la materia narrativa, sobre la que también vais a trabajar.

Sé de sobra que esa materia cobra especial relieve en vuestras manos, desde la palabra, porque es la palabra la razón más estricta de vuestro trabajo, pero sería absurdo no reconocer esa peculiar identidad de la palabra narrativa, que no puede ser una palabra despojada de lo que la imaginación y la memoria le inoculan. Una ficción literaria se sustancia con las palabras de la imaginación y la memoria, de las que el fabulador hace un uso peculiar, para que su fábula adquiera el sentido y el destino que merece.



Yo no sé emprender una aventura fabuladora sin la percepción de una atmósfera, de un clima. Y esa atmósfera, ese clima, imponen una especie de percepción misteriosa, casi tan física como mental, que viene a demarcar el mundo de la ficción que me aguarda. Sin esa percepción jamás encontraría el tono de lo que voy a contar, eso que tanto nos obsesiona a los escritores. Porque el tono de lo que voy a contar necesita va sin remedio de la medida verbal del relato, quiero decir que va, irremisiblemente, uno de los elementos fundamentales del mismo, la palabra, el más material de todos, comienza a sustanciarse.

El tono es un hallazgo que hay que hacer en la materia de las palabras pero que uno puede respirar en la atmósfera que irradian o también en el clima que las suscita, y forma parte, como digo, de lo más originario o primordial de la experiencia de escribir una ficción. Al traductor no debe quedarle más remedio que hacerse partícipe de esa experiencia y, supongo que en alguna medida muy im-

portante, asimilarla, hacerla suya porque, al fin, entre otras muchas cosas, en las que intentaré detenerme en esta charla, ese clima verbal contiene el aliciente más explícitamente expresivo del relato.

Suelo repetir por convencimiento, y tal vez porque no encuentro otra idea mejor para entrar en materia, que escribir una novela es como la tarea de culminar una obsesión.

La obsesión, no sé si como componente psicológico o aliciente mental, conforma una actitud de dedicación extrema que nutre todas las expectativas y va perfilando, casi siempre hasta el exceso, un destino que no tiene sosiego. Supongo que otros ámbitos de la creación artística son parecidos, pero no los conozco.

La obsesión, la obsesión creadora, es un mecanismo mental que concita todas nuestras posibilidades hacia ese único fin que impone la liberación y, a veces, la satisfacción de haberla terminado.

El novelista tiene que ser dueño de todo lo que se trae entre manos, fundamentalmente de esa peculiar lucidez que le permite transitar por lo imaginario, un territorio ignoto que sus palabras iluminan con bastantes zozobras e indecisiones. Tiene que ser dueño también de su obsesión; ser víctima de la misma suele complicar demasiado las cosas, abocar al desánimo y a la disolución. La obsesión alienta el trabajo de la escritura, hay que saber realimentarla cargando las pilas de la misma, y eso sólo se consigue siendo dueño de ella. El mejor alimento de la obsesión es la obsesión misma. Poco a poco la novela se escribe desde la novela.

Para culminar una aventura imaginaria de esta índole hay que lograr habitar ese trasmundo, hay que vivir sin paliativos esa otra vida, hay que experimentar en toda su profundidad esa otra realidad que inventamos. No es inocuo afirmar que

lo imaginario tiene su propia solvencia y, por supuesto, su propia coherencia: una coherencia a la que el fabulador debe someterse para alcanzar como mínimo la verosimilitud de la fábula. En la intensidad y lucidez con que el novelista vive la ficción que escribe está la posibilidad de conquistar esa coherencia, que dará al relato el respaldo de la naturalidad, de la veracidad, sea un relato realista o de la más desbordada fantasía.

Al novelista que no hace esa conquista enseguida se le ve el plumero: lo que no irradia vida, vida imaginaria, muestra artificio, presunción, palabras muertas que como mucho puede lograr una belleza funeraria.

Todos somos una parte sustancial de lo que hacemos, de lo que creamos y, por mucho que queramos disimularlo, los fabuladores somos sin remisión una parte sustancial de lo que se refleja en el espejo de nuestras ficciones, incluido el rostro menos material de nuestros personajes. Pero también es cierto que lo imaginario se desata de nosotros y adquiere esa solvencia ajena de las otras realidades, de los universos autónomos que se liberan de sus creadores cuando adquieren la perfección que los independiza.

Todas las grandes novelas perviven en la sustancia de lo que son, por encima del tiempo, como haciendo más revelador aquello que decía Paul Eluard de que hay otros mundos pero están en éste. Serían esos "otros mundos" que constituyen el patrimonio imaginario de la condición a la que pertenecemos. Y ya sabemos que lo imaginario es también otro ámbito de conocimiento, otro orden de revelación de los sucesos, de los pensamientos, de las invenciones que nos conciernen. Otro territorio donde se integran como metáforas, como referencias simbólicas, las tabulaciones

de nuestra vida, de nuestros sueños y quimeras, dando encarnadura narrativa a esas invenciones que conforman un espejo de lo que somos, un espejo distinto a todos los demás, un espejo capaz de ampliar, de subvertir, de enriquecer, a la postre, nuestra existencia.

Ser dueño de la obsesión también es padecerla, con lo cual no quiero insinuar derivaciones enfermizas que no contemplo ni entiendo. Padecerla es un alto grado y generoso de ser consciente de ella y de saber asumirla sin remilgos. Escribir novelas siempre me ha parecido, con el esfuerzo y el sufrimiento que se quiera predicar, una aventura profundamente higiénica, vitalista, mucho más beneficiosa para la salud que escalar montañas o correr los cien metros. Nada hay más saludable para la vida que incrementarla, aunque sea inventándola. La deuda que la humanidad tiene con los fabuladores, con los artistas en general, es como poco paralela a la que tiene con los grandes inventores que han venido allanando la precariedad de la existencia humana. Una deuda, en cualquier caso, con la propia imaginación de la condición a la que pertenecemos.

La idea de culminar la obsesión conlleva que la misma te habita en su totalidad, que no hay espacios preservados para que, en lo cotidiano, puedas refugiarte de ella, que no hay prácticamente sosiego porque todo momento, todo instante, es bueno para que la imaginación y la memoria sigan fluyendo y cualquier hora puede llegar a ser la propicia para materializar las palabras. Todavía entre la vigilia y el sueño, cuando la conciencia se diluye, sigue siendo posible la iluminación, la sugerencia, el latido de un personaje, la frase perdida que abre o cierra un capítulo, el adjetivo que solventa la metáfora.

Acabo de mencionar los tres elementos fundamentales en la experiencia del creador de ficciones literarias: la imaginación, la memoria y la palabra. La ficción es un espejo de la vida, un espejo que tiene a la imaginación y la memoria como elementos desencadenantes y a la palabra como elemento constitutivo.

Uno escribe novelas desde la imaginación y la memoria, materializando su invención en palabras. Se trata de tres elementos de fácil determinación porque nos conciernen a todos los seres humanos, y probablemente esa circunstancia revela bastante de la propia condición de los fabuladores y del destino de sus ficciones. Quiero decir que sentirse dueño de esos elementos, más que distinguir emparenta y compromete porque nos pertenecen a todos.

El creador de ficciones hace un uso adictivo de ellos y los conecta o compagina para que segreguen esa materia imaginaria de la tabulación que son las novelas y los relatos. Para escribir ficciones hay que sentirse dueño de las palabras necesarias y hay que saber establecer el telar adecuado para que las palabras confluyan y procreen lo que la imaginación va delimitando.

La masa verbal se integra en ese edificio de la imaginación con la misma sustantividad con que el fondo se integra en la forma, atendiendo a los términos de aquella tradicional división cada día más olvidada. Fue Víctor Hugo, hace ya tanto tiempo, quien dijo que la forma es lo que surge del fondo hacia la superficie. Entre la imaginación y las palabras que la modelan narrativamente, fondo y superficie son definitivamente dos términos tan inseparables que bien podríamos entender que son dos términos de lo mismo.

Decir que la ficción es un espejo de la vida ava-

la esa idea de que en ella todos podemos mirarnos reflejados con el latido que concierne a tantas cosas de lo que somos, de lo que sentimos, de lo que soñamos. Un espejo abierto y profundo, a veces casi insondable, que descubre o revela mucho de lo que por otro conducto jamás percibiríamos.

Hay una vida en lo cotidiano, en la aventura particular que a cada uno compromete, en el viaje que nos corresponde por este mundo, cada cual con sus vicisitudes. Y hay otra imaginaria, que el espejo de la ficción refleja, donde todos podemos sentirnos concernidos de otra manera, a través de la imaginación, de la memoria y la palabra de quien tiene el poder de crear esos universos que encierran las novelas.

Imaginación, memoria y palabra son elementos, como decía, de los que todos somos dueños, llaves para esas aventuras en las que existen otras posibilidades de vivir intensamente lo que sólo en ellas puede vivirse. Y de sobra sabemos que, con frecuencia, en el espejo de la ficción está reflejado el secreto de lo que la vida jamás nos desvelará, y que sin ese espejo nuestra existencia es irremediablemente mucho más pobre.

He oído decir alguna vez que el territorio de la imaginación y la memoria es el territorio interior de la experiencia, y que en algún punto impreciso de confluencia de ambos es donde salta la chispa que suscita una historia, casi siempre revestida en su formulación originaria de una imagen o una idea que contiene la sugerencia o la aureola poética que dará destino y sentido a la historia que irán segregando, va que una parte también sustancial del proceso creador de la novela estribará en orientar esa segregación, en hacer posible —con el mecanismo de la obsesión ya funcionando— el desarrollo de ese embrión, de esa semilla.

La novela crece y se hace en un proceso de metamorfosis y una de las labores más atentas del novelista es la de propiciar ese proceso, la de saber atender las necesidades de su crecimiento para irlo incrementando con la imprescindible sabiduría. Porque toda historia tiene un sentido y un destino, y ese sentido y destino le pertenece a ella, están irradiados desde la filente de la misma, que no es otra que la idea o imagen poética que la preside. Los caprichos del novelista, sus devaneos y artificios, suelen ser la muestra más palpable de sus incapacidades, de su falta de rigor, de su desconocimiento de la materia que trabaja, de su irresponsabilidad e ignorancia. El artificio es el arma de los que no acaban de ser dueños de lo que cuentan. La naturalidad, derivada en el estilo más alambicado o más estricto, que ése es otro asunto, da la medida del poder del narrador.

La historia alcanza su destino, o lo busca con rigor, cuando fluye por el cauce de las palabras más bellas y precisas para expresarse, componiendo la arquitectura que la construye en la perfección de su equilibrio, y adquiere su sentido, multiplicando las significaciones que exploran y sugieren la hondura de la fábula. Agotando al límite la expresividad y la significación, la historia culmina sus posibilidades, y en ese límite estaría el acierto que haría posible cerrar con la mayor ambición creadora el universo imaginario que esa historia sostiene. En ese límite culminaría también, por supuesto, la obsesión que la alentó, y la liberación de la misma será el requisito imprescindible para que el novelista comience a velar las armas de la siguiente.

Lograr que una historia alcance su sentido y su destino me siguen pareciendo el reto más ambicioso, un reto heredado de los grandes fabuladores.

res de siempre. Todas las grandes historias de las grandes novelas que siguen vivas a través de los siglos, transmitiéndonos la posibilidad siempre abierta de sus experiencias imaginarias, cumplieron en manos de sus autores su destino y su sentido, fueron fieles a ellas mismas y alcanzaron ese cénit que las hace irrepetibles. En algunas ocasiones lograron además ese otro límite de la conquista imaginaria que determina lo arquetípico y, a veces, establecieron, como tales fábulas, un espejo imprescindible para comprender la condición a que pertenecemos.

Si la memoria y la imaginación están en el interior de la experiencia, como motores de la invención, podríamos decir que la palabra, íntimamente ligada a ellas sin solución de continuidad, está en el exterior, en tanto cumple la tarea de exteriorizarlas, de materializar la expresividad.

La novela se alimenta en igual medida de esos tres elementos sustanciales y el estallido de la invención, por decirlo que cierta fogosidad, se produce siempre en el punto de confluencia de los mismos. Yo aseguraría que la palabra, la palabra narrativa, requiere de la imaginación y la memoria para ser tal palabra, sin ellas sería otra cosa. Y la imaginación y la memoria jamás podrían alimentar una novela sin esa misma palabra mediadora, constitutiva.

Si el novelista, el fabulador, debe ser consciente de ello, en la medida en que debe tener lo más progresivamente iluminada su conciencia de lo imaginario, pienso que al traductor no le queda más remedio que participar de esa conciencia y de esa conciencia. Desde el interior de la experiencia creadora, uno percibe al destinatario de la ficción, al lector más o menos ideal de la misma, con la complicidad de la simetría, sabiendo que la ficción li-

teraria sólo creativamente puede desvelarse, en la línea de ese fascinante ejercicio que emparenta creativamente, valga la redundancia, los actos de escribir y de leer.

El traductor siempre será algo más que un lector privilegiado, siempre estará más cerca que nadie de quien fue dueño originario de la ficción, a quien sirve suplantando desde la orilla del otro idioma.

La experiencia interior de la fabulación no puede alcanzar sentido y destino si no nace ya encaminada hacia la expresividad en que se materializa: ese exterior de la palabra que es, además, quien la hace pública y participable. Memoria e imaginación pueden ser también elementos sustanciales de otras ficciones que no tienen, como la novela, la palabra como conducto de expresividad. Y en este sentido hay que reconocer la especificidad de la ficción escrita por ser dueña de la palabra como sustancia decisiva de la misma. Y hay que reconocer, como ya he dicho, que es desde la palabra, desde la palabra narrativa, desde donde fluyen y se iluminan la imaginación y la memoria.

Sería demasiado obvio insistir, y más entre profesionales, en la significación y la trascendencia que esto supone en el compromiso del traductor. Pienso que en el cometido del traductor literario esa simetría creadora entre el narrador y el destinatario se acrecienta hasta límites extremos, porque la obra recobra, en manos del traductor, algo del latido con que fue escrita, lo que más íntimamente subsiste en la decisión de las palabras que la constituyen.

Cualquier lector puede recrear en su propia experiencia personal, en el acto de la lectura, la experiencia de lo imaginario que la novela contiene.

El traductor puede, en buena medida, además, sentirse dueño, o establecer una rigurosa relación de condominio, en dicha experiencia.

Me parece que otro de los tres elementos a que me vengo refiriendo merece, a estas alturas, alguna consideración más extensa, sobre todo si, como es mi caso, es un elemento que marca profundamente mi propia peripecia de escritor, mi personal camino a la ficción. Me refiero a la memoria, de la que decía Gesualdo Buffalino que conviene celebrar y que todas las formas de hacerlo son buenas, porque la memoria es un caballero misterioso y amigo que siempre nos asiste y con cuyas armas combatimos la inexorable caída, el precipitarse en el vacío, en la oscuridad, en el olvido. Yo creo que celebrarla, en estos tiempos desmemoriados que corren, es todavía una encomienda mayor que usarla, una encomienda que hay que asumir con esa intención activa del combate, reconociendo la justificación moral de esa lucha que pretende la derrota del olvido.

La vieja pregunta que inquiere sobre el territorio de la memoria que contiene la literatura, la novela, la ficción, sigue siendo tan actual como sugestiva. Es una pregunta que puede dar pie a algunas reflexiones fácilmente parangonables con otras destinadas a dirimir lo que supone la memoria de la propia literatura, la tradición que la constituye, la conciencia de esa tradición a la que se pertenece, en proporción a la conciencia de la propia lengua como elemento constitutivo y expresivo fundamental.

No reconocer en la literatura, en el arte en general, un caudal tan peculiar como insustituible, de la memoria, un espejo, más o menos stendhaliano o metafórico, de nuestra condición y el tiempo que refleja, es no reconocer esa evidencia de

que el arte es una parte sustancial de la vida, de esa otra vida que sólo él contiene.

El territorio de la memoria que está en la literatura es un territorio peculiar que contribuye, seguro que muy profundamente, a acrecentarla, a sostenerla. Uno está convencido de que en esa lucha contra el olvido que nos destruye, la literatura juega un papel importante. La memoria como elemento constitutivo de lo imaginario alcanza un grado de perpetuación que incluye lo que a la experiencia individual y colectiva del creador pertenece, lo que esa experiencia destila como alimento de la imaginación en el imprescindible encuentro de la palabra. Es una memoria peculiar en lo que tiene de memoria artística, de memoria creativa, de memoria narrativa, si seguimos sin salirnos del ámbito de la ficción.

No sé si sería significativo delimitar, bajando más al detalle, la distinta entidad de esa memoria en lo que pudiera ser una narrativa testimonial o una narrativa fantástica, por buscar dos direcciones muy alejadas entre sí. En cualquier caso, los datos más o menos explícitos de la misma estarían en ese orden de lo imaginario que les confiere otra significación, que los distingue de los que por otros medios almacena la memoria común o la memoria histórica.

Si la ficción es esa otra parte de la vida que se acumula desde las conquistas imaginarias del arte de narrar, la memoria que pertenece a esas conquistas, que las nutre y revela, tiene la peculiaridad de un valor más ambiguo, de una verdad que pervive en el recuerdo escrito de su tabulación, de una huella que en la verosimilitud de lo que se cuenta marca un grado de belleza y lucidez distintos a los que se perpetúan por cualquier otro conducto.

Una evaluación de lo que en la memoria histórica, en el devenir de los siglos, supone la memoria literaria, la memoria narrativa, la huella de esa verdad artística que se ha perpetuado en el universo imaginario, resultaría tan contundente que, si sólo por un momento pudiéramos pensar en su pérdida o en su inexistencia, sentiríamos el terrible vacío de lo que sólo ella contiene, ese otro resplandor del pasado que la ficción literaria hace pervivir con el latido y la intensidad con que sólo el arte derrota al tiempo.

Porque una parte imprescindible de la conciencia de lo que somos está en lo imaginario, en el espejo stendhaliano o metafórico de lo que la ficción refleja desde que existe, y esta celebración de la imaginación y la palabra se constituye como elemento fundamental de la lucha contra el olvido. Hablar, narrar, ¡mentar historias de unos hombres que vivían enhebrados al lenguaje que los crea, dice Emilio Lledó, es romper el impávido ritmo del mundo y de las cosas y poner a su lado otro universo, más abstracto tal vez, pero más firme. La memoria de las palabras se acaba haciendo eco, espejo de vida.

Esa vieja pregunta sobre el territorio de la memoria que contiene la literatura, tiene su mejor contestación en el propio ejercicio que cada uno podemos hacer de lo que a través de la literatura sabemos, recordamos, reconocemos del pasado: de tantos conocimientos imaginarios que perviven y se recrean conectando nuestra sensibilidad de lectores con los universos que encierran las ficciones.

Aunque la novela esté ya muy lejos de aquella prerrogativa de escuela de vida que tuvo en la edad dorada del género, sus conquistas siguen remitiendo a esa especie de interior de la memoria que tan profundas significaciones genera, a esa reve-

lación de lo más hondo del alma humana, en tantas figuras inolvidables, en tantos personajes que viven en su tiempo y llegan al nuestro habiendo roto la lejanía que acrecienta su vida, que la sigue haciendo nuestra.

Ningún archivo documental, histórico, puede preservar, más allá de un caudal infinito de datos e información sobre modos de vida, en todos los órdenes en que la vida humana se muestra, el sentimiento profundo de la misma, el latido que contiene sus emociones, desazones, deseos, la mirada secreta, el placer o el dolor, de algún ser humano de un tiempo pasado. Sólo desde lo imaginario laten y perviven, contribuyendo a una memoria de la existencia humana de la que no queda huella tan profunda en ningún otro sitio, seres como Emma Bovary o Ana Ozores. Y al interior de sus corazones sólo podemos llegar en las novelas que habitan, donde la vida del tiempo que las contiene sigue brotando con la eterna intensidad de su ficción.

La memoria imaginaria es la dueña de una sustancia muy peculiar de los recuerdos, no sólo de unos recuerdos distintos, sino de la pervivencia de una vida distinta que los nutre y los preserva, salvaguardados, podríamos decir, en el placer y en la emoción de la palabra narrativa, ésa que se fragua en algún misterioso encuentro de la imaginación y la memoria.

Todas estas consideraciones son fácilmente paragonables, como antes advertí, con otras que pudieran estar destinadas a dirimir lo que supone la memoria de la propia literatura, la tradición que la constituye, la conciencia de esa tradición a la que se pertenece, en proporción a la conciencia de la propia lengua como elemento constitutivo y expresivo sustancial. La literatura va forjando la memoria de ella misma y uno puede apreciar, como

ineludible herencia enriquecedora, ese patrimonio que integra la tradición a la que se pertenece, que no es otra cosa que la acumulación de las conquistas imaginarias hechas en la propia lengua, en el tiempo que nos precede. Conquistas de tantas imaginaciones y memorias que perfilan algún destino común, algún sentido paralelo en tantas tabulaciones, en tantos estilos, en la libertad de tantos mundos personales, vertidos en una misma lengua e irremediamente compaginados en la deuda común de un mismo ámbito de creación y de vida.

Se ha dicho con frecuencia que todas las tradiciones confluyen porque no hay muchas literaturas sino una sola, y que lo único que individualiza y distingue es la lengua en que cada literatura está escrita. Es posible que esto sea así, al menos desde la perspectiva de los escritores que, también con frecuencia, encuentran sus modelos literarios lejos del ámbito al que pertenecen, pero la confluencia, la compaginación de todas las aventuras creativas, la identidad sin fronteras de lo imaginario, no elimina esa enriquecedora personalidad de lo que la memoria de cada literatura acumula, la peculiaridad de tantos modos de vida como impregnan la propia imaginación y memoria de los distintos ámbitos y que, al fin, son fuente de diversas tradiciones.

La libertad del artista, del escritor, es, a la vez, la mejor fuente de la diversidad, y de ese preciado bien que posibilita y justifica el que el escritor escriba lo que quiera y como le dé la gana, nacen sus opciones para situarse donde mejor le parezca. Uno puede estar interesado o no en reconocer ese espacio de la memoria que está en la literatura, aceptando desde su obra esa contribución, porque siente que el destino de su escritura también supone

una actitud moral en nada ajena a la conquista estética de sus ficciones. Y también puede aceptar o rechazar, como actitud interesada o desinteresada, la adscripción a la tradición literaria que se sostiene en su lengua, encontrando en ella alguna suerte de espejo o ejemplaridad de su propio destino y sintiendo y reconociendo la herencia que supone. La libertad del narrador suele fraguarse y expresarse en la conciencia de lo imaginario que va conquistando al tiempo que su obra discurre. Esa conciencia se matiza con sus elecciones, con todo lo que nutre su mundo, con el sentido y el destino de lo que le interesa narrar.

Voy a completar estas consideraciones personales sobre la experiencia del narrador, que en algún grado más o menos impredecible alcanzarían la experiencia del traductor, si no olvidamos la condición también creadora de la misma, con una última reflexión sobre mi propio aprendizaje de lo imaginario. Uno es deudor de sus orígenes en casi todo, deudor de su memoria y de la imaginación y la palabra que le nutrió en esos orígenes, de las fascinaciones más primordiales.

La literatura llegó a mi vida por el medio más natural y más antiguo, el de la oralidad. Mi experiencia de lo oral tuvo, además, unas características muy peculiares, ya que no fue una experiencia en el ámbito habitual de la familia sino en el ámbito vecinal, entre las gentes del pueblo y del valle donde nací, en las cocinas y en las noches invernales.

La oralidad formaba parte de un rito integrado en la costumbre, y mi infancia está "literariamente" marcada por ese rito. En el entorno vecinal del mismo había lógicamente una herencia ancestral y un patrimonio imaginario muy concreto. Lo que un niño de la España de los años cuarenta, habitante de un mundo rural de cultura montañesa en

el noroeste peninsular, podía "escuchar" en los filandones y calechos de su valle, en esas reuniones nocturnas así llamadas, era la voz de una memoria antigua perpetuada en la repetición.

Una voz que derivaba hacia lo mítico y lo legendario, que se entretenía en las historias y sucesos que, entre otras cosas, "explicaban" el mundo en que vivíamos y el legado más o menos fantástico de quienes en ese mundo nos habían precedido. Todo un patrimonio perfectamente compaginable con el que nutre el folklore de muchas culturas nórdicas y que proviene de esa infancia de la literatura en que se sustancia la oralidad.

Lo que yo debo reconocer de esta experiencia es fundamentalmente mi aprendizaje de lo imaginario: la absoluta naturalidad con que se produce la fascinación del relato y también su necesidad y hasta el sentido utilitario del mismo. Esa "literatura" originaria, que todavía no alcanzó la mayoría de edad que la personaliza y hace compleja en la escritura, se sustenta en la voz y en la emoción del relato, tiene el poder de recrear lo que nombra y nos ayuda a entender dónde vivimos y lo que somos de un modo distinto a como podemos entenderlo por otros conductos. Su necesidad, su utilidad, es un aliciente para integrarla en la vida, para tomar conciencia de que sin ella la vida siempre será más limitada e incompleta.

En ella está como digo el ejemplo de mi aprendizaje. Pero estoy hablando de una experiencia que enseguida se compagina con la literatura propiamente dicha, porque en la escuela y en mi propio entorno familiar los libros van ocupando el lugar necesario y en ellos descubro el territorio más profundo y complejo de la misma, ese otro grado de un mismo aprendizaje.

Lo importante, al fin, sea cual sea la experien-

cia de cada uno, es, a mi modo de ver, cómo se perfila esa conciencia de lo imaginario, cómo la delimitamos y conocemos dándole la importancia que se merece desde el principio. Cómo nos hacemos dueños de ella y la valoramos desde la fascinación, sabiendo también que es necesaria y útil, que en el conocimiento de las cosas y de nosotros mismos lo imaginario es un territorio imprescindible, y que en su reflejo literario, en la belleza y la emoción de las palabras, se instaura como un patrimonio ineludible de la sensibilidad y la imaginación de la condición humana casi desde los albores de la misma.

El valor de la voz sosteniendo la palabra, de la voz narradora, cubría ese destino de la oralidad a lo "literario" con una emoción muy precisa, que yo he sabido apreciar y agradecer con el tiempo. Entre lo que uno escuchaba y leía, había una corriente común de imaginación humana, un territorio de la palabra y la memoria que iba imponiendo la fascinación del relato, la emoción y belleza de la fábula.

La literatura llegó a mi vida por la vía de sus poderes más antiguos y eternos, y de su fascinación más originaria me sigo alimentando.

Tengo plena convicción de que entre el escritor, el narrador, y el lector existe la irremediable complicidad que impone un grado distinto, pero paralelo, de creatividad, de simetría. Leer una novela es una forma muy peculiar de hacerla nuestra, de recrearla desvelando en las palabras, en las imágenes literarias, en las metáforas, ese destino y sentido que encierra la historia que alguien nos cuenta.

Parece lógico suponer que la condición de traductor acrecienta sustancialmente no sólo el compromiso de la lectura sino la creatividad de la misma, fortaleciendo la simetría. Y me imagino que

en buena medida esa condición conlleva o suscita o propicia grados también muy intensos de complicidad, sobre todo cuando el traductor puede elegir lo que quiere traducir. Pero de todo esto sabéis vosotros infinitamente más que yo. Lo único que quiero decir, finalmente, es que, de un modo u otro, hay una contribución común a que el universo de lo imaginario se amplie, se expanda y,

si convenimos en que acrecentar ese universo es, entre otras cosas, acrecentar la vida para posibilitar las experiencias de vivirla que ni ella misma puede darnos, las que están en esos otros mundos que están en éste, según decía Paul Eluard, todos cumplimos como poco ese viejo compromiso moral que está en la esencia del arte. ■



LUIS MATEO DIEZ Y DOS DE SUS TRADUCTORES

CLAUDE BLETON Y MARÍA VITTORIA CALVI

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE. Vamos a continuar hoy con ese encuentro ya habitual en estas jornadas entre un autor español y dos de sus traductores a

otras lenguas. El vínculo de los traductores con sus escritores es de lo más diverso. Hay algunos que nos llevamos muy bien con nuestros autores, otros que ni siquiera hablamos con ellos; hay autores que no nos hablan, otros que nos insultan... hay de todo. Bueno, naturalmente, como me indican aquí, hay algunos que ya están muertos.

CLAUDE BLETON. Algunos traductores también estamos muertos.

MARÍA VITTORIA CALVI Existen tantas mas de traductores muertos.

RAMÓN SÁNCHEZ. Hay toda clase de personajes en el mundo de la literatura y, en particular, en este mundo tan especial nuestro, vinculante del traductor y el escritor. Bien, yo va no voy a extenderme más. A continuación, lo tenéis todos en el programa y va los conocéis, María Vittoria Calvi, traductora de Luis Mateo Díez al italiano; y Claude Bleton, al francés. Ellos me han pedido



que os advirtiera que tienen unos puntos de vista seguramente bastante distintos en los dos casos. Claude Bleton es, efectivamente, un profesional con muchos años de trabajo como traductor, y María Vittoria Calvi debe tener menos años de ejercicio como traductora de literatura, quizá, no lo sé...

M.V. CALVI. Más que nada yo lo voy a enfocar desde el punto de vista de la crítica literaria y un poco de lingüística contrastiva, que son mis temas de trabajo. Ante todo, quisiera dar las gracias (creo que ya he tomado la palabra) porque esta invitación me permite estar aquí y, además, ver una parte de España que no conocía, y esto también tiene mucho interés para mí.

Traducir a Luis Mateo Díez ha sido para mí, ante todo, una conquista, en el sentido de conseguir que algún editor italiano se diera cuenta del gran interés de su obra, que yo vengo estudiando desde hace bastante tiempo. Por fin, la presti-

giosa editorial Il Melangolo de Génova ha aceptado, con mucho entusiasmo, mi propuesta de traducir *Los males menores*; de momento, y por razones editoriales, sólo podremos contar con la colección de mini-cuentos, que está ahora en prensa.

El porqué de este retraso hay que buscarlo, aparte toda consideración de orden práctico, en la peculiar naturaleza de las relaciones lingüístico-culturales entre Italia y España. Es bien sabido que el parentesco entre nuestras dos lenguas es uno de los más estrechos en la familia romance; que nuestros dos países han tenido, a lo largo de los siglos, estrechos vínculos políticos y culturales; que italianos y españoles tienen mucha facilidad para comunicarse va desde los primeros encuentros, v, sin embargo, el conocimiento tanto de la lengua como de la cultura española en Italia sigue siendo muy fragmentario.

Para un lector italiano, el interés por la cultura española se concentra en pocos clásicos, a los que cabe añadir algunos novelistas hispanoamericanos (García Márquez, Vargas Llosa). En cuanto a la narrativa española actual, en los últimos años ha ido creciendo el número de traducciones, pero el panorama sigue siendo modesto. Por poner algunos ejemplos, de autores como Delibes o Torrente Ballester no se ha traducido casi nada; la primera traducción de Carmen Martín Gaité salió en 1993; de Merino sólo se ha publicado *El oro de los sueños* en una colección juvenil, etc.

Esta situación no deja de repercutir en la tarea del traductor. Bien es cierto que quien traduce del español al italiano se mueve en un terreno de convivencia v relativa homogeneidad cultural, pero la cercanía se convierte en arma de doble filo: la aparente familiaridad esconde a menudo un desconocimiento profundo. Tampoco dispone el tra-

ductor de instrumentos seguros: me refiero, por ejemplo, a la consabida inexistencia de un diccionario bilingüe completo y satisfactorio. En la dirección italiano-español, la traducción plantea los mismos problemas lingüísticos, pero la simetría no es total, puesto que el conocimiento de la cultura italiana en España es bastante más amplio. Son prueba de ello los numerosos préstamos literarios de origen italiano que se han aclimatado en español (del soneto en adelante), frente a los pocos hispanismos del mismo ámbito léxico: sólo *picaresca* es una palabra literaria conocida; sorprende, por ejemplo, que se desconozcan, incluso entre personas cultas que no sean hispanistas, términos que definen tendencias literarias tan peculiares como *costumbrismo* o *esperpento*.

Hacer que el lector italiano entre en este mundo que cree conocer, pero que en el fondo ignora, es el auténtico reto de un traductor que se proponga acercar al lector al texto, evitando los excesos de una asimilación desfiguradora, que a veces piden los editores. Por ejemplo, en la traducción de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, que yo revisé, la redacción editorial sustituyó el sintagma *Ciudad Lineal* —que la traductora había mantenido en forma original— por la poco brillante versión *Quartiere Lineal*, cuando el contexto dejaba perfectamente claro que se trataba de un barrio madrileño. No me cabe la menor duda de que una forma parecida del inglés se hubiera aceptado tranquilamente.

Para ceñirnos a la obra de nuestro autor, la mayor dificultad deriva del desconocimiento del mundo que en ella queda reflejado: en la visión que tiene de España cualquier lector italiano, el noroeste no tiene cabida; y no se trata tampoco de un mundo tan lejano como para teñirse de exotismo. Por

otra parte, la constante tendencia a la simbolización universaliza el ambiente provinciano que describe Luis Mateo Díez; en el caso concreto de *Los males menores*, la depuración es máxima, lo cual facilita el proceso traductivo, por lo menos desde el punto de vista del marco cultural (al revés, en *La fuente de la edad*, el lenguaje críptico de los cofrades, por ejemplo, plantea no pocos problemas).

Referencias culturales aparte, el aspecto de la literatura de Luis Mateo Díez que le exige mayor atención a un traductor es el extremo rigor en la elección tanto de las palabras, como de su orden en la frase: un aspecto que el autor mismo destaca en el ensayo *El porvenir de la ficción*, relacionándolo con dos citas de Conrad y Valle-Inclán que, según afirma, "orientan al autor hacia el rigor del texto, hacia la exactitud y sorpresa de la frase, hacia el juego de la escritura como algo nunca convencional, nunca conforme, siempre dispuesto a recrearse, a reinventarse" (pág. 38). La tarea del traductor, por lo tanto, consiste en recrear este rigor y sorpresa en la lengua de llegada.

Hasta cierto punto, la esmerada elección de las palabras le brinda una ayuda al traductor, puesto que lo lleva sin extravíos ni malentendidos hacia una correcta interpretación del texto. Pero la ambigua intersección de analogías entre italiano y español representa una trampa que está siempre al acecho, y que convierte un viaje seguro en un "camino de perdición" (Risas).

Aparte del caso de parónimos totalmente alejados semánticamente (como el famoso *burro*, que en italiano quiere decir *mantequilla*), en muchos falsos amigos el juego de correspondencias parciales puede engañar a los más expertos. Me refiero, para dar un ejemplo concreto sacado de MM, a palabras como *gesto*, que equivale al italiano *ges-*

to en el sentido de *ademán*, pero no en las acepciones de *expresión*, *semblante*, *aspecto*. En el cuento *Un suceso* (1), por ejemplo, aparece la frase "en su rostro el terror allanaba el gesto de su mirada enferma"; en *Un tesoro* (2) la misma palabra se encuentra en: "una niña coja con un cabás en la mano izquierda me miraba con gesto severo e indignado". Ahora bien: sobre todo en el segundo caso, la tentación de poner en italiano "*mi guardava con gesto severo e indignato*" es muy fuerte, ya que se tiene la sensación de que la frase funciona. Si el traductor conoce a fondo la relación entre las dos lenguas puede sortear estos espejismos, siempre que se ejerza una vigilancia constante. Como observa Emilio Lorenzo en su artículo *El español, la traducción e interpretación*, 11-12-1992: "Las afinidades de origen pueden convertirse para el traductor en escollos que ha de evitar manteniéndose alerta en todo momento, y tanto más cuanto mayor es el grado de aparente coincidencia entre las dos lenguas que confronta." El peligro es aún más grave cuando las divergencias no atañen directamente al plano del significado, sino más bien a la frecuencia de uso, las posibilidades combinatorias y las infinitas resonancias y connotaciones de cada vocablo o expresión.

A veces, la equivalencia semántica entre dos términos afines parece completa; y, sin embargo, las combinaciones elegidas en la cadena sintagmática obligan a un cambio. Esto me ha ocurrido, por ejemplo, con la frase: "Además de matarme me has hecho sentir culpable y profundamente desgraciado." (*El sicario*) (3). *Desgraciado* tiene un parentesco muy evidente con *disgraziato*; pero aquí, la presencia del verbo *sentir* y del adverbio *profundamente* me hizo preferir la traducción *infelice*, puesto que en italiano la combinación *sentirsi pro-*

fondamente disgraziato resulta poco probable; *disgraziato* no se utiliza mucho para expresar el estado de ánimo de una persona; como adjetivo se aplica, sobre todo, a las cosas (*un'impresa disgraziata*) o bien se emplea como sustantivo, y a menudo en la acepción de *malvado, deshonesto*, lo cual hubiera creado ambigüedad, v la escritura de Luis Mateo Diez rechaza la ambigüedad en la expresión de un sentimiento.

Hav que tener en cuenta, además, la presencia en el texto de un número considerable de palabras clave, a menudo repetidas, que indican estados anímicos recurrentes (por ejemplo, *abandono, olvido, orfandad, soledad*, etc.). Para mantener la cohesión del texto, he tratado de respetar lo más posible el juego de repeticiones en la traducción. *Desgraciado* es una de ellas; por lo tanto, he decidido repetir la traducción *infelice* (dejando en cambio *disgrazia* para *desgracia*); asimismo para *orfandad*, que corresponde al italiano *orfaniltà* sólo en la acepción de *estado de huérfano*, he elegido v mantenido *solitudine*, etc.

Otro aspecto en el que voy a detenerme es el orden de palabras. En *Los males menores*, dada la concisión e intensidad de los mini-cuentos, el rigor de la escritura de Luis Mateo Díez alcanza su cota máxima, hasta el punto que a menudo se tiene la sensación de estar traduciendo un poema; y este rigor, por supuesto, se aplica también al orden de las palabras en la frase, que no sólo responde a necesidades rítmicas, sino que contribuye a la construcción del significado. Por otra parte, tal como nos enseñan los estudios de pragmática textual, la disposición de las palabras suele obedecer a las intenciones comunicativas del hablante (pensemos en fenómenos como la dislocación hacia la izquierda, etc.); y en un texto literario, even-

tuales insistencias o transgresiones no son nada inocentes.

Tanto en español como en italiano, el orden de las palabras en la cadena sintagmática es bastante libre; pero, como siempre, la simetría no es completa: hay varias diferencias que podríamos resumir diciendo que en español el orden de las palabras es todavía más flexible que en italiano.

El cuento *La carta* (4) nos ofrece uno de los ejemplos más llamativos de cuidadosa ordenación, esencial en la estructuración del texto, que el traductor no puede de ninguna manera alterar: "Todas las mañanas llego a la oficina, me siento, enciendo la lámpara, abro el portafolio y, antes de comenzar la tarea diaria, escribo una línea en la larga carta donde, desde hace catorce años, explico minuciosamente las razones de mi suicidio." Es evidente que la sorpresa producida por la aparición de la palabra final *suicidio* se desprende de la meticolosa colocación de un vocablo tras otro, según un orden que, en este caso, es fácil respetar en la traducción.

Otras veces, la cuestión no es tan sencilla. Véase, por ejemplo, el texto *Amores* (5) en el que el protagonista relata cuatro historias de fracasos amorosos. El paralelismo está subrayado por la mención de los cuatro nombres femeninos al comienzo de cada párrafo: "Cuando Amparo..."; "El corazón de Luisina..."; "Irene llegó a mi vida..."; "Antonia era una enfermera...". En la frase final, cuando la soledad del protagonista se va llenando con las apariciones sucesivas y a la postre simultáneas de las cuatro mujeres, los nombres se diluyen en un discurso que se cierra definitivamente sobre el sujeto: "El único verdadero amor era el mío." En mi primera versión, "El amor de Luisina" venía detrás del

complemento temporal, que en italiano no se podía dejar en la misma posición del original: "*Un anno più tardi, l'amore de Luisina.*" Al darme cuenta de la necesidad de dejar a Luisina en posición inicial, opté por desplazar al complemento a otro lugar; aunque las insistentes indicaciones temporales también cumplen una importante función, juzgué prioritario mantener la simetría con los demás párrafos.

En cuanto a las notaciones temporales, también es oportuno fijarse en su posición. Por ejemplo, en *El abrigo* (6), la localización temporal se encuentra y debe mantenerse en el exordio: "El día que llegué a la oficina, un martes de noviembre de mil novecientos cincuenta y seis". El mismo caso se da en otros cuentos, en los que, por lo general, he podido respetar el orden del español. En *Un tesoro* (7), en cambio, opté por cambiarlo. El comienzo reza: "Viajé a la pequeña ciudad donde nació mi mujer una tarde de febrero". Es evidente que la "tarde de febrero" corresponde a la realización del viaje y no al nacimiento de la mujer, pero en italiano se hubiera creado confusión. Decidí entonces anticipar la referencia temporal: "*Un pomeriggio di febbraio, mi recai nella cittadina dove era nata mia moglie*", creando cierta simetría con otros casos análogos ("Toda la semana con aquel creciente desasosiego": *Desazón* [8]; "Durante seis años estuve comiendo en el mismo restaurante": *Sopa* [9]).

En resumidas cuentas, al realizar esta traducción, aparte el control indispensable para no caer en las asechanzas de las falsas analogías, me he valido de algunas técnicas de comentario de texto. Al mismo tiempo, la experiencia en la traducción —entendida como proceso, y no como producto— me proporcionó material muy útil para el aná-

lisis literario. Tal como escribió G. García Márquez: "Comprendí que, en efecto, traducir es la forma más profunda de leer".

CLAUDE BLETOX. Xo me queda nada por decir.

M.V. CALVI. Pero tú has traducido otras cosas, con lo cual...

C. BLETOX. En efecto tenemos enfoques totalmente distintos, porque ella traduce novelas con un enfoque totalmente distinto. Tú tienes una experiencia de análisis literario que yo no tengo porque lo que yo hago con el texto es como un cuerpo a cuerpo sin distancia; o sea, que tú tienes esa distancia que además se facilita con el tipo de prosa que has traducido, porque la poesía y ese tipo de prosa poética están un poco fuera del tiempo. Ya sé que nosotros, cuando publicamos en una editorial poesía, siempre decimos: no hay prisa, porque la poesía está fuera del tiempo. Mientras que, de manera un poco paradójica, una novela siempre tiene su tiempo a cuestas, que nos acosa para publicarla. Hemos firmado el contrato, pues hay que publicarla porque es novela. Y eso porque la esencia de la prosa novelística se relaciona, de manera un poco extraña, directamente con el tiempo, y con esto me refiero a lo que decía Mateo aver hablando de la *materia prima* del novelista, que son tres: primero la imaginación, luego la memoria y, por último, la palabra. Y cuando decía esto yo pensaba: ¿Y yo dónde estoy? Y me respondo, puesto que estaba solo conmigo, tranquilamente y sin oposición alguna: pues estoy en las palabras, claramente. Pero esas cosas no son tan sencillas, porque tú hablabas del especificismo italiano, y podemos también hablar del especificismo francés, hay dificultades que pertenecen a ámbitos lingüísticos distintos. Pero aparte de esto... la palabra usada

Luis Mateo Díez. Los males menores (I mali minori).

Traducción italiana de Maria Vittoria Calvi

1. "En su rostro el terror allanaba el gesto de su mirada enferma" (*Un suceso*).
"Sul volto, l'espressione del suo sguardo mulato era invasa dal terrore" (Un avvenimento).
2. "Una niña coja con un cabás en la mano izquierda me miraba con gesto severo e indignado" (*Un tesoro*).
"Una bambina zoppa con un cestino nella mano sinistra miguardava con aria severa e indignata" (Un tesoro).
3. "Además de matarme me has hecho sentir culpable y profundamente desgraciado" (*Elsicario*).
"Oltre a uccidermi mi haifatto sentiré colpevole e profondamente infelice" (Il sicario).
4. "Todas las mañanas llevo a la oficina, me siento, enciendo la lámpara, abro el portafolio y, antes de comenzar la tarea diaria, escribo una línea en la larga carta donde, desde hace catorce años, explico minuciosamente las razones de mi suicidio" (*La carta*).
"Tutte le mattine arrivo in ufficio, mi siedo, accendo la lampada, apro il portacarte e, prima di cominciare il lavoro quotidiano, scrivo una riga della lunga lettera in cui, da quattordici anni, spiego minuziosamente le ragioni del mio suicidio" (La lettera).
5. "Cuando Amparo me dijo..." *"Quando Amparo mi disse..."*
"El amor de Luisina un año más tarde vino a curar aquella herida que seguía sin cerrarse"
"L'amore di Luisina venne a curare quella ferita che, un anno più tardi, non si era ancora rimarginata"
"Irene llegó a mi vida..." *"Irene entró nella mia vita..."*
"Antonia era una enfermera..." *"Antonia era un'infermiera..."*
(*Amores*) (Amori)
6. "El día que llegué a la oficina, un martes de noviembre de mil novecientos cincuenta y seis..." (*El abrigo*).
Il giorno in cui arrivai in ufficio, un martedì di novembre del millenovecentocinquantesi..." (Il cappotto).
7. "Viajé a la pequeña ciudad donde nació mi mujer una tarde de febrero" (*Un tesoro*).
"Un pomeriggio di febbraio, mi recaí nella cittadina dove era nata mia moglie" (Un tesoro).
8. "Toda la semana con aquel creciente desasosiego" (*Desazón*).
"Tutta la settimana con quell'agitazione crescente" (Inquietudine).
9. "Durante seis años estuve comiendo en el mismo restaurante" (*Sopa*).
"Per sei anni ho mangiato nello stesso ristorante" (Minestra).

por Luis Mateo Díez tiene una especie de *aura* que pertenece a su propia historia, a lo que escuchó cuando niño, a esos cuentos en los que contaba la historia de la lengua hispánica, de su región o de su país y hablaba del contexto económico, político... Por eso la palabra *jamón*, a la que tengo mucho apego...

LUIS MATEO DIEZ. Es una palabra que siempre te ha fascinado, tienes un problema serio con esa palabra.

C. BLETON. La palabra *jamón*, cuando aparece en un texto, me produce una angustia inimaginable (risas), porque en Francia el jamón se parece mucho más al *jabón*, tan soso como es, y, además, la ceremonia de cómo se come el jamón en España, que en Francia es como echado en el plato con desprecio, pero en España no hay ningún desprecio para comer jamón. Entonces, si yo apunto *jam-bon*, el francés que va a leer no sospechará todo el goce que se puede sacar del jamón (risas).

L.M. DIEZ. Eres un traductor interesado.

C. BLETON. Totalmente. Soy un gozoso de la traducción y me desespera poner *jam-bon* en francés y dejar al lector tan seco (risas). Eso es una injusticia. Ya he pensado alguna vez en poner alguna nota para explicar lo bueno que es el jamón español, pero eso no es posible.

Todo esto era para decir que nos toca analizar de la manera más intuitiva, en cuanto a mí se refiere, lo que representa una palabra para un autor, para buscar en francés lo que podría suscitar una secreción glandular en el lector francés (risas) y, claro está, que la secreción en Francia no procede del jamón (risas). Por eso podríamos decir que de alguna manera somos "traidores". Pero eso de traición siempre está en el centro de nuestras preocupaciones, y os voy a dar solamente un ejemplo

totalmente soso. En el penúltimo libro de Luis Mateo Díez, *El expediente de un naufrago*, y más en el último, *Camino de perdición*, todos los personajes tienen nombres sacados de un santoral secreto de Luis Mateo Díez, donde aparecen nombres que yo nunca oí en mi vida. El caso es que el lector español se da cuenta de que esos nombres son muy singulares, pero un francés leyendo una novela traducida de una lengua extranjera no puede darse cuenta de que tal nombre procede de una selección con un fin muy particular y muy especial. Entonces yo también pondría notas para explicar que, aunque no lo parezca, lo que están leyendo es una cosa rara.

Yo tuve una pequeña compensación dentro del marco de la traducción, y es que en un momento dado en *El expediente de un naufrago*, Luis Mateo Díez describe la sala de estar de un señor que se dedica a robar en las sacristías, y hay un montón de santos por ahí esparcidos, y el autor los describe y los nombra y cada uno tiene un nombre especial. Son santos secretos y casi fantasmas. Para que sepa el lector francés que Luis Mateo Díez no es tan normal como parece (risas), saqué mi propio santoral secreto (no me los inventé). Puse los nombres de esos santos locales en francés y conseguí una sala de estar presentable con santos presentables, o sea que normal, y el lector francés, leyendo esto, pensará: este señor parece ser de una región un tanto particular.

Aparte de esto hay muchas más palabras que son un fracaso definitivo al traducirlas porque es muy difícil pasarlas al francés y, por otro lado, Luis Mateo Díez tiene una prosa muy repetitiva, lo cual a vosotros los españoles no os molesta en absoluto, pero nosotros en Francia, que somos seres razonables (risas), pensamos que si hemos dicho or-

fundad, por ejemplo, lo hemos dicho de una vez para todas v va no hablamos más de esto; por no sé qué razón, Luis Mateo Díez se empeña en repetirlo (risas). Yo no me atrevo a tratar a mis futuros lectores franceses de tontos y entonces tengo que quitar alguna repetición para mantener el respeto debido al público y al lectorado.

Esto para explicar que dentro de ese *brillo* de cada palabra hav una tradición de uso y cada uno hace lo que puede. Y dentro de esta fase resolutoria se puede decir también que la fidelidad hay que definirla, o sea que cada uno decide ser fiel a tal o cual aspecto del libro que se encarga de traducir; es un punto de vista totalmente subjetivo. Cuando selecciono una palabra en francés para reflejar una palabra española, tengo mucho en cuenta mis propios recuerdos de infancia, mis propias veladas, mis propios jamones v todas esas cosas. De lo contrario mis palabras no tendrían la "sustancia" que trato de darles.

L.M. DÍEZ. Mi experiencia en el campo de la traducción es bastante limitada y me considero un desconocedor profundo de las lenguas en las que se vierten estas cosas. La experiencia general de sentirte traducido, cuando tienes la suerte de encontrar traductores como los aquí presentes, es interesante por varias razones, pero para mí la más inmediata es lo que tiene de relectura de tu propia obra, de replanteamiento de una novela que hace va un tiempo que escribiste y que ya está un tanto olvidada, como puede ser para mí *La fuente: de la edad*. Es un mundo que está por ahí perdido; lo único que hago de vez en cuando es abrirla y leer una frase y, si me gusta, digo que todavía se mantiene; y, si no me gusta, pienso que es mejor no volver a tocarla. Pero la traducción te plantea una nueva visión de aquello que escribis-

te, y es una visión muy distinta porque es una visión externa en la que tú, irremediamente, va no estás tan dentro. Se trata de una visión que te objetiva bastante el proceso creador de la propia novela, y en este sentido me parece que es algo francamente interesante el contacto con los traductores, sobre todo si se tiene la suerte de que los traductores, además, son amigos y hav una conexión más fuerte que lo hace funcionar mucho mejor.

Hav una cosa clara, como comentásteis antes, v a lo que también me referí en mi charla de aver, y es la experiencia de lo que es la *palabra narrativa*, que indudablemente tiene una especificidad (como en el caso de la palabra *jamón*, que es algo muy peculiar). Y esa palabra es la que Claude dice que va a encontrar, fundamentalmente, cuando vo hablaba de imaginación, memoria y palabra. Lo que pasa es que, aunque lo que encontréis los traductores al final sea esa *palabra*, indudablemente estará inoculada de imaginación v de memoria, v vo pienso que eso le impone al traductor este tipo de divagaciones que estáis haciendo. Esa *palabra* tiene una *aureola* y una serie de sugerencias en la lengua de la que parte, y hay que buscar un poco en la lengua de llegada cuáles son las palabras equivalentes, pero no en un sentido puramente traslativo, ya que no hay palabra que no tenga una carga profundísima de toda su propia historia. Y desde luego, en la otra lengua hav siempre una palabra, que te está esperando, con esa carga. Cómo hacerse dueño de esa palabra a la que se va a trasladar se conseguirá con la propia experiencia. Yo estov plenamente convencido de que el traductor es un lector privilegiado v un lector profundamente creativo. El traductor que

se enfrenta a un texto con este tipo de ambición es un lector que entra con una disposición creativa.

Por otro lado, supongo que debe facilitar las cosas el que el mismo traductor tenga un conocimiento del mundo y del estilo del escritor —que yo pienso que es fundamental—, novela tras novela. Aunque yo sé que Claude Bleton tuvo muchos más problemas con *El expediente de un naufrago* que con las *Obras completas*. Pero, seguramente, lo que él va sabe de mi propio mundo le avuda a hacerlo tan bien como lo hace.

C. BLETON. Lo que yo puedo comentar es que en las *Obras completas* el estilo de Mateo es mucho más descriptivo, y de alguna manera te apartas un poco de la narración, mientras que *El expediente de un naufrago* es de un barroco total y ya sabemos que el barroco en España tiene una profusión impresionante, que en Francia no es tan importante. Por eso la traducción tiene que rebajar un poco la "explosión atómica" a proporciones más razonables, más "cartesianas".

L.M. DIEZ. Ahora que lo dices, hay una variación grande en que yo escribiera las *Obras completas* en tercera persona y *El expediente de un naufrago* en primera persona y, como en el fondo ésta es la historia de una obsesión, de una indagación, de una búsqueda, que alguien hace a partir de un extraño hallazgo en un extraño lugar, diríamos que yo sé de sobra que esa primera persona expresa la obsesión de esa búsqueda en el propio texto, que es como una voz de alguien que lo va contando obsesivamente. Y al ser así da muchas vueltas a lo que cuenta, y la novela se va armando por una serie de laberintos por los que él transita a la búsqueda de un personaje extraño. Pero, a la vez, esos laberintos le están dando un cierto camino inte-

rior extraño a él mismo, y la novela acaba siendo complicada y barroca por eso. Por otra parte, la primera persona me parece muy apasionante, muy difícil y muy arriesgada. Una voz narrativa en tercera persona suele ser más precisa, más escueta o más propicia a narrar de esa manera. Pero la primera persona, cuando es obsesiva, puede alimentar una especie de locura persona que al final permanece.

M.V. CALVI. De todas formas, en *Los males menores se* da un caso curioso porque todos los cuentos están en primera persona, y realmente hay un contraste entre este estilo narrativo y el tipo de prosa que ahí sí es más cartesiana. Y esto plantea también problemas porque la identidad del narrador va cambiando constantemente de un cuento a otro; el mismo lenguaje se va adaptando a esta circunstancia tan cambiante. Lo que me gustaría preguntarte es si esta elección de palabras y su colocación en la frase no es tan deliberada como yo la acabo de presentar o, por el contrario, hay un control formal, deliberado.

L.M. DIEZ. Yo tengo siempre la convicción de escribir por instinto y con instinto, con lo cual la "caza" posterior que tiene que hacer un traductor depende del instinto verbal.

No soy, como Claude ha comprobado fehacientemente, nada racionalista, ni frío, ni me consideraría en ningún sentido un escritor de laboratorio. Para mí el acto de la escritura es un acto de terrible libertad, en lo que es la pura expresividad del momento en que escribo; aunque sí es cierto que invierto mucho tiempo en delimitar lo que es la arquitectura del cuento o de la novela, hasta la arquitectura de un minicuento. Aunque en este caso menos, porque los cuentos suelo hacerlos cuando me los sé,

aguardo mucho; yo siempre digo que los cuentos los espero pacientemente en casa y las novelas salgo a buscarlas.

El instinto me hace escribir, ese instinto verbal, me hace ordenarlo con una cierta naturalidad. Yo supongo que el orden de las palabras, y a veces una sintaxis un poco peculiar, tienen que ver con mi propia experiencia del aprendizaje del léxico y con la sintaxis de una zona de España donde hay unas peculiaridades que te entran cuando eres niño.

La parte expresiva de escribir tiene su secreto en la naturalidad estricta, porque yo pienso que los escritores somos, con frecuencia, propicios al artificio, y éste no es natural.

Por otra parte, pienso que el aprendizaje de lo imaginario en lo oral es algo que te marca cuando eres niño, que tal vez sea cuando eres más "poroso" que en ningún otro momento de tu vida; se delimitan ciertos patrones expresivos. Aunque luego, por supuesto, la literatura influye; yo he aprendido a escribir seguramente leyendo a Faulkner. La conexión del aprendizaje en la espontaneidad, que es la oralidad, y el contraste con lo estrictamente literario a mí me ha dado una manera peculiar en la colocación de las palabras, etc.

M.V. CALVE Con respecto a la dificultad que he comentado para acercar al lector italiano a tu mundo, pienso que, al revés, es muy distinto; es decir, tú te sientes bastante en sintonía con el lector italiano por tus gustos literarios, por ejemplo, en *Brasas de agosto*. Podríamos decir que el título se dirige más a la memoria del lector italiano, por lo de Pavese.

L.M. DIEZ. No sé hasta qué punto ese tipo de cosas influyen o tienen algún tipo de significación cuando tu mundo se vierte a otra lengua, pero, probablemente, sí. Yo ayer comentaba la frase, he-

cha temporal, de que la literatura es una, o sea, que las tradiciones literarias confluyen todas, y lo único que las separa son las lenguas en las que están vertidas las distintas literaturas. Esto es una verdad relativa porque también cada tradición se hace de su propio contexto y de su patrimonio imaginario, aunque éste es universal y total. Yo creo que cualquier ambición de escritor que se precie es romper las fronteras y los idiomas y poder acabar contándole una historia a un italiano que le fascine tanto como a un español. En mi caso, desde luego, sí existe una sintonía hacia determinada literatura italiana, en la que yo he visto más ejemplos literarios que a mí me han fascinado que en mi propio literatura española, a lo mejor a la altura de los años 50. Todos los grandes escritores italianos del realismo y del neorealismo, sobre todo Pavese y Pratolini, me han interesado tanto que seguro que me han influido. Como, a veces, uno encuentra sus modelos literarios en otra lengua, en otra cultura, el hecho de que los encuentres quiere decir que todos "respiramos" de la misma manera y que las sintonías son muy fuertes. El caso de Pavese para mí es bastante paradigmático porque, por experiencia personal de haber vivido intensamente un tipo de cultura rural, es el primer autor en el que yo vi una trascendencia de ese tipo de vivencia de una cultura rural, dándole la aureola de las culturas clásicas, de la cultura griega. La idea de incluir los mitos en la vida, en lo cotidiano, hasta de teorizar sobre ellos, para mí está muy cerca de mis intereses, y fue un mundo que me descubrió Pavese, no me lo descubrió Galdós, por ejemplo.

PÚBLICO. Yo preguntaría a Claude si ese pretendido cartesianismo francés no es, más bien, una manifestación de esa "enfermedad francesa", y no me refiero a lo que en España llamamos el mal gá-

lico, sino esa enfermedad que en la historia de la traducción se ha denominado "la belleza infiel". Hay una bellísima tesis que dice que en la traducción hay dos alternativas: la invasión española de América, que aniquila y no asume los elementos culturales que le ofrece, y una posible actitud frente a esa colonización que integraba. Yo quisiera saber si en Francia no van con un intento de reducir cartesianamente a su talante el texto original, que es, tal vez, lo que has hecho tú. No digo que sea, ni mucho menos, ilegítimo. Pero analizando el ejemplo que pones del santoral, tú has metido el santo este de tu pueblo. Esa adaptación a lo francés, ¿no puede desviar un poco al lector pensando que el autor incluso conoce el mundo francés? Ante lo cual pregunto hasta qué punto el traductor no debería mostrar más su autoridad a través de una cierta introducción, que sé que va contra todo el sentimiento que los traductores tienen de las obras que traducen. A veces se niegan a hacer una crítica, cuando realmente en la traducción va a implícita una crítica. Entonces, ¿por qué no hacer explícita esa crítica? Mi pregunta sería esta: ¿hasta qué punto tú no te has dejado llevar de ese talante nacional de traducción, que es totalmente legítimo, como aparato crítico?

C. BLETOX. Bueno, necesito tres horas (risas) para responder. Cuando se habla de "belleza infiel" se insinúa de alguna manera que el traductor juzga lo que está traduciendo, y, entonces, le da un rumbo distinto y se aparta un poco de la esencia del texto que está traduciendo. Pero yo no me lo planteo de esta forma. Un día, empezaba a traducir, y estaba comiendo con grandes personajes de la traducción y de la Universidad francesa (y no hay peor cartesiano que un universitario francés), y uno de ellos decía, como un papa: "Yo con-

sidero que cuando un texto está bien escrito hay que traducirlo bien, y si está menos bien escrito, hay que traducirlo menos bien". Yo pensé: Vaya, así se puede manejar la buena o mala calidad que tenemos para traducir. Y tenía la sensación de que tal vez derrochaba esfuerzo para ponerme a la altura más alta, porque lo que traducía siempre me apetecía. Por eso, el lado cartesiano francés que tengo está un poco "estropeado" (risas). La "belleza infiel" siempre esconde un juicio por parte del traductor y yo me siento muy afín con los autores, porque mi manera de hacer las traducciones es por instinto y éste se alimenta de su propio ser, o sea, de lo que soy yo, y también de lo que es el autor. Yo no creo que haga "bellezas infieles", porque éstas son actos totalmente conscientes.

PÚBLICO. ¿Y no sería posible también que el traductor explicase opciones prácticas? Por ejemplo, en la opción que has puesto tú del *jamón*, cabría plantearse por qué no explicar esa realidad que es el jamón español a base de esa tan desprestigiada N. *del T.* que hoy día empieza a revalorizarse un poco. Aunque, de todas formas, desde el punto de vista del editor está totalmente desprestigiada.

C. BLETOX. Lo que pasa es que, muchas veces, el mal traductor (nosotros no) se guía por lo fundamental de su oficio y escribe también para el lector. En el ejemplo del *jamón*, yo a veces pongo *jambon* en francés, pensando que lo que importa es lo que va a leer el lector; ¿es importante o no que el lector sepa de qué va el jamón español?. Tomando un ejemplo totalmente nuevo, el de la *mesa camilla*, que ningún francés sabe lo que es; tenemos que en *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina, el eje es precisamente la mesa camilla de los padres del protagonista, que pasan mu-

chas cosas alrededor de esa mesa. Cuando empecé a traducir esa obra, pensé que tenía que imponer al francés ese concepto nuevo de *mesa camilla*, e hice una nota bastante larga para que se enterasen, de una vez por todas, de que había una mesa, una *table*, *camilla* (risas). Y eso porque yo siempre estov pensando en el lector. Mateo hablaba de esta toma de poder del lector con respecto a una novela, o un texto cualquiera. Nosotros, los traductores, somos un poco los alcahuetes entre dos personas que nunca podrían encontrarse en la vida normal. O sea, un lector francés que no sabe español y un español que no escribe para un lector francés.

M.V. CALVI. Yo simplemente quiero añadir que estoy convencida de que muchas veces hay que imponer algo al lector. Yo hablaba de "homogeneización desfiguradora" porque muchas editoriales lo piden, es decir, hay tendencias distintas, por lo menos hablando de Italia. Hay editoriales que quieren traducciones casi filológicas, quieren que se respete el original y admiten notas del traductor, prólogos, notas críticas; y hay otras que no lo quieren. El traductor tiene que adaptarse, aunque otras veces puede intentar forzar un poco. A veces las editoriales imponen cosas por motivos comerciales y el traductor se mueve entre dos bandas.

PÚBLICO. Si tiene que haber esa fidelidad, el traductor tiene que hallar soluciones para todo. La labor de la traducción es un cuerpo a cuerpo que está lleno de intuiciones. En el trabajo de precisión se integra todo lo que durante el proceso ha sido cuerpo a cuerpo y lo que ha sido trabajo de reflexión a partir de unos criterios. En el trabajo del traductor la inspiración juega un papel importantísimo.

PÚBLICO. Hav otro recurso como crear una

palabra o utilizar el préstamo para darle la oportunidad al lector de ir comprendiendo el valor y las connotaciones que pueda tener una palabra, pero dejándola en la lengua original; esto yo lo he visto mucho en traducciones de novelas hispano-americanas.

PÚBLICO. Levendo las obras de Luis Mateo Díez se observa algo muy peculiar, y es su manera tan especial de narrar y un tono muy particular entre sentencioso e irónico. Pienso que la prosa de Luis Mateo se distingue perfectamente de cualquier otra de un autor español actual. Todo lo que peculiariza a Luis Mateo me parece a mí, como traductor, lo más difícil para verter al italiano o al francés y me gustaría saber cómo habéis hecho esto y si llegáis a plasmar ese poso de lengua clásica y antigua, pero a la vez de lengua española actual. ¿Qué dificultad entraña la ironía leve, por ejemplo?

M.V. CALVI. Como mi experiencia es la de *Los males menores*, lo que tú dices no ha resultado demasiado difícil puesto que el lenguaje clásico literario no es tan difícil de conseguir en italiano; es más difícil verter al italiano una prosa en la que se mezcla, por ejemplo, lo literario con lo coloquial, como es el caso de Martín Caite.

C. BLETON. La obsesión del traductor es buscar el registro de la palabra clave de nuestro trabajo, por eso yo siempre estoy traduciendo varios libros a la vez, para tener conciencia y constancia de que los registros hay que diferenciarlos a toda costa. Yo no tenía una definición tan clara como la que tú haces del estilo de Mateo, pero sí he sentido esas necesidades de ironía. A lo mejor en Francia resulta más fácil porque tenemos una relación totalmente irónica con el mundo exterior. En cambio la profusión barroca, como ocu-

re en *El expediente de un naufrago*, plantea más dificultades, de hecho creo que este libro fue, en este sentido, el más difícil de traducir para mí.

L.M. DIEZ. Yo creo que en eso hay un elemento sustancial que está tanto en el propio escritor como en el traductor, que es el clima verbal. Yo creo que un estilo es muchas cosas, pero es, sobre todo, un clima verbal; eso atañe mucho al traductor, y yo creo que Claude con *El expediente de un naufrago* ha tenido unas dificultades previas de "aterrizaje" en un clima verbal. El, que es muy concienzudo, hace unas labores de acercamiento, se hace una estrategia de lecturas, y supongo que lograr ese clima verbal cuando éste en la novela original es complejo o está dado con sugerencias verbales sutiles, es muy difícil. Sé que en *El expediente de un naufrago* hay frases y párrafos difícilísimos en castellano, tal vez porque la conciencia de quien escribe (que, en este caso, al ser primera persona, es la del muchacho que protagoniza la novela) es a veces una conciencia difusa, y es la conciencia de alguien que quiere ser escritor y que está haciendo un cierto aprendizaje a través de las palabras para acercarse al mundo, porque todavía no ha tenido muchas ocasiones de apoderarse del mundo en la realidad y en la vida; y eso es un clima. Y supongo que uno de los grandes esfuerzos es buscar el clima adecuado en el idioma de llegada.

PUBLICO. Yo quisiera saber hasta qué punto puede molestar a un autor el hecho de que el traductor pueda poner de su parte *algo* en la novela, de su propia cosecha, que dé implícita la idea que se quiere decir.

L.M. DIEZ. Planteas un problema duro de pelear. La verdad es que yo creo que al autor en general le agrada el mayor respeto al texto que ha he-

cho, y es algo razonable, porque en el logro de ese texto es donde está la ambición y el reto de haberlo escrito, y la novela se materializa en un código de palabras que tú has usado y que está ahí colocado. Me imagino que todo lo que pudieran ser añadidos explicativos sería, tal vez, un poco molesto; desde luego las notas no me gustan nada. Si un traductor explica, dada la peculiaridad de la novela, las pautas de acercamiento a la traducción que ha hecho, puede ser interesante porque, además, el lector se las puede saltar.

El respeto implica, tal vez, como reto del traductor, el llegar a hacer lo más fielmente aquello que hay allí, dentro de la libertad necesaria. Pero yo no creo que añadiendo adjetivaciones, ni poniendo más palabras de las debidas, sino buscando lo necesario. Creo que al autor le molesta menos que le quites una frase inocua o perdida; pero la vertiente explicativa no le agrada al escritor. Una buena traducción puede llegar, incluso, a mejorar el original.

M.V. CALVI. Además es un tema que está también literaturizado. Hay un cuento incluido en un libro de Merino, *Cuentos del barrio del refugio*, en el que se habla de un traductor infiel que, mediante pequeñas alteraciones del significado, consigue cambiar completamente la fisonomía de un personaje que le resulta antipático, pero acaba siendo víctima de su propio juego. Y tú, ¿qué harías con un traductor así?

L.M. DIEZ. En ese caso estaría con el traductor infiel, ya que se vió envuelto en una historia amorosa.

C. BLETOX. A la madre de mi abuela (viene al caso, váis a ver), cuando era joven, su madre le dijo que se iba a casar, y que le iban a presentar a su novio, y que se fuera a poner el camisón y los



culos. Y ella se tuvo que presentar así ante su novio. De alguna manera yo creo que la presentación entre el traductor y el autor se asemeja mucho a esta situación, porque tenemos que preguntar cosas totalmente indiscretas y, a veces, el autor no las aguanta. Por ejemplo, "lo que tú has dicho, ¿lo has inventado o es verdad?" Yo he tenido relaciones con autores que, a veces, no han podido aguantar mis preguntas.

El novelista, dirigiéndose al lector de su propio idioma, no tiene que plantearse si lo que dice es verdad o no, y el lector se lo toma como viene. Pero los traductores tenemos que "guisar" de nuevo totalmente para el lector francés y saber de antemano lo que es inventado y lo que es real, para dar el mismo "sabor" a ese lector francés.

L.M. DIEZ. La situación general en la literatura se encuentra en un punto en el que se está creando o se está usando un tipo de lenguaje neutro; y este intento tiene una coartada, que es la modernidad.

Yo pienso que el mundo imaginario es uno y es universal y que se vierte en las distintas lenguas. Yo me conformaría con que ese mundo imaginario estuviera lo más intensamente presente en ese idioma, aunque, a lo mejor, las palabras no estuvieran tan fielmente a la altura de ese mundo. A mí, como creador de ficciones, me interesa fundamentalmente lo imaginario que hay detrás de eso y, entonces, perdono quizá el esfuerzo de no llegar tan alto como el nivel del estilo que lo sostiene. Tiene que haber unas equivalencias razonables.

T
95

Luis Mateo Diez y dos de sus traductores







VICENTE CAZARRA

LA LITERATURA RUSA EN ESPAÑA

Mi pretensión, con esta charla, no es ofrecer una visión amplia y detallada de la literatura rusa, ni tampoco un catálogo de lo traducido. Mi objetivo se

reduce a proporcionar una visión general — sin excesivo rigor— de los avatares por los que ha pasado la traducción al español de la literatura rusa a lo largo de la historia, para de ternerme, al final, en el análisis de cómo están las cosas, a ese respecto, en el momento actual. Y, también, facilitar el coloquio.

1. Rusia lejana

Ya desde el principio puede afirmarse que, en general, Rusia y España han estado siempre distantes. Obviamente, en lo geográfico. Pero poco estrechas han sido igualmente las relaciones entre ambos pueblos y ambas culturas. Baste decir, por ejemplo, que Rusia y España no establecen relaciones diplomáticas firmes hasta el siglo XVII. Y pese a que algunos eslavistas han tratado de ver similitudes entre el pueblo ruso y el español —se ha



llegado a comparar la colonización de Siberia con el descubrimiento de América, y el alma rusa con el espíritu del pueblo español—, los momentos de aproximación entre ambos pueblos han sido escasísimos.

Salvo para sectores muy reducidos, y en momentos muy especiales de nuestra historia, la literatura rusa ha sido y es, en España, una gran desconocida. La difusión de la misma no ha sido producto en ningún momento de estudios sistemáticos ni de trabajos serios de prospección realizados por las editoriales españolas o entidades públicas, sino que se ha producido, en general, al calor de determinados acontecimientos históricos y de manera aleatoria e improvisada.

Afortunadamente, el problema ha venido paliado porque hemos contado con una mediadora de excepción: Francia. La mayor parte de lo que se conoce en España de la cultura rusa —y, desde

luego, de su literatura— ha llegado, y sigue llegando, a través de Francia.

La literatura rusa no comienza a conocerse en España hasta los años 70 u 80 del siglo XIX. Primero en revistas, v después en forma de libros. Y traducida directamente del ruso, muy posteriormente. De todas formas, ello obedece también al tardío desarrollo de la literatura rusa. Puede decirse que el ruso literario nace en el siglo X, con la obra *El discurso del filósofo*, que narra la historia desde el punto de vista cristiano. La cultura se desarrolla por entonces en torno a los monasterios; en los siglos XI y xn aparecen los primeros esbozos de literatura laica, aunque también bajo el signo de la Iglesia. La poesía rusa no surge hasta el siglo XVIII, pero adquiere posteriormente una gran relevancia; el peso de la poesía en la literatura rusa ha sido, en general, excepcionalmente importante. En el siglo XVII pueden mencionarse dos autores importantes: Kantemir, narrador y poeta, y Lomonósov, una especie de Leonardo ruso —la Universidad de Moscú lleva en la actualidad su nombre—.

El eco que esa literatura tiene en España es reducidísimo, porque —como he señalado— las relaciones con Rusia tuvieron, hasta finales del siglo XVII, carácter esporádico. No Unieron carácter estable hasta Pedro el Grande. A destacar, por ejemplo, el curioso libro sobre Rusia titulado *Relaciones de don Juán de Persia*, publicado en Valladolid en 1604. Sabido es que la literatura rusa influye en Lope, Calderón, Cervantes y Quevedo.

2. La literatura rusa desde el fin del siglo XIX a los años 30 del siglo xx

La literatura rusa adquiere en el siglo XIX un gran

desarrollo. Pushkin es uno de los grandes poetas de la literatura universal, y puede afirmarse que con él comienza, en lo fundamental, la literatura rusa. Pushkin sintetiza todo lo anterior v abre vías diversas a la literatura rusa, a toda una serie de corrientes literarias.

Pushkin —salvo cosas menores— está todavía por traducir al español. La traductora Amaya Lacasa lleva años trabajando en ese difícil empeño; esperemos que lo culmine con éxito.

La dificultad de traducir a Pushkin es —al igual que traducir a todo gran poeta— evidente. De todas formas, saliendo al paso de un criterio bastante extendido relativo a la imposibilidad de traducir a Pushkin —que no es sino una expresión más de la debilidad cultural que padecemos— hay que decir, por ejemplo, que Nabókov hizo una excelente versión al inglés de *Eugenio Onieguin*.

Entre 1880 y 1900 se produce un enorme auge de la literatura rusa. La famosa literatura rusa del siglo XIX puede decirse que comienza hacia 1880: tiene lugar por entonces un importante desarrollo del capitalismo en Rusia, v este país conecta con Europa. En 1861 se produce la reforma relativa a los siervos de la gleba, que transforma por entero el contexto económico y social de Rusia, v, posteriormente, el político. Nace también por entonces *Naródnaiá Volia* (1879), que agrupa a anarquistas, nihilistas y *naródniki* (populistas). En ese convulsivo periodo surgen —al igual que en Francia— grandes figuras literarias, que son la expresión más alta de cuanto ha dado Rusia en literatura. Es decir, los grandes clásicos rusos: Tolstói (1818-1910), Chéjov (1860-1904), Gógol (1809-1852), Dostoievski (1821-1881), Turguéniev (1818-1883), Liérmontov (1814-1841), Saltikov-Schedrín (1826-1889). Este último, autor de *La*

familia Goloviov y Poshejónskaia stariná (*Las antigüedades de Poshejonomie*), es menos conocido en España que los anteriores, pero no les cede, sin embargo, en valía, y ha sido muy poco traducido. También Leskov (1831-1895), autor de novelas de la escuela de Dostoievski como *Sin salida* y *La reyerta* (que describen sin indulgencia el ambiente revolucionario), v *Gente de Iglesia*, su mejor obra, que describe la vida en una parroquia. A los que hay que añadir poetas de gran relieve como Tiútchev (1803-1873), magnífico cantor de la naturaleza, y Afanasi Fiet (1820-1892), autor de *El panteón lírico* y *Fuego de la noche*.

Y ya a comienzos del siglo xx comienza el llamado "Siglo de plata" (*Seriébriani viek*) de la literatura rusa, que va de 1900 a 1917. Es el periodo, junto con el de los clásicos, de mayor brillantez de la literatura rusa, v en él se dan toda una pié-vade de poetas y narradores de gran talla. Despierta en Rusia, en ese periodo, el pensamiento filosófico independiente, florece la poesía, se afina la sensibilidad estética, y hay un espíritu de búsqueda. Se trata de un periodo de transición y de graves problemas, pero que, en literatura, se convierte en uno de los más fructíferos de la historia de Rusia. Es el periodo en el que se genera también el interesantísimo fenómeno de las corrientes literarias. Y así tenemos, por ejemplo, el simbolismo, con poetas como Balmont; Alexandr Blok (1880-1921), el estupendo poeta de *Poemas de la bella dama*, *Los doce* y *Los escitas*; Briúsov (1873-1924), etc. El futurismo, con Maiakovski (1894-1930), poeta emblemático de la revolución; Brik, el teórico del futurismo; Alexéi Kruchónij (1886-1978), etc. El akmeísmo, con Innokienti Annienski (1855-1909), que es teórico v poeta; Gumiliov; y Anna Ajmátova, una de las poetisas más geniales que han

existido. El imaginismo, con Kliúiev y Yesiénin. Amén de otras figuras de excepcional calidad, como Mandelshtám, Pasternak, Bieli, Kuzmín, y la gran Tsvetáieva (1894-1941).

El año 1917 tuvo lugar la Revolución de Octubre. Aunque se trató de un acontecimiento de gran transcendencia, voy a limitarme aquí a dar algunas pinceladas en cuanto a lo que significó para la literatura. La Revolución de Octubre trastocó completamente las estructuras económicas, sociales, políticas v culturales de Rusia. Transformó el país por entero, y supuso para la literatura el fin del rico proceso que estaba teniendo lugar; dio un tremendo impulso a la creatividad, pero sobre bases nuevas. Ese primer impulso que podría haber sido maravilloso, quedó muy pronto cercenado en la práctica; el Estado ahormó o, en gran medida, aherrojó la literatura para ponerla al servicio de sus intereses inmediatos. En resultado fue muy negativo, porque destruyó las bases literarias anteriores v encorsetó las nuevas. De todas formas, la producción literaria continuó siendo importante —en Rusia la literatura ha sido siempre de una gran riqueza— pero nunca volvió a ser lo que había sido.

Uno de los efectos de la Revolución de Octubre fue el de que se acabara con todas las obras de carácter antiutópico. En ese campo había títulos de relieve, algunos publicados, como *Nosotros*, de Zamiatin, aparecido en 1920 fuera de la Unión Soviética. Y otros que no llegaron a publicarse como *El viaje de mi hermano Alexéi al país de la utopía campesina* (1920), de Chaiánov, obra verdaderamente curiosa; *El mundo futuro* (1923), de Ókunev; *El dictador* (1921), de Briúsov; y *Lenin-grado* (1925), de Kózirev.

Se produjo, por otra parte, el negativo fenómeno del exilio a que se vió obligado gran nú-

mero de intelectuales, va en los años 20 y 24. Abandonaron el país figuras de gran relieve en la cultura rusa, que se dirigieron bien a Berlín, a Praga o a París. En la capital francesa, sobre todo, se instaló una colonia de importantes intelectuales y escritores rusos, que realizaron una producción literaria cuantiosa y de calidad. Muchas de esas obras se tradujeron en Francia. Pero han llegado a España en escasísima medida.

De los que se exiliaron, unos se quedaron a vivir en el extranjero, como Bunin (el famoso autor de *La aldea*, y premio Nobel en 1933), Kuprín, Jodasiévich, Gueorgui Ivánov, Merezhkovski... Otros retornaron a su país, como Alexéi Tolstói o Shklovski; algunos de los que volvieron fueron después fusilados.

En cuanto a los que se quedaron en la URSS, hay que distinguir dos grandes grupos.

Primero, el de los escritores formados antes de la revolución, muchos de los cuales apoyaron la nueva sociedad, y siguieron escribiendo. De ellos pueden citarse, por ejemplo, a Blok, uno de los más relevantes, y a Bulgákov (muchas de cuyas obras están traducidas al español).

Segundo, los que se desarrollaron con la Revolución de Octubre, y poseían la formación característica de los nuevos tiempos. De entre éstos cabe mencionar al grupo de "los hermanos Serapión": Kavierin, Zóschenko, Fiedin, Vsiévolod Ivánov, Xikitin, Slonimski, Xicolái Tijonov... Y nombres tan descollantes como Isaak Bábel, Borís Pilniak (el autor de *Caoba*, fusilado en 1937), Andréi Platónov (el genial autor de *Chervengur* y *La excavación*), Vasili Grossman (*Vida y destino*), Dombrovski (*La facultad de los objetos inútiles*). Y, como es sabido, los autores más emblemáticos de la revolución: Maiakovski

(1894-1930) en poesía, y Gorki (1868-1936) en prosa.

Y llegamos a los años 30. Se suicida Maiakovski. La línea del Partido está ya plenamente implantada en literatura, línea que queda concretada, formulada y especificada en 1934, con la celebración del Primer congreso de escritores soviéticos: se produce la famosa intervención de Bujarin, y Gorki acuña la expresión de *realismo socialista*. Por esas fechas se cierra totalmente la anterior etapa de la literatura, y queda implantada la nueva era.

3. Cómo va llegando a España la literatura rusa

Puede decirse que la literatura rusa comienza a conocerse en España, con cierta profusión, hacia los años 70-80 del siglo XIX. Las primeras traducciones aparecen en revistas y están hechas del francés. Son textos de Tolstói, Dostoievski, Turguéniev, Gógol, prosa de Pushkin, entre otros. Se trata de traducciones de segunda mano, hechas en general con muy poco rigor: se alteran los textos, se incluyen o quitan párrafos, y hasta capítulos enteros, a discreción. Puede citarse, por ejemplo, que el *Rudin* de Turguéniev salió sin un capítulo, cosa que se repitió en sucesivas ediciones. De tales traducciones se halla inundado el mercado, incluso hoy en día. En general, puede decirse que todavía están por hacer traducciones rigurosas y contrastadas hasta de los clásicos.

En lo relativo al conocimiento y la traducción de la literatura rusa en España hay un momento clave, que es la conferencia sobre literatura rusa de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo. En una de sus estancias en Francia había conocido la literatura rusa y se había quedado muy impresionada. La

conferencia produce un gran impacto. La Pardo Bazán publica después el libro titulado *Revolución v literatura en Rusia* (1887). Todo ello sirve para que las gentes de letras españolas tomen conciencia de la riqueza e importancia de la literatura rusa.

Hay dos interesantísimas revistas que publican literatura rusa. Una es la *Revista Internacional*, de Lázaro Galdeano, y otra la *Revista contemporánea*.

Los acontecimientos de 1905 tuvieron mucho eco en España, con el consiguiente incremento en la publicación de literatura rusa. La muerte de Tolstói en 1910, fue, igualmente, de mucha repercusión.

A Gorki se le tradujo muy pronto: hacia 1915. Y fue noticia su detención en 1905.

La editorial Espasa y Calpe, sacó, en los años 20, una relevante colección dirigida por Ortega y Gasset, en la que aparecieron escritores rusos como Gógol, Bunin, Garshin (el autor de *Krasni tsvetok*, que se suicidó), etc.

La Revolución de Octubre tuvo una gran repercusión en España. Vinieron rusos a España, y también españoles a Rusia. Por entonces comienza va a traducirse literatura rusa directamente del idioma original.

Entre los que llegaron a España estaba, por ejemplo, Gueorgui Portnov, que impartió clases de ruso en el Ateneo —se trasladó posteriormente a EEUU, v allí escribió un libro titulado *La literatura rusa en España*, que habla de lo publicado en los años 20 y 21—. Y pueden citarse también como traductores a Julián Juderías, Tatiana Enco de Valero (que tradujo obras para la Colección Universal de Espasa Caspe), Pumarera, etc.

Pero hav un traductor emblemático de ese periodo, Cansinos Asens, que comenzó a traducir hacia los años veinte. En los años treinta, Aguilar,

el patrón y director de la Editorial Aguilar, encargó a Cansinos Asens que tradujera a los clásicos rusos. Destaca Cansinos Asens por haber traducido directamente del ruso, por haber traducido muchísimo, v porque sus traducciones eran bastante buenas: no excesivamente rigurosas en cuanto a literalidad, pero muy bien escritas. Son todavía hoy, en general, las mejores traducciones de los clásicos, v han tenido una importancia excepcional en la difusión de la literatura rusa. Tradujo nada menos que las obras completas de Dostoievski, las escogidas de Tolstói v Turguéniev, los poemas en prosa de Turguéniev, un estudio sobre Dostoievski que salió en folletines en *El Sol*, etc.

En ese periodo aparecen editoriales de izquierda que publican literatura rusa. Sale una colección llamada *La Rusia roja*, en la que se publican libros de los primeros escritores soviéticos. Ortega y Gasset comienza a publicar en la *Revista de Occidente* obras de autores rusos: Zamiatin, Vsiévolod Ivánov (*El tren blindado*), Zóschenko, etc. Aparecen revistas comunistas, como *Octubre*, que publican literatura rusa, y también lo hace la Asociación España-URSS. La colección *Novelas y Cuentos*, que sale en forma de folletos al precio de 30 céntimos, juega un importante papel de divulgación.

Llega la guerra civil, con lo que desaparecen prácticamente las traducciones literarias. Y, como en toda guerra, lo que se hace es literatura épica de propaganda bélica.

En 1939, al llegar la dictadura de Franco, los libros soviéticos fueron expurgados de las bibliotecas. No pocos se quemaron. Realizaron esa labor oficiales del ejército. Un tal Santiago Magariños, que luego fue profesor de la Universidad y director del Consejo de la Hispanidad (posterior-

mente Instituto de Cultura Hispánica), fue el encargado de sacar del Ateneo los libros de literatura rusa (los metieron en un cine de la calle Marcues de Urquijo, de Argüelles). El mismo individuo lo hizo en el Centro de Estudios Históricos de la calle Medinaceli. Tras algunos escándalos, Magariños huyó posteriormente a Venezuela. Los libros rusos de la Institución Libre de Enseñanza fueron quemados en la calle. Una parte de los volúmenes de literatura rusa que había en otros lugares fueron ocultados, y, posteriormente, desaparecieron. Todos los que había en la Biblioteca Nacional —sin discriminación alguna— fueron metidos en un sótano, y allí permanecieron muchos años. Después, durante largo tiempo, hubo en la Biblioteca Nacional un censor, sacerdote, que no autorizaba la lectura de ningún libro ruso.

4. De 1934 a los años 70

Retomando el paralelismo, volvamos a la URSS de después de 1934. El estalinismo está ya plenamente consolidado. El análisis de la literatura rusa de ese periodo resulta muy complicado, y es preciso hacerlo con distanciamiento y sin prejuicios. Es evidente que no se puede rechazar globalmente la literatura rusa de ese periodo. Se trata de una producción inmensa. Y si bien una gran parte ofrece escaso interés —es la literatura más oficialista, la llamada allí "literatura de secretario"—, hay otra parte que sí lo tiene. Y no sólo porque siguen escribiendo autores de la primera época, sino también porque, pese a todo, el Estado no logra ahorrar por entero la literatura. La literatura era tan rica en la URSS, tenía un carácter tan popular y masivo, jugaba un papel tan importante en la vi-

da soviética, que de mil formas y por mil caminos se produjeron obras que asombran por el interés y la modernidad. Millones de personas leían en una noche —para que se pudieran pasar a otro inmediatamente— obras prohibidas por la censura; era el fenómeno del *samizdat*.

Hav cosas de mucha calidad en la llamada literatura agraria, cuyo representante principal fue Vasili Shukshín; destacan también, en esa corriente, Abrámov y Rasputin. Hav buenas novelas relativas a la que los rusos llaman Gran Guerra Patria (Segunda Guerra Mundial), como Alexandr Biek. O relativas a los que vuelven de esa guerra, como Iuri Bóndariev (*La elección*), etcétera. Por citar algunos nombres más, mencionaré a Ilf y Petrov (famosos escritores satíricos), Iuri Tiniánov (Pushkin), hermanos Strugatski (*Desayuno en el arcén*, de ciencia ficción), Iuri Trífonov...

Y recordemos también a los que obtuvieron el Premio Nobel: Bunin (1933), Pasternak (1958), Shólojov (1965) y Solzhenitsin (1970).

En España, pasada la primera oleada de terrorífica represión de después de la guerra, vuelve a publicarse, aunque en escasísima medida, literatura rusa. Se comienza en Barcelona, donde en esto, y en otras muchas cosas, siempre suelen ir por delante. Así, por ejemplo, Janés publica *El Don apacible* de Shólojov mucho antes de que a éste le dieran el Premio Nobel (entonces Shólojov se publica masivamente en España). A finales de los cuarenta Aguilar vuelve a editar a los clásicos rusos (la labor de la Editorial Aguilar es en este campo enorme). Comienza después a llegar literatura rusa a la Biblioteca Nacional, libros que permanecen arrinconados durante años. Pese a la censura de la dictadura franquista se van colando cosas. A finales de los cincuenta se producen pequeñas aper-

turas que luego se van ampliando; así, la colección Grandes Maestros que dirige Valverde publica, por ejemplo, a Dostoievski. De los sesenta en adelante se produce la llegada de literatura rusa traducida en Sudamérica, especialmente en Argentina. Vuelven los de la División Azul, que habían permanecido retenidos en la URSS. Y en 1957 llega el buque *Semíramis*, a bordo del cual retornan los primeros españoles exiliados en la URSS. La llegada de los españoles que habían vivido en Rusia tiene importante repercusión porque son personas que conocen bien el ruso y la cultura rusa. Traducen va con rigor y directamente del ruso. Entre otros traductores, tienen importancia José Laín Entralgo, que traduce en Barcelona; Lidia Kuper, que fue, por ejemplo, la primera en traducir a Makanin; José Fernández, que llega en 1971, y es el que desarrolla la labor más importante: traduce a Dostoievski, Turguéniev, Maiakovski, Bieli, Iskander y Herzen, la poesía de Yesiénin, etc.; y Amaya Lacasa, la traductora de *El Maestro y Margarita* (1967), que, entre otras cosas, informa a Felisa Ramos, de Alfaguara, de la existencia de Makanin. ¡Merecen ser mencionados también Tatiana Pérez Sacristán, Victoriano Imbert, Augusto Vidal, hermanos Andresco, etc.

Aguilar sigue editando a los clásicos. Espasa y Calpe, por ejemplo, publica en la Colección Austral a Gorki, Liérmontov, Gógol, Chéjov... La aparición de Pasternak y Solzhenitsin tuvo gran resonancia. A Solzhenitsin se le divulgó ampliamente, más por la calidad de su literatura que por ser opositor al sistema soviético. De todas formas, la publicación de los premios Nobel rusos ayudó a que en España se admitiera que existían otra cultura y otra literatura, las rusas, y a que éstas empezaran a darse a conocer.

5. Década de los setenta y la Perestroika

Con Jruschov se produce en la URSS el llamado deshielo, es decir, una cierta apertura. Y aunque la era Briézhnev supone un retroceso, el régimen ya no es tan compacto. Se van abriendo más posibilidades de expresarse, de publicar cosas, y poco a poco van generándose nuevos fenómenos literarios. Aparece lo que se llama "nueva narrativa rusa".

Pero el cambio más trascendental llega con la *perestroika*. Se establece en la URSS *glásnost* (transparencia), que permite que salga a la luz todo lo que había estado prohibido. Se produce un verdadero *bum* de lectura, hasta el punto de que se llegue a decir por los rusos que era "más importante en aquel momento leer que comer".

Entre los escritores que destacan en ese periodo —y que siguen produciendo en la actualidad— están Andréi Bítov, Vladímir Makanin y Anatoli Kim.

En cuanto a la nueva narrativa de ese periodo, Natalia Ivánova dice en *Druzhiba naródo*v (Julio de 1989) que la "nueva narrativa" está compuesta por tres corrientes: la corriente histórica (vinculada a la prosa de I. Dombrovski, V. Grossman y I. Trífonov), representada por escritores como Mijaíl Kuráiev; la corriente naturalista (cercana a la prosa social de *Novi Mir* de los años sesenta y al género de ensayo fisiológico), representada por G. Golovín, S. Kaliedin, V. Moskalienko; y la vanguardia irónica, representada, aunque muy aleatoriamente, por Vladímir Pietsuj, Tatiana Tolstaia, Evgueni Popov, Víktor Yeroféiev y Valeria Xarbíkova.

Es de destacar un escritor, Venedikt Yeroféiev, que escribió en 1968 la singular y paradigmática

obra *Moscú-Petushki*. Y una excelente narradora y dramaturga, probablemente la más grande escritora rusa de la actualidad: Liudmila Petrushévskaja.

A rodo lo cual ha de añadirse la literatura rusa generada en el exilio, muy a tener en cuenta dada la cantidad y calidad de lo producido.

Respecto a la literatura rusa se halla bastante extendido el lugar común de que se trata de una literatura pesada, aburrida y prolija. Es evidente que, hasta ahora, la literatura rusa ha venido siendo considerablemente diferente de la occidental, que ha experimentado otra evolución. Entre otras cosas, la literatura rusa ha incidido más en la vida y el destino del hombre, se ha desarrollado más en el sentido de la profundidad de la vida y menos en el de la superficialidad, lo externo, el movimiento y la acción. Pero hay en ella de todo. Y también cosas realmente divertidas: de entre la producción moderna, destacaría —por ejemplo— la novela *Nikolái Nikoláievich*, de luz Aleshkovski, que ha publicado seis novelas en Francia y EEUU.

Al calor de la *perestroika* se despierta en España una verdadera fiebre por conocer la cultura rusa en general, y sobre todo la literatura. Se traducen un buen número de obras y se habla mucho de literatura rusa: hay un momento, en torno a los noventa, en que ésta se pone de moda. De todas formas, la selección de lo que se publica se hace al buen tuntún, al calor de lo que suena en Francia, o propone alguien por las buenas, sin estudio sistemático de esa literatura, sin línea editorial.

Sólo hubo una editorial, Alfaguara, que configuró una colección de literatura rusa estructurada y sistemática, con una línea clara y obras de interés literario no coyuntural, realizada mediante decenas y decenas de estudios e informes hechos en-

tre 1987 y 1991, que, por desgracia, se abandonó. De todas formas llegó a contar con los siguientes autores y títulos, que dan cuenta del interés y buena orientación de esa colección: Andréi Bieli (*Petersburgo*); Mijaíl Bulgákov (*Corazón de perro*); Vladímir Makanin (*El profeta, Un río de rápida corriente, Solo y sola*); Osip Mandelshtam (*El sello egipcio v El rumor del tiempo*); Viacheslav Pietsuj (*La nueva filosofía moscovita*); Andréi Platónov (*La excavación*); y Yenedikt Yeroféiev (*Moscú-Petushki*). A lo que hay que sumar lo que publicó, también por entonces, la editorial Taurus (Bajtín, el gran clásico de la teoría literaria, y Guriévich, importantísimo historiador de la cultura).

El caso contrario sucedió con la editorial Planeta, que por comprar a la VAAP (el organismo oficial para los derechos de autor de la URSS) "a peso" una decena de autores, se encontró con que buena parte de ellos, aparte de soporíferos, tenían en sí un interés más coyuntural que literario, y ni siquiera llegó a publicarlos todos. Aún así, fue positivo que diera a conocer a autores como Chinguiz Aitmátov (*El calvario de Abdías*), Anatoli Ribakov (*Los hijos de Arbat*), Iuri Trífonov (*El viejo*), Bogomólov (*El momento de la verdad*), Astáfiev (*Historia triste de un policía*), Danil Granin (*Uro*), y Vasili Bíkov (*El signo de la desgracia*).

Entre los traductores de estos últimos años cabe citar a José María Güell, Isabel Vicente, Selma Ancira, María Puig, Margarita Estapé, Elena Panteleieva, Elena Vidal, etc.

Tras los cambios en la URSS, Rusia deja de ser en gran medida noticia, y también la literatura rusa. Ésta va desapareciendo poco a poco de los medios de comunicación, y apenas es editada. En el último periodo se han publicado, sobre todo, bio-

grafías y libros de políticos y estadistas, o referidos a la situación social y política de Rusia. Y, recientemente, apenas se edita va nada.

Entre las poquísimas cosas que han aparecido últimamente podemos citar: *Pedro I y Alexis*, de Dmitri Merezhkovski; *Mi Pushkin*, de Marina Tsvetáieva; *Los archivos literarios del KGB*, de Chentalinski; *Mi Rusia fatal*, de Iuri Afanásiev, poesía de Anna Ajmátova y *La quinta esquina*, de Israíl Metter.

6. Algunos comentarios

Un examen somero de lo traducido, en cuanto a literatura rusa, sugiere algunas reflexiones:

a. Se ha traducido siempre al calor de acontecimientos políticos o sociales, y pocas veces por verdadero interés cultural.

b. Se ha traducido por lo general —como he dicho— de manera irracional, sin estudios sistemáticos ni información seria, generalmente bajo el estímulo de lo traducido en otros países.

c. Ha habido enormes altos y bajos. Períodos de interés por la literatura rusa y, por tanto, períodos en que se ha traducido bastante, y largas etapas —en ocasiones décadas enteras— en las que la literatura rusa parecía no existir.

d. Permanece sin ser traducida la mayor parte de la literatura rusa. En poesía existe un gran vacío, que incluye a genios como Pushkin o Blok. Mucho de lo traducido lo ha sido de segunda mano, del francés sobre todo, y de malísima calidad. Uno de los problemas que éste último ha generado es el de la deformación de los nombres rusos —cosa que, en gran medida, se sigue produciendo todavía hoy, dado que al traducir del francés o del inglés se suele cometer el error de copiar lite-

ralmente la transliteración de los nombres rusos a esas lenguas—.

La perspectiva en cuanto a la traducción de literatura rusa es bastante oscura.

Algunos de los factores que intervienen han experimentado una mejoría. Hay más traductores del ruso; se imparte enseñanza del ruso en no pocos lugares, amén de en las escuelas de idiomas y en las facultades de eslavística que se han abierto —aunque todavía hay poquísimos que estudie ruso, dadas las escasas salidas profesionales que tienen dichos estudios—; han llegado especialistas de cierto relieve; se ha incrementado el número de españoles que visitan Rusia y el de rusos que visitan España (aunque en el caso de estos últimos se trata, en general, de un turismo poco interesado por la cultura), etc.

Pero siguen gravitando con fuerza las dificultades, unas que son las de siempre y otras nuevas. Hay un desconocimiento general de la literatura rusa; existe el problema de la dificultad de la lengua; las relaciones entre Rusia y España, en lo económico, lo político y lo cultural, tienen un nivel muy bajo; la iniciativa privada está promocionando en Rusia algunas de las manifestaciones del arte (por ejemplo, el teatro), pero la forma en que lo hace es absolutamente aleatoria —por no decir caprichosa— y no alcanza, hasta ahora, a la literatura; la administración rusa no apoya la traducción a lenguas extranjeras de la literatura rusa; la contribución de la administración española a promocionar la traducción de literatura rusa es como una gota de agua en un desierto; los problemas generales de la cultura española se ven agravados y acentuados en el caso de la literatura rusa (la tendencia a que el libro sea cada vez más una mercancía de consumo, como otra cualquiera, que

depende totalmente, en el peor sentido, del mercado, de las modas, de los acontecimientos, de los medios de comunicación; el hecho de que la aparición de un libro sea más una noticia —que se desgasta a la velocidad a la que se desgastan hoy las noticias— que un hecho cultural en sí; etc.).

En resumen, todo parece indicar que, en estos momentos, Rusia y su cultura vuelven a ser, para los españoles, lejanas, lejanas...

NOTA. Juan Eduardo Zúñiga y Elena S. Kriúkova me han proporcionado algunos de los datos que he utilizado.





LA TRADUCCIÓN DE LA LITERATURA TAOISTA

Introducción Al desarrollar el contenido de esta ponencia, primero haré una pequeña introducción para explicar las características más importantes del

chino clásico, que es la lengua en que está escrita toda la literatura taoísta; después hablaré de los problemas que plantea la traducción del chino clásico; y por último abordaré los problemas específicos con que tropieza la traducción de la literatura taoísta.

1. El chino clásico

La lengua china. Lo primero que hay que decir es que, cuando se habla del chino, hay que tener en cuenta que hay muchas lenguas chinas. Hay que distinguir perfectamente lo que es el chino clásico, que aun hoy se utiliza en ocasiones, y el chino moderno, aunque éste tampoco es una sola lengua: comprende siete u ocho lenguas, tan distintas que llegan a ser mutuamente incomprensibles. De todas estas lenguas modernas, la que se ha establecido como lengua oficial es el mandarín, que



es la lengua del norte, la más hablada y la que conocen prácticamente todos los chinos. Todas estas lenguas, tanto el chino clásico, como las lenguas chinas modernas, tienen algo en común, algo que mantiene esa unidad que permite que lo podamos seguir denominando chino: la escritura, los caracteres chinos. Luego hablaremos de los caracteres chinos, porque plantean algunos de los problemas fundamentales a la hora de traducir esa lengua.

El chino en principio es una lengua aislante, en la que las ideas vienen representadas por morfemas monosilábicos. Esto es válido si hablamos del chino clásico, pero en el chino moderno ya no es así, pues muchas ideas se representan con palabras de dos y hasta de cuatro sílabas. Como ejemplo puede servir la palabra *cosa*, que en el chino clásico es un solo signo, un carácter que se pronuncia *u*; en el chino moderno, en cambio, nadie dice

u, dicen *tung-si*, dos sílabas que, aunque por separado tienen un significado distinto (*tung*: *este*; y *si*: *oeste*), juntas significan *cosa*. El chino clásico es más pictórico, el dibujito te lleva directamente a la idea; pero el chino moderno es más verbalizador. En este sentido cabría decir que las obras escritas se dividen en dos bloques: la literatura escrita en chino clásico, el llamado *wenyan* [*uenyen*], que significa lengua literaria; y la escrita en *bailma* [*paejuá*], en chino moderno. La auténticamente monosilábica es la primera.

En cuanto a los géneros para los que se han utilizado una u otra lengua, el chino clásico, el antiguo, se empleó para obras de contenido tradicionalmente serio, grave, como los ensayos; algo parecido al latín en Occidente. En cambio, el chino moderno, aunque se remonta al siglo VII, es la lengua en la que se han venido escribiendo géneros menores, como novelas, relatos, teatro.

Conviene advertir también que cuando en la literatura china distinguimos entre literatura clásica u literatura moderna, no hay que confundir la lengua de esta última con la lengua hablada, con el *kouyu* [*kou-ii*], cuyas similitudes u diferencias son más o menos como en las lenguas occidentales.

Los caracteres chinos. Vamos a hablar ahora de los caracteres, algo muy importante si tenemos en cuenta los problemas que plantean a la hora de traducir. Los caracteres chinos no son exclusivos del chino; lenguas completamente distintas, como el japonés, el coreano, el vietnamita, durante siglos han usado los caracteres chinos. En todos estos países las personas cultas conocían la literatura china. Y por otra parte, es muy de destacar cómo los caracteres chinos sirven como vehículo o vínculo de unión de todas las lenguas chinas, y eso expli-

ca que la unidad de China se haya podido preservar a lo largo de los siglos.

La definición de los caracteres chinos podría ser: unidad mínima gráfico-semántica que corresponde al morfema monosilábico de una idea. Los caracteres chinos son polivalentes en el sentido de que la función sintáctica de ese signo depende del lugar que ocupa en la frase; un mismo carácter puede hacer función de sustantivo, de adjetivo, de verbo.

La forma de los caracteres chinos ha ido variando con el tiempo. Los más antiguos que se conocen se remontan al segundo milenio antes de nuestra era; de ellos se conservan muchos en forma de incisiones en huesos o caparazones de tortuga, usados con fines adivinatorios; son los llamados *jiaguwen* [*chiakuwen*], "escritura en caparazones y huesos". Siguió después, a principios del primer milenio a.n.e., la época de la dinastía Zhou [*chou*], la época de los bronce chinos. En ella se siguen haciendo incisiones con punzón, y de ahí el nombre de *jinwen* [*chinwen*], "escritura en metal". Aparece más tarde el *zhuanshu* [*chuanshu*], la escritura sigilar. Habrá que esperar hasta el siglo III a.n.e. para que se generalice el uso del pincel, lo que dará lugar a la escritura de los caracteres chinos en la forma más moderna, la que se usa hoy en día.

Hay seis clases de caracteres: 1. los *xiangxing* [*siangsing*] o pictogramas, representaciones icónicas de un objeto o una acción; 2. los *zhishi* [*chishi*], logogramas o ideogramas simples, signos que representan ideas; 3. los *huiyi* [*jui-i*], logogramas compuestos. Los primeros, los pictogramas, son signos que, simultáneamente, representan tres cosas: una figura (representación visual), un sentido (intelectiva) y un sonido (auditiva). Sin embargo

los caracteres más abundantes son 4. los *xiesheng* [*siesheng*], logofónicos, llamados así porque representan un sonido y una idea y están compuestos de las dos partes correspondientes. Aparte de estas cuatro clases hay otras dos más: 5. los *zhuanzhu* [*chuanchú*], derivados, y 6. los *jiajie* [*chiachié*], "falsos préstamos" ! cuando no había carácter para una palabra escogían uno que tuviera el mismo sonido que la palabra que querían escribir; v.g., el carácter que escogieron para el sonido [*ju*] (*por qué*), significaba originalmente *papada de buey*). Hay que tener en cuenta, en este terreno, que la lengua china conoce muy pocos sonidos silábicos, unos cuatrocientos escasos. (De ahí, dicho sea de paso, lo enormemente complicada que resulta la traducción al chino de los nombres occidentales).

A la hora de considerar los caracteres chinos hay que tener presente que en la escritura fonética la palabra escrita lleva al sonido, v éste a la idea; en cambio en el chino, sobre todo en el clásico, el signo escrito directamente nos conduce a la idea. Cuando nosotros leemos reproducimos sonidos, cuando se lee chino lo que se reproduce son ideas; esto ayuda a comprender la diferencia que existe entre pensar verbalmente v pensar imaginativamente, y cómo esto repercute en la mentalidad de un pueblo. Lo cual no deja de plantear otro serio problema en la traducción del chino: nos enfrentamos con otros esquemas mentales; el chino es más intuitivo, menos amigo de los conceptos monolíticos y de la rigidez de nuestra lógica.

2. Dificultades de traducción del chino clásico

Dificultades comunes con el chino moderno. Un problema que se plantea a la hora de traducir

el chino es que, tanto en el clásico como en el moderno, no hay categorías gramaticales de género y número. En el chino sólo se especifica el género y número cuando es absolutamente necesario para entender la frase; normalmente dan por sentado que, por el contexto de la frase, se va a saber si se habla de uno o de varios, o si es masculino o femenino. Sobre esto último, una traducción del chino, sobre todo del clásico, al castellano puede dar cierta sensación de "machismo", que no se corresponde con el original. Bien es verdad que esta característica no es exclusiva del chino, como ya se sabe.

Un problema más concreto se refiere a las medidas de capacidad, longitud, etc., que también difieren mucho de las nuestras; por ejemplo, *li* es una medida de longitud que equivale a 576 metros, v nos encontramos con que en castellano no hay una medida ni siquiera aproximada. Solución: conservar el término *li*, esperando que corra la misma suerte que el ruso *versta*. O bien tirar de calculadora v traducir por su equivalente en leguas, millas, varas...

Dificultades específicas del chino clásico. El problema más grave que se plantea, incluso para los propios chinos a la hora de hacer las correspondientes traducciones al chino moderno, es que hay muchos de esos "préstamos falsos" de los que antes hablamos. En todos los textos antiguos aparecen caracteres que no significan lo que parecen significar, sino que están tomados por su homófono. Esto ocurre por diversas razones, como, por ejemplo, un error del copista; o por desconocimiento del carácter que corresponde a la idea o palabra que se quiere escribir. Por otra parte, en la antigua China era costumbre que, cuando un em-

perador moría, el carácter que formaba parte de su nombre era tabú y ya no se podía escribir; y así encontramos que ciertos caracteres dejan de usarse durante cierto tiempo. En el *Libro del Tao* se puede observar esta circunstancia, lo que ha servido para datar los dos textos descubiertos en la tumba de Mawangdui, los más antiguos conocidos. Esta confusión de los caracteres dificulta mucho la traducción, e incluso la propia interpretación del texto por los propios eruditos chinos, quienes a menudo se contradicen. La solución es remitirse al contexto; pero este problema se agudiza cuando se trata de textos como los taoístas, que son oscuros y con un contenido críptico y un tanto esotérico en algunos pasajes. En uno de los libros que he traducido recientemente, los comentaristas daban hasta tres versiones distintas a la hora de interpretar una expresión de tres caracteres.

La polisemia. Los caracteres son polisémicos. El chino moderno ha resuelto este problema uniendo el carácter con otro que aclare su significado. Por ejemplo, *hablar* en chino se dice *shuo hua* [*shuojua*], "hablar palabra"; *leer*, *du shu* [*tu shu*], "leer libro". Precisamente para evitar las confusiones derivadas del monosilabismo, el chino moderno ha evolucionado hacia el bisilabismo, e incluso llega a formar palabras de tres o cuatro sílabas.

Las connotaciones. Algunos caracteres pueden tener connotaciones que, a pesar del contexto, no es posible saber si se deben reflejar en la traducción. Por ejemplo, el carácter *se* puede significar tres cosas: "expresión del rostro", "colores", "encanto femenino" (con cierto matiz erótico).

Las "palabras vacías" (*xuci*). En el chino clásico hay muchos caracteres de los llamados "palabras vacías": partículas, fundamentales en la composición, que desempeñan funciones equivalentes a nuestras preposiciones, conjunciones e interjecciones, que enlazan y establecen las relaciones sintácticas entre unas frases y otras. El problema reside en que estas "palabras vacías" también tienen varios significados. Por ejemplo, el carácter *ye* puede ser una partícula afirmativa, interrogativa, exclamativa, prohibitiva, o puede significar simplemente una pausa.

El estilo. Difícil de reproducir cuando se traduce, porque el chino clásico está construido a base de períodos cortos. Suelen ser frases breves que en castellano siempre resultan mucho más largas, con lo que se pierde la concisión, la fuerza y el ritmo del texto original. Si intentáramos una traducción literal el resultado sería una "prosa telegrama". Como ejemplo de lo anterior (aunque por lo general la frase en castellano suele ser mucho más larga) puede servir una frase del *Libro del Tao*, que dice: "*zhi zhe bu van, yan zhe bu zhi*" [*chiche pu ven, yenche pu chi*], literalmente "*saber* (partícula sustantivadora) *no hablar, hablar* (id.) *no saber*"; y que se traduce por "*el que sabe no habla, el que habla no sabe*". Este es el tipo de lenguaje usado sobre todo en el *Libro del Tao*.

Otros detalles menores son las clasificaciones de los objetos y de los seres en la lengua china, que tampoco coinciden con los nuestros. Por ejemplo, *qin shou* [*chin shou*] significa *animales salvajes*, pero traducido literalmente sería *aves y cuadrúpedos*; al final se acaba traduciendo simplemente *animales*.

Los "tratamientos" usados en el chino clásico tampoco dejan de entrañar no pocos problemas. Al maestro, al rey, al superior en general, se les suele hablar en tercera persona (por ejemplo, *el maestro me ha dicho...*, por *Vd. me ha dicho...*), lo que a veces puede confundir al lector. También ocurre que el que habla lo hace en tercera persona, refiriéndose a su nombre propio, que muchas veces no coincide con el conocido del lector (por ejemplo, cuando habla Confucio dice: *Qiu [Chin]...* (nombre propio de Confucio). En este caso, caben dos posibilidades: se traduce *Qiu* por *Confucio*, o se mantiene y se añade una nota. Y por último, encontramos expresiones un tanto sorprendentes para el lector en castellano, como cuando el emperador, en lugar del majestuoso *Nos*, dice *este huérfano* o *esta humilde persona*. Aunque se pueda tratar de una expresión estereotipada, creo que se debe traducir fielmente, por las connotaciones que encierra.

3. La traducción de la literatura taoísta

La literatura taoísta

El taoísmo es una de las principales corrientes filosóficas del pensamiento chino. Dentro de éste, la corriente ideológica predominante ha sido el confucianismo, que todavía hoy ejerce una gran influencia en China. El taoísmo filosófico ha estado casi siempre en un segundo plano con respecto al confucianismo, porque ha sido un pensamiento minoritario, ha llegado menos al pueblo (salvo en los momentos en que ha inspirado verdaderas sublevaciones populares) y porque las clases dominantes no han podido servirse de él para mantener la estructura social, dado que se trata de un pensamiento un tanto "anarcoide".

Las diferentes corrientes filosóficas chinas se desarrollaron hace mucho tiempo, concretamente en la llamada época de los estados combatientes (siglos V a III a.n.e.), en la que el espacio chino estaba dividido en varios estados. Entre ellos no cesaron las guerras y conflictos, hasta que uno de ellos, Qin [*Chin*] acabó unificando toda China. Esto sucedió en el año 221 antes de nuestra era. En esta época de enfrentamientos y tensiones sociales, en que la sociedad china estaba pasando del sistema esclavista al sistema feudal, es cuando proliferan una gran cantidad de escuelas filosóficas; y de ahí salieron las tres grandes: el confucianismo, el taoísmo y el legismo.

Lo que caracteriza al pensamiento taoísta es que, para él, todo gira en torno al concepto de Tao. Imposible de definir, sería una especie de Absoluto, que algunos identifican con el Brahmán hinduista. Ahora bien, es muy importante distinguir el taoísmo filosófico del taoísmo religioso, o religión taoísta. Este último es muy posterior y, aunque basado en el primero, incluye elementos supersticiosos y devocionales totalmente extraños al taoísmo primitivo. Dentro de la literatura filosófica taoísta hay tres obras fundamentales. La primera y más importante es la que en Occidente se conoce como *Tao-te-king*, y cuyo verdadero nombre es *Libro del Tao*, o *Lao zi [Lao-tse]*, el mismo nombre que el de su supuesto autor, como es costumbre en las obras filosóficas de aquella época. Se trata de un libro no muy extenso, sólo tiene 5.000 caracteres, por lo que también se conoce como "El libro de los 5.000 caracteres". Escrito hacia el siglo IV ó V antes de nuestra era, se compone de una serie de capítulos sin unidad ni secuencia ideológica: una especie de antología de aforismos o máximas de

mayor o menor extensión, que se van sucediendo sin un claro hilo conductor. Los otros dos libros son los que más interés literario encierran, sobre todo el *Zhuangzi* [*chuang-tse*], el más extenso. El tercero es el *Liezi* [*lie-tse*].

Dentro de la literatura filosófica taoísta también hay capítulos de otras obras no estrictamente taoístas. Y también se debe incluir en ella la antigua poesía taoísta, en la que destaca una colección de poemas, las *Elegías de Chu*. Chu fue un antiguo estado de la China del sur. La China del sur y la del norte son dos Chinas diferentes, y más lo eran en la antigüedad. La cuna de la civilización china fue el valle del río Amarillo, en la China del norte, y luego esa civilización se fue extendiendo hacia el sur y absorbiendo pueblos que originariamente no eran chinos. En estas tierras del sur existía una antiquísima tradición religiosa, filosófica, de carácter samánico, y algunos piensan que pudo ejercer una notable influencia sobre el taoísmo. Habría, pues, que buscar los orígenes del taoísmo en ese poso samánico del sur de China, un sur que fue asimilado, pero que, al mismo tiempo, dejó su huella en esta asimilación.

Veamos a continuación cuáles son las principales características de la literatura filosófica taoísta en lo que se refiere a la dificultad de la traducción.

En primer lugar, como ya se ha dicho, todas estas obras están escritas en chino clásico. El género que usan es la prosa. En aquella época en la literatura china se distinguían tres géneros: la poesía (*shi*), el *fu* (prosa poética) y el *sanwen* (prosa). Ahora bien, hay que tener en cuenta que la prosa de estas obras taoístas, que veremos ahora, no es la prosa que nos es familiar: en las frases hay un ritmo, unos paralelismos, un número determi-

nado de caracteres, una estructura relativamente fija, en una palabra, no es una prosa pura.

Además, siendo libros con un contenido filosófico importante, que los convierte en verdaderas obras literario-filosóficas, la precisión es obligada e inexcusable, de modo que surge con toda su fuerza el dilema: ¿Qué se debe primar, la forma o el contenido? ¿Sacrificar el estilo en aras de la exactitud, o modificar ligeramente el sentido para reflejar la estética del lenguaje? La solución no es una, depende de la obra, y así mientras en el *Libro del Tao* (en el que predomina el denso y críptico contenido) se debería optar por lo primero, en el *Zhuangzi* (de gran valor literario) se podría optar por lo segundo.

Hablando de la literatura taoísta hay que tener presente la distancia, tanto en espacio y tiempo, como en mentalidad, que nos separa de sus autores. Para traducir una literatura así es imprescindible un gran esfuerzo por penetrar en ese mundo, en esa filosofía de la vida, en esa cosmovisión que tenían los taoístas. Y ahí tenemos el ejemplo de los budistas indios, que tan bien supieron profundizar en el pensamiento taoísta, para después adaptar su terminología a la hora de traducir y explicar los conceptos budistas.

Otro problema, común a todas las traducciones de lenguas cuya tradición cultural poco o nada tiene que ver con la nuestra, es que estas obras taoístas están plagadas de alusiones y referencias a la mitología china, a leyendas y hechos históricos de la antigua China. Es un problema que no se da, o al menos no tanto, entre las lenguas occidentales. La solución es el recurso a las engorrosas notas o, cuando ello es posible, añadir algún término aclaratorio (la "bella"..., el "tirano"...).)

Punto muy importante son también las con-

notaciones místicas de la literatura taoísta, lo que acarrea una doble dificultad: a) sus potenciales afinidades con la mística cristiana, y b) la naturaleza esotérica de muchos de sus relatos y aforismos.

a) Aquí el problema estriba en si las experiencias místicas, "extáticas" (la ascética queda relegada a un muy segundo plano), de los taoístas son similares a las de los místicos cristianos, con lo que se podría emplear la rica terminología de nuestros místicos (Teresa de Avila, Juan de la Cruz, Malón de Chaide, Juan de Avila, etc). Y más si se tiene en cuenta la tradición franciscana de unión con la naturaleza, tan próxima al taoísmo. Los mecanismos psicológicos de la mística pueden ser los mismos, pero las connotaciones, las motivaciones y toda la carga religiosa adyacente varía, y mucho. Siendo estados de conciencia similares, se podrían emplear los términos equivalentes en castellano, pero las connotaciones no son las mismas. Veamos algunos puntos concretos:

1. En el taoísmo filosófico no hay dioses. La idea de Dios es ajena al pensamiento taoísta, salvo que se entienda la idea de Dios en un sentido panteísta. Por ejemplo, algunos han querido identificar al Tao con Dios. Para un taoísta, ciertamente, el Tao es el principio supremo que engendra y contiene a todas las cosas, pero para un cristiano su dios es algo distinto del mundo y de él mismo, en tanto que en el taoísmo *yo soy* el Tao, y todas las cosas son una sola en el Tao. Ése es el punto clave que distingue el Tao de Dios: el Tao es el Uno en el que se identifican los contrarios, es el ser y el no ser; en el cristianismo, Dios *es*.

Por otra parte, en estos textos aparece muy a menudo el carácter *tian* [*tien*], *Cielo*, del que continuamente se está hablando. ¿Cómo traducirlo sin llamar a engaño al lector no enterado? Los co-

mentaristas chinos dicen que *tian* se refiere a la naturaleza; si se conserva la literalidad o si se traduce por *naturaleza* no hay mucha diferencia, pero de algún modo conviene aclarárselo al lector. Otra expresión es *tiandi* [*tienti*], *Cielo y Tierra*, que designa al universo. Aquí cabe la duda entre traducirlo por *universo* o por *el Cielo y la Tierra*, por un término con sabor más moderno o por una expresión más clásica y poética.

Otra dificultad con la que se tropieza es cómo traducir la expresión *zao jua* [*tsaojuá*], *hacer las transformaciones* o *hacedor de las cosas*. Podría pensarse que apunta a un dios creador, pero los comentaristas chinos dicen que se refiere a la naturaleza, que es la que hace las cosas. En este caso conviene traducir *naturaleza*, en vez de *hacedor*, para evitar equívocos.

2. El alma. En el taoísmo, la concepción (y expresión lingüística) de todo lo que en la tradición filosófico-religiosa occidental se denomina alma, es muy compleja. Los caracteres chinos que pueden corresponder a *alma* tienen matices diferentes. En último término, se trata de evitar el uso de la palabra *alma*, por cuanto esta palabra tiene en castellano un significado muy preciso, como realidad sustancial y permanente; lo cual no está tan claro en los textos taoístas. Los términos más empleados en chino para designar el alma son:

xin [*sin*], el más usado, que significa literalmente *corazón*, pero que se emplea en el más amplio sentido de mente, espíritu, pensamiento, conciencia (lo suelo traducir por *mente*).

shen, traducido por *espíritu*, va que tiene unas connotaciones que se acercan más a lo que entendemos por alma. El *shen* está formado por la combinación del *jing* [*ching*], *semilla* o *esperma*, y el

qi [chi], *aire vital*, especie de energía cósmica o vital.

Lo que en los textos suele traducirse por *alma* son los caracteres *hun* [juen] y *po*. Los taoístas distinguen siete almas: tres, de las funciones superiores (*hun*), relacionadas con el Yang y que después de la muerte retornan al Cielo; y siete, de las funciones inferiores (*po*), relacionadas con el Yin [in] y que al morir retornan a la Tierra.

3. "Pecados" v "virtudes". Otro terreno relacionado con la terminología cristiana, y en el que también se plantean problemas de traducción. Hay un carácter, *zui* [tsui], que se podría traducir por *pecado o falta*, pero como en el taoísmo no hay referencia alguna a la divinidad, ni a ningún tipo de código moral que pueda transgredir el hombre, no parece adecuada traducirlo así: se daría una visión distorsionada del contenido del texto, considerando que estas palabras están impregnadas del elemento cristiano y religioso. (Un ejemplo de este tipo de "deformación" es la traducción del carácter *qun* [chiüen], que significa en chino *muchedumbre*, v que un excelente diccionario hecho por jesuitas traduce *por grey*). Otro tanto ocurre con la tentación de traducir por *caridad* el chino *jian'ai* [chien'ae], *amor universal*, *amor a todos*.

Llegamos a otro punto: ¿cómo distinguir los diferentes términos chinos que designan al "sabio taoísta"? Es muy frecuente encontrar el término *shengren* traducido por *santo*, lo que automáticamente nos remite a un concepto cristiano. Por eso es preferible traducirlo por *sabio*, teniendo en cuenta que en aquella época la sabiduría no residía en el puro conocimiento, sino en una vida "virtuosa". Otro término que se puede confundir con el anterior es *xianren* [sienren], que designa también a un sabio, aunque inferior al anterior. Podría tra-

ducirse por *sabio*, si el primero lo traducimos por *gran sabio*, o bien simplemente por *varón virtuoso*. Y por último el término *junzi* [chiüntse], de complicada traducción: significa literalmente *hijo de príncipe*, pero en sentido derivado se refiere a una persona recta, que se comporta honestamente, etc. Al final, parece que la palabra *caballero* puede ser la más apropiada, como cuando se dice: "es todo un caballero".

Con la palabra *virtud* no hay mayor problema, pues, como va se sabe, en su etimología latina *virtus* es fuerza, poder, eficacia. Es el caso del *Tao te king*, "Clásico del Tao y de la Virtud", o sea, el *Libro del Tao* v de su fuerza, poder o eficacia. En un libro taoísta la virtud significa lo que acabamos de decir, pero en un texto confuciano la palabra *virtud* tiene el mismo significado que en el cristianismo, es decir, se refiere a las virtudes morales. Así pues, dentro de los textos chinos hay que tener mucho cuidado en distinguir los textos (o fragmentos) taoístas de los confucianos, porque de lo contrario se puede incurrir en un grave error.

Hav dos virtudes que aparecen repetidamente en los textos taoístas (aunque para criticarlas, porque son virtudes confucianas), de las cuales, a la hora de traducirlas, una no presenta problemas, pero la otra sí. Son las dos virtudes confucianas por excelencia: *ren* y *yi* [i]. La primera, que en principio significa *benevolencia*, es la que plantea el problema; la otra significa *justicia*, y se aplica al hombre que hace lo que debe, que cumple con su obligación moral. En torno al *ren* hay cierta confusión, va que ni siquiera Confucio, que es quien preconiza y difunde el término *ren* para significar la virtud fundamental del hombre, habla con precisión a la hora de definirlo. Normalmente se traduce por *benevolencia*; pero también hay quien

lo traduce por *humanidad, bondad*, e incluso *caridad*. En cuanto a Confucio, da varias definiciones. Una de ellas dice: "*ren* es dominarse a sí mismo y retornar a los ritos". Los "ritos" a los que se refiere son los de la dinastía Zhou [*Chou*], es decir, el orden de la antigua sociedad esclavista. Resulta entonces que con su "benevolencia" lo que propone es una vuelta al respeto absoluto de las jerarquías, al "mayor en edad, saber y gobierno" del catecismo Ripalda. ¿Qué palabra hay en castellano que designe ese "autocontrol y retorno a los perdidos respetos": Otra definición que da Confucio del *ven*: "amar a los demás como a uno mismo", o "no hagas a los demás lo que no quieres que te hagan a ti"; lo cual coincide en parte con lo que los teólogos cristianos entienden por "caridad". Traducirlo así tampoco resultaría muy apropiado, por esas connotaciones cristianas tan marcadas. Puede decirse que todavía no se ha encontrado la palabra exacta para traducir este término.

También hay otros nombres de virtudes con alguna complicación. Por ejemplo, *xiao* [*siao*], virtud muy importante para los chinos, que consiste en un gran respeto a los padres, y que se suele traducir, de forma no del todo exacta, por *piedad filial*; y *ti*, el amor y el respeto a los hermanos mayores, difícil de traducir porque no hay una palabra en castellano con ese significado, ni aproximadamente. A veces la grafía del carácter puede dar la pista para distinguir o entender la diferencia entre dos virtudes. Es el caso de dos virtudes tan parecidas que al principio no se aprecia diferencia entre ellas: una es *xin* [*sin*] y otra *zhong* [*chung*]. Ambas significan *lealtad, fidelidad, confianza*. Ahora bien, el carácter *xin* es compuesto, y una de sus partes significa *hablar* (su significado tiene que

ver por tanto con la palabra), mientras que en *zhong*, también compuesto, una de las partes significa *corazón o pensamiento*. Conclusión: *xin* es *lealtad*, pero entendida como la del "hombre de palabra"; en cambio, *zhong*, al tener que ver con el corazón, se refiere más bien a la actitud de lealtad hacia otra persona.

b) Lenguaje críptico. El carácter esotérico de la literatura taoísta se manifiesta en algunos pasajes de difícil interpretación, incluso para los más eruditos comentaristas chinos; unas veces por causa de una confusión de caracteres, otras por la propia oscuridad del texto. Lo más frecuente son, sobre todo, las alegorías, las alusiones; en muchos pasajes se advierte claramente que se está queriendo decir otra cosa, sin que, a veces, se sepa con certeza qué se quiere decir. Como ejemplo de ese carácter críptico podemos retomar el carácter *qi* [*chi*], *energía vital*, del que antes hablamos. Cuando de él se afirma que discurre por las venas, éstas no deben entenderse como las venas del cuerpo, sino como canales sutiles por donde discurre el *prana* (palabra sánscrita que muy bien puede traducir el *qi* taoísta). Aquí no se trata de una alegoría, se trata de una terminología críptica para el lego en la materia.

Otro ejemplo es una frase del *Zhuangzi*, que dice textualmente: "moverse libremente (refiriéndose al espíritu que vaga en total libertad) por el *wujing* [*uching*]". *Wujing* se compone de *wu* [*u*], *no existir*, y *jing* [*ching*], *región o territorio*. La traducción del jesuita vasco Carmelo Elorduv, un excelente traductor, es "remontarse hasta el infinito"; pero el concepto de infinito de la filosofía occidental es algo extraño al pensamiento taoísta. La dificultad estriba en el *wujing*; para algunos comentaristas significa *una región sin límites*; pa-

ra otros, *región donde nada existe*; v otros dicen que designa *la región que sobrepasa todos los límites*, es decir, el *Tao*. Surge inevitablemente la tentación de verterlo por *utopía* (etimológicamente hablando, ésa sería la traducción), pero es algo que, ni que decir tiene, está fuera de lugar.

Otra característica muy importante e interesante de la literatura taoísta es el recurso a las expresiones "polares" o "binarias", tomadas probablemente de la escuela del Yin-Yang (escuela que se supone anterior al taoísmo). Esta estructura binaria de los conceptos y la terminología se hace patente tanto a nivel de caracteres, como de períodos enteros. Son muy frecuentes en los textos las frases antitéticas y los términos antónimos. Es algo que cuesta reflejar en castellano.

En el *Libro del Tao* se repite la expresión binaria *ser-no ser*, en chino *wu-yon [u-you]*; el primer carácter, *wu*, significa *no ser*, *no haber*, y el segundo, *xou*, *ser*, *haber*. El problema aquí se plantea en torno al *wu*, que en principio se puede traducir por *no ser* o por *nada*; ¿cuál de ellas elegir? Y además está el hecho de que el *wu* tiene bastante que ver con el concepto budista (aunque el budismo es muy posterior al taoísmo filosófico) de *vacío* o *Vacuidad*. La idea de *Vacuidad* es clave en el budismo mahavana, el que se difundió en China. En cuanto a *no ser* y *nada*, hay matices que las distinguen. Del primero parece que puede salir el *ser*, en cambio la palabra *nada* es como más radical: de la nada no puede salir nada. Ahora bien, el *Libro del Tao* dice claramente que del *wu* sale el *you*. En cualquier caso, se trata de matices que el propio traductor puede elegir en función de su interpretación del texto.

De entre otros antónimos muy usados se puede destacar el bien conocido *Tin-Tang [in-yang]*,

que a veces se traduce como *Oscuridad-Luz*, versión casi literal; de hecho los caracteres correspondientes incluyen la representación de las nubes (o de la luna en la grafía moderna) y del sol. Aunque también se refieren a lo femenino y a lo masculino, lo que verdaderamente representan son los dos principios polares que constituyen la dualidad fundamental del universo. De ahí que por lo general se mantenga la terminología al uso: *Tin-Tang*, sin traducir.

Otra polaridad frecuente es *xiang xia [siang sia]*, *arriba-abajo*, pero aplicado a la sociedad: *los de arriba*, el soberano, los gobernantes, y *los de abajo*, los vasallos, el pueblo.

Otra expresión muy repetida es *shi fei*, que significa *ser-no ser*, pero en el sentido de *ser así - no ser así*. Se puede traducir por *es-no es*, como hace el P. Elorduv; o también por *correcto-incorrecto*, o por *verdadero-falso*; v hasta, de forma simplificada, por *si-no*. En esta línea, encontramos una escuela filosófica budista, los prasangika, que adoptan una postura de suspensión total del juicio: no dicen ni sí, ni no. Conforme a este principio, la llamada "cuádruple negación", ante una pregunta sobre si algo es así o no, los prasangikas responden: "ni sí, ni no, ni sí y no, ni ni sí ni no."

Y ya para terminar, y volviendo a lo que antes comentábamos acerca de cómo los chinos traducen los nombres extranjeros a su lengua, vimos que primero lo hacían por el sonido, buscando un carácter que fuera fonéticamente similar. Esto no acababa de resultar, y se recurrió a la traducción por el sentido: se averigua el significado del nombre v se traduce mediante los caracteres chinos correspondientes. Por ejemplo, en el caso de la religión cristiana, los misioneros tradujeron *Jesús* por

yesu (fonéticamente); en cambio, Dios por *tianzhu* [tienchu], *el Señor del Cielo* (por el sentido). Dios, desde los tiempos antiguos, se decía en chino *shangdi* [shangti], *emperador de arriba*, pero los misioneros "inventaron" una nueva palabra para distinguir el Dios cristiano del concepto de dios que tenían los chinos. Hoy en día, los neologismos, asimilaciones fonéticas entre nosotros, en China son traducciones por el sentido; por ejemplo, *tren* es *huoche* [juochó], *carro de fuego*; *teléfono*, *dianhua* [tienjuá], donde *dian* significa *electricidad* y *hua* [jua], *hablar*; *feiji* [feichi], *avión*, de *fei*, *volar* y *ji*, *máquina*.

Ahora, si queréis, podemos pasar a las preguntas:

(pregunta que no se entiende)

IÑAKI PRECIADO: Como es una literatura antigua, rechazo el uso de términos modernos o "artificiales", me gusta usar un castellano más clásico, más antiguo. Aunque a veces no tengo más remedio que recurrir a términos modernos.

PREGUNTA: En algunas traducciones hay nombres de personajes que se traducen.

IÑAKI PRECIADO: En algunos casos, los que se pueden traducir, se traducen, y si no, está la nota para aclararlo. Lo que se trata es de hacer la lectura más fácil; no todos los lectores conocen el taoísmo.

PREGUNTA: Al usar los comentarios, ¿no se corre el riesgo de traducir más el comentario que el texto original?

IÑAKI PRECIADO: Hace tiempo que acabé la traducción del *Zhuangzi*, pero con las notas estoy tardando casi más que con la traducción. Incluso al escribir las notas estoy corrigiendo pasajes que no había cogido bien al principio. De todos modos, cuando la traducción no es muy li-

teral siempre pongo una nota, y en ella explico qué dice textualmente el original y las opiniones de los comentaristas chinos.

(pregunta que no se entiende)

IÑAKI PRECIADO: *Tao* significa *camino*. Es un carácter que tiene varios significados, de los que los más importantes son: *camino* v *hablar*. Luego está lo que es el concepto filosófico de *Tao*. Etimológicamente, por su grafía, significa *camino*. *Tao* también significa *doctrina*, *método*, y hay algunos pasajes donde no sabes a ciencia cierta si se refiere al *Tao* en sí, o a una doctrina. Al ser caracteres muy antiguos, no se sabe bien cómo derivaron todos esos significados, o por qué se usó ese carácter para tales significados.

El *Tao* es el *camino* y la *meta*, las dos cosas; tu meta es el propio camino. *Mingjia* [mingchia] es la *escuela de los nombres*, filósofos que se dedicaban, sobre todo, a trabajar con el lenguaje, a la lógica, a los juegos de palabras. Cuando se les llama "sofistas" en las traducciones, no es del todo exacto; sería mejor llamarles "nominalistas", aunque tampoco tienen nada que ver con los nominalistas de la Edad Media.

PREGUNTA: Eso también se parece mucho a las ideas cristianas, porque Dios es "verbo", es "camino".

IÑAKI PRECIADO: Sí, el paralelismo está constantemente presente, pero el taoísmo filosófico poco tiene que ver con la religión cristiana.

PREGUNTA: Hablando de la lengua, dijiste que hay cuatro tonos, entonces ¿una misma palabra se puede decir de cuatro formas distintas?

IÑAKI PRECIADO: Lo de los tonos es terrible porque, dentro del propio dialecto mandarín, el de toda la China del norte, de una provincia a otra cambian completamente los tonos.

Desde luego los tonos son importantes porque, a veces, marcar un tono o no marcarlo sirve para diferenciar y evitar equívocos. Aunque no se marquen los tonos, te puedes entender porque lo importante es el contexto. En el dialecto can-

tonés son nueve tonos. Casi todos los chinos son bilingües, tienen su propia lengua además del mandarín. Por lo general, son lenguas completamente distintas; por eso la escritura juega un papel tan importante en la unidad de China.





Participaron: **FERNANDO GAONA** (Siruela), **BEATA ROZGA** (Espasa Calpe), **JUAN CERREZO** (Tusquets) y **RICARDO DI FONZO** (Anaya & Mario Muchnik). Moderó: **CRISTINA GARCÍA OHLRICH**.

LA TRADUCCIÓN EN LA MESA DEL EDITOR

Tenemos entre nosotros a cuatro editores a los que en un principio quisimos llamar "editores de mesa", aunque luego la expresión nos pareció un tanto

difícil, como si se pudiera hablar de editores de mesa, de silla, de pata de banco... Y hemos preferido llamar a la mesa redonda de otro modo. En cualquier caso, nos alegra tener con nosotros, porque las ocasiones son raras, a cuatro personas que trabajan o han trabajado para editoriales de gran prestigio, y por lo general cuidadosas y atentas para con el trabajo del traductor, por lo cual quizá sean atípicos. Con ellos, a los que quizá alguna vez se habrá considerado los supuestos "enemigos naturales del traductor", y que seguro que no lo son, comentaremos algunos aspectos del proceso que media entre la entrega de la traducción, e incluso antes, hasta la publicación del libro. Quizá podríamos comenzar por ese paso previo, por la selección del traductor.

JUAN CERREZO. Generalmente seleccionamos traductores que ya tienen una cierta veteranía dentro de la casa, y eso va en detrimento de los que



aspiran a entrar en este oficio. Siempre nos encontramos con que nos van llegando currículos y que hay que hacer una selección a partir de ellos. Sí contactamos con esas jóvenes promesas, pero, generalmente, por la dinámica de la empresa, por la dinámica del mundo editorial, solemos encargar textos en función de traductores que ya conocemos. Ésta es la realidad. Siempre estamos abiertos a nuevas posibilidades: cuando nos encontramos con que hay un autor nuevo, o una lengua no muy familiar, hacemos pruebas (generalmente enviamos unas cuantas páginas), contactamos con el traductor y le explicamos el motivo por el que nos ha parecido que está bien o que está mal.

CRISTINA GARCÍA. ¿Pero las pruebas se las enviáis a personas de las que ya tenéis un currículum en la editorial, o hay casos en que se busca a alguien nuevo?

BEATA ROZGA. Pienso que lo que dice Juan es verdad, pero luego intervienen factores que lo modifican en determinadas editoriales. Por ejemplo, las condiciones de Espasa, las condiciones en las que he trabajado yo, son condiciones, tengo plena conciencia de ello, bastante difíciles para los traductores, porque hay un determinado modelo de contrato de traducción del grupo Planeta, sobre el que yo no tengo ninguna influencia, por el cual, por ejemplo, no se pagan derechos al traductor. Es una cuestión por la que hemos luchado y estamos luchando —sobre todo cuando tuvimos a Manolo Rodríguez Rivero como director literario— con la dirección de Espasa. Hemos intentado introducir fórmulas que favorezcan más a los traductores y, por el momento, no hemos conseguido nada, y en esa guerra estamos. Esta situación, que perjudica claramente a los traductores, ha provocado que en Espasa nos dirigiéramos con frecuencia a traductores jóvenes. Yo no me he podido dirigir a muchos traductores reconocidos porque sé que me van a pedir derechos. Una de las ventajas que tiene esto es que hemos podido dar la oportunidad de hacer una primera traducción a muchos traductores jóvenes. En mi caso, habrá habido tal vez un 30 o un 40 por ciento de traducciones hechas por traductores debutantes, y tengo que decir que he estado siempre muy contenta con su trabajo. Creo que la experiencia en la traducción ayuda mucho a tratar determinado tipo de problemas, pero la base del trabajo del traductor es el talento y cierta sensibilidad.

RICARDO DI FONZO. También es cierto que muchas veces los traductores debutantes ponen más interés, más interés del normal.

PÚBLICO. ¿Qué es eso de más del normal?

RICARDO DI FOXZO. Sí, porque también son más inseguros, tienen más miedo, y están abiertos a todo.

BEATA ROZGA. Son muy receptivos.

FERNANDO GAONA. En Siruela hay tres personas que contratan traductores; una de ellas soy yo y, evidentemente, trabajo con los traductores que conozco, y tiendo, en la medida de lo posible, a dar una oportunidad a la gente que está empezando, como yo recibí una oportunidad para trabajar en el mundo editorial. El sistema que uso es, a veces, comenzar con artículos de prensa para la revista, revisando los currículos, y también seleccionando —en mi opinión, eso es muy importante para los que estéis empezando como traductores— de acuerdo con la sugerencia que se indica en el currículo en cuanto a especialidad. Es fundamental a la hora de optar por un traductor que digáis en vuestro currículo qué podéis traducir, incluso cuando se trata de temas de lo más dispares, porque ahí está vuestra oportunidad de convertirlos en especialistas, y así tendréis más posibilidades de trabajar con una editorial.

BEATA ROZGA. Creo que hay que decir aquí claramente que los currículos sirven para algo, porque yo me he encontrado muchas veces con traductores que piensan, bueno, envío el currículo, pero seguramente se perderá en un cajón, y no es así, os lo puedo asegurar. Nosotros les hacemos bastante caso, pero se echa en falta una información más personalizada y que, como decía Fernando, nos déis una idea más concreta de cuáles son vuestras preferencias, vuestros gustos e incluso que enviéis pruebas de traducción. Hay quien las adjunta.

FERNANDO GAONA. Pero lo de las pruebas es muy delicado...

RICARDO DI FOXZO. Sí. De todas formas a mí no me sirve eso, porque el tiempo es fundamental, y yo no me puedo dedicar a cotejar pruebas. Prefiero no arriesgarme a hacer un cotejo, por razones de tiempo.

CRISTINA GARCÍA. Ése es otro asunto que podríamos comentar también, el tema de las pruebas. Está claro que no solamente en el caso de los traductores que empiezan hay que ver qué se les puede encargar, porque a todos los traductores hay cosas que se les dan mejor o peor.

RICARDO DI FOXZO. Hay traductores a los que se les da muy bien el *slang*, por ejemplo; hay gente que traduce muy bien ensayos porque es gente muy cuidadosa con las notas, y no se les va a pasar nada.

CRISTINA GARCÍA. Incluso traductores con los que has trabajado varias veces te pueden, en alguna ocasión, no hacer un desaguado, pero no responder a lo que esperabas.

FERNANDO GAONA. Sí, puede ocurrir que el traductor no entre bien en el libro, y la traducción resulte deteriorada. Por eso no hay que tener ningún tipo de miedo a lo que es la colaboración del editor de mesa con el traductor. La literatura, para mí, es algo opuesto casi a lo práctico, algo que tiene que ver con la sensibilidad, y verter un libro a otra lengua es muy difícil. Un traductor puede ser magnífico y presentar un texto con un cierto deterioro en lo que es el lenguaje o en lo que es la versión, y ahí pienso que es donde el traductor y el editor han de colaborar estrechamente. Cada libro es distinto, y un traductor puede conocer muy bien una lengua y enfrentarse a un texto de una complejidad nueva, tanto para mí, cuando vaya a tratar un libro, cuando vaya a sumergirme en él, como para el traductor, cuando se le pre-

senta el libro. Yo tiendo, en general, a respetar al traductor, a no dudar de él, y en todo caso a llamarle a mi mesa para colaborar y que eso quede solucionado y el libro salga impecable para el lector.

RICARDO DI FONZO. La relación entre el traductor y el editor es fundamental, por eso, cuando antes nos llamaba Cristina "los supuestos enemigos naturales del traductor", creo que no somos nosotros lo que estamos... Yo al menos no me siento aludido, no soy el Sr. Lara.

CRISTINA GARCÍA. Era para pinchar.

RICARDO DI FONZO. Sí, ya lo sé... La relación entre el traductor y el editor se establece entre el traductor y nosotros, que hacemos nuestro trabajo, no pasa por el empresario que está detrás y con el que también tenemos que lidiar muchas veces en favor del traductor, para intentar conseguir que se le pague un poco más. Ellos te enseñan los números y te dicen que no se puede...

CRISTINA GARCÍA. Pero vosotros, fundamentalmente, tenéis que luchar para que el traductor sea respetado, porque lo que os interesa es el texto. No a todos los editores les interesa el texto.

RICARDO DI FONZO. De todas formas pienso que los que estamos aquí pertenecemos a editoriales en las que los editores respetan los textos. Hay editores detrás de nosotros que son editores serios y son editores de profesión, editores que respetan el texto de los traductores.

JUAN CEREZO. ¿A qué te refieres con lo de respetar el texto de los traductores?

FERNANDO GAONA. Yo diría que significa que se fían de nosotros.

RICARDO DI FONZO. Exacto.

PÚBLICO. Pero ¿los editores sois conscientes

de que para que un texto salga con la calidad que se merece hay que sopesar cuidadosamente los factores calidad-tiempo-precio?

PARTICIPANTES EN LA MESA. (Risas) Sí, claro que somos conscientes.

PÚBLICO. Muchas veces vosotros tenéis unos planes de edición en los que se da una fecha para terminar la traducción que, a veces, parece imposible.

BEATA ROZGA. Por lo que respecta a los planes editoriales, nosotros tenemos muy poco que decir; a nosotros nos llega el libro con un *planning* ya hecho.

JUAN CEREZO. Yo creo que hay que ser razonable. Cuando sabes que un libro es importante no le puedes dar dos meses, y tienes que contar, también, con que el traductor tenga más libros entre manos y tenga que apartarlos, o deba dedicarse a más de un libro a la vez y en esos casos, generalmente, solemos pagar un poco mejor, se establece una especie de pacto con el traductor y el editor, que le está exigiendo un sobreesfuerzo. Pero yo creo que lo normal es dar los libros con tiempo y con un plazo holgado.

BEATA ROZGA. Nosotros somos gente que aprecia la calidad del texto, que trabaja con los textos y que ama la literatura, trabajamos siempre bajo estos supuestos. Yo intento sacar para mi traductor el mejor plazo posible y, muchas veces, como decía Ricardo, tengo que pelear duramente con el empresario que está detrás, al que le interesa todo lo contrario, dar el texto en el menor plazo posible porque no se quiere arriesgar a que cambie el plan editorial y ese libro no se publique nunca. Esto pasa muchas veces, que nos quedamos con traducciones hechas en las que se ha invertido dinero y que no van a ser publicadas. Por

supuesto que cuanto antes entregue yo este texto a traducir, menor es el riesgo de que se quede luego sin publicar, después de que la editorial ha invertido dinero.

RICARDO DI FONZO. Yo lo que hago con el 90 por ciento de los libros es dárselo al traductor para que lo estudie durante unos días y luego me diga el tiempo que necesita.

CRISTINA GARCÍA. Pero eso no es frecuente.

PUBLICO. Bueno, yo he trabajado para ti, y por eso sé que es verdad. Pero tú sabes muy bien que al principio siempre te tienes que pelear, dices: "bueno, me estás exigiendo mucho, y pagas muy poco. ¿Lo que quieres es calidad o que trabaje a destajo?".

CRISTINA GARCLA Cuando yo hablaba antes de respeto me refería a eso, a que lo que es absolutamente necesario es que haya alguna persona que determine el plazo en función del autor y del traductor, y esa persona sois vosotros. Sólo así se pueden hacer bien los libros. Y también me refero a las correcciones.

JUAN CEREZO. Nosotros somos los primeros interesados en que la traducción del libro llegue en las mejores condiciones, porque eso nos ahorra trabajo a nosotros y supone un resultado positivo para todos. Yo os puedo garantizar que batallamos para que las programaciones vayan adaptándose al ritmo de los traductores. Hay traductores a los que merece la pena esperar y ver qué te dicen, por ejemplo, que lo tendrán después del verano. En ese caso decides que será mejor programarlo en otoño, porque no va a estar antes. Luego hay otros que dejan un margen y dicen que intentarán hacerlo en dos meses, y entonces es cuando tú realmente estás presionándole, aunque

eso sucede en casos contados. No es la norma. Claro que somos editoriales un poco atípicas. En lo que coincidimos los cuatro es en que el resultado final es demasiado importante como para que el libro tenga que salir dos meses antes. Si no puede salir, no sale. Creo que aquí estamos de acuerdo los cuatro.

CRISTINA GARCÍA. Al escucharos hablar de que hay traductores a los que merece la pena esperar, se me ocurre pensar que hay traductores y traductores. Hay traductores de primera, de segunda... de tercera regional.

PÚBLICO. Aquí estamos sólo los de primera (risas).

CRISTINA GARCÍA. Por supuesto... También es cierto que lo mismo pasa con los autores, hay autores a los que uno sabe que no les puede cambiar una coma *v*, en cambio, otros a los que puedes abordar y proponerles algún cambio. Con los traductores pasa lo mismo, pero con aspectos más negativos en el sentido de que, a lo mejor, ni se les consulta. Hay algunos a los que ni siquiera se va a poner en duda lo que han traducido, aunque pudieran existir esas dudas *v*, en cambio, en el caso de otros el editor se cree autorizado a intervenir excesivamente en ciertos aspectos de su traducción. Seguramente lo habéis vivido.

JUAN CEREZO. El nivel de exigencia de la traducción lo marca el propio traductor, porque hay traductores que te presentan textos en los que, si les tocas una coma, te justifican por qué tiene que estar allí. Y entonces lo empiezas a mirar con otros ojos. Sabes con qué rigor se ha hecho. Los cambios suelen ser mínimos *v* casi siempre son evidentes, porque la traducción fluye perfectamente, las comas están todas en su sitio, etc. El propio nivel de exigencia del traductor te obliga a ser res-

petuoso en grado máximo. Pero cuando te metes en una traducción donde las dos primeras páginas las has emborronado de rojo con dudas, pierdes la confianza. Y no es que tú digas que es un traductor de segunda categoría, es que en ese caso el propio traductor se ha colocado en esa posición, ha habido algún tipo de eliminatoria.

FERNANDO GAONA. O el libro no se ha encargado a quien se debía encargar...

JUAN CEREZO. Sí, y luego, por supuesto, hay muchas condiciones atenuantes.

FERNANDO GAONA. Es cierto lo que dices en cuanto a lo que pasa cuando llega una traducción donde todo es fluido, lo cual se agradece. Y cuando se señala algo, no es que se ponga en duda al traductor, sino a la traducción, y eso hay que resolverlo antes de la publicación del libro. Los traductores siempre han querido colaborar conmigo para resolver todas esas dudas. Eso sí, hay que hacerlo lo más rápidamente posible, y aquí quiero retomar el asunto de los tiempos. Yo no programo los plazos, pero tengo una fechas a las que debo atenerme, y me resulta muy desagradable dar a un traductor un plazo corto para libros que requieren más tiempo. Yo también VOY a tener que correr. Debo explicarle al traductor por qué necesito la traducción en una determinada fecha. Suelo hablar con él para que, al menos, me entregue parte de la traducción para ir avanzando, para dársela a los correctores y poder ir revisando sus sugerencias. Porque, como ya ha dicho alguien antes, es importante que la calidad se anteponga a todo, y, además, ganamos tiempo. A veces, sin embargo, no conviene partir la traducción. Hay libros en los que la división por entregas supone que luego el corrector interrumpa la lectura, porque yo le haya dado otro libro, y esto es perjudicial. Yo en

lo único que pienso es en la calidad del libro y en el lector. El tiempo es algo que va en contra de todos nosotros. Por eso, entendiendo la situación de los traductores, a veces amplío el plazo. Lo que hemos hecho siempre es llegar a un acuerdo cuando una prórroga de una semana suponía que yo también me ahorra trabajo.

CRISTINA GARCÍA. Para eso también sería importante que el traductor pudiera leer la obra y meditar, con tiempo también, si está dispuesto a traducirla, si lo puede hacer...

FERNANDO DI FONZO. Sí, es muy importante dar el libro antes. Yo doy el libro antes al traductor, porque los libros tienen trampas: hay libros que parecen fáciles y luego tienen juegos de palabras...

RICARDO DI FONZO. Y hay traductores que te dicen que ese libro no lo pueden hacer, y no por eso no les vas a dar otro libro.

JUAN CEREZO. Sí, yo también prefiero esa sinceridad.

CRISTINA GARCÍA. Seguramente hay editores que no entienden que un traductor no pueda traducir un libro. Hay editoriales que te llaman y te dan el título del libro y el número de páginas. Y, lo conozcas o no lo conozcas, te piden una respuesta inmediata.

JUAN CEREZO. Yo creo que hay traductores buenos, que se esmeran, y sé, porque me lo han contado, que también hacen traducciones "aliménticias", muchas veces con seudónimos. Y supongo que habrá quien rechace esas traducciones "aliménticias" porque les supone estar trabajando sin parar durante mucho tiempo. Por otro lado asumen que también hay editores que imponen condiciones más leoninas, pero les interesa trabajar para ellos porque les garantiza cierta conti-

nuidad. Esto es aceptar las reglas del juego. Hay que reconocer que somos editoriales tan pequeñas que no podemos mantener a un equipo de traductores, digamos, "contento" durante todo un año.

VICENTE CAZCARRA. Volviendo al tema de los derechos: lo que yo no querría que quedara en el ambiente es que no pagar derechos significa mayores facilidades para los que empiezan en la profesión, es decir, que yo creo que en conjunto es muy malo y sobre todo en una editorial tan importante.

BEATA ROZGA. No es mi intención plantearlo en estos términos, estoy hablando de los resultados prácticos. Por eso he dicho al principio que los editores literarios en Espasa Calpe, y la gente interesada en la calidad de los textos, estamos en esta guerra, estamos teniendo conversaciones diarias con los jefes para que se respete este tema.

VICENTE CAZCARRA. Por eso mismo debería quedar constancia de que para la profesión esta situación es muy mala, y que a estas alturas los derechos de autor, los derechos de un creador, son irrenunciables, y yo lo digo aquí, para los que están empezando: hay que ir avanzando en esa dirección.

CRISTINA GARCÍA. Yo no me creo que Espasa no pague derechos a ninguno de sus traductores...

BEATA ROZGA. A ninguno.

CRISTINA GARCÍA. También hay editoriales que pagan a unos y a otros no, dependiendo de que se trate de personas con prestigio, que saben lo que pueden exigir, o no, de si la publicidad que se dé al asunto les perjudique o no.

BEATA ROZGA. Se pagan los derechos en caso de autores de dominio público; cuando no tie-

nes que pagar derechos al autor, entonces sí te puedes permitir pagar los derechos de traducción. En los demás casos, no.

PÚBLICO. Pero ¿no es obligatorio?

CRISTINA GARCÍA. Sí, es ilegal no pagarlos, pero por lo general nadie lleva adelante una demanda.

RICARDO DI FOXZO. También es cierto que el que acepta el trabajo acepta las reglas del juego, por lo que no le interesa protestar.

CRISTINA GARCÍA. Pero un contrato así es nulo.

RICARDO DI FONZO. Sí, es nulo, siempre y cuando lo denuncies.

VICENTE CAZCARRA. Por eso mismo, en reuniones como ésta, con otras personas de la profesión, hay que decirlo claramente: es una vulneración de la Lev que no se puede aceptar. Claro, ¿qué ocurre?, que en situación de crisis aceptas lo que te dan. Pero has de ser consciente de que va en detrimento de la profesión en su conjunto y, por tanto, en realidad, en detrimento de la cultura.

BEATA ROZGA. En eso estoy absolutamente de vuestra parte. Y sólo me cabe avergonzarme por mi editorial.

PÚBLICO. Lo que parece que no está claro es el montante de los derechos del traductor.

CRISTINA GARCÍA. Oscila entre un 0,5 y un 1,5 por ciento. La costumbre oscila entre esas cifras, pero se puede pactar otra cosa. Me han comentado que, a lo mejor, hay alguien que no sabe lo que son los derechos de autor. Quizá habría que explicarlo...

FERNANDO GAONA. Son los derechos que tenéis para exigir un tanto por ciento.

RICARDO DI FONZO. Es una propiedad, es como si, por ejemplo, tienes una fábrica de sillas,

es de tu propiedad. Pues la traducción también es de tu propiedad, y te corresponde un tanto por ciento de las ganancias del libro.

PÚBLICO. ¿Indefinidamente:

FERNANDO GAONA. Eso depende del contrato.

JUAN CEREZO. Bueno, en rigor, cuando cobras una traducción estás cobrando un adelanto a cuenta de los derechos que te corresponden por haberla traducido.

BEATA ROZGA. Yo también quiero decir que me he encontrado casos en los que los mismos traductores prefieren cobrar un tanto alzado a cuenta de derechos.

VICENTE CAZCARRA. Puedes hacer un convenio donde dices que tus derechos los cobras en un tanto alzado, pero siempre de acuerdo con la editorial. Esto implica que la editorial reconoce tus derechos, discute contigo, y tú estipulas lo que valen tus derechos. Pero los están reconociendo.

CRISTINA GARCÍA. Y siempre que se respete el tipo y las condiciones de la cesión que estás pactando con ese contrato. Eso es algo importante, pues no siempre se respeta.

PÚBLICO. En relación con este asunto, también hay una cláusula en el contrato que dice que todos los años te informarán de las ventas de los libros. De las editoriales con las que he trabajado, sólo una me informa puntualmente todos los años.

CRISTINA GARCÍA. Creo que Miguel Martínez Lage quiere decir algo al respecto.

M. MARTÍNEZ LAGE. Solamente quiero introducir una nota de sentido común y es que, efectivamente, la Lev estipula que lo que se cobre por una traducción debe corresponder a los derechos de autor. Y yo quisiera recordar que, salvo que se

vendan de ese libro —por el cual uno ha cobrado un adelanto a tanto la página— más de 40.000 ó 60.000 ejemplares, a veces menos, rara vez se ve más dinero en concepto de derechos. Esta es la realidad.

RICARDO DI FONZO. Rara vez se ve, es verdad.

JUAN CEREZO. Hay casos...

M. MARTÍNEZ LAGE. O pongamos 25.000, que ya es mucho.

VICENTE CAZCARRA. Hay casos en que es así, pero más importante que eso es el problema de fondo del derecho, es decir, del respeto a los derechos. Evidentemente, antes no lo había, y ahora sí. Si tienes la suerte de tropezar con un *bestseller* puedes ganar bastante dinero, pero lo importante es ir avanzando en cuando al respeto de la propiedad intelectual, que es vital.

FELIÚ FORMOSA. Hay una cosa que me parece importante y es que cuando hay una reedición hay que pagar un nuevo anticipo, es decir, no pueden reeditar sin comunicártelo.

JUAN CEREZO. En principio está contemplado dentro de esos ejemplares.

CRISTINA GARCÍA. Luego también está la reimpresión. ¿Qué es la reimpresión? A mí me parece que es una pequeña trampa, ¿no?

JUAN CEREZO. Nosotros al menos, no sé si somos más legales que ninguno, pero lo tenemos muy claro. Cuando se reedita un libro se supone que hay ejemplares que se han vendido al cabo de un ejercicio. Son ejemplares vendidos y, por lo tanto, devengan una serie de intereses al propio traductor; si esos intereses superan el adelanto que ha cobrado, hay una liquidación, se contemplará ese saldo positivo y rápidamente se le ingresará al traductor. En cambio hav otra

cláusula, que son los derechos subsidiarios, que es cuando vendes un libro, por ejemplo, al Club del Libro, al Círculo de Lectores. Hav un contrato por compra de traducción con una cláusula en la que se especifica que un 50 por ciento corresponde al traductor.

CRISTINA GARCÍA. Hav veces en que no se le informa al traductor, v éste no cobra esas cantidades.

JUAN CEREZO. Lo que ocurre es que el Círculo de Lectores paga poco y tarde, aun siendo una editorial con un movimiento impresionante, y sucede que ese 50 por ciento se considera incluido en el adelanto.

MARIANO ANTOLÍN. Dejando a un lado el tema económico, uno de los problemas que se plantea habitualmente con las reediciones es que el traductor v el editor están de acuerdo en que se han cometido erratas y errores, y cuando se plantea una segunda edición es casi imposible que el editor quiera componer de nuevo algunas páginas del libro v, sabiendo que había erratas v errores, vuelva a reeditar como está, porque es mucho más fácil volver a utilizar las mismas planchas. Por lo tanto, en algunas ocasiones me parece que el editor no cuida tanto el texto.

RICARDO DI FONZO. En eso no estoy de acuerdo contigo, porque ahora es muy fácil hacer películas y el costo es mínimo. Yo siempre guardo un ejemplar donde se van marcando los errores, v es muy fácil hacer una película de una sola página. No es como antes, cuando se trabajaba con planchas.

FELIÚ FORMOSA. Alguna vez yo he querido revisar la traducción v no he podido porque el libro ya estaba impreso, y no me han llamado antes. Otras veces sí.

RICARDO DI FONZO. A veces se incluye la revisión en el contrato. Nosotros damos en el contrato un plazo al traductor para su revisión. Y una vez que la ha revisado va no puede corregir nada más; porque hav traductores, v autores también, que si fuera por ellos no se acabaría nunca, sobre todo los autores.

FERNANDO GAONA. Nosotros también tenemos libros donde anotamos todas las erratas detectadas. Lo ideal es que el traductor informe en cuanto tenga alguna noticia que dar, pero las reediciones a veces son de urgencia v es posible que no te enteres.

BEATA ROZGA. Muchas veces nos encontramos con que se nos entregan películas para revisar.

RICARDO DI FONZO. Las reediciones las deciden normalmente los comerciales.

FERNANDO GAONA. Yo soy partidario de corregir un libro en cuanto tenga la primera errata, pero, a veces, por problemas de tiempo, no es posible, v me da mucha rabia, porque pienso que el libro ha sufrido, que se va a interrumpir la lectura.

CRISTINA GARCÍA. Da la sensación de que el libro, cuando sale de vuestras manos, va no tiene nada que ver con vosotros.

JUAN CEREZO. Sí, estamos metidos en esa rueda. Cuando el libro está en la calle va estamos trabajando en el siguiente v materialmente es imposible ocuparte de ese libro porque tienes otros esperándote. Hav cartas de lectores a veces muy curiosas porque no nos dicen que haya erratas, sino que se ofrecen para informarnos, a cambio de tanto (risas), de lo que han descubierto.

PACO ÚRIZ. Vosotros, por ejemplo, recibís una traducción en papel o en disquete, lo corregís v lo devolvéis al traductor, ¿es así?

FERNANDO GAONA. En mi caso sí.

PACO ÚRIZ. Sí, en mi opinión es el método que más se agradece. A mí me ha llegado a pasar que al revisar la traducción he encontrado cosas v giros que es imposible que vo los haya escrito. Se cambian cosas sin que nadie te avise.

FERNANDO GAONA. De acuerdo con mi método, yo siempre procuro seleccionar a los mejores correctores. He recibido currículos de correctores filólogos que luego no conocen la lengua ni saben corregir, porque no tienen práctica. A los correctores que me parece que tienen posibilidades les inculco que tienen que respetar siempre al traductor. En Siruela he introducido una forma de trabajo nueva, que consiste en marcar con bolígrafo las erratas, v a lápiz, al margen, la sugerencia del corrector. Yo superviso las sugerencias, borro algunas porque la opción del traductor es correcta, v lo que me parece que puede mejorar el texto es sobre lo que trabajo luego con los traductores. Y ahí es donde el traductor/a v yo trabajamos en el texto de otra manera. El corrector tiene que saber que el texto no es suyo, que no tiene que hacer una nueva traducción. Y les exijo que tengan cierta sensibilidad.

CRISTINA GARCÍA. Pero a veces es difícil saber quién tiene sensibilidad y quién no. A mí me gustaría saber, llegado este punto, si creéis que es necesario que el corrector coteje con el original o no, que sepa el idioma del que se está traduciendo, v que conozca el texto, o no.

FERNANDO GAONA. Puede faltar texto, incluso.

BEATA ROZGA. Veo que no todos trabajamos igual. Yo he trabajado muy poco con los correctores de estilo. Cuando puedo, lo evito, ya que creo que la corrección de estilo puede ser en gran

medida arbitraria, la misma expresión se puede traducir de diez maneras distintas. Creo que, si podemos reducir al mínimo el número de personas que intervienen en esta fase tan resbaladiza, mejor. Aunque esto también depende mucho del volumen de trabajo.

CRISTINA GARCÍA. Pero es que entonces lo vas a hacer tú.

BEATA ROZGA. Sí, pero sólo habrá dos personas implicadas, no tres: editor, traductor, corrector.

JUAN CEREZO. Pero en vuestro caso los correctores de estilo sois también vosotros en gran medida, ¿o no?

CRISTINA GARCÍA. Sí, correctores, supervisores de los correctores que necesitáis...

RICARDO DI FONZO. El tema de la corrección es muy subjetivo y muy resbaladizo. En la corrección de estilo, como decía Beata, hay gustos para todo. Hay que respetar fundamentalmente el trabajo del traductor. Pienso que el corrector de estilo debe estar más atento a los casos en que falta un párrafo, porque al traductor se le haya escapado, o a defectos muy evidentes. En lo subjetivo, yo creo que hay que dar siempre la razón al traductor.

JUAN CEREZO. Abundando en esto, realmente la corrección no es de estilo propiamente dicha... "corrección de estilo" es una expresión muy fea...

CRISTINA GARCÍA. Parece como si lo que tradujéramos careciera de estilo, ¿no?

RICARDO DI FONZO. Es una palabra horrible...

JUAN CEREZO. Se trata más bien de una lectura en profundidad, donde se marcan los puntos conflictivos. Pero nadie es perfecto, y yo creo que

ellos mismos luego no se dan cuenta de que lo hemos arreglado. Cuando se trata de algo evidente no hay ningún conflicto. Lo que preferimos es pasar una tarde entera con el traductor. Cuando un traductor ve su texto lleno de marcas de rotulador rojo, todo le parece arbitrario y se suele enfadar contigo; lo ideal es tenerlo delante, de una manera amistosa, comentar las cosas, como si fuera un lector, y yo creo que ellos lo agradecen. Porque, es curioso, de acuerdo con nuestra experiencia, ni tú aportas la solución definitiva ni ésta estaba en primera versión...

M. MARTÍNEZ LAGE. Cuando una editorial revisa y corrige una traducción, yo diría que sólo en el 20 por ciento de los casos acierta con una sugerencia mejor que la solución elegida por el traductor; el 40 por ciento es indiferente, da lo mismo su elección que la tuya; y en el otro 40 por ciento se equivoca manifiestamente. Y surge el problema, del que hablaba Paco Úriz, de las galeradas. Porque a los correctores les pediréis seguramente que introduzcan las correcciones en disquete...

JUAN CEREZO. Una cosa que nos ha pasado a nosotros es que a veces aparece demasiado *volverse* en el texto, *se volvió*, etc., y para evitar la repetición ponen *se giró*, que es incorrecto. En una ocasión recibimos una crítica, en un artículo que se publicó en *El Mundo*, de una persona que afirmaba que una novela nuestra estaba plagada de catalanismos. Le llamamos y le preguntamos cuáles eran, y dijo que estaba lleno de *se volvió*, y nos dejó chafados, porque otras veces nos habían criticado la otra expresión. Cada uno tiene su versión. No somos tan flexibles como nos gustaría que fueran los demás con nosotros.

FERNANDO GAONA. Cuando hay repeticiones, yo sugiero suprimir alguna.

CRISTINA GARCÍA. Podríamos comentar también quién tiene la última palabra cuando hay disparidad de criterios, y si realmente se está consultando siempre al traductor.

PÚBLICO. La última palabra la tiene el traductor.

BEATA ROZGA. Yo creo que nunca llegamos a conflictos en este área; nos solemos entender. Es muy fácil que un traductor cometa un error en una traducción, que no entienda o no sepa una palabra, es lo más normal del mundo.

PÚBLICO. Quisiera saber si las editoriales tienen un "libro de estilo" o "cuadernillo de estilo".

BEATA ROZGA. Aquí nos vamos a poner colorados otra vez. Yo creo que lo que existe, en cada una de nuestras editoriales, son normas internas que de editorial a editorial suelen variar bastante.

JUAN CEREZO. Nosotros sí tenemos a disposición del corrector, y del traductor, un cuadernillo, pero a veces son muy poco adecuadas esas normas. Sirven sólo a modo de orientación. Lo del "libro de estilo" es algo tan amplio que lo que hemos hecho es un proyecto con un corrector va veterano, dándole fotocopias de los libros de estilo de los periódicos para que, a partir de ahí, hiciera una especie de compendio.

BEATA ROZGA. Nosotros, en Espasa Calpe, estamos elaborando un libro de estilo, pero, al ser las normas de las editoriales diferentes, las iniciativas son muy limitadas, y me imagino que a veces puede crear cierta confusión para el traductor...

FERNANDO GAONA. Yo no soy partidario del estilo. Como filólogo prefiero que el lenguaje no deba ceñirse a ese marco. Soy partidario de que se enriquezca con nuevas posibilidades. Evidentemente, estoy en contra de la Real Academia, y

sugiero a los correctores que ni toquen su *Diccionario*. Yo uso el diccionario de Amado Alonso, además del de María Moliner, que es una delicia por su riqueza... No quiero usar diccionarios de estilo y, mientras los libros estén bajo mi control, me niego a ponerle un corsé al lenguaje. Sólo cabe establecer ciertos criterios básicos, como las maneras de citar, o la preferencia en cuanto a los acentos, que son normas que no interfieren en el trabajo del traductor.

JUAN CEREZO. Hablamos de un libro de estilo, no de un diccionario, y eso no significa que te enseñe a escribir, sino que te oriente para que todo lo que pongas sea coherente. Se trata más bien de un manual para saber cuándo pones comillas, cuando pones una abreviatura, etc.

PACO ÚRIZ. En el caso de las normas internas que tiene Tusquets, hay ciertas recomendaciones sobre qué hacer por ejemplo con la palabra *calle* en otros idiomas. Pero, en general, no se ha solucionado con respecto al ámbito europeo, pero no hablar de otros. Yo propuse que todo esto se podía discutir con traductores y editores, en un taller especial, para ver las maneras de traducir la *Place Pigalle*, si debe decirse la *Plaza Pigalle*; los Campos Elíseos, o la versión francesa. Se deben buscar normas que faciliten la lectura. Ese tipo de decisiones resultan muy prácticas.

RICARDO DI FONZO. Lo que pasa es que, cuando son idiomas muy conocidos, es más fácil dejar el idioma original.

CRISTINA GARCLA Tampoco evitas así la repetición. A veces la repetición es intencionada y la quieres reproducir en castellano.

JUAN CEREZO. A veces hay textos originales malos, y entonces la culpa se la echan al traductor.

VICENTE CAZCARRA. Yo sé de un caso de un libro que está voluntariamente mal escrito. Se trata de una prostituta casi analfabeta que escribe una especie de diario, horrorosamente mal escrito. ¿Qué debe hacer entonces el traductor?

FERNANDO GAONA. Yo he sugerido a veces a los traductores que, para defender su nombre, en casos de ese tipo incluyan una nota del traductor advirtiéndole que el libro requería ese lenguaje.

BEATA ROZGA. Yo creo que un lector inteligente no necesita esa aclaración.

JUAN CEREZO. Cuando el original está mal escrito, es muy difícil acabar traduciéndolo mal. Hay que darle alguna clave al lector, porque si se traduce literariamente un libro mal escrito, se convierte en un galimatías. El hecho de traducir significa pasarlo a otra lengua y también a otros lectores que no conocen el original y, por lo tanto, tienes que darles pistas y habrá alguna frase incluso que tendrás que arreglar. Tampoco hay que ser muy "papista" aquí con la fidelidad, porque puedes acabar traicionando el libro.

PÚBLICO. Decís que, normalmente, el supervisor o corrector de estilo sabe el idioma del original, pero cuando la traducción es de un libro cuyo idioma original es eslavo, croata, por ejemplo, es muy difícil que el corrector lo conozca. Normalmente se cuenta, en esos casos, con las versiones al inglés o francés, y, si las tenéis, es posible que la traducción se vaya cotejando con ese texto...

JUAX CEREZO. Pero siempre con mucho cuidado.

FERNANDO GAONA. Yo he buscado el asesoramiento, cuando era una lengua que desconocía, de personas que la conocían. Por otra parte, yo espero de un traductor que, cuando me en-

trega la traducción, me informe de que el libro tiene tales problemas para que lo tenga en cuenta.

CRISTINA GARCÍA. Hay que advertir al corrector que hay una serie de problemas, para que no empiece a corregir una serie de cosas. Esto da pie además a que se cree esa relación entre el traductor y quien revisa su texto.

PÚBLICO. Estáis haciendo gala de una confianza en el traductor que, tengo que decir, muy pocas veces he encontrado.

RICARDO DI FONZO. Pero estarás contenta de encontrarla ahora (risas).

PUBLICO. Normalmente te encuentras con ciertas reticencias.

JUAN CEREZO. Desde luego, también hay conflictos, no todo es una balsa de aceite, pero no lo queremos decir, claro...

CRISTINA GARCÍA. Hay formas de trabajar que no tienen nada que ver con esto, lo sabemos todos.

PACO URIZ. Desde luego, poder sentarse a trabajar en la traducción con una persona con gusto literario, con criterio literario, es algo espléndido, y te ahorra mucho tiempo.

JUAN CEREZO. Yo pienso que está muy bien que el traductor tenga la humildad de comunicar con qué problemas se ha encontrado, si los hay, incluso cuando no los ha conseguido resolver. Y hay mucha gente que no lo hace. Hay veces en que hay juegos de palabras condenados a la nota del traductor.

FERNANDO GAONA. Yo sugiero al traductor que la e\ite. En casos como éstos le digo al traductor que siga pensando, y pongo a otras personas a resolverlo, a los correctores. Yo también me ocupo de ello. Y si no hay solución sugiero la nota, porque pienso que las notas de traducción

os perjudican. Es como decir que es "intraducible". No, yo sugiero "juego de palabras". A veces hay que sacrificarlo, y no pasa nada. Casi siempre hay soluciones, y una de ellas es crear algo nuevo, porque el traductor ha de buscar una idea equivalente. Cuando la nota del traductor es aclaratoria, o si proporciona datos, me parece muy bien.

BEATA ROZGA. Yo recuerdo que Mariano Antolín me tradujo muy bien algunos juegos de palabras.

MARIANO ANTOLÍN. Yo busco siempre un efecto equivalente; si se trata de una broma, trato de introducir un chiste que suene igual, pero me niego a poner una nota.

PUBLICO. Pero se pierde muchísimo tiempo con esas cosas...

BEATA ROZGA. ¡No se pierde, se invierte en el efecto final!

FERNANDO GAONA. Ésa es la parte más emocionante de una traducción, la que surge con esos conflictos, que además no se pagan debidamente; cuando uno tiene que entrar en la parte creativa, en la parte en la que hay que decir: "vov a dejar el trabajo aparte y vov a pensar, por mí, no ya por la traducción, y resolverlo".

MARIANO ANTOLÍN. Lo que es muy importante es saber a quién recurrir, quién puede ayudarte.

JUAN CEREZO. A mí me parece honesto ir a ver al editor y decirle que no se ha sabido resolver cierto juego de palabras. Hay muchos que no lo hacen, y simplemente lo han camuflado. Son cosas que se disimulan fácilmente.

CRISTINA GARCÍA. Hay otra persona que, a veces, interviene en todo este proceso, aunque es raro, y que quizá en estos casos interviene más, que es el autor.

RICARDO DI FONZO. A veces puede ocurrir que el autor diga que quiere cierto traductor.

BEATA ROZGA. Puede estar justificado, cuando el autor se fía de algún traductor que va le ha traducido, y le ha gustado el resultado. Pero otras veces no tiene mucho sentido, porque el autor raras veces conoce el idioma lo suficientemente bien.

JUAN CEREZO. Hay traductores que se acercan sigilosamente a ciertos autores para que luego los recomienden para la traducción de sus obras, lo cual tampoco es garantía de nada.

BEATA ROZGA. Yo creo que sí hay casos en los que el autor puede ayudar; por ejemplo, las situaciones donde la realidad que describe te es desconocida.

MARINA TORRES. Algo que siempre me ha sorprendido es la frecuencia, la facilidad y la ligereza con la que un autor quita algo... mientras tú te rompes la cabeza. Y es que el traductor está mucho más atado.

PACO ÚRIZ. Alguna vez, al consultar a algún poeta y preguntarle qué quería decir una línea, un verso, me he encontrado con que no lo sabe, o lo ha olvidado. Pero con él es muy fácil dar con una solución satisfactoria. Muchas veces el contacto con el autor es muy beneficioso, porque hay autores extraordinariamente generosos con su tiempo y su obra, que te dejan hacer lo que quieras. Y eso le da mucha tranquilidad al traductor, el hecho de saber que el texto no es sagrado y que hay ambigüedades que ni los autores te pueden solucionar. Lo importante es que el texto funcione en castellano. A mí me parece que ese contacto con escritores es fabuloso. El otro contacto, que es horrible, es con el escritor que cree que sabe español.

CRISTINA GARCÍA. Pero esto prueba que, por lo general, se sitúa al autor por encima del bien v del mal, porque muy pocas veces se pone en tela de juicio lo que ha escrito o se dice que hay alguna incongruencia. Los que nos enteramos somos nosotros, los traductores. Pero el autor está por encima, e incluso puede aspirar a ejercer cierta influencia sobre el texto del traductor, siendo éste uno escrito en otra lengua, en la que no escribe ese señor.

PÚBLICO. También te puede pasar a la inversa, que seas tú el que tenga que decirle al autor que hay que corregir algo en lo que él no ha reparado.

FERNANDO GAONA. Volviendo al caso de los libros mal escritos, puedo decir que, en algunos casos, hay libros que se han parado porque el traductor ha advertido: "esto es malo, lo he traducido pero el libro es malo". Y eso puede decirse al editor o al director de la editorial. Yo pienso que un traductor se está jugando mucho con un libro malo, y en esa tesitura puede hacer dos cosas: no traducirlo o traducirlo y advertir que es malo.

PUBLICO. Yo creo que el traductor no tiene derecho a advertir, porque es un mero intermediario, no tiene derecho a juzgar el estilo en el que está escrito...

FERNANDO GAONA. No me has entendido, se trata de defender tu nombre como traductor...

FELIÚ FORMOSA. Yo creo que un original mal escrito no admite una traducción mal escrita.

CRISTINA GARCÍA. Es muy difícil hacerla, además.

JUAN CEREZO. ¿Y qué haces?

CRISTINA GARCÍA. ¿Lo corriges?

JUAN CEREZO. Esto tiene que ver con lo que alguien ha llamado el "lenguaje roto". Yo creo que es inevitable mejorarlo. Si una obra mala la traduces literalmente, te estás exponiendo mucho. Tú como traductor no eres responsable del texto original, eres responsable de tu traducción. Y debemos abogar por un castellano rico, bien escrito, olvidando a veces los errores de partida del libro. Como editores, lo agradecemos mucho.

PÚBLICO. Pero nunca sabes si los errores son intencionados o no. ¡El traductor no puede alterar el libro de esa manera, no está escribiendo otro libro!

CRISTINA GARCÍA. Lo importante es que el editor tenga tiempo para leer el libro que va a editar, para que se lo lea el traductor, y se sepa cuál puede ser el resultado.

FERNANDO GAONA. Me gustaría mencionar también, al hilo de esto, el tema de las versiones. Hav escritores cuyas traducciones son versiones. Es algo admitido. Hav autores que hacen versiones como, por ejemplo, Octavio Paz, del que nuestra editorial ha publicado versiones de poemas en el volumen sobre taoísmo, v él no sabe chino. Esto también ocurre con algunos autores españoles a quienes les encargas una traducción v te hacen una versión.

JUAN CEREZO. Yo creo que eso hav que asumirlo: un creador, al fin v al cabo, tiene un estatus distinto. Hav mucha gente que lee poemas traducidos por Octavio Paz porque los ha traducido él. Y también tenemos los ejemplos de Borges con Kafka, o Cavafis...

MARIANO ANTOLÍN. Volviendo sobre el asunto de cómo empezar a traducir, a mí, cuando empezaba, me encargaban en las editoriales libros tan difíciles que nadie los quería traducir v, en

tonces, lógicamente, si te atrevías decían que debías ser un gran traductor.

CRISTINA GARCÍA. ¿Hay alguna otra cosa que queráis comentar?

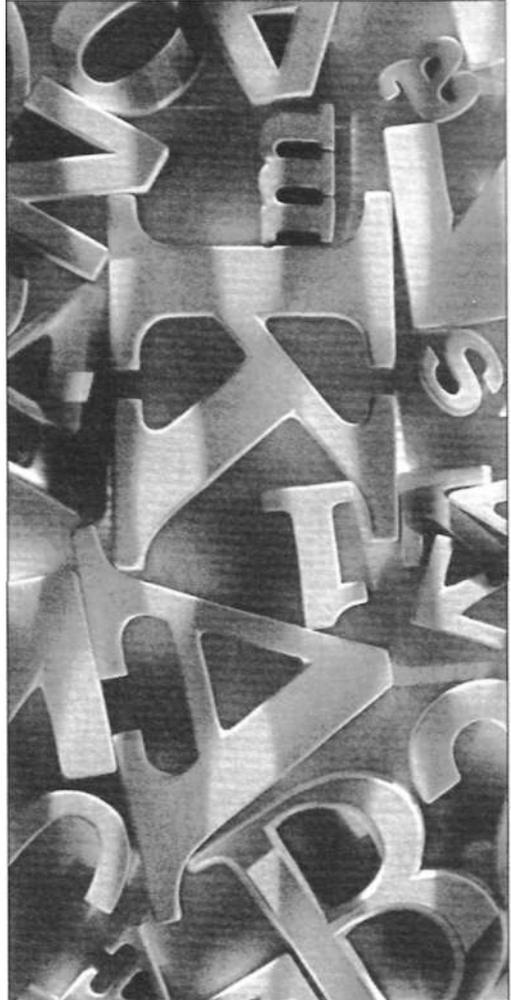
JUAN CEREZO. Con respecto al original mal escrito, tengo que decir que a los autores españoles, cuando entregan un manuscrito, a veces se les corrige más que a los traductores, y se les envían faxes con preguntas de, a lo mejor, cinco o seis páginas, porque hay cosas que no funcionan.

CRISTINA GARCÍA. Pero eso no se confiesa: él es un creador.

JUAN CEREZO. En ese caso, a lo mejor no ha tenido un lector dentro de la editorial que le haya hecho una crítica severa, que, a veces, es muy útil para un autor, porque le puede enseñar muchas cosas.

PACO ÚRIZ. También tenemos el relato de Julian Barnes en el que nos cuenta cómo se trabaja en el *New Yorker*; donde se hacen cuatro galeradas, una en la que se corrige la gramática, otra para el estilo, y luego está el capítulo de los *facts*, la comprobación de los datos objetivos, más algunas dudas para las cuales hay que remitirse al autor. Este método es espléndido. La humildad es algo importante, tanto para los autores como para los traductores.

FERNANDO GAONA. Quiero decir también, porque se lo había prometido a algunos de los presentes, que aún no han tenido oportunidad de traducir ningún libro, que para empezar me parece importante que hagáis traducciones breves y os déis a conocer con artículos, etc., que no os olvidéis de que tenemos en cuenta los currículos, y que para ser un buen traductor hay que traducir, y también hay que leer mucho a nuestros autores, hay que conocer bien el castellano.



Participaron: **MIGUEL ÁNGEL VEGA**, director del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense de Madrid, centro pionero en los estudios superiores de traducción en nuestro país, profesor de alemán y autor de numerosas traducciones (Hoffmansta!, Schnitzler, Goethe, entre otros). El Instituto acaba de sacar el número 1 de una nueva revista sobre la traducción: Hieronymus. **FERNANDO VALLS**, profesor de Literatura Contemporánea de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad

Autónoma de Barcelona. Durante diez años fue el responsable de la revista Cuadernos de la Traducción, también pionera en este tipo de publicaciones. **ROBERTO MAYORAL ASENSIO**, Secretario de la Conferencia de Centros y Departamentos Universitarios de Traducción e Interpretación del estado español, fue director de la Escuela Universitaria de Traducción (EUTI) de Granada y decano de la Facultad de Traducción e Interpretación de esa misma ciudad.

Moderó: **JULIA ESCOBAR**

LOS PLANES DE ESTUDIO EN LA TRADUCCIÓN

Después de esta somera presentación se inició el debate que, a grandes rasgos, y en un tono moderadamente polémico, aunque intenso y vibrante, giró en

torno a los siguientes temas:

a) Procedencia del profesorado. Generalmente de las filologías, lo que si por una parte podía parecer lógico, no deja de resultar a todas luces insuficiente, según la opinión de Miguel Ángel Vega, quien se mostró partidario de la incorporación de los profesionales a la enseñanza de la traducción. Fernando Valls defendió la presencia de lingüistas y filólogos en el profesorado de Traducción, manifestando su incredulidad respecto a la capacidad didáctica de los profesionales. Roberto Mayoral, por su parte, consideró improbable la incorporación de los profesionales así como de dudosa eficacia, en particular mostró su escepticismo en lo que respecta a la incorporación de intérpretes. Esto originó una discusión sobre la enorme dificultad de encontrar profesores para las asignaturas de Interpretación y la arbitrariedad de los planes de estudios respecto a esta última.



b) Jerarquización de las materias. Una vez más se pusieron de relieve las diferencias entre las facultades de Traducción e Interpretación, pues cada facultad aplica criterios distintos en el diseño curricular dentro de un programa que es común. Miguel Ángel Vega señaló la diferencia de la enseñanza impartida en su Instituto, que es de tercer ciclo, y la que se imparte en las facultades, lo que originó un debate sobre si era realmente pertinente enseñar la traducción desde el principio, como una carrera más, o bien debiera de accederse a ella en el tercer ciclo.

c) Salidas profesionales. Para terminar, se llegó a la espinosa cuestión de las salidas profesionales. Roberto Mayoral señaló que, al ser los estudios de traducción e interpretación eminentemente pragmáticos, la importancia de enfocarlos desde un punto de vista práctico era prioritaria. Valls discrepó entonando una defensa de la teoría de la tra-

ducción. Mayoral insistió sobre la necesidad de definir la profesión mediante un estatuto jurídico, y Julia Escobar le recordó que las asociaciones va estaban trabajando en ello.

Desbordada por la amplitud de la materia, y las numerosas intervenciones del público, la mesa se cerró con un llamamiento a la concordia, a la reflexión y a la colaboración entre el mundo académico y el mundo profesional.

JULIA ESCOBAR



SI PONE 'JE VAS', HAY QUE PONER 'ANDÓ' (TRADUCCIÓN DE ERRORES LÉXICOS)

No pretendo pecar de original al comenzar estas líneas con la archisabida (y no menos archisobada) gracia: "una reseña me manda hacer la ACE y en mi

vida me he visto en tal aprieto", pero, por más que he intentado evitarlo, la paráfrasis se me ha impuesto, pues ¿qué mayor aprieto que dejar pública constancia —y además en letras de molde, *scripta manent*— de un semifracaso, poíno decir de un fracaso casi completo?

Es humana flaqueza intentar descargarse de culpas, y ello me llevó, de entrada, a achacar el cansino discurrir de la primera sesión de ese taller, que los organizadores de las Jornadas habían tenido la gentileza de encomendarme, al cansancio fruto de un apretado horario, así como la deserción de la mayoría de los participantes, en la segunda de las sesiones, a la competencia (no menos desleal por más que involuntaria) de mi muy querido Iñaki Preciado, que disertaba sobre temas apasionantes en una sala vecina. Pero, reflexionando a posteriori con más sosiego, me he planteado la cuestión de que quizá haya que atribuir los ya reseñados ma-

®

les a una elección poco acertada del tema o a una falta de gracejo personal para "enganchar" a la concurrencia. Ya sea una cosa, va sea otra, o una equilibrada mezcla de todas ellas, ocurrió que el ya citado taller se caracterizó, en mi opinión, tanto por su mermado tiempo como por su insuficiente desarrollo.

Quizá proceda, en consecuencia, glosar por separado lo que se pretendía v lo que se consiguió.

Intentábase reflexionar sobre los problemas que le plantean al traductor los textos que recogen formas de hablar incorrectas o vulgares, tanto en lo tocante a la sintaxis como al vocabulario v la pronunciación. Se habían elegido para ello unas páginas de la novela de Marguerite Duras *La pluie d'été*, y el guión de trabajo consistía en un breve análisis del sistema de faltas del hablante inculto tanto en francés como en castellano, de una somera recopilación de las más frecuentes, y, acto se-

guido, de varias traducciones de un párrafo escogido de entre las ya mencionadas páginas. Y digo varias porque pensaba yo que la comparación de los diferentes recursos de los que echara mano cada traductor o grupo de traductores podía desembocar, luego, en un pequeño debate y una refundición que recogiera en un único texto las mejores opciones de las versiones primeras.

Hasta aquí la teoría. Pasemos ahora a la práctica. La suma de los lógicos desfases horarios, inevitables en un día tan colmado de actividades, reunió a una hora más tardía de la prevista a un grupo de cansados "talleristas", que acudían tras dos animadas mesas redondas donde se habían entregado a fondo. Por lo avanzado de la hora, se renunció al estudio de las incorrecciones francesas, pasando directamente a una recensión de las españolas. Se formaron, a continuación, varios grupos que comenzaron a trabajar por separado sobre un fragmento del texto. Parecía que, al ir enfrentándose con las dificultades concretas, iba prendiendo cierta animación entre los participantes. Mas ¡ay! la halagüeña perspectiva de la cena, que ya se perfilaba en el horizonte, acertó la sesión, que hubo que suspender en el momento en que, quizá, podía haber empezado a despegar y

remontarse. Entono aquí el oportuno mea culpa por no haber sido capaz de convertir el taller en poderosa alternativa a la visita y la cena.

Al día siguiente, los participantes acertaron, sin duda, al acudir como un solo hombre a la charla de Iñaki sobre la traducción del chino. Yo también habría acudido si no me lo hubiera impedido el sentido del deber. Un reducido, denodado y abnegado grupo, compuesto —si no recuerdo mal— por cinco personas, con las que tendré una eterna deuda de gratitud, acudieron sin embargo. Tras un rápido repaso de la traducción iniciada la víspera, dificultado por el hecho de que no habían trabajado todas en el mismo grupo, convertimos de común acuerdo la sesión en una revisión y crítica de la versión castellana que en su día habíamos realizado de ese fragmento Isabel Reverte y yo misma para Alianza Editorial, tarea que a mí me resultó sumamente interesante y fructífera, y que espero fervientemente que también se lo resultara a los demás componentes del grupo. Si esta esperanza correspondiera mínimamente a la realidad creo que me daría, a pesar de todo, por satisfecha.

El aperitivo que nos fuimos a tomar todos juntos a continuación resultó sumamente satisfactorio.



Taller de inglés

MARIANO ANTOLÍN RATO

LENGUAJES LOCALES

'THE SHIPPING NEWS', DE E. ANNIE PROULX

El título del taller probablemente no fuera el más adecuado, a tenor del desarrollo que tuvo. Su origen estuvo en la dificultad que planteaba la traducción

de términos utilizados en Terranova. Pues la novela se desarrolla en su mayor parte en esa isla, y hay constantes referencias a plantas, aves marinas, algas, embarcaciones, formaciones de terreno, tipos de nieve, objetos y alimentos característicos del lugar. La equivalencia de tales términos en idiomas utilizados en otras latitudes resulta problemática, cuando no imposible. Siempre queda el recurso a la aproximación, claro, y ese fue el procedimiento utilizado.

Con todo, y sin ignorar una cuestión tan importante, las complicaciones fundamentales —y en ellas se centró el taller— tuvieron lugar en otro plano del lenguaje. Originalmente la autora había construido la narración con un estilo peculiar en el propio idioma de partida —desde el punto de vista del traductor—. La crítica norteamericana señaló en el momento de la publicación del libro que de ese modo trataba de reflejar la dureza pétrea



del paisaje: su carácter abrupto, descarnado, lo extremado del clima que hacía que la vida transcurriera en condiciones poco gratas.

Sea por ese motivo o por otros, lo cierto es que la novela está escrita en un inglés donde resalta la ausencia de pronombre casi indispensables para entender las frases. Un recurso constante a formas verbales que impiden la atribución segura a un determinado sujeto, o a los objetos correspondientes. En definitiva, una indeterminación general que convertía el fluir del relato en un áspero discurrir, no exento de intensidad, es cierto, donde la poca fijeza gramatical indicia de modo llamativo en la presentación de las acciones descritas. Y así lo señalaron algunos de los participantes del taller al encontrarse con la versión original y los equivalentes ofrecidos en la traducción. En ocasiones llegaron a encontrar soluciones mejores que las propuestas, e incluso resaltaron las

deficiencias. El traductor agradece la precisiones, aunque deba señalar que es el único responsable de los probables errores de interpretación.

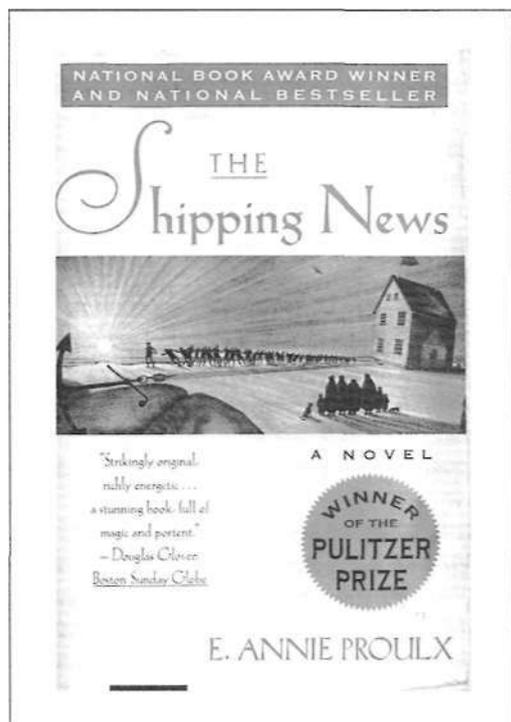
Dividido en dos sesiones, con un total aproximado de cinco horas, al taller asistieron colegas que, en ocasiones, se mostraron tremendamente críticos con la labor realizada por el traductor. También intervinieron dos representantes de la editorial que publicaría el texto dos meses después. Con ellos se discutió lo adecuado de la versión del título, y la conveniencia o no de poner notas a pie de página para aclarar algunas de las versiones ofrecidas. El traductor declaró ser poco partidario de

lo segundo, y discrepó con respecto a que *The Shipping News* apareciera como *Atando cabos* en lugar de mantener *Movimiento de buques*, que es la equivalencia literal utilizada en las noticias locales de los periódicos cuando dan cuenta de la llegada y salida de barcos al puerto. Precisamente la labor que realiza el protagonista. Pero, y según criterios editoriales, la referencia repetida en la novela al clásico libro sobre nudos escrito por Ashley, y su evidente relación metafórica con las peripecias de Quovle —nombre del protagonista—, justificaba semejante variación.

En la segunda sesión, se produjo una desbandada general. De las cincuenta y pico personas presentes la tarde anterior, sólo quedaron unas quince, pues el resto prefirió asistir a otro acto programado a la misma hora.

En esta segunda sesión, y a sugerencia de algunos de los asistentes, en vez de analizar la versión de las páginas propuestas en su totalidad, se comentaron únicamente determinadas frases. Las que en opinión de ciertos participantes merecían aclaración. Hubo discusiones —no exentas de ciertas tensiones—, que demostraron una vez más que un diálogo suele resultar mucho más productivo que las lecciones magistrales.

El traductor —y autor pretendidamente impersonal de esta reseña— desea aclarar que la alternancia del masculino y femenino de la palabra *mar* en la traducción es intencionada. Utiliza el masculino cuando la persona que se refiere a lo que el diccionario define como "masa de agua salada que cubre la tierra en sus tres cuartas partes", no mantiene con ella una relación íntima, como ocurre con los marinos para quienes tiene algo de madre implacable al tiempo que nutricia de alimentos físicos y mentales.



TEATRO CLÁSICO ALEMÁN

El taller de traducción literaria de textos de teatro *clásico* alemán tenía como objetivo entrar en la problemática estético-formal de unos textos que, por una

parte, cuentan con escasísimos antecedentes en el campo de la traducción, tanto al castellano (traducciones obsoletas en su mayoría), como al catalán (traducciones escasas o muy antiguas).

Por otra parte, es evidente la modernidad y el interés de ese teatro (entre Lessing y Büchner), que se halla en perfecta continuidad y consonancia con el teatro alemán posterior: una sólida tradición que es siempre tenida en cuenta, aun en los experimentos más rupturistas (Bernhard, Müller, Strauss), puesto que los textos alemanes del siglo XIX contienen elementos de modernidad innegables, sobre todo en los casos de un Kleist y de un Büchner.

El material básico para el taller fue el siguiente:

I. De FRIEDRICH SCHILLER, *María Stuart*, Reclam, Stuttgart, 1988. *María Estuard*, traducción de Feliú Formosa, estrenada en versión reducida en el Teatre Lliure de Barcelona, en 1990. En curso de edición: *Col·lecció popular de teatre*



clásic universal. Instituí del Teatre de Barcelona.

Fragmento 1: de la escena VIII del acto

II. Diálogo muy cortado entre los nobles Leicester y Mortimer, acerca de la liberación de María Estuardo (72 versos).

Fragmento 2: de la escena X del acto IV. Monólogo de la reina Isabel acerca de las dificultades que plantea el ejercicio del poder y de la relación con María Estuardo como enemiga política y como rival en otros aspectos humanos (59 versos).

II. De HEIXRICH YON KLEIST, *Penthesilea* (edición alemana citada). *Penthesilea*, traducción castellana de Feliú Formosa, dentro del volumen *Penthesilea, El cántaro roto, El príncipe de Homburgo*, con traducciones respectivas de F.F., Z. Americano Ronai y Julio Diamante y Elena Sáez de Diamante. Editorial Labor, Barcelona, 1973.

Fragmento 4: monólogo en el que la amazona Meroe narra el encuentro final entre Aquiles y Penthesilea, quien, en un acto de frenesí inconsciente, se lanza con sus perros sobre el griego y lo devora (69 versos).

De los cuatro fragmentos que componían el dossier se trabajaron sólo dos: el primero (diálogo Leicester-Mortimer en *Marta Stuart*) y el último (monólogo de Meroe en *Penthesilea*).

Se cumplía así uno de los objetivos del trabajo: analizar un diálogo muy vivo teniendo en cuenta el verso con sus rupturas, encabalgamientos, hiatos, sinalefas, etc., y diferenciarlo de la continuidad de un monólogo (donde los problemas del verso vienen a ser los mismos, pero la argumentación del personaje propicia otros tratamientos sintácticos).

Otra cuestión importante derivaba del hecho de que la traducción del fragmento de Schiller, perteneciente a su época "clasicista" de Weimar, se ha hecho en versos endecasílabos (el *decasíl.lab* catalán) blancos, mientras que para la *Penthesilea* kleistianiana se utilizó el verso libre, más acorde, a mi parecer, con la complejidad y la enorme tensión interior del texto escogido.

[Recuerdo que dicha opción polimétrica es defendida también por Ángel Luis Pujante para sus traducciones de Shakespeare porque, según él, "puede ofrecer una andadura rítmica equivalente sin menoscabo del sentido ni de los recursos estilísticos del original".]

De lo dicho se deduce que los asistentes al taller se enfrentaban, de entrada, con unos textos en verso, con todas las exigencias previas que comporta un esquema técnico-formal a tener en cuenta. A la vez, veían las distintas opciones utilizadas y se debatía sobre su oportunidad.

Es cierto que, en el caso de la traducción al ca-

talán de ese *corpas* teatral tan importante, tenemos detrás el Shakespeare traducido por el gran poeta Josep M. de Sagarra y, más recientemente, por Salvador Oliva para la televisión autonómica (doblaje para los montajes de la BBC) y para su simultánea publicación en volúmenes sueltos. Y es importante que también Shakespeare esté detrás del teatro alemán desde Lessing y me atrevería a decir que hasta hoy (véase Müller). De esto se habló también con los participantes en el taller.

El sistema de trabajo seguido en el taller fue el siguiente:

Introducción de unos quince minutos sobre aspectos del contexto histórico-literario, estructura dramática, estilo, versificación, registros, aproximación al público actual y problemas muy específicos de la traducción del texto.

En el caso de Schiller:

- Diferencias entre los dramas del "clasicismo" weimariano y las etapas anteriores de su teatro (la decantación de un estilo y las premisas dramáticas de esa etapa final schilleriana). Observar la importancia de esas diferencias más que entrar a fondo en ellas, cosa imposible en el marco del taller.

- Los conflictos entre los personajes. Cuáles son. Sus contradicciones.

- La estructura dramática de *María Stuart* y su desarrollo trágico.

- Entre tensión y retórica (las reflexiones al margen del diálogo, elemento típico de este teatro).

- La presencia de la interpretación, la frase exclamativa e interrogativa, la frase breve, el inciso, etc.

- El verso y sus particularidades en el texto a analizar.

- Los registros v la aproximación del texto al público actual (claridad v concisión, proximidad del lenguaje schilleriano al actual en virtud del tratamiento dinámico y vivo de conflicto).

- Opciones específicas respecto al catalán de llegada (formas verbales, arcaísmos, etc.)

- Libertad v fidelidad (en función del verso y de la necesidad de ceñirse al sentido).

- Organización del trabajo cotidiano ante un texto clásico en verso.

- Revisiones. Su decisiva importancia.

En el caso de Kleist:

- Un análisis equivalente al de *María Stuart*, eliminando los aspectos generales ya tratados.

- Aspectos que distinguen a Kleist y determinan su modernidad: desarraigo, presencia del azar, imaginación, complejidad del aparato argumentativo, dramática del "yo", fragmentarismo, tratamiento no lineal del conflicto, etc.

- Introducción a la estructura argumental v al estilo de *Penthesilea* (para la mejor comprensión del monólogo a analizar). Aspectos bruscamente inverosímiles del argumento, que hacen posible un análisis a más alto nivel del conflicto.

- Un estilo muy distinto al de Schiller. Por una parte, presencia de lo narrativo, v por otra, enorme tensión que determina un tratamiento torturado, crispado, galopante, del lenguaje v del verso (en el fragmento a analizar). Precedente de lo "caótico" en la literatura de la modernidad.

Hasta aquí, he resumido la problemática tratada en mis intervenciones previas y que fue surgiendo en el trabajo posterior sobre el texto.

Fueron muchos los temas tratados, y se hace difícil sintetizarlos aquí.

En cuanto al trabajo con los asistentes, después de las exposiciones previas se procedió a una lectura detenida de los textos, v se buscaron múltiples opciones de traducción a partir del análisis de las dificultades que cada unidad presentaba. Dichas unidades no eran frases, sino bloques de sentido cada uno de los cuales planteaba distintos problemas (entre la frase y el verso). Quedaron, pues, al descubierto los muchos problemas de la traducción. Posteriormente se comparaban dichas unidades del original con las traducciones en verso publicadas; se analizaban las soluciones v se detectaban las "libertades" que el traductor podía tomarse a fin de respetar a la vez el esquema técnico-formal v el sentido, teniendo en cuenta otro hecho importante: por el uso de la palabra compuesta, propio del alemán, resulta difícil que quepan en un verso catalán (y aún más en un verso castellano) los mismos conceptos que en un verso del original. El arduo trabajo de concisión v de fidelidad, sin ampliar, dentro de lo posible, el número de versos, quedó patente en este análisis de los resultados.

Se detectó asimismo el distinto tratamiento del ritmo de la frase dentro del verso en Schiller y en Kleist: el primero, más "dramático" (tratamiento clásico del conflicto), v el segundo más "lírico" (descripción de una acción delirante con una complejidad sintáctica, métrica y acentual que diferencian radicalmente dicho texto del anterior).

En el trabajo sobre *Penthesilea* se creó un alto nivel de interés, nacido sin duda de la intensidad del texto analizado.



Conferencia

PEDRO BÁDENAS DE LA PEÑA

IDEOLOGÍA Y MITOLOGÍA DE LA LENGUA TRADUCCIÓN E INTOLERANCIA

"En el nombre de la Santísima Trinidad, consubstancial e indivisible." Con este exergo tomado de la profesión de fe del Concilio de Nicea del año 325 se

abre la constitución de un estado democrático, miembro de la UE. Dicho texto constitucional sigue más adelante: "El texto de las *Santas Escrituras* es inalterable. Su traducción oficial a otro tipo de lengua¹ sin la aprobación de la Iglesia Autocéfala de Grecia y de la Gran Iglesia de Cristo en Constantinopla está prohibida²."

El espíritu y la letra de estas palabras no constituyen una mera referencia retórica a la tradición cultural de una nación en busca de una cierta solemnidad arcaizante para dotar de vetustez a la carta magna de un Estado moderno. Al revés, cons-



tituyen un explícito ejemplo de la pervivencia de una mentalidad, o mejor, de una ideología y mitología identificativas, arraigadas en el imaginario colectivo de un pueblo que busca constituirse en sociedad autosegregada de un espacio pluricultural. La invocación a la Santísima Trinidad encabeza las constituciones de que Grecia se ha dotado desde su primera carta, promulgada en 1844, catorce después de su independencia (en 1830). La referencia expresa a la intangibilidad de las *Escrituras* aparece en la historia constitucional griega desde la Carta de 1911³ donde también se

1. La formulación en griego es *glosicó tipo*, lo que literalmente significa "modalidad lingüística". Sin embargo, la versión oficial en francés traduce de manera bastante imprecisa por *une autre forme de langage*.
2. Constitución de la República de Grecia, 1975, Iª parte, sección B, artículo 3.
3. Artículo 2 de la Constitución de 1911.

sanciona la oficialidad de la lengua en que está redactada dicha constitución, o sea la modalidad "pura" (*cazarévusa*)⁴, declarándose expresamente punible cualquier alteración.

La cita elegida tiene una historia y unas repercusiones mucho mayores de lo que a primera vista pudiera parecer. En Atenas, a principios de siglo (1901) se produjeron graves disturbios con el resultado de un muerto y numerosos heridos a propósito de la publicación por entregas en el diario ateniense *Acrópolis* de la traducción en lengua vulgar (*dimotikí*) del *Nuevo Testamento* realizada por Aléxandros Palis. Dos años más tarde (1903) los sucesos se reprodujeron por la representación en el Teatro Nacional de Atenas de la *Oresteia* de Esquilo en una moderada *dimotikí*. La Iglesia griega y todas las conciencias bien-pensantes se estremecieron por la "escandalosa empresa" de que un *homogéneo*⁵ osara meter su sacrilega mano en el texto venerable de los *Evangelios*. Se acusó al pobre traductor de un delito de lesa patria y, algo peor, de lesa religión, siendo denunciado públicamente como tal por la prensa griega de manera unánime, salvo dos periódicos, que se ganaron el anatema de la nación entera. Precisamente estos hechos tuvieron su reflejo en la Constitución de 1911 donde, como acabo de señalar, se imponía obligatoriamente la modalidad pura de la lengua. La cuestión lingüística pasaba así a convertirse en un asunto político y constituyó desde entonces un grave motivo de enfrentamiento civil

en Grecia con consecuencias indeseables para la propia creación artística e intelectual hasta 1976, cuando al menos legalmente se reconoció a la *dimotikí* como lengua oficial. La situación, por lo demás, no carecía de precedentes; ya en el siglo XVII la decisión de traducir el *Nuevo Testamento* al griego hablado le costaría el cargo y la vida a Constantino Cirilo Lúcaris, el único patriarca reformador de la Iglesia oriental.

A principios del siglo xx, la ideología irredentista del Gran Ideal (*Megali Idea*) heleno estaba en plena efervescencia, calentando motores para asestar un nuevo golpe al moribundo Imperio Otomano (me refiero a las guerras balcánicas) e incrementar la progresiva extensión territorial del joven Estado griego, que soñaba con recuperar las míticas y difusas fronteras del helenismo, asumiendo como un todo identificativo del moderno estado-nación períodos tan irreconciliables entre sí como el helenismo pagano de Alejandro y el cristiano-bizantino. La diglosia que caracteriza a la sociedad griega contemporánea tenía a principios de siglo sus propias reglas de distribución. El neogriego en su modalidad *dimotikí*, o sea la variante vulgar, era la lengua hablada incluso por la buena sociedad de Atenas y de Estambul; la otra modalidad la lengua pura (*cazarévusa*), una invención de algunos de los sectores ilustrados revolucionarios de la época de la guerra de independencia (1821) y de la Iglesia, era la lengua escrita en general, salvo muy raras excepciones, como en la

4. *Ibidem* artículo 107, la *cazarévusa* se convierte así en obligatoria para toda comunicación del administrado con el Estado y, por supuesto, es la única forma de recibir e impartirse la enseñanza.

5. Así es como en Grecia se denomina a los conciudadanos "pata-negra", es decir, griegos puros y además ortodoxos.

poesía más interesante e innovadora. Esta situación, aceptada por la mayoría de la nación, aunque siempre —sin distinción de clase— en su vida privada y en gran parte de la actividad cotidiana se expresase en la variante coloquial, provocó una esquizofrenia de la que aún la sociedad griega no se ha repuesto del todo pese a la normalización actual. Los vulgaristas de la época no habían logrado un consenso (casi como hoy) ni siquiera con la personalidad del publicista y filólogo Psijaris que, como la mayoría de los reformistas, se había formado fuera, principalmente en Francia. Los innovadores "huelen a extranjeros —les reprochaban—, carecen de patriotismo y acusan la influencia de los medios europeos donde viven; no representan para nada al Ideal griego." Pues bien, la Iglesia del Fanar (el patriarcado ecuménico de Constantinopla) era y es contraria por principio a la traducción de las *Escrituras* en cualesquiera de estas variantes normativas. Sin embargo, puestos a condescender, se inclinó por tolerar el uso homilético en *cazarévusa*; pero sin admitir la aplicación al texto canónico neotestamentario (en *koiné* helenística) o al griego hebraizante, por bíblico, de la versión de los *Septuaginta*, compilada en la Alejandría helenística. Como argumento "ecuménico", la jerarquía ortodoxa aducía que la Iglesia católica obraba exactamente igual, en lo cual no iba en parte descaminada, por lo menos en lo que les tocó sufrir en Occidente a los reformistas protestantes y sus seguidores o incluso a católicos fervientes, pensemos por ejemplo en las tribulaciones de nuestro Fray Luis de León. Aunque en honor a la verdad, Roma acabaría rebajando el listón hasta tolerar, desde mediados del siglo XVIII, con Benedicto XIV, versiones vernáculas mediante la preceptiva licencia, claro está. Mientras, el pa-

triarcado de Constantinopla negaba a sus propios fieles la retraducción de las *Escrituras* a un griego más asequible, contraviniendo la gloriosa tradición de la propia Iglesia anterior al cisma, cuando en el siglo VIII la traducción al eslavo permitió la evangelización y acceso a la civilización de los pueblos eslavos. Sin embargo existieron intentos, muy anteriores a los de Palis, de versión de las *Escrituras* a la lengua vernácula, base del neogriego, muchos de ellos apovados a partir del siglo XVII por los protestantes y por el Santo Sínodo de Rusia, cuando Moscú —Tercera Roma— se erigió en protectora de los cristianos ortodoxos súbditos del sultán en su lucha por la emancipación de la autoridad otomana.

El primer intento de traducción de *La Biblia* al griego vulgar constituye curiosamente uno de los testimonios más antiguos de esta lengua y data del siglo XI, época de Alejo I Comneno, es decir, coincidente con la Primera Cruzada. El autor es Tobías ben Eliezer, un judío de Castoria en Macedonia (cerca de Albania), del que conservamos un comentario del *Pentateuco* destinado a los judíos romaniotas (los asentados en el Imperio bizantino) grecohablantes, con traducción de muchos pasajes del texto bíblico. Evidentemente, esta versión, como otras destinadas a la sinagoga y a las que ahora me referiré, es aljamiada (griego en caracteres hebraicos), igual que nuestra literatura judeoespañola. La diglosia del griego era un fenómeno normal en Bizancio, como también el plurilingüismo debido al carácter multiétnico del Imperio. El éxito del trabajo de ben Eliezer hay que relacionarlo con los orígenes coetáneos de la literatura medieval en griego vulgar, fenómeno en gran medida potenciado por la llegada de los occidentales a Bizancio y enfeudamiento de gran par-

te del territorio bizantino por parte de los latinos. A partir de 1204 proliferarán retraduccioncs (mejor paráfrasis y/o metáfrasis) de literatura bizantina culta —en especial crónicas⁶— y, lo que es más importante, géneros nuevos afines a los de la Europa medieval occidental en lenguas vernáculas. Es tal la trascendencia de esta nueva forma de expresión lingüística y literaria que muchos temas griegos, como la *Vida de Alejandro* o la *Historia Troyana*, que habían llegado a Occidente por las vías de transmisión de mucha de la literatura tardo-antigua, regresan ahora al ámbito greco-bizantino de la mano de sus recreaciones occidentales, temas y motivos que son reelaborados por los bizantinos en su propio *sermo vulgaris*. Hacia la primera mitad del siglo XIII⁷ tenemos documentada una traducción aljamiada, rigurosamente literal, en dialecto corfiota, de la profecía de Jonás y que debió tener bastante difusión en la sinagoga griega porque conservamos versiones en cretense del siglo XV. En 1536 se publica en Venecia una obra en griego vulgar con un enigmático título de *El Antiguo y Nuevo Testamento o la obligada flor del mismo*, su autor es un monje griego de vida turbulenta al parecer: Juan Cartanós, que dio con sus huesos en las mazmorras de la Serenísima, fue el primero en comprender, dentro del ámbito greco-ortodoxo, la necesidad de acercar la Sagrada Escritura al pueblo. Lo cierto es que quizá por expiación de su disipada existencia, como él confiesa, acometió esta tarea en prisión. El libro, que conocería una segunda edición en 1567,

es en realidad una paráfrasis popular del *Antiguo Testamento* y de una parte del *Nuevo* engarzada con relatos hagiográficos, pero con traducción de muchos pasajes textuales de *La Biblia*. El hecho es importante, porque en esta época se generaliza la tendencia a retraducir al griego vulgar las muestras más populares de la antigua hagiografía bizantina, entre las que se cuenta la famosa *Historia de Barlaam y Josafat*, y como todas las vidas de santos están trufadas de citas y pasajes enteros de las *Escrituras*, la vulgarización de este género literario contribuye indirectamente a un corocimiento —parcial— de las *Escrituras* en lengua popular. En la cuarta edición del *Thesaurus* de Damasceno Estudita (Venecia 1628) aparecen diversos comentarios de este mismo monje Cartanós en los que también se ofrece en lengua coloquial abundante material bíblico v neotestamentario.

El siglo XVI, además de las versiones de Cartanós, nos la legado una preciosa traducción neogriega del *Pentateuco* en versión íntegra que constituye el esfuerzo más notable de este género. En esta ocasión volvemos a encontrar que el traductor es un judío griego —anónimo— quien, como sus predecesores, se sirve del alfabeto hebreo. Esta maravillosa edición, impresa en Constantinopla en 1547, presenta el texto a tres columnas en hebreo, neogriego⁸ y judeoespañol, constituye un monumento a la coexistencia cultural v lingüística que procede de la Edad Media y que halla su expresión más significativa en el ambiente cosmopolita v tolerante del mundo oto-

6. Existían ya procedimientos, como el de la *Crónica* de Juan Malalas en el siglo VI.

7. El manuscrito de la Biblioteca Bodleiana de Oxford está fechado en 1263.

8. La transcripción del texto aljamiado neogriego se debe a D.C. Hcsseling, Leiden 1897.

mano en época de Solimán el Magnífico. Algo que nada tiene que ver con la imagen distorsionada, falaz, demagógica y racista del tan traído y llevado "yugo turco" como una época de barbarie que los sectores ortodoxos más irredentistas se empeñan en hacernos tragar desde el siglo XIX hasta hoy.

En 1576 aparecían también en Constantinopla sendas traducciones de los libros de *Job* v de *Proverbios*. Como se ve, todas estas traducciones de la *Escritura* a las que me he referido, hechas por v para judíos grecohablantes, no hacen sino continuar la tradición de la diáspora desde época helenística, cuya mavor realización fue la redacción de los *Septuaginta* o de los *Setenta*, pero no reflejan para nada la actitud de la jerarquía ortodoxa al respecto. En fin, antes de pasar al caso del patriarca Lúcaris, no puedo por menos de referirme a un interesante ensayo de traducción que no llegó a editarse en su tiempo, pero que sí representa un buen ejemplo de erudición típicamente renacentista. Me refiero a la versión anónima contenida en un manuscrito griego de finales del suelo XVI, conservado en la Biblioteca Marciana de Venecia, seguramente obra de un judío converso excelente helenista y admirador del mundo clásico. El manuscrito⁹ contiene *Pentateuco*, *Proverbios*, *Rut*, *Cantar de los Cantares*, *Eclesiastés*, *Jeremías* y *Daniel*, con la particularidad de que los libros en hebreo son traducidos al griego ático v aquellos en arameo al dialecto dorio.

Desde el comienzo de su actuación en el Levante, las misiones protestantes obraron fieles al principio de la Reforma de hacer comprensible *La Biblia* a todos para dejar a la conciencia de cada

uno la libre interpretación. El candiota Constantino Cirilo Lúcaris (1572-1638), patriarca primero de Alejandría y ecuménico después, personalidad humanista e ilustrada, significó una verdadera revolución en el interior de la Iglesia oriental, elevándola a un nivel intelectual como no había tenido desde Focio. Se esforzó entonces por formar un núcleo de colaboradores para incrementar el nivel moral y cultural del *étnos* a su cargo, propiciando así la versión al griego vulgar de las *Escrituras* para hacerlas más accesibles al pueblo llano y para que dicha versión sirviera de motor para reformas de mayor calado en la educación del pueblo y formación del clero ortodoxo. El resultado inmediato, dentro de sus medidas reformistas, fue una iniciativa excepcionalmente valiosa a la vez que temeraria, la creación en el barrio de Pera de una imprenta griega, tarea en la que recibió el apoyo de impresores y eruditos calvinistas. El empeño de Lúcaris, manipulado por los embajadores católicos ante la Sublime Puerta, inquietó a las autoridades otomanas por los efectos que podía suponer este instrumento de difusión masiva de nuevas ideas. Por otra parte ingleses, holandeses y otros representantes de los países protestantes fueron desde un primer momento favorables a las iniciativas innovadores de Lúcaris. La Compañía de Jesús advirtió también el riesgo de esta acción proselitista de gran envergadura para todos los pueblos "cismáticos". Los estados católicos, deseosos, al igual que los protestantes, de iniciar la penetración política v económica en el Levante y en Rusia, iniciaron la ofensiva. Por instigación de los jesuitas, se desarrolló una política dirigida a ha-

9. Editado por O. von Gebhardt, Leipzig, 1875.

cer admitir a los orientales la supremacía de Roma con la admisión de la fórmula del *Filloque*, manteniendo la liturgia oriental; la ofensiva dio sus frutos consolidando la Iglesia uniata en amplias zonas de la ortodoxia. La traducción, promovida por Lúcaris y realizada por Máximo de Gallípoli, al griego vulgar del *Nuevo Testamento*, la fundación de un gimnasio para la educación de la juventud griega, unida a la creación de la imprenta de Constantinopla, exacerbó la hostilidad de la Compañía hasta que consiguió la destrucción de aquélla (1628) por los jenízaros. Aunque a consecuencia de esos sucesos los jesuitas fueron expulsados por el Diván, los dominicos, apoyados por Venecia, no tardarían en reemplazarlos en sus misiones. Las reformas de Lúcaris y su supervivencia pasaron así a depender cada vez más del apoyo de los países protestantes, sobre todo calvinistas: Holanda intentó atraer la ortodoxia a la órbita del protestantismo, con lo que el patriarca Cirilo, cuya única meta era defender la integridad y regeneración de la Iglesia ortodoxa ante el avance del movimiento uniata, sobre todo en los países eslavos, acabó así arrastrado hacia una dinámica desgarradora y que acabaría con su propia vida. La firma por parte de Cirilo Lúcaris de la *Confesión de la fe*, un polémico y controvertido documento publicado en Ginebra en 1629, le acarreó ante Roma la consideración de un peligroso hereje y entre sus correligionarios ortodoxos sembró la confusión. Lúcaris se hallaba en una encrucijada imposible, si acataba la "latinización", la Iglesia ortodoxa perdería su independencia y función de

aglutinadora del *éthn os* griego al tener que subordinar su línea a la política general de Roma. Precisamente el estatus de los cristianos ortodoxos en el Imperio Otomano le obligaba a renovar y fortalecer los componentes tradicionales inseparables de la identidad griega como nación. De ahí la conclusión con los protestantes, en cuyo modelo reformista veía por una lado la forma de elevar cultural y moralmente a su pueblo sin romper con el sultán. Si bien Lúcaris no perseguía directa o conscientemente un alineamiento político con los protestantes, lo cierto es que objetivamente lo favorecía. En ese clima, las maniobras de los embajadores franceses y austríacos ante un sultanato que empezaba a declinar llevaron al desdichado Lúcaris a su destronamiento y posterior asesinato.

La traducción realizada por el monje Máximo de Gallípoli quedó inacabada a su muerte (1633). El propio Lúcaris la concluyó y retocó; cinco años más tarde (1638) la obra saldría de las prensas de Pierre Aubert en Ginebra en dos volúmenes con texto bilingüe¹⁰. En el prólogo, tanto Máximo como Lúcaris indican los motivos que les impulsan a acometer la traducción y difusión del texto neotestamentario: "cómo pretende uno creer y cumplir aquello que lee si no lo entiende." La siniestra desaparición¹¹ del promotor de esta versión realizada —a diferencia de los precedentes señalados— desde dentro de la ortodoxia misma y para uso de ortodoxos complicó aún más la difusión de los 1.500 ejemplares tirados en Ginebra. El patriarca Cirilo II condenó la traducción. El Santo

10. El volumen I contiene los cuatro *Evangelios* y el volumen II *Hechos, Epístolas y Apocalipsis*.

11. El desdichado patriarca perecería estrangulado el 27 de junio de 1638.

Sínodo reunido en Iashi (Moldavia) en 1642 anatemizó las doctrinas de Lúcaris por calvinistas pero sin mencionar para nada la traducción —que aún no circulaba—, aunque sí se establece la rigurosa prohibición de leer *La Biblia* en su original o en versiones que no estuvieran acompañadas de la exégesis canónica. Hasta aquí se produce, pues, una absoluta coincidencia con la doctrina de Roma, de letales efectos para sus contraventores. Mas, poco después, en 1645, la subida al trono patriarcal de Partenio II, simpatizante con los puntos de vista calvinistas, abre la mano y hace traer poco a poco los ejemplares de la edición ginebrina autorizando su distribución en Estambul y Esmirna. La reacción no se hizo esperar, el monje Sirigos, portavoz de los sectores más tradicionales del clero ortodoxo, condenó desde el púlpito al traductor, inductor e impresores.

El silencio que cavó sobre tan espinoso e irritante asunto suscitó nuevos intentos por revitalizar la traducción de las *Escrituras*. En 1703, un monje griego disidente, Serafín de Militene, hace publicar en Londres a costa de la Iglesia anglicana una revisión de la versión de Máximo de Gallípoli pero sin ir acompañada del texto original; en su prefacio Serafín arremete con dureza contra la intransigencia de la jerarquía cerrada a todo intento de traducción de las *Escrituras* asequible al pueblo. Pese a la inevitable condena y la quema pública de ejemplares, esta edición londinense logró circular, pues existe reimpresión en 1705.

En 1710 apareció en Halle, por iniciativa de Herman Francke y costada por el reino de Prusia, una nueva edición bilingüe de los Evangelios que

es una reproducción casi literal de la de 1703, con lo que no difiere mucho de la de Máximo de Gallípoli. Esta edición, que había sido retocada por un emigrado griego, Liberio Coletti, converso al catolicismo, conoció diversas reimpressiones hasta 1747 y también sufriría las iras de la jerarquía. Este Liberio Coletti parece que había promovido antes (1708), en Venecia, otra edición católica del *Nuevo Testamento*.

Salvo Lúcaris y Partenio II que favorecieron, como hemos visto, las versiones de las *Escrituras* a la lengua vulgar, la Iglesia ortodoxa griega ha sido y es en la teoría y en la práctica hostil a este proyecto. Alejandro Heladio, un furibundo y convencido fanático, señala en su *Status pr&ens Ecclesie Gr&c&*¹², que las razones por las que la Iglesia oriental prohíbe las traducciones, sobre todo del *Evangelio*, al griego moderno son de índole lingüística. La idea en sí de traducción es considerada ridícula e inútil porque, según Heladio, no se puede verter el sentido del texto original en toda su hondura debido a las limitaciones sintácticas y morfológicas de una lengua vulgar inestable y dialectalizada. Por si fuera poco, el principal promotor de la idea de traducir las *Sagradas Escrituras*, Lúcaris, al ser acusado de "calvinista enemigo de la Iglesia ortodoxa", implica que la sustitución del original por la traducción a la lengua moderna equivale a llevar al pueblo griego al error, la ignorancia y la barbarie. Hay además un argumento trascendental para la posterior ideologización en la Grecia moderna de la cuestión de la lengua, y es que la lengua de la *Escritura* —según Heladio— es también el medio

12. Nüremberg, 1714, caps. 11 y 15.

que puede acercar al pueblo griego a la pureza y elegancia de la lengua antigua.

Todos estos intentos de iniciar en el ámbito grecohablante una dinámica religiosa, pero sobre todo cultural, dirigida a dotar al habla vernácula de un punto de referencia paradigmático y consolidar así la lengua real como instrumento de expresión escrita culta, tal como sucedió en Europa occidental gracias al revulsivo estimulante del trascendental paso dado por la traducción luterana de *La Biblia*, no encontraron sin embargo el eco suficiente, con lo que los resultados fueron nulos. Al ser la Iglesia el único aglutinante religioso, social y administrativo de los griegos en el Imperio Otomano, las traducciones señaladas llegaron poco y mal y fueron acogidas con frialdad y recelo como un intento dañino de Occidente para desvirtuar el único sentido de identidad existente, el de la fe ortodoxa.

A finales del siglo XVIII y en el XIX, cuando cristaliza el proceso de emancipación —violenta— de las provincias europeas del Imperio Otomano, la primera necesidad que plantean los padres de la independencia griega (lo mismo que sucederá en el resto de las nuevas naciones-estado balcánicas) es la del modelo de lengua. En el ámbito otomano, el *rûm millet*¹³ englobaba a todos los cristianos de obediencia al patriarcado ecuménico fueran griegos, eslavos, valacos, albaneses, etc. El factor determinante en la toma de conciencia nacional fue la diversidad lingüística entre serbios, búlgaros, eslavo-macedonios, etc., con una tendencia, en principio, a considerar como aglutinante cultural común ciertos elementos helenizantes por el

prestigio tradicional de identificar la tradición bizantino-ortodoxa con el griego. Surgieron así. en el tránsito del siglo XVIII al XIX, intentos por uniformar con grafía griega las diversas lenguas balcánicas, como, por ejemplo, el léxico tetralingüe (romeico=griego, valaco=arumano, búlgaro=eslavomacedonio, albanés=tosco) del monje greco-albanés Daniel de Moscópolis, publicado en 1802. Pero estos empeños fracasaron pronto al acelerarse los procesos violentos de ruptura de las provincias otomanas europeas con la metrópoli. La solidaridad ortodoxa salta por los aires dando paso al nacimiento de las respectivas iglesias autocéfalas, autónomas respecto del Fanar y rivales entre sí. El proceso que se abre —dentro de la adaptación *balcánico modo* de las ideas revolucionarias europeas— consiste en crear una conciencia de identificación de las nociones de estado, nación, lengua, religión, territorio. Los resultados de la aplicación de este esquema a la vista están todavía hoy: la inestabilidad y tensiones de toda la región. En Grecia. primer estado balcánico que logra su independencia, la cuestión de la lengua se dirige hacia el ideal de la uniformidad y la unidad, pero el problema es cómo. Ahí es donde radica el conflicto permanente entre los dos grandes niveles lingüísticos señalados y su correspondiente ideologización a través de la mitificación legitimadora de uno u otro modelo. La apropiación de la Iglesia por parte del Estado, con la creación de una Iglesia autocéfala nacional, transferirá a ésta el componente dogmático y simbólico de todo lo identificado con la fe ortodoxa —incluido el aspecto de modelo de lengua— reforzado por el poder coercitivo del Estado.

13. En turco, "el pueblo de los cristianos o *rumi*".

del cual la nueva jerarquía autocéfala está enfeudado. En el caso griego este planteamiento, favorable en la práctica a la doctrina tradicional que hemos visto en materia lingüística, confluye con una parte importante de la ideología laica de los revolucionarios griegos emigrados en Europa y que imponen como referente identificador colectivo el entronque de la nueva nación con el pasado esplendor de la Grecia clásica. Así, personajes tan significativos como Adamandios Coráís, testigo directo de la revolución francesa, filólogo e historiador, resultarán decisivos en la formación y aplicación de la ideología de la lengua sobre el mito de la continuidad griega desde el mundo antiguo, y son responsables de las diversas "limpiezas étnicas" sufridas por la lengua vernácula en tiempos recientes. La mitología sobre la superioridad y perennidad del modelo arcaizante se basa en una mitificación intrínsecamente contradictoria e insuperable: considerarse herederos de la tradición clásica (pagana) y de la bizantina (cristiana), con lo cual la identidad así fabricada e impuesta de manera jacobina es, además de enteramente imaginaria, social, cultural y políticamente destructiva.

La polémica en lo que afecta al uso no sólo social, sino literario de la lengua, todavía no está del todo superada en el ámbito griego. Es cierto que desde 1976 la *dimotikí se* ha convertido en lengua oficial, incluso se han adoptado polémicas reformas ortográficas —como la acentual— consideradas por algunos como "destructivas" del carácter heleno y que aún no se han cerrado. La misma Constitución democrática de 1975 está redactada de manera diglósica, en *cazarévusa* y en *dimotikí*. Autores como Seferis y Elitis, conscientes del lastre cultural heredado por no haberse sabido y

querido aceptar en su momento la versión de las *Escrituras* a la lengua hablada, realizan ensayos de traducción con una finalidad obligadamente literaria para orillar los recelos eclesiásticos. Significativamente, Seferis, por ejemplo, subtitula sus respectivas traducciones del *Cantar de los Cantares* y del *Apocalipsis* como *metagrafés*, literalmente *transcripciones*, y se apresura a matizar prudentemente la diferencia de matiz entre "transcribir" de un estadio más antiguo a otro más moderno de la "misma" lengua y la "traducción", propiamente dicha, para verter de una lengua extranjera a otra. Las cautelas de Seferis no pueden ser más explícitas para un lector griego sensible al problema, casi tabú, de la intangibilidad del texto sagrado y su hipóstasis ideológica en la Grecia oficial de los años cincuenta, cuando el Nobel de Esmirna realizó dichas traducciones que no verían la luz hasta 1965 y 1966 respectivamente, cuando se dió por los gobiernos liberal-radicales de la época una tímida apertura para tolerar la *dimotikí*. Poco después, la dictadura de los coroneles (1967-1974) retrotraería la cuestión de la lengua en Grecia a sus momentos más oscuros. Odiseas Elitis no publicará hasta 1985 su *morfi sta nea elinicá*, es decir, "forma" —en el sentido de "plasmación"— en griego moderno, del *Apocalipsis*. Mientras tanto, el lector griego, sea por devoción, sea por el mero placer de disfrutar estáticamente de un texto impecadero en la misma lengua que habla, sigue careciendo de una traducción completa de *La Biblia*¹⁴.

Hoy no corren buenos vientos por la región en medio del torbellino de histeria etnocéntrica que azota los Balcanes. Grecia, por motivos diversos, no es una excepción, y la lengua algunos quieren volver a convertirla en motor de un "helenismo"

en su sentido más irredentista y trasnochado. Así, dentro del aluvión de reimpressiones de conspicua bibliografía nacionalista, no faltan las dedicadas al lenguaje. La reimpresión de un polémico ensayo de Dimitrios Evanvelidis¹⁵ reabre en el momento más inoportuno el "problema de la lengua" en Grecia, aunque tiene el interés de dejar claro de dónde vienen los "peligros". El autor parte de la convicción de que la lengua "más hermosa y completa de la humanidad" está camino de su destrucción. Un postulado como éste, en la vecina Yugoslavia ha constituido uno de los primeros y más deletéreos detonantes del estallido interétnico. Como es normal en los manifiestos doctrinarios, no se aportan los más mínimos elementos de planteamiento y demostración del supuesto peligro que amenaza la existencia nada menos que del sistema de comunicación y pensamiento de todo un pueblo. Se parte de una concepción axiológica de la intangibilidad de un determinado modelo de lengua, sin entrar para nada en el carácter artificial de ese supuesto modelo, con un sentido absolutamente ahistórico de qué es la lengua y desconocedor de los más elementales principios teóricos sobre el cambio lingüístico o de la distinción entre lengua, norma y habla. Los palos de ciego de esta especie de redentor de la lengua van dirigidos contra manifestaciones puramente de habla en el lenguaje coloquial medio, cuyo único delito es haberse consagrado definitivamente en el plano normativo oral y escrito. Conforme a la más rancia intransigencia que va he señalado más arriba,

confunde sus prejuicios sobre el lenguaje con las personas. Con lo cual la divergencia establece una divisoria entre "buenos" y "malos" usuarios de la lengua. Los "buenos" son evidentemente los autores puristas, como A. Corais, I. Dragumis, C. Palamás, P. Yanópulos, y los "malos", todos los demoticistas, sin faltar, claro está, nuestro viejo conocido A. Palis (el indirecto responsable de los sucesos de 1901), que son tachados de fanáticos y al "servicio de Inglaterra" (¿?). En el caso de autores más modernos, quienes se llevan el varapalo son todos los censados como "marxistas" y "liberales", reanudando así los parámetros más funestos de la esquizofrenia lingüística de los años cincuenta y de la dictadura de los coroneles. El autor propugna sin ambages el retorno de la *cazarévusa* como lengua oficial, especialmente en las Fuerzas Armadas y en la Administración de Justicia, con la remoción de todo enseñante que no pase por el aro. Es tal el peligro que ve este autor de destrucción de la "lengua más importante del mundo" que los demoticistas son considerados los caballos de Lrova del extranjero que "no nos comprende" —lapidario apotegma típico del victimismo irredentista balcánico—. Los demoticistas vuelven a ser "los enemigos conscientes de 'nuestra' lengua" y si la lengua es la patria (el *Étnos*)... ya sabemos el futuro que les aguarda a estos pobres desdichados. Esto les parecerá pura paranoia, pero es tristemente cierto que no hay que minimizar los riesgos.

La ideologización y consecuente mitologización de una lengua determinada en una sociedad

14. La única versión medio tolerada y muy restringida en su circulación es la realizada por la Bible Society de Londres en una sobria *cazarévusa*.

15. *Eznikismós ke glossa (Nacionalismo y lengua)*, Atenas 1986, 1995.

dada e identificada con una cultura o civilización concreta no es un fenómeno nuevo, pero tampoco es tan antiguo como los defensores de las identidades etnocéntricas tienden a hacernos creer. Hoy asistimos a una revalorización sesgada con efectos perversos de los conceptos de "cultura" y "civilización", las teorías de Samuel P. Huntington sobre el "conflicto de civilizaciones" que se nos viene encima, so pretexto del desbarajuste posterior al término de la bipolaridad mundial. Es vino viejo en odres nuevos. Tal teoría remite a los momentos históricos que están en la base de la modernidad geopolítica: el principio de *cuius regio eius religio*: "a cada nación, su religión"¹⁶. Principio que sí bien puso término al período de autodestrucción europea en las luchas de religión de la Guerra de los Treinta Años, inexorablemente habría de ser la raíz de los conflictos recurrentes en nuestro continente siempre que se ha querido forzar *contra natura* la coincidencia en una misma entidad cerrada de los conceptos de nación, territorio, estado, lengua y religión. Algo a lo que, con impotencia, también hoy podemos asistir en Europa y en nuestro entorno mediterráneo.

Una civilización no deja de ser una entidad cultural de índole abstracta; la forma más elevada de agrupamiento a través de la cultura y el factor de identidad colectiva e individual más amplio en los grupos humanos. La civilización se define así por la lengua, la historia, las creencias, las costumbres y las instituciones; esos componentes actúan en los procesos subjetivos de identificación de quienes los comparten. Hasta aquí podemos estar de acuerdo, pero el problema es que la historia nos de-

muestra que las civilizaciones, las culturas, son entidades dinámicas, continuamente sometidas a cambio y mutación, porque son creaciones humanas: nacen, decaen y desaparecen. El problema aparece cuando se pretende hacer de esa fenomenología una realidad estática, cerrada, autárquica y, por tanto, excluyente del Otro. Y eso es lo que aparece cuando se gesta y surge el Estado-nación como vector de las distintas civilizaciones que integran el mundo contemporáneo.

A nadie se le escapará el papel que la religión puede desempeñar en estos procesos, sobre todo las religiones del Libro: judaísmo, cristianismo, islam. Ahora bien, la identificación, desde unas premisas etnocéntricas, de los parámetros dogmáticos o normativos como los que implica cualquier religión con la lengua del Texto revelado es el punto de apoyo para las posteriores manipulaciones que, por motivos muy diversos, puedan realizar la casta o círculos detentadores de esa revelación. En el caso que nos ocupa, la ideologización de la lengua griega en época moderna y contemporánea obedece a factores bien conocidos: la búsqueda de unos referentes identificativos de una colectividad sin autonomía política y definida sólo por la adscripción a una cristiandad religiosa opuesta de un lado a la herejía (tanto católica como protestante) y a la "barbarie" (el islam, en concreto el otomano), unido a la no asimilación de la pérdida de la Polis, la *Vrbs* (Constantinopla) como símbolo de lo que fue un imperio teocéntrico como Bizancio.

Se trata de un mecanismo de psicología social y política que explica el continuo sentimiento de frustración y victimismo a manos del Otro al que

16. Paz de Westfalia, 1648.

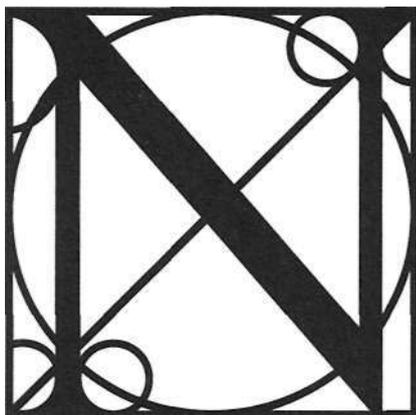
se considera usurpador. El gran problema de identidad colectiva, todavía no resuelto, de estas *mourning societies* encuentra, por lo general, su plasmación en la ideologización sobre la lengua. En el caso de la lengua griega, nos encontramos con una historia ininterrumpida multiseular, donde no se han producido fragmentaciones tan tajantes como en los casos románico, germánico o eslavo, y con la existencia simultánea de varios registros (básicamente dos), el culto y el popular. El primero, próximo al lenguaje del Libro y el segundo englobando las variedades dialectales. Es innegable que en la construcción acelerada y violenta de un Estado-nación étnicamente homogéneo tenían que reflejarse muy acusadamente las obvias tensiones por la elección del registro lingüístico destinado a convertirse en norma media culta. De ahí que el fenómeno de la "intra-traducción" de las *Escrituras* habría tenido que resultar fundamental, pero, como hemos visto, fracasó en su piedra angular, que en el caso de las lenguas europeas no es otro que la consecución de una versión "vulgar" (remito al verdadero sentido de *vulgata*) de *La Biblia*.

El proceso que abre toda traducción de un texto como las *Escrituras* ha tenido históricamente un valor referencial decisivo en la formalización de las lenguas modernas, con todo lo que ello implica culturalmente. La traducción es un fenómeno de naturaleza cognitiva y, por ende, demoleadora de cualquier valladar ideológico alzado en aras de cualquier "identidad etnocéntrica" que intente mantener un acceso al modelo restringido sólo al círculo o clase iniciados. El concepto estático y endogámico de la lengua elevado a la cate-

goría de mito —religioso o nacional, o ambas cosas a un tiempo— conduce al carácter precientífico de la concepción unívoca del lenguaje, propia de la consideración ritual de un texto sagrado, tenido revelado y, como tal, inmutable. La identificación de palabra y cosa retrotrae al lenguaje primitivo y su dialéctica.

Los riesgos de la "etnización" de la lengua cuando se mitologizan e ideologizan por la vía del sentimiento religioso y nacional pueden no tener límite. Este itinerario espinoso sobre la ideología y mitología de la lengua y lo que el concepto de traducción, como elemento superador de toda intolerancia, puede suponer, me evoca el sutil y certero recurso que Cervantes nos ofrece con la ficción genial de presentar el manuscrito de las aventuras de Don Quijote como una traducción de un original árabe de Cide Hamete Benengeli. No cabe mayor intencionalidad e ironía por parte de Cervantes que atribuir a un moro la tabulación sobre su héroe cuando en su tiempo estaba en carne viva en España la limpieza étnica de nuestra morería.

El traductor, como creador que es, tiene, como se habrá podido apreciar en esta exposición, el inmenso poder de ser el agente que permite la comunicación profunda, intelectual, superadora de las barreras del lenguaje y del pensamiento e incluso de lograr —si puede— el acceso de su lengua a la categoría de modelo normativo. Ese fue el papel que le cupo a Lutero y a la lengua alemana con su versión de *La Biblia*. La historia que aquí les he condensado no fue tan afortunada, pero sí puede aclarar ideas —pienso— sobre la indisociable relación entre traducción y progreso.



O ES QUE PRETENDAMOS proponer un verdadero viaje a los infiernos, pero dada la obligación en que con poca frecuencia nos vemos de atravesar escenarios copiados de ellos, bueno será hacerles una visita poética de la mano apasionada de Baudelaire. Y aunque nuestros Carontes porten otras trazas, hablen sin parar, al contrario que el sobrio barquero, y nos conduzcan a orillas no tan tenebrosas gracias a la luz de neón, el recorrido puede resultar evocador si hacemos un pequeño esfuerzo. Por lo demás, en este caso el juego se torna todavía más estimulante por las muchas variaciones que presenta el texto, como no podía ser menos tratándose del endiablado francés. Buen provecho y tengan listas las monedas... por si acaso.



Juegos de palabras



XV

DON JUAN AUX ENFERS

*Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,
Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.*

*Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,
Derrière lui traînaient un long mugissement.*

*Sganarelle en riant lui réclamant ses gages,
Tandis que Don Luis avec un doigt tremblant
Montrait à tous les morts errant sur les rivages
Le fils audacieux que railla son front blanc.*

*Frisonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,
Semblait lui réclamer un suprême sourire
Où brillât la douceur de son premier serment.*

*Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.*

Primera versión

xv

DON JUAN EN LOS INFIERNOS

Cuando bajó Don Juan a la onda subterránea,
v cuando le hubo dado su óbolo a Caronte,
una sombra mendiga, airada como Antístenes,
con brazo vengador agarró cada remo.

Con sus pechos colgantes y sus ropas abiertas
bajo el oscuro cielo se crispaban mujeres,
v, como un gran rebaño de víctimas dispuestas,
arrastraban tras él un extenso mugido.

Riendo Sganarelle le pedía sus prendas,
en tanto que con dedo tembloroso, Don Luis
enseñaba a los muertos que por la orilla erraban
el hijo audaz que un día deshonró su alba frente.

Temblando bajo el luto, la casta y flaca Elvira,
junto al pérfido esposo que fue también su amante,
parecía exigirle la sonrisa suprema
donde dulce brillase su primer juramento.

Erguido en su armadura, un gran hombre de piedra
sujetaba el timón, cortando el negro cauce;
mas el héroe, calmo, apovado en su estoque,
contemplaba la estela sin dignarse a ver nada.



Segunda versión

XV

DON JUAN EN LOS INFIERNOS

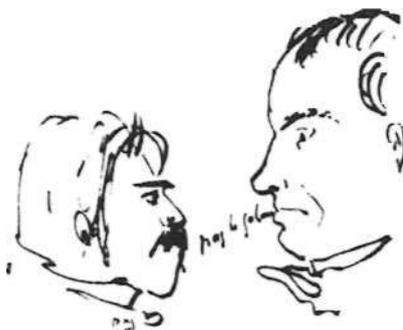
Cuando bajó Don Juan al subterráneo abismo,
pagado va á Caronte el óbolo supremo,
un mendigo sombrío, seguro de sí mismo,
el puño fuerte v duro colocó en cada remo.

Con los senos pendientes y las ropas rasgadas
las mujeres convulsas de un último deseo,
gran rebaño de víctimas por él sacrificadas
iban tras él, haciendo un largo clamoreo.

Le reclamaba atrasos Sganarelle cantando,
mientras D. Luis en medio de las sombras cercanas
extendía implacable su dedo, señalando
al hijo audaz que un día pisoteó sus canas.

La casta v flaca Elvira, temblorosa en su luto,
frente al esposo pérfido, su amante de un momento,
parecía buscar en su adiós absoluto
la exquisita dulzura del primer juramento.

Iba un hombre de piedra, metido en su armadura,
gobernando el timón, cortando el agua obscura;
—pero el héroe tranquilo, apoyado en su espada,
contemplaba la estela, sin dignarse ver nada.



Tercera versión

XV

DON JUAN EN LOS INFIERNOS

Cuando Don Juan bajó a las aguas ocultas,
tras de dar a Caronte la obligada moneda,
un mendigo sombrío de mirada orgullosa,
vengativo y enérgico, empuñó los dos remos.

Entreabierto el vestido y mostrando sus pechos
se agitaban mujeres bajo el cielo nocturno,
y al igual que un rebaño que ha aceptado la muerte
se arrastraban tras él con un largo mugido.

Sganarelle entre risas le exigía su paga
y entretanto Don Luis con un trémulo dedo
señalaba a los muertos que vagaban en torno
aquel hijo rebelde que insultara sus canas.

Temblosa y de luto, casta y grácil Elvira,
junto al pérfido esposo que también fue su amante
parecía exigirle la suprema sonrisa
que tuviera el dulzor del primer juramento.

Embutido en el hierro, un gigante de piedra
al timón, iba hendiendo la negruzca laguna,
pero el héroe, impávido, apovado en su acero,
contemplaba la escena sin dignarse ver nada.



Cuarta versión

XV

DON JUAN, EN LOS INFIERNOS

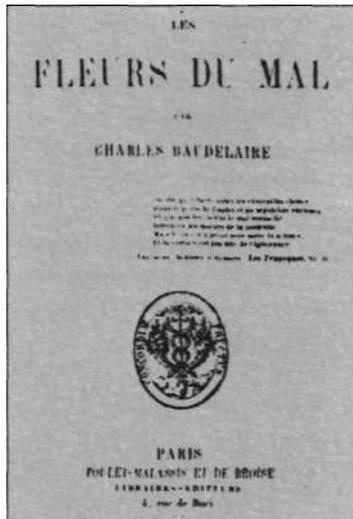
Cuando don Juan bajó hasta el oscuro río
y una vez que a Carente su óbolo entregó,
como Antístenes fiero, un mendigo sombrío
se inclinó vengativo en su barca y remó.

Con los pechos temblando, rasgando las camisas,
las mujeres convulsas, bajo del firmamento,
lo mismo que un rebaño de víctimas sumisas,
detrás de él se arrastraban con un largo lamento.

Sganarello reclama su paga sin esperas
en tanto que don Luis con dedo tembloroso
le mostraba a los muertos que iban por las riberas
al hijo que ultrajó el cabello canoso.

Tiritando en su luto, la casta y magra Elvira
junto al pérfido esposo, su amante de un momento,
por la sonrisa última parece que suspira
y la luz y el dulzor del primer juramento.

Aferrado al timón, en su negra armadura,
un gigante de piedra cortaba el agua oscura;
pero el héroe tranquilo, apoyado en la espada,
contemplaba la estela sin dignarse ver nada.



Quinta versión

XV

DON JUAN EN LOS INFIERNOS

Cuando bajó Don Juan al subterráneo río,
y una vez que su óbolo a Caronte entregó,
como Antístenes fiero un mendigo sombrío,
con brazo vengador cada remo cogió.

Entreabiertas las ropas y los senos pendientes,
las mujeres, debajo del negro firmamento,
como gran rebaño de víctimas obedientes,
detrás de él arrastraban prolongado lamento.

Riendo Sganarello sus sueldos reclamaba,
en tanto que Don Luis, con dedo tembloroso
a los muertos errantes en la costa enseñaba
ese hijo que ultrajó su cabello canoso.

Tiritando en su luto la casta y flaca Elvira,
junto al pérfido esposo, su amante de un momento,
reclamar parecía una postrer sonrisa,
que tuviera el dulzor del primer juramento.

Un alto hombre de piedra, erguido en su armadura,
gobernando el timón, cortaba el agua oscura:
pero el tranquilo héroe, apoyado en su espada,
contemplaba la escena sin dignarse ver nada.



Sexta versión

xv

DON JUAN EN LOS INFIERNOS

Cuando bajó Don Juan al agua subterránea
Y una vez que su óbolo a Caronte entregó,
Un mendigo sombrío, fieros ojos de Antístenes,
Empuñó los dos remos con vengativos brazos.

Con desceñidos senos y ropas entreabiertas
Se arqueaban las mujeres bajo la negra cúpula,
Y como gran rebaño de víctimas marcadas,
Detrás suyo arrastraban un continuo bramido.

Sganarelle, burlón, su estipendio pedía,
En tanto que Don Luis, con tembloroso dedo,
A los muertos errantes en la margen, mostraba
Al vástago arrogante que ultrajara sus canas.

Tiritando en su duelo, la esbelta y casta Elvira,
Junto al pérfido esposo, que fue su amante una hora,
Parecía suplicarle una postrer sonrisa
Donde brillase el aura del primer juramento.

Enhiesto en su armadura, un gran hombre de piedra
Gobernando el timón, cortaba el agua oscura;
Mas el héroe impasible, apoyado en su estoque,
Contemplaba la espuma, desdeñando la escena.



Primer Congreso de Teatro Clásico en la Traducción

Del 9 al 11 de noviembre pasado se celebró, tal como estaba previsto en Murcia, este Congreso, que tenía por tema central la traducción de teatro clásico. Participaron en la apretada agenda más de ciento cincuenta congresistas, la mayor parte de ellos españoles, con asistencia de otros venidos de Francia, Reino Unido, Bélgica y Venezuela. Eran objeto de trabajo las traducciones al español del teatro clásico griego y latino, inglés y francés, así como de teatro español al inglés, a las que se consagraron una cincuentena de conferencias, comunicaciones y ponencias, a cargo de especialistas de numerosas universidades.

Como colofón del Congreso tuvo lugar una mesa redonda, presidida por el profesor Claudio Guillén, que contó con muy amplia participación. Por falta de espacio nos resulta imposible reproducir en este número la transcripción de dicha mesa redonda, que reservamos para el próximo.

Sí incluimos a continuación el texto introductorio que para la edición de las 'Actas' —a punto de aparecer— ha escrito nuestro colega y coordinador del Congreso, Ángel-Luis Pujante. Con su permiso y gracias a su amabilidad y la de su compañero y co-editor, Keith Gregor, podemos reproducir este escrito, agradecimiento que debemos hacer extensivo al Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

A modo de introducción

ÁNGEL LUIS PUJANTE

A estas alturas del siglo xx pocos dudarán de la importancia que ha tenido la traducción en la vida política, social y cultural a lo largo de la historia. Si nos centramos en el ámbito literario, podemos observar dos efectos esenciales: el haber dado a conocer escritores y obras que, de otro modo, habrían resultado inaccesibles, y el haber fecundado nuevas literaturas. En la historia literaria este segundo efecto ha sido considerable: todos hemos aprendido que determinado escritor extranjero influyó decisivamente en el nacimiento de determinada literatura. Sin embargo, habría que

des

añadir un detalle importante: esta influencia se ejerció casi siempre a partir de traducciones, no de originales. Esto por sí solo va es y ha sido objeto de estudio, y tema de diversas publicaciones y congresos.

Pero hay más: para bien o para mal, lo que cada traducción ha ofrecido ha sido *una determinada imagen* del escritor traducido, propiciando de este modo *una determinada difusión y recepción* de la obra y de su autor. Una nueva traducción de esa misma obra podrá ofrecer *otra imagen* del autor y hacer posible *otra difusión y recepción* de sus textos: ni en España hay un solo Sófocles, ni en Francia un solo Calderón. Se dice a veces que los árboles no dejan ver el bosque. En este caso habría que decir que el bosque no deja ver los árboles.

Generalmente, los estudios de traducción muestran una orientación lingüística: basándose en conceptos como fidelidad o equivalencia, atienden a hechos de interferencia entre lenguas, a discrepancias interlingüísticas o a los posibles tipos de traducción, e incluso especulan sobre la posibilidad o la imposibilidad de traducir. Es decir, se centran en el *proceso* más que en el *resultado*. Sin embargo, si nos interesa la traducción como parte integrante de la Historia Literaria y de la Literatura Comparada, será preciso rebasar el enfoque meramente lingüístico y estudiarla como resultado: más concretamente, tendremos que hablar de traducción literaria en tanto que "literatura traducida". A veces habrá que relacionar el resultado con el proceso, pero éste no será nunca nuestro fin primordial.

La traducción literaria entraña una serie de decisiones que se orientan a unos fines predeterminados y en las que pueden influir factores como la ideología, la poética, el patronazgo o el marco cultural desde el que se traduce y para el que se traduce. La traducción de los textos clásicos demuestra abundantemente el alcance de estas observaciones, ya que éstos se escribieron en una situación cultural diferente de la nuestra, y su composición se regía por una poética muy distinta de la actual. Viendo desde esta óptica la literatura traducida, es posible entender cómo puede haber tantas y tan diversas traducciones de un mismo autor, o cómo, al decir de Borges, un traductor puede traducir *contra otro*; cómo Voltaire o Moratín reniegan de Shakespeare y, sin embargo, lo traducen; o, más concretamente, cómo Voltaire llama a su traducción de *Julio César* "la más fiel que se haya hecho nunca" y, sin embargo, deja sin traducir las dos quintas partes de la obra. Vista así, la traducción literaria no es una transcodificación lingüística transparente y aséptica que se hace en el vacío, sino una reelaboración de obras nacidas en una cultura para que funcionen en una cultura receptora distinta y a veces muy distante en el espacio y el tiempo; una reelaboración que se presta a la apropiación o a la manipulación. Pues bien, los casos más palmarios de reelaboración y manipulación parecen haberse dado en el teatro, donde siempre se ha aspirado a la máxima libertad frente a los textos. Si es así, te-

niendo en cuenta los diversos factores que podrían intervenir y los siglos de distancia cultural que pueden mediar entre original y traducción, parece claro que el teatro clásico traducido ofrece un campo privilegiado para apreciar o estudiar la mencionada reelaboración y sus efectos literarios y culturales.

Todo cuanto he apuntado y, sin duda, mucho más, nos reunió en este Congreso, así como la creencia de que los rasgos, problemas y situaciones objeto de estudio pueden ser comunes a los distintos teatros clásicos traducidos. Por eso quisimos que hubiera no sólo una conferencia inaugural de carácter general, sino también ponencias específicas sobre los distintos teatros clásicos y, al final, una mesa redonda de recapitulación. El entusiasmo profesional de unos y otros, conferenciantes, ponentes, comunicantes y asistentes venidos a Murcia desde toda España, América, el Reino Unido, Francia y Bélgica permitió realizar este proyecto.

Tanto las conferencias como las comunicaciones confirmaron nuestras expectativas: el lector podrá comprobar en las páginas que siguen la variedad y complejidad del tema que nos habíamos propuesto. En cuanto a la mesa redonda, vale la pena destacar aquí algunas de las observaciones que en ella se formularon:

1. Los distintos teatros clásicos forman parte de una tradición que sigue viva y constituyen un bien cultural, una memoria literaria que es preciso defender. El congreso reflejaba un interés por conservar y difundir este "espíritu del pasado", un pasado europeo que todos sabíamos propio.

2. Las traducciones filológicas del teatro clásico son y seguirán siendo necesarias, pero tendría que haber cada vez más traducciones solventes con una orientación teatral.

3. No es fácil dar a conocer cierto teatro clásico si las editoriales no se arriesgan a publicarlo. Así, en España hay diversas traducciones de Shakespeare, pero muy pocas de sus contemporáneos, y el teatro inglés de la Restauración (1660-1700) sigue sin traducirse y, por tanto, sin conocerse fuera de círculos especializados.

4. El anticuado "lenguaje de aver" de muchas traducciones justifica el que éstas se renueven, mientras que el "lenguaje de anteaver" no parece haber envejecido tanto: habría, pues, que recuperar y reevaluar antiguas traducciones olvidadas que siguen siendo válidas.

5. El mundo académico debe abrirse más hacia la representación, pero también el mundo del teatro debe respetar las exigencias filológicas de los textos y evitar prácticas poco dignas, como, por ejemplo, la de realizar y utilizar versiones o adaptaciones que no son sino refritos de traducciones ya publicadas.

Tras estas observaciones, podríamos concluir con la siguiente: los numerosos congresistas, en su mayoría del mundo universitario, demostraron un gran interés por las obras clásicas en tanto que textos para la representación y no sólo como piezas

de museo. Si, como se dijo, hay falta de comunicación entre los mundos de la Universidad y del teatro, el Congreso evidenció que el ámbito académico ha superado en buena medida el prejuicio antiteatral. Es de esperar que el mundo del teatro haya vencido igualmente el prejuicio antiacadémico.



VI Encuentros Complutenses en torno a la traducción

Celebrados entre el 26 de noviembre y el 2 de diciembre de 1995

RAFAEL MARTÍN-GAITERO

Por capricho de las fechas le ha correspondido al Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores abrir la presente temporada congresual de traducción, que, debido seguramente a aquel *virus congregativo* del que se nos habló hace poco, se presenta alegremente fecunda. Aunque de justicia es decir que ha tenido, casi en pretemporada, la brillante prefación de las jornadas de Tarazona, ya clásicas, y de Murcia, especializadas éstas en teatro y aquéllas en la traducción literaria. Por eso produce vértigo pensar que, apenas hemos dejado atrás estos eventos y los algo más lejanos de Toledo, Castellón, Avila y otra vez Avila, para dicha de los aficionados aún nos quedan las reuniones de Sevilla, Bellaterra, Alcalá, León, Vitoria, Granada, Expolingua, Cáceres, y quizá olvide algunas más. Toda una demostración de vitalidad congregante y de exuberancia investigadora que colmará las expectativas de la todavía incondicional parroquia discente y ayudará a llenar hojas y hojas de meritaje curricular... que tanta falta hace. Sin duda debió equivocarse aquel prologuista de Milton cuando aseguraba que no había nada más fastidioso que discutir sobre palabras. Pero como nada hace más desdichado al hombre que prever su destino, será mejor hacer ahora ejercicio de memoria, y Dios proveerá.

Comenzó, pues, la temporada con la sexta edición de los Encuentros Complutenses en torno a la traducción, que cada 18 meses suben la persiana del escaparate académico, no sólo para mostrar los últimos frutos de la investigación universitaria, sino también para prestar oído a las voces del mundo profesional, que sirven de imprescindible orientación para los alumnos y refrescan el plúmbeo ambiente que crea el frufú de las togas en estos congresos. Una vez más —y ya van seis— la

Universidad Complutense, pionera en otorgarle la dignidad universitaria a la traducción, a través de su Instituto de Lenguas Modernas y Traductores, v fiel a su cita, ha ofrecido durante una semana su cátedra a todos aquellos que han querido presentar sus ideas o el resultado de sus trabajos en todo lo relacionado con la traducción: didáctica, teoría, terminografía, crítica, historia... Todo ello ha sido posible gracias a la generosa colaboración del MEC, de las embajadas de Austria, Francia, Israel, de Pro-Helvetia, la Comunidad Francófona de Bélgica, del Goethe Institut, del British Council y del Instituto Histórico Austríaco, siempre sensibles a la relevancia que la traducción tiene en las relaciones culturales entre nuestros países. Y no sería de buena cuna el olvidar todo el trabajo que ha llevado a cabo el animoso v esforzado comité organizador bajo la experimentada dirección de Miguel Ángel Vega. Suvo es el mérito de mover con agilidad el paquidérmico engranaje de una universidad como la Complutense, más seducida por los velocípedos futuristas que por la actividad traductiva.

Sin embargo, y a pesar de la presencia más que testimonial de las asociaciones profesionales (ACE Traductores, APETI) v de traductores de las Comunidades Europeas (Bruselas y Luxemburgo), la balanza se inclinó a favor del mundo académico, pues estuvieron representadas una veintena de universidades españolas (Granada, Málaga, Pompeu Fabra, Las Palmas, Vigo, Castellón, Salamanca, etc.) y una docena de las extranjeras (Ginebra, Bruselas, Leipzig, Tel Aviv, Viena, Surev, México, Roma, Perusa, Erlangen, etc.). El centenar de ponentes vio reconfortado su esfuerzo investigador con la presencia de más de 300 espectadores, que se repartieron según sus intereses temáticos entre ponencias que simultáneamente tenían lugar y que muy pronto serán editadas en las actas correspondientes.

Estos Encuentros Complutenses, a lo largo de sus ediciones anteriores, han brindado al público madrileño —y a los numerosos visitantes forasteros— la oportunidad de asistir a conferencias de los más destacados especialistas del mundo de la traducción: E. Lorenzo, García Yebra, Santoyo, Hurtado, J. Cantera, Tricás, E. Benítez, Sánchez Lizarralde, etc., de entre los nacionales, y Ch. Nord, Meschonnic, Nida, Newmark, Goncharentko, Hinterhauser, Balliu, J. Králová, G. Wotjak, J. Thiériot, F. Wuilmart, J. Obolenskaya, F. Israel, etc., de los foráneos. Si a esta honorable lista unimos los que asistieron a los VI Encuentros: E. Arcaini, L. Truffaut, J. Guiloineau, F.J. Hausmann, G. Toury, M. Schnell-Hornby, H. Marquant, J. Escobar, K. Süß, etc., podremos tener una referencia imprescindible en los estudios de traducción en España.

La amplitud temática que caracteriza a los Encuentros Complutenses sirvió para satisfacer las inquietudes de quienes fijaban su interés, por ejemplo, en la didáctica de la traducción (eje central de una mesa redonda en la que participaron L. Truffaut, M. Martínez Lage, G. Wotjak y J. Escobar) con conferencias como las del propio pro-

fesor Truffaut (de la prestigiosa Escuela Ginebrina de Traducción e Interpretación), K. Süss o las ponencias de N. Roser, Echevarría/Ortega, M. Guerrero, D. Kelly, D. Sánchez, E. Sánchez, C. Wav, J. Álvarez, Cruces/Pereira, C. Valdivia v A. Sánchez, que ofrecieron una completa lista de propuestas para la enseñanza universitaria de la traducción, complemento enriquecedor y matizado del controvertido decálogo presentado por el Dr. Truffaut. Pero también tuvimos oportunidad de reflexionar sobre las diversas estrategias y los escollos en la traducción, tema abordado en las participaciones de Postigo/Chamizo, L.A. Hernando, Blanco/Santacecilia, J.P. Mora, así como, inevitablemente, descubrir las últimas investigaciones traductográficas (siempre tan socorridas para estos congresos): M. Soltero (Gadda), M. Rodríguez (Dickens), M.C. Gutiérrez (la censura en la España franquista), G. Guidotti (Antonio de Herrera), B. Gárate (Gulliver), M. Schnell-Hornby, O. Carbonell (textos poscoloniales), T. Labrador (del latín vulgar al español), H. Marquant (Santa Teresa y R. Arnauld d'Andilly), Hernández/Tamames (G. Keller), C. Adrada (Flaubert), M. Raders (K. Mann), M. Barros (Hemingway), Ch. Baliu (L'École des Enfants de Langues), M. Guinea (el Inca Garcilaso), J. Negrón (revistas de traducción), D. Gambini (Luis Vélez de Guevara), J. Cantera (El Libro de Rut), A. Pinto (Stevenson), V. Pérez (R. Walser), A. Arce (Tasso), F. Presa (la literatura polaca), F. Pineda (*The Collector*), María A. López (literatura de viajes), C. Roig (Diderot), A. Rivas (Francisco de la Torre), L. Taillefer (nobles ingleses).

La problemática de las distintas tipologías de textos y contextos socioculturales de traducción fueron tratadas por A. Conde (la prensa), A. Veglia (los testamentos), R. Segovia (la televisión), S. Molina, J. Escobar, María Teresa Navarro, J. García, E. Navarro (traducción literaria), I. Pascua, E. Abós, Mata/Morillas (literatura infantil), Garrido/Luna (las lenguas minorizadas), J.P. Arias (Astérix en árabe), A. Ojanguren (refranes), M. Beltrán (formas de comunicación gestual), F. Chaume (la traducción audiovisual), C. Estévez, María A. Lence (la traducción especializada), María José Varela (textos jurídicos), J. María Valverde, M.A. Vega (sociolingüística), I. Comitre, J. Shürmanns (publicidad), I. Williams (medicina), B. Merck (términos taurinos), P. Vila (inglés comercial). La terminología, la traducción automática y la documentación por E. Schwarz, L. González, C. Arizmendi, J. María Bermúdez, Irazazábal/Román/Rodríguez/Schnell, R. Palomares, Corpas/Moreno, Aznar/Boquera/Jaime/Pérez, E. Román, Martín/Solís.

La parte más densa, y seguramente la más atractiva para el público asistente, siempre la constituyen la Lingüística y la Hermenéutica, la teoría y la historia de la teoría de la traducción, de los que trataron Ch. Frei, J. Díaz, J. Mallo, F.J. Hausmann, quien desde su autoridad teórica desmitificó en gran medida la consideración lingüística de la traducción, G. Wotjak, va asiduo en estos Encuentros (v cada vez más accesible),

D. Canellas, María J. Hernández, E. Arcaini, J. Guiloineau, A. Bueno, el siempre controvertido P. Newmark v G. Toury. Y del ejercicio de la profesión nos hablaron, entre otros, S. Morante v J.M. Marco.

Esta abundante variedad de temas, abordados desde la perspectiva de diferentes lenguas (español, inglés, francés, alemán, portugués, italiano, árabe y polaco), y sin menoscabo alguno de su mérito en el caso de los minoritarios, constituye, en la misma medida que las personas participantes, la garantía de interés exigible a cualquier evento de esta naturaleza. Pero es una labor continuada la que venimos desarrollando en el IULMyT a través de los Encuentros Complutenses y ello significa seguir prestando el foro adecuado para que los de aquí puedan tanto exponer sus investigaciones como escuchar a los de fuera, a quienes sólo hemos conocido por su obra bibliográfica: es la misión pontifical de la traducción, v de los Encuentros. A pesar de todo, discutir sobre palabras, que van y vienen, no es mal entretenimiento, por fastidioso que parezca.

Premios Nacionales de Traducción 1995

Nuestros colegas Juan José del Solar y Andrés Sánchez Pascual recibieron respectivamente en esta oportunidad los premios a la mejor traducción del año y a toda una trayectoria profesional, instituidos ambos por el Ministerio de Cultura. El jurado había seleccionado, en lo que se refiere al primero de los premios, a ocho finalistas: K. Baggethun v Asunción Lorenzo, por su traducción de *El mundo de Sofía*, de J. Gaarder; Emilia Fernández Tejero, *El cantar más bello*, anónimo; Josep Fontcuberta, *Els Budenbrook*, de Thomas Mann; Ramón Irigoyen, *Poemas*, de Constandinos P. Cavafis; Esteve Pujals, *El paradís retrobat*, de J. Milton; Francisco Rodríguez Adrados, *El cuento erótico griego*, latino e indio, de varios autores; Juan José del Solar, *Historia del doctor Fausto*, anónimo; y Alejandro Valero, *Diagrama del flujo*, de J. Ashberrv.

Ambos premios hacen plena justicia a la reconocida solvencia y dilatada actividad traductora de nuestros dos colegas, por lo que nos congratulamos y les expresa-



mos nuestras más sinceras felicitaciones. En cuanto al jurado, Francisco Bobillo y María Tena actuaron como presidente y vicepresidenta respectivamente en su calidad de director general del Libro y subdirectora general de las Letras Españolas. Los vocales fueron: Emilio Lorenzo Criado, Antonio Gil Merino, Xabier Mendiguren Bereziartu, Francesc Parcerisas, Mariano Antolí Rato, Malika Embarek Jedidi, Antonio López Eire, Ana María Moix, Jenaro Talens y Alberto Bernabé. Pedro Bádenas de la Peña y Feliú Formosa, en su calidad de premiados en la edición anterior, formaron parte de los jurados respectivos. Ejerció las funciones de secretaria Társila Peñarrubia Merino.



Premio Aristeion de Traducción 1995

El día 8 de diciembre de 1995 fueron entregados en Luxemburgo los premios europeos de literatura y traducción. El premio de traducción recayó en esta ocasión sobre Dieter Hornig, por su traducción del francés al alemán de *Un bárbaro en Asia*, de Henri Michaux.

La ceremonia de entrega tuvo lugar en el castillo de Bourlinster, con asistencia, como es habitual, de representantes gubernamentales y de la Comisión Europea.

El premio de literatura fue adjudicado a Herta Müller por su obra *Herztier Roman*.

Ambos premios están dotados con la cantidad de 20.000 ecus.

Los otros cinco finalistas seleccionados por el jurado fueron Peter Urban (alemán), Paul Claes y Mon Nys (neerlandés), Vasco Graça Moura (portugués), Anders Bodegard (sueco) y Oili Souminen (finés).

Nuestra enhorabuena a todos ellos y en particular al colega premiado.



Premio Stendhal 1995

El jurado constituido al efecto decidió otorgar el Premio Stendhal en su edición de 1995 a Elena del Amo, por su traducción de la obra *Escritos sobre arte*, de Denis Diderot. Fueron miembros de dicho jurado en esta edición, Víctor Andresco,

Magdalena Fraise, María Teresa Gallego, José Luis López Muñoz y Geneviève Naud. La entrega tuvo lugar el pasado 23 de enero en el Instituto Francés de Madrid, y su presentación corrió a cargo de Miguel Ángel Vega Cernuda, director del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Universidad Complutense. Como es bien sabido, el Premio Stendhal ha sido instituido por la Fundación Consuelo Berges y se concede cada año a la mejor traducción de la lengua francesa realizada en España.



Charles Baudelaire

La solución a los Juegos de palabras

Estos son los nombres de los traductores y las ediciones a las que pertenecen las versiones del fragmento seleccionado [*Don Juan en los Infiernos*] de *Las flores del mal*, de Charles Baudelaire.

Primera: Luis Martínez de Merlo. *Las flores del mal*, Cátedra, 1991.

Segunda: Eduardo Marquina. *Las flores del mal*, Librería de Fernando Fe, Madrid, S.A.

Tercera: Carlos Pujol. *Las flores del mal*, RBA Editores, Barcelona, 1995.

Cuarta: Ángel Lázaro. *Las flores del mal*, Edaf, Madrid, 1985.

Quinta: Xydia Lamarque. *Las flores del mal*, Losada, Buenos Aires, 1948.

Sexta: Antonio Martínez Sarrión. *Las flores del mal*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1977.

Nuestro agradecimiento a **Esther Benítez** por su colaboración al elegir el fragmento y en la búsqueda y selección de las versiones que reproducimos.

Utilidades

Diccionario de La Biblia

André-Marie Gerard. Anaya & Mario Muchnik, colección Milhojas, Madrid, 1995. 1.560 páginas. 4.900 pesetas. Traducido del francés por miembros del Departamento de Hebreo y Arameo de la Universidad Complutense de Madrid. Traducción dirigida y revisada por Antonio Piñero.

¿Cómo diablos se escribe *Armagedón*? ¿Es con hache o sin ella? (esta duda proviene de que mucho topónimo huérfano de *acca* en italiano ostenta en español la hermosa si bien inútil hache). ¿Llevará o no acento en castellano? ¿Y en qué pasaje de *La Biblia* lo encuentro para cotejar un texto donde aparece ese nombre? Este último extremo lo descubrí hace tiempo, y, como en ninguna de mis enciclopedias aparecía el topónimo, lo anoté de forma dubitativa

—¿*Harmagedón* o *Armagedon*?— en la página 4.193 de mi Sopena: *Apocalipsis*, 16. Pero la remisión al texto nunca me había ayudado mucho con la grafía: "Y los reunió en un lugar que en hebreo se llama *Armagedón*", dice la vieja traducción de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera, la famosa *Biblia del Oso*; "Los convocaron en el lugar llamado en hebreo *Harmagedón*", según *La Biblia* de Jerusalén, en la reciente edición de Alianza; "Y los reunirá en el lugar llamado en hebreo *Armagedon*", si me atengo a las Ediciones Paulinas. ¿En qué quedamos? ¿*Armagedón*, *Armagedon* o *Harmagedón*? La consulta con los especialistas tampoco dio grandes frutos, pues depende de las escuelas y de la transcripción más o menos purista el que recomienden una u otra forma. Por fin, este *Diccionario*

de *La Biblia* que acaba de publicar Mario Muchnik en la utilísima colección Milhojas resolvió mi problema. En la entrada *Armagedon* me remitía a *Harmagedón*, donde casi

mente en español nombres o episodios de la mitología —éstos suelen resolverse con el espléndido *Diccionario de la mitología clásica* de Constantino Falcón *et al.* de Alianza Editorial— y de la Historia Sagrada, este volumen es una excelente herramienta de trabajo. Con sus 2.300 entradas, el *Diccionario* ofrece una detallada geografía de los Santos Lugares, una historia de las costumbres e instituciones del pueblo judío, del antiguo Egipto y de Palestina, biografías de todos los personajes que aparecen en *La Biblia*, un análisis de las parábolas y una narración moderna y sintética de los más importantes episodios de que se ocupa el Libro por antonomasia. Además, aunque a nosotros eso nos interese menos, los grandes temas bíblicos —desde la "abominación de la desolación" a la "zarza ardiente", pasando naturalmente por "Jesucristo" (páginas 682-800)— están admirablemente estudiados y expuestos.

No entro en las excelencias de la traducción, respaldada por la autoridad de un equipo de expertos (eso sí, lamentablemente anónimo) dirigidos por el profesor Piñero. Sí han hecho un magnífico trabajo a la hora de la transcripción y actualización de nombres propios y topónimos he-



cincuenta líneas me contaban cuanto había que saber sobre el asunto y me remitían a un número casi mágico: Ap. 16, 16, más una serie de fantásticas referencias cruzadas.

Para los traductores, que nos encontramos trampas siempre al acecho a la hora de reflejar correcta-

breos, basadas en dos fuentes muy actuales (el *Onomasticon* del *Diccionario Bíblico Hebreo-Español* dirigido por Luis Alonso Schoekel para los nombres judíos, y las normas de Manuel Fernández Galiano, según *La transcripción castellana de los nombres propios e iriegos*, para estos últimos), "limpiando" con ello muchas palabras de los innecesarios grupos consonánticos *th* y *ch* o *h* finales a los cuales nos tienen habituados muchas traducciones, dejando Débora, Rut,

Ajab, Judit, Baruc, Jonatán o Habacuc, por no poner sino unos cuantos ejemplos.

Confío en que la consulta de este *Diccionario* acabará con "lecturas" tan peregrinas como "Carta a los galateos" —por *Epístola a los gálatas*— o "Lázaro y el rico sibarita" —la parábola de Lázaro y el rico Epulón se cuenta con pelos y señales en la página 831—.

E. B.

Revistas

Hieronymus Complutensis

Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Núm. 2. Julio-diciembre de 1995. 153 páginas.

Fiel a su cita, apareció el segundo número de la revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, que además de no fallar en su compromiso en cuanto a la presencia, tampoco lo hace en cuan-

to a los contenidos, pues demuestra su fidelidad a los propósitos enunciados en el número con que nació. Es preciso agradecerlo. Una buena serie de artículos enjundiosos compone el cuerpo del volumen, firmados por Teresa Martínez, Eugene A. Nida, Valentín García Yebra, Jacques Thiériot, Jesús Cantera, Lidia Taillefer, Miguel Ángel Vega, Antonio Guzmán y Caroline de Schaetzen. Nida continúa hablando en una entrevista que sigue a lo anterior, con lo que se pasa al análisis de traduc-

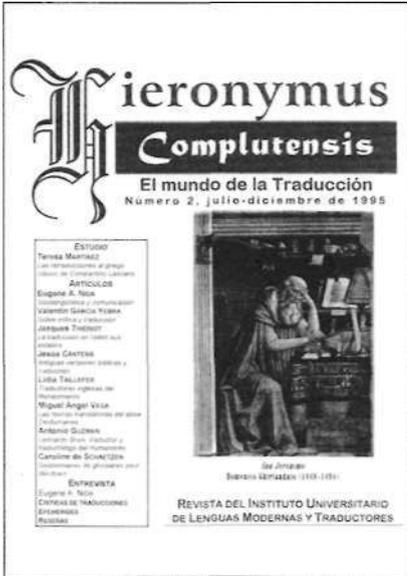
ciones: primero en Traducciones Menores y luego en la sección de crítica, que dedica la mayor parte del espacio en esta ocasión a traducciones "clásicas", para limitarse a un solo artículo —en torno a la traducción de *!Qué bello era Suleyken!*, de Siegfried Lenz, a cargo de M^a Carmen

González— en lo que se refiere a los textos "de hoy". No se nos oculta que es bien difícil conseguir, sin cometer graves injusticias, una nutrida y permanente sección de crítica de los libros que se traducen en este momento. Saludos al intento, de todos modos, y nuestros deseos de ecuanimidad, rigor y atrevimiento.

Completan el número las secciones de Efemérides y Reseñas, seguidas, como colofón, de esas páginas de Opinión que firma Jerónimo de Eremita, acogidas al título, en esta oportunidad: *Descripción y prescripción o repetición y novedad. Reflexiones acerca de los congresos de traducción y las conferencias de traductores*. Léase.

Destaquemos por fin la continuidad en el diseño y presentación, terreno en el que destaca la sorprendente multitud de estampas del santo traductor a cuyo nombre se han encomendado los editores.

R. S.



Convocatorias

II Encuentros Alcaláinos de Traducción: una realidad interdisciplinar

22 al 23 de abril de 1996

El Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Alcalá de Henares convoca estos II Encuentros de Traducción, que se celebrarán en la ciudad madrileña. Su objetivo principal es "analizar y profundizar en la realidad cotidiana que vivimos de trasvase de información de unas lenguas a otras".

"Bajo el lema de la traducción como *una realidad interdisciplinar* pretendemos que dichos Encuentros sirvan de foro de discusión sobre temas y disciplinas conectados con el mundo de la traducción dentro del ámbito de la enseñanza, la profesión y la función social que tal disciplina desempeña."

Constarán de comunicaciones, talleres y mesas redondas, en torno a diversos aspectos de la traducción, lingüística contrastiva o temas relacionados con otras ciencias auxiliares.

La fecha límite para el envío de propuestas es el día 15 de enero de 1996.

Los interesados en participar de una manera u otra deberán ponerse en comunicación con la Dra. Carmen Valero. II Encuentros Alcaláinos de Traducción. Universidad de Alcalá de Henares, Departamento de Filología Moderna. Calle Colegios, 2. 28801 Alcalá de Henares. Teléfonos (91) 885 50 11 y 949 22 49 42. Faxes (91) 885 50 05 y 949 21 73 73.

II Congreso Internacional sobre Trasvases Culturales: literatura, cine y traducción, de la Universidad del País Vasco

Del 30 de mayo al 1 de junio

Entre el 30 de mayo y el 1 de junio próximos tendrá lugar en Vitoria este Congreso que "Dirigido a especialistas en estudios de traducción, cine y literatura..., tiene por objeto continuar, insistir y profundizar en el debate abierto en el primero: el estudio de traducciones y adaptaciones como trasvases culturales que tienen lugar bien dentro de la misma lengua o entre diferentes lenguas".

"El Congreso dará cabida al estudio de la traducción literaria, las adaptaciones filmicas y la traducción y/o adaptación en los medios audiovisuales, como formas fundamentales de trasvase cultural en nuestros días."

Los trabajos se compondrán de conferencias, ponencias y comunicaciones, así como de sesiones de trabajo dirigidas por y para especialistas. Las lenguas del Congreso serán indistintamente el español y el inglés.

La fecha límite para la recepción de propuestas es el 15 de febrero de 1996.

Los interesados deberán dirigirse a: II Congreso sobre Trasvases Culturales. J.M. Santamaría. Departamento de Filología Inglesa y Alemana. Facultad de Filología y Geografía e Historia. Apartado 2111. 01006 Vitoria. Teléfonos: (9) 45 139811, extensiones 220, 265, 267 y 290. Faxes: (9) 45 144290 y (9) 45 138227.



VASOS COMUNICANTES

tiene intención de hacerse eco, antes y después de su realización, de cuantas actividades de interés se celebren en nuestro país, así como de reseñar la aparición de revistas, libros, estudios y textos a propósito de la traducción literaria o relacionados con ella. Rogamos pues a sus organizadores, autores y editores que nos hagan llegar sus textos, reseñas y comunicaciones, con tiempo suficiente en el caso de convocatorias, con el fin de que podamos dar cumplimiento a nuestro propósito.





Boletín de suscripción

Los interesados en recibir VASOS COMUNICANTES pueden enviar un talón o giro postal por importe de 2.000 ptas., en concepto de colaboración, a nombre de *Asociación Colegial de Escritores. C/ Sagasta, 28, 5º A. 28004 Madrid.*

La suscripción dará derecho a la recepción de cuatro números de la revista.

Apellidos y nombre

Dirección

Ciudad *Distrito Postal*

Provincia *Nación*

Teléfono *Fax*

Actividad profesional

La cultura pasa por aquí



A&V	El Ciervo	ER, Revista de Filosofía	Leviatán	Scherzo
Abaco	Cinevideo 20	El Europeo	Litoral	El Siglo que viene
Academia	Claridad	Experimenta	Letra de Canvi	Síntesis
A.D.E. Teatro	Claves de Razón Práctica	Fotovideo	Ni hablar	Sistema
Afers Internacionals	CLIJ	Gaia	Nueva Revista	Suplementos Anthropos
Africa América Latina	Creación	Generació	La Página	Temas para el Debate
Ajoblanco	El Croquis	Grial	El Paseante	A Trabe de Ouro
Album	Cuadernos Hispanoamerica nos	Guadalimar	Por la Danza	Turia
Alfoz	Cuadernos de Jazz	El Guía	Primer Acto	El Urogallo
Anthropos	Cuadernos del Lazarillo	Historia y Fuente Oral	Quaderns d'Arquitectura	Utopias/Nuestra Bandera
Archipiélago	Debats	Hora de Poesía	Quimera	El Viejo Topo
Arquitectura Viva	Delibros	Insula	Raíces	Viridiana
L'Avenç	Dirigido	Jakin	Reales Sitios	Voice
La Balsa de la Medusa	Documentos A	Lápiz	Reseña	Zona Abierta
Bitzoc	Ecología Política	Lateral	RevistAtlántica de Poesía	
La Caña		Leer	Revista de Occidente	
CD Compact		Letra Internacional	Ritmo	



Asociación de Revistas
Culturales de España

Exposición, información,
venta y suscripciones:

Hortaleza, 75
28004 Madrid
Teléf.: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67
aroe@nodo50.gn.apo.org