

# VASOS

Revista de ACE Traductores  
Número 8 500 pesetas

comunicantes

TA

RA

ZO

NA

96



# VASOS



comunicantes

*Director:* Ramón Sánchez Lizarralde  
*Secretaria de Redacción:* Catalina Martínez Muñoz  
*Consejo de Redacción:* Mariano Antolín Rato  
Esther Benítez Eiroa  
Vicente Cazcarra Cremallé  
Clara Janés Nadal  
Miguel Sáenz Sagaseta de Ilurdoz  
Juan Eduardo Zúñiga Amaro

*En Barcelona:*

Juan Gabriel López Guix  
Miguel Martínez-Lage  
Olivia de Miguel  
Daniel Najmías  
Júan José del Solar Bardelli

VASOS COMUNICANTES es una revista de ACE Traductores y ha sido confeccionada con la ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, del Ministerio de Cultura, y del Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO).

C/ Sagasta, 28, 5A. 28004 Madrid  
Teléfonos: 446 70 47 y 446 29 61  
Correo electrónico: [st000@libronet.es](mailto:st000@libronet.es)  
Dirección web: <http://www.libronet.es/mundodelibro/Vasos.html>

La composición, el diseño y la maqueta son de José Luis Sánchez Lizarralde.  
La ilustración de cubierta es de José Luis Sánchez Lizarralde.  
La revista está compuesta en diferentes ojos de las familias de caracteres Galliard. Gill Sans y Helvética, codos de Adobe Systems Inc.®.  
Montaje, posado de planchas e impresión de Mariar, S.A.

I.S.S.N.: 1135-7037  
Depósito Legal: M. 3.472-1996

# Sumario

INVIERNO DE 1996



presentación

---

7

Tarazona 96



10

---

la profesión

---

102

El juicio de la traducción

---

106

a propósito...

---

111

reseñas

---

114

# VASOS

## comunicantes

<i>Presentación</i> .....	7-9
<i>Intervención de</i> FRANCISCO URIZ .....	12-14
<i>Presentación de las Jornadas</i> VICENTE CAZCARRA .....	15-16
<i>Conferencia: Problemática de la literatura latinoamericana</i> ALFREDO BRYCE ECHENIQUE.....	18-27
<i>La lengua persa: el fruto prohibido</i> CLARA JANÉS.....	29-38
<i>La quinta literatura alemana</i> MIGUEL SÁENZ.....	39-45
<i>Mesa redonda: Alfredo Bryce Echenique y su traductor Jean-Marie Saint-Lu</i> . . . . .	46-57
<i>Mesa redonda: La Ley de Propiedad Intelectual: De su promulgación hasta hoy.</i> . . . . .	58-73
<i>Cien obras del patrimonio de la literatura universal en euskera</i> KOLDO BIGURI Y JOSÉ LUIS AGOTE.....	74-85
<b>Talleres</b>	86
<i>Inglés-español. La traducción de clichés</i> NURIA LAGO Y DANIEL NAJMÍAS .....	87-90
<i>Italiano-español. Un libro de viajes: Mario Praz, "Il mondo che ho visto"</i> CARLOS ALONSO.....	91-93
<i>Italiano-catalán. Hacer hablar a Dante en catalán</i> MIGUEL DESCLOT.....	95-97
<i>Inglés-español. Traducción de poesía: Seamus Heaney</i> BRIAN MUGUES.....	98-101
<i>Código para las traducciones y adaptaciones teatrales en Inglaterra</i> . . . . .	102-103
<i>Premios Nacionales de Traducción 1996</i> .....	104
<i>Precisiones de Javier Marías</i> .....	106-107
<i>Contestación a Javier Marías de Jorge Herralde</i> .....	107
<i>Contrarréplica de Marías a Herralde</i> .....	108
<i>El arte de trasladar un lenguaje a otro</i> ROGER JIMÉNEZ.....	109-110
<i>Sobre la traducción</i> VALÉRY LARBAUD.....	111 -11 2
<i>Las balanzas del traductor</i> VALÉRY LARBAUD.....	112-113
<b>Revistas</b>	
Hieronymus Complutensis, n.º 3 (fe de erratas)_____	114-115



presentación



*Ya hemos aludido en otras oportunidades a la agitación del cotarro editorial, en lo que tiene que ver con la profesión traductora, y no son ganas de insistir en el asunto, sabedores como somos de la fina sensibilidad del sector en lo que a la aireación de sus interioridades se refiere. No nos referimos, claro está, a la danza de*

directivos editoriales y ejecutivos que **se viene dando en la práctica totalidad de las** empresas grandes y algunas de las medianas, ni al **irresistible proceso de concentración financiera que está colocando buena parte de las editoriales independientes de cierto** volumen y **prestigio bajo las** abrumadoras alas de los grandes grupos; esos **muy liberales** fenómenos son puntualmente exhibidos **en la prensa, aunque con harta parquedad, por cierto.**

Otro asunto son las consecuencias que **se derivan de** esos procesos para la otra parte directamente interesada en el proceso editorial, los autores —entre los que nos contamos nosotros, los traductores—, asunto este respecto al que prácticamente nada trasciende, y cuando **lo hace**, casi siempre por boca de alguien perteneciente a este estado de línea, irrita al parecer de modo invariable y agudo las **pituitarias empresariales. Desde luego, tampoco nada de esto llega al público, todo se produce en sordina, en privado, de forma un tanto desordenada y, tal vez por ello, con cada nuevo elemento de fricción se acumulan tensiones y malestares sobre los anteriores, sin que se aprecie la existencia de válvulas que permitan** aliviar el peligroso estado de la olla.

**Nuestros queridos y no prescindibles editores** esgrimen en **estos casos el cuidado y atención** escrupulosos que ellos prestan **a la imagen pública de sus empresas como creadoras de bienes culturales, que no debe ser perturbada por extemporáneas discusiones** acerca de los criterios **económicos, empresariales y otros que orientan su actividad, o a propósito de las eventuales diferencias existentes entre ellos y los autores. Han ve-**



nido elaborando durante años un sutil discurso público destinado a sustentar y hasta blindar su doble condición de entidades con un fin cultural loable y necesario para el conjunto de la sociedad, y de empresas capaces de producir jugosos beneficios a sus propietarios e inversores. El asunto es que, durante años, esa actitud o estrategia ha venido acompañada de otra —¿complementaria?— consistente en rechazar cualquier clase de negociación o discusión de carácter colectivo con las entidades representativas del sector autorral —y *tractil*—. Ni siquiera han consentido en que, de acuerdo con los términos mismos de la Ley, se reuniera la prevista Comisión de Seguimiento de la Ley de Propiedad Intelectual, actitud a la que se han plegado —todo hay que decirlo— las administraciones de Cultura, responsables según el referido texto de convocarla. Entretanto, las condiciones de contratación se han ido deteriorando en términos generales —para nosotros, claro está—, al tiempo que se nos negaban los beneficios derivados de un dinamismo al que nosotros también hemos contribuido.

p r e s e n

Las editoriales han elaborado un sutil discurso público destinado a sustentar su doble condición de entidades con un fin cultural loable y necesario, y de empresas capaces de producir jugosos beneficios a sus propietarios e inversores. Esa actitud o estrategia ha venido acompañada de otra —¿complementaria?— consistente en rechazar cualquier negociación o discusión de carácter colectivo con las entidades representativas del sector autorral —y *tractil*—.



Ahora comienzan a salir a la luz algunos de los aspectos más hirientes de esa situación, merced al esfuerzo de ciertas entidades representativas de los autores.

Bueno será, llegados al punto en que estamos, que nos esforcemos todos por encontrar un terreno en el que dirimir las insoslayables diferencias.

## t a c i ó n

Los elementos de descontento se fueron acumulando, y la invariable respuesta del colectivo editor —desde luego, existen editores individuales con los que ha sido posible dialogar— ante nuestras demandas de interlocución ha sido la negativa. En estas condiciones —mucho se ha esperado—, ahora comienzan a salir a la luz algunos de los aspectos más hirientes de esa situación, merced al esfuerzo de ciertas entidades representativas de los autores. ¿Quedaba otra solución? ¿Acaso debemos renunciar a nuestro derecho a expresarnos, cuando es preciso, a protestar? ¿Han dejado nuestros queridos y nada prescindibles editores otro camino? ¿A qué, entonces, la indignación y el susto?

Bueno será, llegados al punto en que estamos, que nos esforcemos todos por encontrar un terreno en el que dirimir las insoslayables diferencias. Es algo que todos necesitamos.

Por lo demás, este voluminoso número de VASOS está íntegramente consagrado a las cuartas Jornadas en torno a la Traducción Literaria, tenidas en Tarazona en octubre pasado, ante cuya abundancia de textos hemos tenido que renunciar a incluir otros materiales y secciones. Esperamos que haya valido la pena.



TA

CUARTAS JORNADAS

EN TORNO

A LA

TRADU

LITE

ZO

1 3



Nuevamente la ciudad de Tarazona, durante los días 18, 19 y 20, fue escenario de las Jornadas en Tomo a la Traducción Literaria, que llegaban a su cuarta edición. Más de un centenar de personas, entre traductores profesionales, colegas del mundo universitario, estudiantes que esperan en el futuro ejercer la profesión, algún periodista e incluso algún escritor tomaron parte activa en las distintas conferencias, mesas redondas, comunicaciones y talleres previstos en el programa, además de compartir; en el curso de las sesiones y al margen de ellas, discusiones, charlas y puro disfrute colectivo o individual —sin olvidar la excelente gastronomía de la ciudad y sus contornos—. Como ya es tradicional, el Conservatorio de música de la ciudad prestó sus instalaciones para el desempeño de las actividades, como el hotel Las Brujas de Bécquer sirvió nuevamente de hospedaje para la mayor parte de los asistentes —que también, esta vez, hubieron de recurrir a la Casa del Traductor; el hotel Ituriano y otras soluciones, debido a su número acrecido—.

## C C I Ó N

Paco Úriz, director de la Casa del Traductor; y Vicente Cazcarra, presidente de ACE traductores, inauguraron las Jornadas e introdujeron la conferencia del escritor invitado en esta oportunidad: Alfredo Bryce Echenique, quien se explayó, sutil y agudamente, en torno a la *Problemática de la literatura latinoamericana*, para disfrute de la concurrencia, entre la que se contaba el alcalde de Tarazona y los de otras ciudades de los alrededores. Después, acogiéndonos a la generosa —también por lo abundante— hospitalidad del hotel mencionado, un "vino español" que más que tal parecía cena... Y luego la cena.

## R A R I A

Luego de una noche activa para no pocos, el sábado 19 las sesiones se iniciaron con la intervención de Clara Janés, *La lengua persa: el fruto prohibido*, a la que siguió Miguel Sáenz con otra de título igualmente sugerente: *La quinta literatura alemana*. Fue después de ellas cuando tuvo lugar la mesa redonda de Alfredo Bryce Echenique, esta vez con uno solo de sus traductores: Jean Marie Saint-Lu (francés). La anunciada traductora al búlgaro, María Jristova, lamentablemente no asistió, pues no llegó a ser localizada por los organizadores. De modo tal que fue esta vez una pareja —pero ¡qué pareja!— la que debatió, actuando de inútil moderador Ramón Sánchez Lizarralde.

Como estaba anunciado, esa tarde tuvo lugar la mesa redonda *La Ley de Propiedad Intelectual: de su promulgación hasta hoy*, con la participación de Ramón Casas, profesor de Derecho Civil; Mario Muchnik, editor; y Esther Benítez, traductora, moderados los tres por Catalina Martínez Muñoz. Asistencia masiva y gran expectación. Trastocado como estaba ya desde la mañana el programa, a continuación Koldo Biguri y José Luis Agote hablaron del sorprendente proyecto en que están metidos los colegas vascos: *Cien obras del patrimonio de la literatura universal en euskera*. Y con esto finalizó la jornada de trabajo del sábado, quedando los talleres para la mañana siguiente.

*Seamus Heaney*, por Brian Hughes; *La traducción de clichés*, a cargo de Nuria Lago y Daniel Najmías; *Un libro de viajes: Mario Praz*, impartido por Carlos Alonso; y *La poesía clásica italiana: Dante*, que dirigió Miquel Desclot, fueron los talleres, que hubieron de desarrollarse de forma continuada entre las 10 y las 12,30 de la mañana.

Finalmente, como ya empieza a ser tradición, el Premio Nacional de Traducción 1995, Andrés Sánchez Pascual, hizo su intervención en torno al título anunciado: *El traductor, propiedad y posesión*. Con ello quedaron clausuradas las Jornadas y cada cual regresó a su lugar de destino o continuó haciendo turismo...

A continuación reproducimos con la mayor fidelidad posible las intervenciones, mesas redondas y conferencias, todas ellas previamente grabadas, transcritas y editadas con criterio nada restrictivo. En cuanto a los talleres, como es ya costumbre, en la imposibilidad de reproducirlos en su integridad, publicamos sendas reseñas redactadas por quienes estuvieron a su cargo.



## INTERVENCIÓN DE FRANCISCO ÚRIZ

Con satisfacción abrimos hoy estas cuartas jornadas en torno a la traducción literaria y a los traductores, organizadas por ACE Traductores y la Casa del Traductor, que se han convertido ya en una costumbre en el otoño turiasonense. La estructura de estas jornadas ya está fijada: conferencia inaugural a cargo de un autor traducido, que al día siguiente se enfrenta a, o conversa con, sus traductores; mesas redondas sobre temas de interés para la profesión; conferencias y talleres que para los futuros traductores son un buen contacto con la realidad; y finalmente la conferencia del Premio Nacional de Traducción del año anterior, que cierra las jornadas. Y por supuesto, todas las conversaciones y contactos personales no programados.

Este año el autor es Alfredo Bryce Echenique, peruano, con un apellido o nombre que nos dio mucho que pensar allá por los primeros setenta, y que parece ser un viejo nombre de origen escocés. El escritor más importante de América Latina al margen del «boom», abogado, destinado por su madre ya desde antes de su nacimiento a ser el Proust peruano y no sólo

por su madre, pues nació el día de san Marcelo, lo bautizó Don Marcelo Serrano y se llama Marcelo Alfredo. Posiblemente en la Facultad de Derecho de San Marcos, como en la de Zaragoza, se explicaba —y tal vez se siga explicando— el principio de causalidad. Aquello de que el que es causa de la causa es causa del mal causado. A mi catedrático de Penal no le gustaba nada esta teoría y solía ilustrar lo que de absurda tenía diciendo: «Es como si se acusase de adulterio al carpintero por haber hecho la cama.» La causalidad hoy se ha hecho más *light*, se ha convertido en algo más vaporoso; en algo que expresa la repetida frase de moda de la relación causal de la mariposa que aletea en Hong Kong con el terremoto en San Francisco, producido años antes o años después. De esta manera se puede entender mejor que un escritor escriba en Perú y alivie años después unos dolores de parto en Estocolmo. A diferencia del aleteo de la mariposa, el aleteo de la obra literaria sí que es perfectamente comprobable. Y voy a dar un ejemplo y aprovechar así esta oportunidad para pagar públicamente una deuda que contraje con Bryce Echenique hace 25

años, con ocasión de un hijo que esperábamos —nosotros sí— en abril y que llegó puntualmente. La deuda es por su relevante aunque involuntaria colaboración al feliz parto de mi mujer. Y me explico. Cuando se preparaba para ir al hospital v al aparecer los primeros dolores, Marina, que es mi mujer, cogió un libro que nos había enviado Carlos Barral de "otro joven autor peruano" (el otro debía de ser Alario Vargas Llosa) y que ella había elegido por el sugerente título para leer esos días. En la larga espera, junto a otras parturientas v maridos que, por orden de la comadrona, controlábamos reloj en mano la periodicidad de los dolores, el silencio sólo era interrumpido por exclamaciones de dolor v por las sonoras carcajadas de mi mujer. La insólita frecuencia de sus risas y sonrisas provocó la curiosidad de las otras mujeres, primero, y luego la pregunta de qué era lo que estaba leyendo. Lo mismo ocurrió después del parto, en la sala donde se encontraban las madres. En aquel momento se estaban contando las peripecias que ocasiona una sueca en el mundo de Julius, peripecias que tuvieron que ser traducidas allí mismo, de viva voz, ante la exigencia de las otras madres de compartir el placer de la lectura. Si el aleteo de la mariposa puede ser causa de un terremoto, las gozosas carcajadas de las parturientas tal vez provocaran algo tan sencillo como la traducción de la novela al sueco. En efecto, a la salida del hospital, coincidimos con una amiga de mi mujer y su marido, quien pronto se convirtió en responsable literario de una serie que comenzó su breve andadura con la publicación de Bryce Echenique, Julio Cortázar v Manuel Vicent. Mañana, en la mesa que celebrará Bryce

Echenique con su traductor al francés, Jean Marie Saint-Lu, podremos disfrutar de algo tan singular como asistir al enfrentamiento de un traductor que corrige el castellano del autor con un autor que es feliz cuando termina una frase que le permita decir: "Ésta sí que no logrará traducirla Jean Marie." Indagar en la relación existente entre autor y traductor es siempre interesante, aunque haya traductores que piensen que el autor es simplemente un cómodo diccionario personal y que el mejor autor es el autor muerto.

Este año habrá también una mesa redonda sobre la Lev de Propiedad Intelectual, que nos va a permitir continuar el contacto con editores va iniciado el año pasado. Como los editores que vengan siguen siendo nuestros mejores amigos v aliados —este año Mario Muchnik—, mucho me temo que vamos a acabar con la idea del editor pirata y sin escrúpulos, aunque haberlos "haylos".

En la carpeta de las jornadas he incluido un poema que es la primera referencia que conozco de un poeta y paisano nuestro, Marcial, para el que la popularidad era algo muy estimable, pero primero quería una compensación económica. Aunque en aquellos tiempos no reclamaba una Lev de Propiedad Intelectual, sino un mecenas. Se lo he dedicado a Esther Benítez por lo mucho que ha hecho en favor de la traducción y sobre todo de los traductores, desprendido trabajo éste que tantas molestias v conflictos le han ocasionado, aunque puede que también la satisfacción de la entrega generosa a una buena causa. En espera del homenaje que se le debe, le ruego que acepte este modesto recuerdo.

Las conferencias de este año nos abren el mundo de las literaturas persa y alemana; nos presentarán el proyecto, en curso de realización, de llevar la literatura universal al euskera; y la conferencia de clausura la pronunciará Andrés Sánchez Pascual, Premio Nacional de Traducción de 1995. Creo que se sentirá bien acompañado, ya que me parece que en esta sala debe de haber tres o cuatro premios nacionales de traducción.

Como director de la Casa del Traductor de Tarazona y miembro de la red de casas existente en Europa puedo darles una excelente noticia. Durante el año 1996 se han abierto tres nuevas casas en Eslovaquia, en Grecia y en Irlanda.

En lo que respecta a la de España debo decir que, si bien a finales de 1994, con la creación del Consorcio, se dio un paso importante para consolidar su existencia, en el año 1995 ocurrieron muchas menos cosas de las

que deberían haber ocurrido, y que lo único bueno que se puede decir de 1996 es que la Casa no se ha cerrado. En todo caso, anteayer recibimos una respuesta muy positiva del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Bienvenidos todos a Tarazona: los traductores profesionales y los que piensan abrazar en el futuro esta profesión. Y bienvenidos el señor Bryce Echenique, conferenciantes, ponentes v participantes en las mesas redondas.

Para terminar quiero dar las gracias en nombre de los organizadores —ACE Traductores v Casa del Traductor— a las instituciones que patrocinan estas jornadas: Ministerio de Cultura y CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos); y al director del Conservatorio, por la amable cesión de estas instalaciones. Y finalmente quiero dar las gracias al alcalde de Tudela Y excusar la ausencia del alcalde de Tarazona.



## PRESENTACIÓN DE VICENTE CAZCARRA

¡Queridas amigas!

¡Queridos amigos!

En nombre de ACE traductores gracias a todos por acudir a las Jornadas.

Gracias al Ministerio de Cultura y a CEDRO por su patrocinio.

Gracias también a las autoridades locales por acogernos de nuevo en la antigua Turiaso.

Gracias igualmente a la Casa del Traductor v a su director y amigo Paco Úriz por su colaboración.

Y gracias, sobre todo, a Ramón Sánchez Lizarralde, Julio Grande v Catalina Martínez Muñoz, porque han llevado el peso de la labor organizativa.

Estas son las Cuartas jornadas que organiza la Asociación, v pensamos que por la calidad v el número de participantes —los inscritos han rebasado el número de plazas disponibles— se perfilan como las mejores de las realizadas hasta la fecha. En todo caso, sí que podemos afirmar que las Jornadas se han consolidado como uno de los pilares fundamentales de la actividad de nuestra Asociación, que, amén del carácter formativo que siempre tienen, cumplen dos objeti-

vos fundamentales: el de encontrarnos —cosa tan necesaria dada la dispersión que se da en el ejercicio de nuestra actividad de traductores—, y el de ir abordando los problemas esenciales de nuestra profesión.

También VASOS COMUNICANTES, cuyo número siete acaba de salir de la imprenta v está aquí a vuestra disposición, tiene asegurada la continuidad y, en tanto que única revista de los traductores de libros, está cumpliendo muy dignamente su papel de medio de relación e información, así como de espacio en el que abordar temas de interés para los traductores. Os recuerdo que sus páginas están abiertas a la colaboración de todos.

Hemos comenzado la elaboración del Libro Blanco, que era una aspiración que acariciábamos desde hacía tiempo. Creemos que el Libro puede ser una herramienta de gran utilidad para la profesión.

Además de los servicios que la Asociación viene prestando tradicionalmente hemos puesto a disposición de los asociados la conexión gratuita a Internet.

Os cuento todo esto no para manifestar nuestra autosatisfacción sino,

antes al contrario, para plantear lo que falta.

La profesión de traductor sigue ejerciendo —sin que haya demasiada explicación para ello— un gran atractivo entre la población, habida cuenta, por ejemplo, del importante número de jóvenes que estudian la nueva carrera. Parece que sigue actuante la magia de *traducere*, de "llevar más allá" las obras literarias para ponerlas a disposición de colectivos más amplios de gentes, cumpliendo así una importante labor de difusión cultural y de contribución al mestizaje de las culturas, que es en última instancia lo que vivifica a éstas. Y, sin embargo, los problemas de los traductores son cada vez mayores. Generalizando, podemos decir que a la insuficiente valoración social de nuestra labor y a la inadecuada re-

muneración de nuestro trabajo, que tradicionalmente venimos padeciendo, se suman ahora los graves problemas que en nuestro ámbito plantea la actual crisis económica. Y esos problemas hay que estudiarlos, y ver cómo podemos paliar sus efectos. Cosa que obligará, necesariamente, a acentuar la vertiente reivindicativa de la Asociación. Sin embargo, esa labor, por su propia naturaleza, no puede ser obra de unos pocos, sino que exige una participación mayoritaria: a ellos os convocamos a todos. Aprovechamos la tribuna de estas jornadas para plantearlo y va os iremos poniendo al corriente de los que varamos proponiendo y realizando al respecto.

¡Bienvenidos, pues, a estas cuartas jornadas, que deseamos os sean gratas v fructíferas!





TA

2

CONFERENCIA DE ALFREDO  
BRYCE ECHENIQUE

PROBLEMÁTICA DE LA  
LITERATURA  
LATINOAMERICANA

---

ZO

19

Ante todo quiero dar las gracias al presidente de esta asociación de traductores, muy cerca del círculo europeo y mundial de los traductores. Lo que se desprende de lo dicho por Vicente Cazcarra es que esta profesión es tan grande, tan aislada, solitaria y tan valiente que a veces los escritores ni siquiera la conocemos. Me he quedado muy emocionado por las intervenciones de Paco Úriz y Vicente Cazcarra. Y les quiero hablar de esa problemática de la literatura latinoamericana simplemente en función de lo que puede ser traducirla, lisa y llanamente. Creo que mañana se pueden aclarar muchas cosas en mi diálogo con Jean Marie Saint-Lu, que es mi traductor; yo no soy más que el traducido, un convidado de piedra casi en una reunión de traductores. Y desgraciadamente no está aquí una persona tan entrañable como Jean Marie que es Maria Jristova, mi traductora al búlgaro. Tengo que dar las gracias sobremanera a Ramón Sánchez Lizarralde por estar hoy aquí, por haberme convocado y permitirme conocer a toda esta gente que he vislumbrado en algunas ocasiones, pero no he tenido la oportunidad de con-

versar y dialogar con ellos, de pasar dos o tres días maravillosos con ellos. Él me ha dado esa posibilidad de estar y hablar de algo que para mí creo que importa mucho en la traducción.

Hay un país en el cual viví veinte años de mi vida, con algunas largas ausencias, en realidad casi nunca he vivido en Francia. Cuando pienso en la cantidad de veces que me fui, cuando pienso en la cantidad de catorces de julio que nunca pasé en Francia,

cuando pienso en que el año 1977 viví un año en el Perú sin que nadie se diera cuenta, cuando pienso en lo dramático que era vivir en Francia sin estar ahí v al mismo tiempo tan adaptado a sus instituciones universitarias como profesor, en todos los grados por los cuales puede pasar un profesor extranjero, es decir, desde la nada hasta la nada repetida; y siempre encargado de todo, de todo lo que es entrañable en la educación, o sea la juventud; y siempre en contacto bastante más directo, porque uno si no se siente joven ahí muere y muere después cuando deja de ser tan joven como los alumnos; v después los alumnos se vuelven viejos y uno resucita y se va a vivir a España...

Pero, de todo esto, mi conclusión es que yo he luchado mucho en Francia. Creo que Jean Marie Saint Lu, que mañana conversará con todos nosotros, puede contarlo; Jean Marie es uno de los más grandes traductores que existe de mi obra posible traducida. Y ello por varias razones: porque hemos sido amigos, cómplices, porque entre nosotros ha habido una relación privilegiada en multitud de cosas: profesionales y *amateur*. Digo *amateur* en el sentido del que ama, como diletante, del que se deleita; no quiero darle un valor peyorativo a estas palabras que yo creo que merecen todo el respeto. Me pasé mi vida en Francia, v me paso mi vida en cierta medida en España. Aunque ya no es tan necesario hablar de una política más formal, se espera que uno dé noticias puntuales de la realidad. Del escritor se espera lo que no se espera del panadero. Algo que a mí me ha afligido terriblemente. Cuando en el Perú pasa algo atroz, me llaman de todos

los periódicos de España. A mí que no vivo en Perú hace 30 años. Es bien doloroso. "Yo no sé nada de terremotos, pero sabe usted señora periodista o señor periodista del diario tal o del diario tal, que vo le puedo dar el teléfono de la persona en el Perú que le puede dar un testimonio de lo que ha pasado, sea un golpe de Estado, sea un terremoto." Sólo malas cosas, por buenas no llaman nunca. Una buena noticia de Hispanoamérica no sale jamás. Esta es la frustración que vo lanzo a la prensa y que quiere decir lo siguiente. Me llaman y digo: "No puedo opinar". Doy el teléfono de la persona que sí puede opinar y me dicen: "Queremos que opine usted". Usted que no sabe nada del asunto, pero usted es el que tiene que opinar, porque la noticia para tal diario sólo vale si la da usted, que no sabe nada del asunto. Con lo cual nos dan un poder moral tan grande que uno termina de candidato al menor descuido. Cuando llego al aeropuerto de Lima ocurre exactamente lo mismo. Salen 2.000 periodistas que me dijeron un día, el año 1990 —exactamente el mes de diciembre, ya elegido Fujimori—: "¿Qué piensa usted de las medidas que va a tomar el gobierno de Fujimori esta noche?" "Yo lo que quiero es recuperar mi equipaje. ¿No me podría usted decir dónde está mi equipaje?" "No le puedo decir dónde está su equipaje." "Entonces ¿por qué le tengo que decir yo cuáles son las medidas económicas?" Este gran *impasse* se ha venido produciendo desde el comienzo, creo yo. Este gran *impasse* entre la noticia y la realidad. La realidad de América Latina —antes hablábamos en la hora del almuerzo porque llamábamos América Latina a

una cosa que es Nuestra América (como dijo Martí) y yo creo que nadie le llama Nuestra América porque es demasiado largo; además hay que ser "nuestroamericano" para poderse involucrar y tener por enemigo a Usamérica. Creo que son cinco mil nombres los que se le pueden poner a esa realidad; traducibles e intraducibles; intraducibles creo yo. El traductor es una persona que traduce el estado de ánimo del escritor. Y yo creo que lo que acabo de decir, que me acaba de salir maravillosamente bien, es que el traductor tiene que traducir el estado de ánimo del escritor al traducir su obra. El estado de ánimo de Carpentier, el estado de ánimo intelectual, profundamente intelectual, y el estado de ánimo de Vargas Llosa o de García Márquez son estados de ánimo profundamente intelectuales. García Márquez sabe cuándo aplicar el mar y la masa azul de todos los mares persas. Con lo cual, como decía Carlos Barral, es el mejor escritor persa de tercera categoría. Después ha habido una invasión de García Márquez, se llame Sepúlveda o se llame Allende, y entonces, como mis personajes hablan francés, inglés, traducen solos, no necesitan traductores; mi literatura es una literatura finalmente insular. Insular porque es profundamente latinoamericana, que es lo que quieren ser todos los latinoamericanos. Yo creo que es el sueño de todo latinoamericano, el sueño del liberalismo vargasllosiano. Pero él primero necesitó atacar a la izquierda para luego defender a la derecha. Yo no. Yo creo que contesté honestamente lo que era ese proceso. Creo, sinceramente, que todo parte de una enorme mentira. En América Latina, en 1816, publicamos lo que es aca-

démicamente, universitariamente, convencionalmente considerada la primera novela hispanoamericana: el *Periquillo Sarmiento* de Fernández de Lizalde, periodista mexicano —digo esto ante todo: periodista mexicano—; quiero decir que este señor escribía periódicos, revistas. Cuando le cerraron todas las revistas, porque era independentista e iba contra la Corona española, creó una novela para contar lo que no había podido contar en su última revista, que se llamaba nada menos que *El pensamiento mexicano*. El título me ayuda para lo que quiero decir. Metió en la novela lo que no pudo decir en el periódico. La novela nació viciada. Nació una novela periodística; nació una novela que luego se volvería indigenista, a defender indios. ¿De quién? De un patrono que era el único que la podía leer. Una ridiculez. La novela del Estadio, la novela de la Pampa, la novela del río; y, como dije, la novela más grande de aquella época, lo que prueba que el ser humano no habla en la novela. Arturo Cova dice: "Se los tragó la *zelva*". Toda la literatura latinoamericana se la tragaba la *zelva*. Pizarro reencarnaba en Santa Cruz; Cortés en Trujillo. Era una literatura geográfica, de valor histórico, una literatura que estaba mucho más cerca de la crónica de la conquista, de la crónica aquella que vio, no va esperpentos, monstruos que jamás existieron, en los maravillosos dibujos de (...). Era una literatura inventada. Sin literatura geográfica ¿cómo iba a pensar el pobre Arturo Cova, metido en la *zelva* amazónica, con el ejército de San Martín o el de Bolívar en la batalla de la independencia? Vayan ustedes por favor a las pampas de Juní y escuchen. No hay un solo hueso.

Jamás se encontraron huesos. Los ejércitos se pudrieron por congelación v la independencia se dio por congelada. Hav que crear banderas, hay que crear héroes, hay que crear patrias. Hav que crear un discurso falso de América Latina, que jamás existió. Hay que crear incluso a Bolívar, que era el más grande cabrón que conoció el Perú, que le cobró al Perú millones de dólares por su ayuda extranjera y no bien se fue le quitó los territorios de Jaén v Mainas. Y sobre eso hav un libro escrito en España precisamente, al cual nadie le hace caso porque molesta, que se llama *Réquiem por mi patria: el Perú*, o *Los Ayacuchos*, de un historiador peruano que está fuera de juego por el *establishment*, que se llama Herbert Moroti. Hav que crear toda una ficción traducible; la más traducible de toda América Latina. Luego esto crea una cosa que se llama lo real maravilloso. Lo de siempre: a la hija del hacendado la ha preñado un pájaro campana, v sale *El Cóndor Paza*. Que no cesa de *pazar*. Hace treinta años que el cóndor *paza*. Es una zarzuela, lo he probado científicamente, estrenada en el Teatro Zarzuela de Lima en 1913, imitando a todos los sabios de la zarzuela y de la ópera. A un hombre que renegó de ser peruano le salió una melodía indígena. Había vivido en París toda su vida. Contra esto un peruano no puede hacer nada. Me he dado cuenta a lo largo de treinta años de experiencia que traducir a América Latina es imposible. Traducirla es imposible en el sentido de que es un desafío tan grande...Y vov a citar textos cultos, porque siempre dicen que soy inculto. Alejo Carpentier —en unos ensavos que se llaman *Tientos y diferencias*, que nadie encuentra, pero

que vo tengo—, tiene un capítulo llamado *Los contextos latinoamericanos*. Lo que en el "ser" latinoamericano hay que traducir a otro idioma. Incluso al español. Incluso al castellano. El drama de José Alarí Arguedas para escribir el mundo indígena en castellano. El más grande escritor peruano de todos los tiempos es José María Arguedas. Y pregunten a cualquiera de los grandes escritores peruanos —pasando por Vargas Llosa, que se pasa la vida echando discursos sobre Arguedas para probarse que es inocente—, pregunténle lo difícil y la angustia que le causa a él y al Fondo Monetario Internacional, y a mí. Nos causa la angustia de saber lo que es ser peruano visto por Arguedas, traducido de otro idioma que no tiene referente novelesco. Voy a ejemplificar lo que digo con algo que me pasó el año pasado. Me siento a almorzar en un restaurante de Lima hace un año y pico con uno de los más serios críticos peruanos, que ojalá estuviera aquí para responder a estas cosas mejor que yo, v le digo: "Luego de Isabel Allende, luego de Angeles Mastretta, hay una floración de escritoras peruanas; vo quiero apoyar esa floración. ¿A qué las puedo referir?" Y me dijo: "A nada. A la tradición incaica. No hav detrás de ellas nada. Como no lo hubo detrás de Arguedas. Pero Arguedas al menos es una referencia para ti, para Ribeyro, para Vargas Llosa, para Zabaleta, para Emilio Guzmán, para todos los escritores. Ustedes parten de la nada; de un territorio sin historia novelada." La literatura incaica era oral. La literatura incaica era en quechua. Tradición de los vencidos —que hoy gracias a dos 0 tres estudiosos se está viendo—, también tuvo su literatura. El uso de

la canción que hace José Alarfa Arguedas es maravilloso. Las novelas de Arguedas son unas novelas en las que aparecen cantos en lengua quechua, que uno no sabe leer, en medio de una novela castellana. Uno lee el párrafo siguiente y no entiende cómo ha progresado tanto la acción. Y es que se ha saltado el poema, que está en quechua. Entonces uno se da cuenta de que le está pidiendo al peruano: Sé bilingüe. Sé bilingüe. Y yo, que estuve en la Universidad de San Marcos, la más activa de América, donde se me pudo haber enseñado el francés, el inglés, el latín, el griego, el chino, no tuve una cátedra de quechua. Además, era tan prejuiciado que cuando llegué a la Sorbona y vi una cátedra de quechua dije: "No. Yo no he pagado tanto para oír esta porquería de quechua. Yo he venido a París para ver a Simone de Beauvoir y a Jean Paul Sartre, no para que me echen quechua. Ale ha defraudado. La Sorbona me estafa." De manera que, dentro de esta concepción de lo que es Hispanoamérica, la literatura se ha ido imponiendo, recuperando territorios rotos, territorios inexistentes en el caso de Arguedas, que se suicida al darse cuenta de que fracasa en su empresa enorme de contar el Perú entero. El fracasa. Arguedas narraba la ciudad de Lima, la más grande e importante ciudad del Perú hoy en día. Y él la venía venir... En su último libro cuenta su suicidio, cómo lo iba a realizar. Y lo dejaron matarse tal como lo contaba en el libro. Se suicidó antes de dar una clase y puso en escena su suicidio con danzantes de las Academias de Tijeras, de Ayacucho, su tierra natal. Pero este hombre, que había sido Rector de la Universidad Agraria, Presidente del

Instituto Nacional de Cultura, es decir, Alinistro de Cultura, Embajador... lo había tenido todo menos lo de ser peruano. Nunca se sintió peruano. Yo creo que es un insomnio que he estudiado absolutamente. El insomnio de Arguedas, que me contagié, es de sentido. Hemos ido cada uno de un lado. Tuve la desgracia de sólo verlo en el año 64, en París, atacado por la guerrilla peruana, furiosamente atacado; y él a la defensiva, y enfermo. Yo no osé atacarlo. Ale largué de la reunión en la que había otros escritores importantes. Lo dejé en su soledad. Arguedas escribió la novela intraducible. La novela intraducible es *Los ríos profundos*. Por más que uno lo estudie, por más que uno lo haya enseñado en veinte universidades, la angustia que produce, el desasosiego de la traducción de esa novela al mundo hispánico, da la idea de lo que yo quiero decir. De la dificultad de la traducción. De esa novela, la única que Arguedas no vicia. No la vicia de periodismo, como vició algunas otras de sus novelas. No la vicia de sociología; no la vicia de antropología; la vuelve novela. Novela de un hombre pobre, blanco e indio; hijo de rico por padre, hijo de pobre por madre. Pobre indígena, rico de padre, de abogado. Toda la literatura latinoamericana ha venido siendo capturada por algo que Alejo Carpentier menciona en ese libro básico que se llama *Tientos y diferencias*. Carpentier habla de la problemática. Desde la problemática alimenticia, ¿cómo diablos se nos puede traducir? (Así lo leo yo; no lo dice él). La cocina en Ecuador apesta a tal planta; la cocina en México apesta a tal planta; la cocina en Perú apesta a tal planta, y en el Perú a sesenta plantas distintas, por-

que es un país de muchas regiones y de mucha cocina distinta (incluso tiene una maravillosa cocina china; tan buena que el gobierno chino la compra a través de su Embajada para los líderes de toda revolución, cultural o no). En este sentido ¿cómo traducir a América Latina?

Hace dos o tres años —Jean Marie creo que podría testimoniar de eso, porque estaba allí cuando Claude Couffon y Claude Fell, los dos Claudes del hispanismo francés, los Papas de hoy día, aunque va no están tan jóvenes, pero entrañables personas— presentaron una novela mía, *Dos señoras conversan: Tres novelas cortas*, e hicieron un acto de contricción. Dijeron: "Perdona que te destrozaamos en Francia cuando hicimos tu primera novela, porque un peruano que sepa dos idiomas, eso es una taita de respeto; tú tenías que ser indio. Haces hablar a tus personajes en otro idioma. Hablan mejor inglés que nosotros. Eso no puede ser. Hablan mejor francés que nosotros. Eso no puede ser. Han ido a Italia, han viajado por el mundo, saben más acerca de la inclinación de la Torre de Pisa que nosotros. Son curiosos. Además, son más inteligentes y se visten mejor. Lógicamente te tenemos que pedir perdón porque te sacamos el alma en las primeras reseñas de tus libros. Se ha traducido a un señor de extrema derecha que cuenta un Perú imposible, de señoritos..." He pagado ese tributo en muchos países del mundo. Forma parte de lo que Alejo Carpentier llamaba "ios contextos culturales", que yo creo que son los peores de todos. Al escritor latinoamericano, que no es un traductor, que siempre viene de otro país (porque en Latinoamérica, salvo en Brasil sólo se escribe en lengua caste-

llana), al escritor —yo de esto he hablado largo con muchos escritores—, llega un momento en que todas las editoriales, más que los traductores, le dicen: "No puedes traducir este capítulo porque es demasiado brasileño para Francia". Al día siguiente te llega la misma carta diciendo que otro capítulo es demasiado brasileño para Alemania. A mí me pasó lo mismo con *Un inundo para Julias*. Habría tenido que escribir varios "mundos para Julius", con unos capítulos "a la usanza de". Estos señores fueron mis primeros traductores. No incluyo entre ellos a Jean Marie, que incluso me ha prevenido contra la posibilidad de cortes de algún editor; y que además quería hacerme el bien porque pensaba que se vendería mejor una novela mía sin tal capítulo "demasiado peruano". Y yo le decía: "Tú mira tu alquiler, tu hipoteca, y según eso dejas cortar o no". Así se da la traducción. La traducción de lo que Carpentier llamó los "contextos culturales". El escritor latinoamericano lo lee todo. Llámese —el más culto de todos, creo yo— García Márquez, que es el más inculto de todos, un comunista primitivo, pero un tipo que tiene todo empastado en cuero y oro... o el maravilloso Cortázar, que con esa generosidad y bondad lo leía todo, incluso los manuscritos inéditos que le mandaban todos los días sus lectores de cuentos del mundo entero... hasta Mario Vargas Llosa. Todo lo leemos, todo nos interesa, todo nos gusta. Por la sencilla razón de que fue un continente al que llegaron todas las culturas. No se le puede poner nombre. ¿Cómo diablos se pueden traducir todas las culturas del mundo cuando un escritor es negror Ya hablé de eso en el almuerzo, ¿cómo se puede



sacar del V Centenario —éste que se acabó ya del todo, para siempre, y del que ha podido salir cualquier cosa (hasta salió el tema de los GAL del Y Centenario, de los fastos nefastos, como lo llamo yo)— lo siguiente? Lo siguiente es esto: en Hispanoamérica tenemos una novelística que cuenta un continente sin nombre. Carpentier decía que no hay nadie tan culto, y tan oculto, por acomplejado, como el escritor latinoamericano. Cuando yo vivía en Francia y me enteré de que a Pirandello se le traducían al francés casi presento mi renuncia a la Sorbona. No es posible que un escritor al que en Perú habíamos leído 50 años antes se leyera recién en Francia. Cuando O'Henry fue traducido del inglés 45 años antes que en Francia. La Ciudad Luz la conocíamos los latinoamericanos por corazón. La habíamos leído en traducciones, la amábamos tanto... Cuando yo estuve en un colegio británico —y con esto me gustaría terminar con esta enorme interrogación— había un requisito que era pasar un examen de inglés en el Consulado británico y un examen de Historia y Latín (historia de Inglaterra, que no del Perú; así de peruanos nos preparaban a la clase dirigente); logré todos los requisitos y obtuve el día 20 de septiembre de 1957 una habitación en Cambridge a la cual jamás llegué. Y me alegro, porque descubrí que todo eso era una enorme patraña cultural. Durante los años que pasé en San Marcos, siendo abogado, no aprendí nada salvo lo que eran mis condiscípulos; el Perú que yo jamás había conocido, el intraducible Perú: el complicado, el complejo, el arguediano, el vallejiano, el difícil de traducir, aquel Perú de los matices, aquel Perú donde yo empecé siendo Mr.

Brvce, que así me llamaban para insultarme más en esa Universidad. Y al final toda la gente de izquierdas me pedía que le concediera un puesto en el banco de mi padre. Y yo era delegado de izquierdas y me quedé sin sus votos; perdí las elecciones como delegado universitario. El drama de ese país... Aquel Perú tan maravilloso era el Perú de aquel colegio, donde realmente aprendí la dificultad de la expresión, la dificultad de la traducción. El traductor tiene que ser esa persona que se acerca lo más posible al universo del autor. El que trata de trasladar ese contexto. Jean Marie, por ejemplo (no sé si me va a atacar esta noche o me atacará mañana), es una persona que siempre ha sido generosa con mis libros; los ha traducido con una eficacia, un cariño y una pérdida de tiempo suyo enormes... Con un amor que viene más de lo amigos que fuimos antes de que yo fuera escritor.

El latinoamericano es un hombre demasiado culto, sin haber profundizado en ninguna de las culturas posibles: en la africana, en la asiática. El más peruano de los presidentes que ha tenido el Perú es Fujimori. Es una desgracia, pero es así. Xo nos gusta, pero es así. Y no me gusta a mí porque es un dictador, pero me encanta como peruano. Como peruano ha realizado lo que yo no podría jamás realizar, porque yo era demasiado inglés. El es un peruano de verdad. Eso es lo que quería decir. Traducirme a mí hoy día es más fácil que traducir a Fujimori. Muchas Gracias.

A. BRYCE ECHENIQUE. Yo, como verán, no he ido a lo fácil. He ido a lo difícil. Yo respeto mucho la traducción y creo que hay que plan-

tear siempre la dificultad de ser latinoamericano. He querido ceñirme más al dato peruano. Yo creo que en Perú hubo dos traductores geniales. Dos traductores de la muerte, de la traducción como drama, como tragedia, que fueron Arguedas y Vallejo. Cuando Vallejo dice "Quiero escribir, pero me sale espuma. Quiero escribir pero me encebollo", está trasladando la sintaxis incluso del quechua. Nosotros tenemos una enorme riqueza de vocabulario en el Perú vallejianos o arguedianos, y una gran capacidad de eufemismo, de mentira, de no reconocer al Perú oficial, al Perú de verdad. Sobre esto tiene un trabajo estupendo, aunque todavía no ampliamente desarrollado, Lucía Cebra, lingüista peruana que trabaja y vive en París hace muchos años. Y en él se dice que el drama de los peruanos ha sido tan enorme que no han tenido más que no suicidarse, no caer en el drama de Arguedas, que se mató de bilingüe. Arguedas muere de bilingüe, siendo un hombre perfectamente incorporado: catedrático, rector, ministro.

¿Cómo traduce uno "baja policía"? En el Perú "baja policía" es basurero; nadie le llama basurero al basurero. Traducen del quechua: "baja policía". Al matadero no se le llama matadero, se le llama gamal, que es donde abrevan los toros y las vacas que esperan morir. Matar a una persona o a un animal es "beneficiarlo". Nunca se pasó más a mejor vida que en este país. Yo lo entiendo. Cuando estás mal, si te benefician se agradece. Creo que ésta es una cosa a tener en cuenta. Jean Marie ha criticado muchas veces, por ejemplo, la emoción de esta tierra mía, la idea que yo tengo del Perú: territorio fracasado, país no existente, pa-

tria jodida —ya lo dijo Vargas Llosa últimamente: Se jodió el Perú—. Todos los peruanos nacimos con esa idea de fatalismo. Para mí la metáfora futbolística es la mejor de todas. Le ganamos a Brasil cuando es campeón del mundo y perdemos con Bolivia con autogol, porque es de caballeros. Igual han sido nuestras guerras perdidas con héroes maravillosos. Ese fatalismo, esa tristeza del personaje peruano literario, porque Perú es uno de los países mejor encarnados en su literatura; no hay ciudad mejor contada que Lima, por novelistas como Carlos Fernández Zabaleta, Mario Vargas Llosa—en *Conversación en la catedral*—y Ribeyro. No hay ciudad mejor contada. Es una ciudad emocionada, es una ciudad que es un estado de ánimo; no hay ciudad. Hay cielo y no hay cielo; es un cielo sin ciudad. ¿Cómo pasarle eso al traductor si no es por la amistad, por la convivencia, por el trabajo conjunto? Ser traducido a muchos idiomas a mí no me ha causado gran satisfacción en el sentido de que, aparte del caso de María Jústova, que desgraciadamente no ha podido estar con nosotros esta noche... Cuando fui a Bulgaria y la conocí me di cuenta, no de que me había traducido bien, porque no conozco su lengua, pero sí de que había traducido maravillosamente bien por lo menos mi estada en su país, porque cuando yo contaba un chiste lo acababa antes que yo. Es una señora maravillosa. Esto es lo que quería decir cuando hablaba de la traducción y la peruanidad: traducir es traducir un país. El Perú tiene esa cierta maldición de no traducción, por no país. Eso es lo que quiero decir.

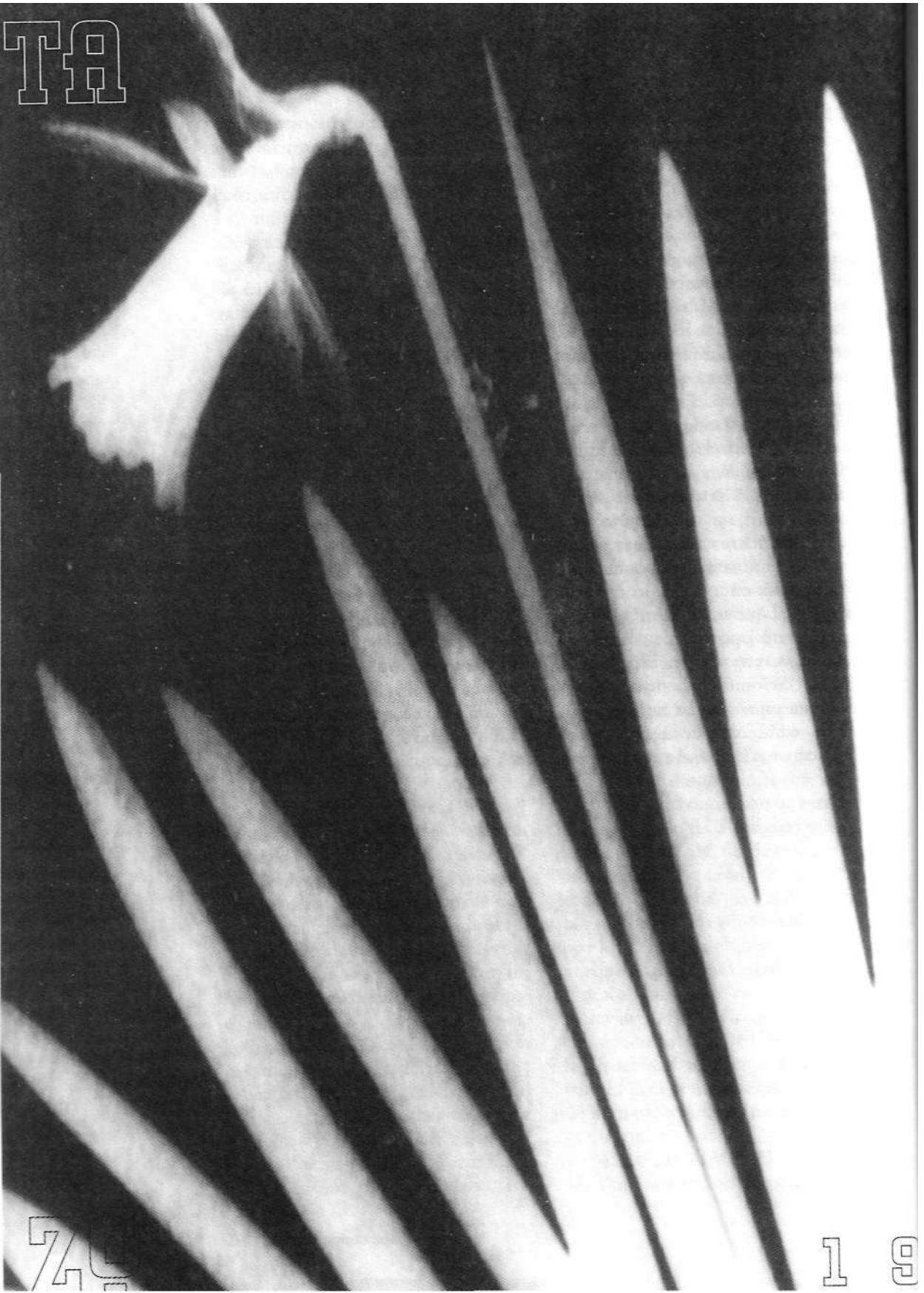
MIGUEL MARTÍNEZ LAGE.  
Me llama la atención que siempre que

se habla de tu obra se pasa por alto una novela a la que yo tengo especial cariño, que es *Tantas veces Pedro*.

A. BRYCE ECHENIQUE. Ése es un problema muy cierto, que no se me había ocurrido y te agradezco que lo hayas planteado. Es decir el problema de la traducción del idioma. La traducción del libro a otros idiomas o al mismo en el cual está escrito. Es muy curioso que la única novela mía que está traducida al japonés, *Tantas veces Pedro*, haya sido un *best-seller* en Japón. Y no quieren ninguna otra novela mía, es que no les entrará; quieren ésa. Es una novela del año 83 y todavía me sigue dando *royalties*, me sigue dando bien. Se ha vuelto a reimprimir, a reeditar. Es la novela más bonita que he publicado: en una caja, con papel biblia; igual que un misal. ¡Qué diablos tiene un japonés que ver con la novela más retrasada en España! La primera edición fue japonesa, no fue en lengua española. La negaron todas las editoriales de España, me mandaban traducirla al peruano. Es

un hecho complejo. La novela mía que más gusta en España es *La vida exagerada de Martín Romaña* y un poquito después *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. En Venezuela nadie quiere leer *La vida exagerada de Martín Romaña* y, sin embargo, *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* es la Constitución venezolana. Es realmente un texto que los venezolanos se vuelven locos reeditando. Está en la Biblioteca de Avacucho, es la locura de los venezolanos. En el Perú es *Un mundo para Julias*. Es decir, cambian los países; son traductores los países. Un traductor tiene un problema que yo no puedo resolver, lógicamente. Me he dado cuenta de que los libros cambian de lectura por países, en la misma lengua. El caso extrapolado del japonés es realmente raro. Se trata de un libro que ningún otro país ha querido leer. *Tantas veces Pedro* es una novela que no ha tenido ninguna acogida en España, ni en ningún otro país hispanohablante. Y en Japón es un *modus vivendi*.

TA



70

19

CLARA JANÉS

## LA LENGUA PERSA: EL FRUTO PROHIBIDO

Una voz, unos destellos, sonidos, modulaciones, melodía; unas vocales, consonantes, fracciones, aglomeraciones, secuencias; un producirse con la claridad del agua, de la luz; una fluidez deslizante, insinuante, así sentí la lengua persa en su primera aparición a mis oídos. Fue a finales de 1990. Se había anunciado en Madrid un concierto de música persa clásica y, movida por un instinto, fui a oírlo. Desde que empezó sentí que algo importante sucedía, no sólo en el escenario, sino en mí, aunque no podía sospechar sus consecuencias. Había tres músicos en escena, dos de ellos instrumentistas, el otro cantor. Los tres sentados con las piernas cruzadas sobre una alfombra, en un estado de concentración total —el cantor prácticamente inmóvil y con los ojos bajos—, dialogaban improvisando. Pronto comprendí que la voz llevaba la batuta y pensé: "aquí sucede lo contrario a la afirmación de María Zambrano, la música sostiene en el abismo a la palabra, es la palabra la que sostiene a la música." Pensé también: "esa envoltura de la vibración en torno a la palabra, como las ondas de agua en torno al punto en que la piedra la cruza al caer, remite

al centro: algo sale del interior para cruzar la exterioridad e ir a albergarse en otro interior. Este canto es la exaltación del verbo en CUYO cuerpo todo está contenido, cuyo cuerpo lo arrastra todo, cuyo aliento se manifiesta creador."

Compré la única cinta que se vendía y empecé a escucharla casi a diario. Así, sin darme cuenta, me fui adentrando en esa lengua de la que no sabía nada, fui recorriendo sus vericuetos sonoros y asombrándome de lo cómoda que se sentía mi mente en ese espacio. No tardé en averiguar por qué: aquel idioma era indoeuropeo, por ello no me parecía hostil, como el árabe —nacido para asustar en el desierto—, ni cerrado y absolutamente impenetrable, como el turco. Pero tuvieron que pasar seis meses para que en mi cabeza se formulara este hecho: "existe una poesía persa contemporánea de la que en España no tenemos noticia. Habría que traducirla."

No pensé entonces en ponerme a estudiar. Tras aprender el checo con el fin de traducir la poesía de Holan, me prohibí a mí misma aprender otro idioma. Curiosamente, lo que ahora me incitaba no era tanto, como en el

caso del checo, una obra concreta, sino la fascinación que ejercía sobre mí la lengua. No ignoraba, por supuesto, que lo que oía eran siempre versos de poetas clásicos: Hafez, Rumi, Sa'adi... Y, sin embargo, mi impulso se dirigía a lo desconocido del todo, pues me decía que un idioma tan armónico y luminoso, y con una tradición poética semejante, tenía necesariamente que dar grandes poetas todavía hoy. Se trataba, pues, de un afán de descubrimiento. Este ha sido siempre el móvil que me ha llevado a traducir: un imperioso deseo de conocer. La traducción de la poesía checa, sin embargo, había sido una advertencia del riesgo, casi un riesgo de castigo —si me equivocaba—, una expulsión del paraíso por haber osado ir más allá de lo que mi conocimiento natural permitía.

La traducción de poesía presenta una enorme dificultad porque este arte comporta invención de lenguaje, modificación de la sintaxis, empleo de arcaísmos, etc, y, sobre todo, por el mismo enigma que es el poema. Según Heidegger "poesía es el decir de la desocultación del ente". La poesía, pues, se refiere a algo que está oculto, oculto incluso en las palabras que al ofrecerse de un modo determinado permiten que un destello se produzca, una visión instantánea, fugaz, de aquello oculto. Es decir, en un elevado porcentaje, la poesía dice lo que no dice y hasta lo que no se puede decir, lo inefable. Por ello lo que expresa no es textualmente lo que está diciendo. Su intento es hacer saltar una chispa, abrir un resquicio, crear en el lector una sacudida. Esto es lo que muchos teóricos concretan al postular que la poesía se dirige a la emoción y no a la razón y es también lo que

permite afirmaciones tan importantes como ésta, que se debe a Robert Georjin: "el sentido es connotación del poema y no el poema connotación del sentido."

Como poeta sé que al escribir un poema, uno va hacia la página movido por un impulso y que lo sigue hasta el final aunque no sepa dónde lo llevará. La solución puede tardar meses en producirse y exige búsqueda, honradez y rigor técnico. Algo asoma en las palabras, algo quiere ser dicho y lo que va quedando en la página va tomando cuerpo propio y será lo que mande, lo que vaya modificando o llevando lo escrito hacia regiones que, a veces, no son exactamente las que provocaron el primer brote. ¿Quién, sabiendo esto, se atreve a lanzarse a la traducción de poesía, un tipo de obra que se genera de modo semejante? Sólo el que esté dispuesto a investirse de la obra, a incorporarse a ella o a incorporarla a sí mismo. Por este motivo, creo yo, los grandes traductores de poesía suelen ser poetas: Octavio Paz, de Mallarmé, Basho, Somlvo y tantos otros; Baudelaire de Poe, Quasimodo de los líricos griegos, Holan de Rilke, Frav Luis de León de Salomón, Jorge Guillén de Valéry.

¿Qué alegar en defensa de estos atrevimientos? El poeta que se dispone a traducir poesía parte de la conciencia de que se trata de una labor imposible —por algo dijo Gottfried Benn: "la poesía es lo intraducible"—. Esta imposibilidad, sin embargo es aplicable también a la lectura y a todo arte, incluso al propio arte. El poeta sabe que en su poema puede haber mucho más de lo que él capta. A este respecto dice García Yebrá: "el sentido que atribuimos a las palabras está determinado por los múltiples con-

textos, por el conjunto de las situaciones en que las hemos aprendido, va por vía oral o por transmisión escrita; por eso, para comprender y sentir un texto literario exactamente igual que su autor, sería preciso tener exactamente la misma constitución espiritual que él, y haber aprendido las palabras exactamente en los mismos contextos v en las mismas situaciones; sería preciso identificarse con el autor, ser el autor mismo. Más aún, ni siquiera el autor de una obra literaria puede captar íntegramente el mensaje transmitido por ella. En primer lugar, porque tal mensaje depende, en parte, de factores ajenos a la voluntad del autor, y, además, porque el autor, como todo el mundo, cambia constantemente, y, al cambiar él, cambia su punto de vista. Y es claro que nunca se ve lo mismo desde puntos de vista diferentes."

En el caso de la poesía este fenómeno se multiplica precisamente por su modo de ser ante todo sugerente. Gaston Bachelard lo expresó con estas palabras: "Cuando es un poeta quien habla, el alma del lector resuena, conoce esa resonancia que, como expone Minkovski, devuelve al ser la energía del origen." Esas resonancias responden al mismo interior secreto del lector.

Y, a pesar de todo, partiendo de esa imposibilidad de base de una comprensión absoluta, incluso en la lectura, a mi juicio se puede y se debe traducir la poesía, pues es un alto vehículo de comunicación cultural. Recordemos, por ejemplo, el descubrimiento de Asín Palacios, a saber que la *Divina Comedia* de Dante se inspira en la subida de Mahoma al Paraíso, es decir en el *Libro de la Escala*, traducido por Abraham de

Toledo durante la época de Alfonso X el Sabio. En la corte de este rey residió durante dos años el maestro de Dante, Brunetto Latini, que recogió todo su saber aprendido en España en su obra *El Tesoro*, precisamente recomendada por él a Dante en la misma *Divina Comedia*. Recordemos también que entre los conceptos que por este procedimiento pasaron a Europa a través de España, destaca una nueva visión del amor, adoptada en las cortes provenzales v en la literatura de los trovadores, que daría origen al *dolce stil nuovo*.

Es, pues, importante traducir poesía, v, aun siendo imposible al cien por cien, existe una posibilidad. ¿Dónde se halla esta posibilidad? El poeta turco Fazil Hüsnü Daglarca, en el encuentro Poesium que tuvo lugar en Estambul en 1991, dijo una frase que se quedó para siempre grabada en mi memoria. "Creo que la poesía aparece cuando todas las palabras que la componen desaparecen, cuando llega a liberarse de las palabras." Supongo que al decir esto Daglarca tenía en mente la famosa expresión de Mallarmé: "La poesía está hecha con palabras." No se excluyen del todo estas dos frases, pero es evidente que una apunta a un aspecto del poema v otra a otro. Aunque parezca paradójico, la primera abre la puerta al traductor y la segunda la cierra. Estos dos aspectos del poema son el contenido v la forma, v toda traducción de poesía empieza por ser una meditación sobre ambos.

Hay que distinguir entre los poetas que se basan en el vehículo del poema, el aspecto podríamos decir físico de la palabra, v los que se basan en el contenido. Cuando me puse a aprender checo para traducir a Holan,

los concedores de su obra se llevaron las manos a la cabeza y hasta Holan me decía que abandonara el proyecto porque los mismos checos tienen que leerlo con diccionario. Todos me aconsejaban que empezara por algo más fácil de entender. Fácil de entender es la poesía de Seifert, por ejemplo, que fue la que trabajé una vez publicadas tres traducciones de Holan. Pues bien, desde el punto de vista del traductor, el poeta difícil es Seifert porque lo poético en él se apoya en lo puramente material del poema. La poesía de Holan, por el contrario, aunque presenta inmensas dificultades de comprensión, encierra una agradable sorpresa: una vez alcanzado el concepto, éste es tan extraordinario que bastaría con él para que el resultado fuera bueno. También en Holan se dan juegos de lenguaje, como en Seifert, abundan sobre todo en sus primeros libros, hasta tal punto que sus poemas se calificaron de "alquimia verbal" y de "alambicados juegos de laboratorio"; sin embargo lo importante en él radica en el concepto. Él confesó que se proponía: "buscar el sentido original de las palabras, descubrir su semántica interna. Entiendo por armonía atonal —dijo— una especie de instrumentación sin tono, una armoniosa disarmonía. [...] las conexiones casuales y mutuas, la relación entre las palabras, su oculta tensión." Esto hace tan desconcertante su poesía que al lector le asalta sin cesar la duda, no está seguro de haber comprendido el texto y se pregunta si las palabras utilizadas tienen otro sentido. El poema se presenta, de entrada, como una fiera indomable. Así, por ejemplo, el siguiente, del libro *Avanzando*:

## PAISAJE-SOFOCO

Un recuerdo empapado en sudor de bailarina  
y amuecado en estatua de salvasán  
reavivó en ti un clamor abismal  
una noche... y adivinando  
por el movimiento de la serpiente  
que hoy gime feroz en tu impotente soledad,  
te desvela un paisaje absorbente  
donde la nada de encima de las rocas es como  
[un salto  
en cuyos muslos se cierra un manantial  
ante el sexo de los días aciagos...

Cosa muy distinta sucede con la poesía de Seifert. Por ejemplo un hermoso poema de la serie *Mozart en Praga* se inicia con un verso cuya primera y última palabra son idénticas excepto en una letra, la primera es *tak*, *así*, y la última es *ptak*, '*pájaro*'. Pero el poeta no sólo juega con esto, sino con la segunda y la tercera palabra, *umi*, '*sabe*', y *umret*, '*morir*'. El verso dice *Tak umi umret jenom ptak*. Pero en castellano hay que traducirlo: "Así sabe morir tan sólo el pájaro." En este caso y otros semejantes el traductor experimenta la imposibilidad y a punto está de desanimarse.

Tras haber sucumbido a esta tentación checa y haber padecido el castigo del sufrimiento y las continuas dudas, yo no me desanimé, pero me dije: prohibido aprender otra lengua. Para esta decisión había dos motivos: por una parte tenía la conciencia de que sería algo fuera de mi alcance: no tengo el tiempo necesario para una empresa así, que constituye, de hecho, un lujo; además había llegado a la convicción de que tratándose de poesía siempre necesitaría consultar a especialistas. Por otra parte veía claramente que cierta poesía nunca podría ser traducida. La conclusión era la necesidad de adoptar una actitud humilde, estar dispuesto a reconocer el propio límite tanto respecto a la comprensión co-



mo a la capacidad expresiva. En casos como el poema de Seifert puede surgir el impulso de recrearlo por entero. Octavio Paz, al verter al español en el famoso *Soneto en ix* de Mallarmé, tradujo las palabras *aboli bibelot d'inanité sonore*, por "espiral espirada de inanidad sonora", lo que defendió diciendo: "No ciigo que la traducción literal sea imposible sino que no es una traducción. Es un dispositivo, generalmente compuesto por una hilera de palabras, para avudarnos a leer el texto en su lengua original. Algo más cerca del diccionario que de la traducción, que siempre es una operación literaria."

Una traducción literal, un diccionario de este tipo, siempre puede llegar a encontrarse. El trabajo empieza luego. Esta convicción me animó a intentar trasladar al castellano poetas cuya lengua desconocía, siempre que pudiera oír el original para orientarme en el terreno fónico. Así llevé a cabo, con amigos turcos, algunas traducciones del turco. Había pues un precedente cuando asomé a mi cabeza aquella frase: "existe una poesía persa contemporánea de la que en España no tenemos noticia." Una semana después el azar, que, por lo que a mí respecta, siempre parece estar atento a cosas tan extravagantes como estas, de modo que a veces me parece un *daimon* particular, llevó entonces a cabo la siguiente maniobra: hizo que, mientras yo esperaba dos libros que había pedido a París porque el nombre de sus autores me sonaba a persa, un amigo me regalara un libro que a su vez le habían regalado y no podía leer porque estaba en alemán. Yo, de hecho, tampoco podía leerlo ya que he estudiado sólo dos cursos de alemán. Pues bien, el libro se titulaba *Noch immer*

*denke ich an jenen Raben* y llevaba un subtítulo: *Lyrík aus Iran*. Me quedé estupefacta y, sin encomendarme a Dios ni al diablo, empecé a leerlo. Abrí el libro precisamente por el poema que le daba título, *Aún sigo pensando en aquel enervo*. Era de Ahmad Shamlu y me pareció muy bueno. Seguí con otro poema del mismo Shamlu que dice:

Entonces vi a la altiva dama de mi amor  
en el umbral de cada pétalo de lilio  
pensando en el cielo lluvioso.

Y entonces vi a la altiva dama de mi amor  
en el umbral de cada pétalo de lilio de la lluvia  
cuyo vestido era presa del osado viento.

Y entonces la altiva dama de la lluvia  
en el umbral de los lilios  
regresaba  
de un fatigoso viaje por el cielo.

Continué hojeando el libro. Por supuesto no lo entendía todo, pero lo suficiente para comprobar que la posibilidad adivinada existía, incluso señalé con una cruz los poemas que barruntaba interesantes, así éste, titulado

## OASIS EN EL INSTANTE

Si venís a buscarme  
estaré más allá de la tierranada.  
Más allá de la tierranada hay un lugar.  
Más allá de la tierranada las venas del aire  
están llenas de vilanos mensajeros que nos  
[traen noticias  
de una flor recién abierta en el arbusto del  
extremo confín de la tierra.

En la arena hay dibujos de cascos de caballos,  
de sutiles jinetes que al alba se dirigieron hacia  
las alturas ebrias de la asunción de la amapola.

Más allá de esa tierranada, el guardasol del  
deseo permanece abierto:  
Y cuando la brisa de la sed corre por el fondo  
[de una hoja  
se oven las campanas de la lluvia.

Aquí el hombre está solo  
y en su soledad  
la sombra de un olmo se extiende hasta la  
eternidad.

Si venís a buscarme,  
venid, pues, lenta v suavemente  
para que no se raye  
la porcelana de mi soledad.

Comenté el hallazgo a mi hermana Alfonsina, que enseña literatura v civilización alemana en la Universidad de Barcelona, y ella se ofreció a traducirme el libro, lo que hizo en pocos días. Mientras tanto llegaron los que yo había encargado: uno era de un poeta afgano, el otro era precisamente una antología del autor de *Oasis en el instante*, Sohrab Sepehrí. Al leer la versión francesa de sus poemas comprendí que este poeta reunía todo lo que yo buscaba: gran modernidad, alto vuelo poético y entronque con la tradición. Sin lugar a dudas era el primero que debía traducir. La aventura que esto comportó fue grande y siempre el azar me proporcionó lo que necesitaba. Primero me colocó en Frankfurt, donde encontré las obras completas de Sepehrí en persa, luego me hizo conocer un grupo de iraníes dispuestos a ayudarme, acto seguido puso en mis manos una cinta con los poemas recitados en su lengua original. En Frankfurt compré también otros libros persas y un montón de cintas de música siempre cantada, y me sumé en aquella atmósfera.

El azar no se detuvo ahí. Al parecer entre algunos iraníes de Madrid corrió la voz de que había alguien interesado en traducir la poesía de Sepehrí. Así apareció de pronto un joven periodista, Ahmad Taherí, que inició una curiosa persecución. Quería ser él quien me ayudara, pues decía

que a este poeta había pocos de sus compatriotas que lo entendieran de verdad. Yo, que había empezado a trabajar con otro, no podía complacerle. El caso es que él insistía y pronto comprendí que era la poesía lo que en realidad le interesaba. Entonces le propuse traducir con él a un clásico, Hafez. Empezamos inmediatamente siguiendo el procedimiento que estaba utilizando con Sahán en la traducción de Sepehrí: él hacía una versión literal por su lado v yo trabajaba sobre ella por el mío. Cuando llevábamos unos quince poemas, ese enigmático muchacho empezó a llamarme y a leerme por teléfono cada día uno o dos *rubayat* de Rumi. Tenía razón: traducir a Hafez es labor de años y gozar plenamente de su lectura requiere conocer muchas claves de la literatura persa clásica. Dejamos a Hafez y empezamos con Rumi. Hasta entonces yo miraba todavía con distancia esa lengua que me empezaba a rondar de modo tan inquietante y que me resultaba melódicamente familiar, pero lejana en su escritura en caracteres árabes y aún más lejana v escurridiza, pero insinuante, serpentina, en su estilización persa. Ahora pienso que tal vez Taherí se proponía también hacerme aprender la lengua, sin decírmelo, del mismo modo que sin decir palabra me había hecho cambiar de autor.

Trabajamos la obra de Rumi de modo distinto. Nos reuníamos e iniciábamos la sesión con la transcripción fonética, palabra por palabra, de cada poema. A esto seguía la explicación del poema también palabra por palabra. Cuando acabamos yo había escrito en transcripción unos 200 *rubayat*, es decir casi mil versos, y además sus palabras me habían sido desmenuzadas. Entendía, pues, el significa-

do de muchas de ellas, reconocía las preposiciones, los verbos, sabía perfectamente lo que el poeta hacía con el lenguaje. Y lo que hacía eran cosas siempre parecidas a aquel verso de Seifert. En esto consiste, en parte, el *rubai* (singular de *rubayat*). De hecho está constituido por dos versos partidos por la mitad, que equivalen a cuatro y que riman primero, segundo y cuarto, quedando libre el tercero, empleándose con frecuencia en la rima la misma palabra y, a veces ampliando la rima al tercer verso. Rumi, además, juega siempre con las palabras y con las repeticiones. En uno de los primeros *rubai* que tradujimos, por ejemplo, repite la palabra *jun*, "sangre" y juega con *jun*, *chon*, "como" y *che*, y también con *ab*, 'agua', *bia*, 'ven' *bebin*, 'mira':

[MIRIZAD  
PEIDAST KE JUX-E MAN CHE  
[BARDASHT KONA T  
DEL MIJORAD O DIDE BORUN  
[MIRIZAD

Mucho se pierde en la traducción:

El agua que tai sangre esta mirada derrama  
sangre es, mira cómo se derrama.  
Claro está, es cosecha de mi sangre:  
el corazón la devora y la vista la derrama.

Veamos otro ejemplo donde el impulso inicial del verso es recogido por la segunda palabra *kardam*, con dos vocales abiertas, y esta lo lanza hacia el final que como en un bucle se enrosca con dos vocales cerradas *misujt*. De modo implícito el poema forma ondas que, de modo explícito, remiten al centro...

ابی که از این دیده چون میرد  
خون است یا سین که چون میرد  
پیدا است که خون من چه در دست کند  
دل می خورد و دیده برون میرد

افغان کردم بار و فاش نام نوبخت  
فانش کردم چو فاش نام نوبخت  
از بس که گزانه ما برون کرد مرا  
رقم به بیان در سب نام نوبخت

AFGHAX KARDAM BAR U FAGOXAM  
[MISUJT

JAMOSH KARDAM CHO  
[JAMOSHANAM MISUJT

ABI KE AZ IN DIDE CHO JUN MIRIZAD  
JUN AST BIA BEBIN KE CHON

AZ JUMLE KARANHA BOR UN KARD  
 [MARA  
 RAFTAN BEMIAN VA DAR MIANAM  
 [MISUJT

Grité y en aquel grito ardí.  
 Callé y marginado y mudo ardí.  
 De los márgenes todos me arrojó.  
 Al centro fui y en el centro ardí.

En este poema la estructura del *rabal* queda muy clara, nítido su carácter reiterativo y cíclico. Se ha dicho que esa reiteración acerca este tipo de versos a la rotación progresiva de la danza de los giróvagos. En el caso de Yalal ud-Din Rumi, sabio doctor, gran maestro de teología, que tras conocer al sufí errante Shams de Tabriz abrazó esta línea religiosa y con ella la música y la poesía, y fue precisamente el fundador de los derviches giróvagos, es una consecuencia del ser del poeta y de cómo nacieron los poemas, pues eran improvisados en momentos de arrobamiento y si han llegado hasta nosotros ha sido porque los discípulos de Rumi los anotaron. Resulta sorprendente que una poesía tan perfecta pueda ser improvisada y en un estado de enajenación como el éxtasis.

Esa danza de los derviches, danza sacra, representa la integración del hombre en el cosmos, la comunión con el girar de los astros, con la armonía celeste. Bellísimo es el baile de las palabras 'agua', *ab*, 'luna', *mahtab* y 'cara', *roj*, en este *rubai*.

EY AB-E HAIA T GHATRE AZ AB-E  
 [ROJAT  
 VEY MAH-E FALAK IEK ASAR AZ  
 [TABE ROJAT  
 GOFTAM KE SHAB-E DARAZ JOHAM  
 [MAHTAB  
 ANSHAB SHAB-E ZOLF-E TOST VA  
 [MAHTAB ROJAT

¡Eh, agua de vida, gota de agua de tu cara!  
 ;Eh, luna del cielo, reflejo del destello de tu  
 [cara!  
 Dije que quería luna para la noche larga:  
 noche de la noche de tu bucle y luna de tu  
 [cara.

اروزم دست زان  
 بيداد زمان خوش جان ابد است  
 دست خوش و شک موی مان ابد است  
 از روی چشمم که چنان ابد است

Ciertamente, la sorpresa que cada uno de estos *rubayat* encierra, los lazos tendidos entre las palabras y la apertura de su vuelo, fue cautivándome. Muchos eran los versos que al principio parecían intraducibles y tras una reflexión surgían en español con cierta belleza. Esta poesía y su lenguaje concreto acabó por atraparme. Ya estábamos acabando y el final se ampliaba pues mi compañero de trabajo volvía definitivamente a su país. Traducir de aquel modo había sido un privilegio para mí y aquella poesía un horizonte nuevo, va no podía renunciar a seguir. Difícilmente encontraría otra persona dispuesta a hacer algo semejante, así que debía disponerme a intentar, por lo menos, leer. Empezaba el verano. Acabado el curso, una niña

iraní me regaló su cartilla y se ofreció a enseñarme a escribir. Con las transcripciones fonéticas no me costó leer los *rubavat*. Seguí perfilando las traducciones, limando escollos, decidiendo, por ejemplo, si traducir *nargues*, que quiere decir 'narciso', por 'narciso' por 'ojos', va que todo persona sabe que si el poeta dice 'narciso' se refiere a 'ojos' del mismo modo que si dice 'perlas' a 'dientes'. Así en este poema me decidí por 'narciso':

ET RUI-E TORA GHOLAM GOLNAR,  
[MAJOSB  
ET LAL-E LABAN-E TO GOHAR BA,  
[MAJOSB  
ET NARGUES-E POR JOMAR-E JUNJAR,  
[MAJOSB  
EMSHAB SHAB-E ESHAT AST ZENHAR.  
[MAJOSB

La flor de granada esclava es de tu cara, no  
[duermas.  
¡Oh labios de grana que derraman perlas, no  
[duermas!  
¡Oh narciso ebrio que la sangre bebes, no  
[duermas!  
Es noche de fiesta esta noche, no duermas.

Con estos *rubavat* de Yalal ud-Din Rumi, también llamado Mowlana —y por los turcos, que lo consideran turco porque vivió en Konia, Mevlana—, no se producía ese riesgo que muchos señalan, pero no siempre se corre, de convertir en propio el poema traducido. En mi caso sucedió lo contrario. La tentación rebasó la lengua, rebasó su insinuante melodía, rebasó su serpentina caligrafía y asomó en mi propia escritura de dos modos. El primero fueron algunos *rubavat* que escribí siguiendo a Rumi, es decir buscando el juego de sílabas y la repetición de palabras, aunque no me preocupó la rima. Los reuní en un cuaderno titulado *Nudos de noche*. Así, por ejemplo, dice el que le da título:

Desnudo en el nido, en níveo sosiego,  
anuda las nubes con nudos de noche,  
con lazos enlaza la sombra del sueño,  
desplaza su aliento secreto la nada.

O los dos siguientes:

Mi arrobado ángel, en rubor dormido,  
mi alimento y muerte, muerde en mi costado.  
Labio peregrino, su vino es mi sangre,  
mi templo es su labio, donde me desangro.

Turbiones de brasas, disturbios de brisas,  
abrasas mis ojos con ojos de yesca;  
con bucles de ascuas mis manos arrasas;  
dispersa mi muerte tu vara de llamas.

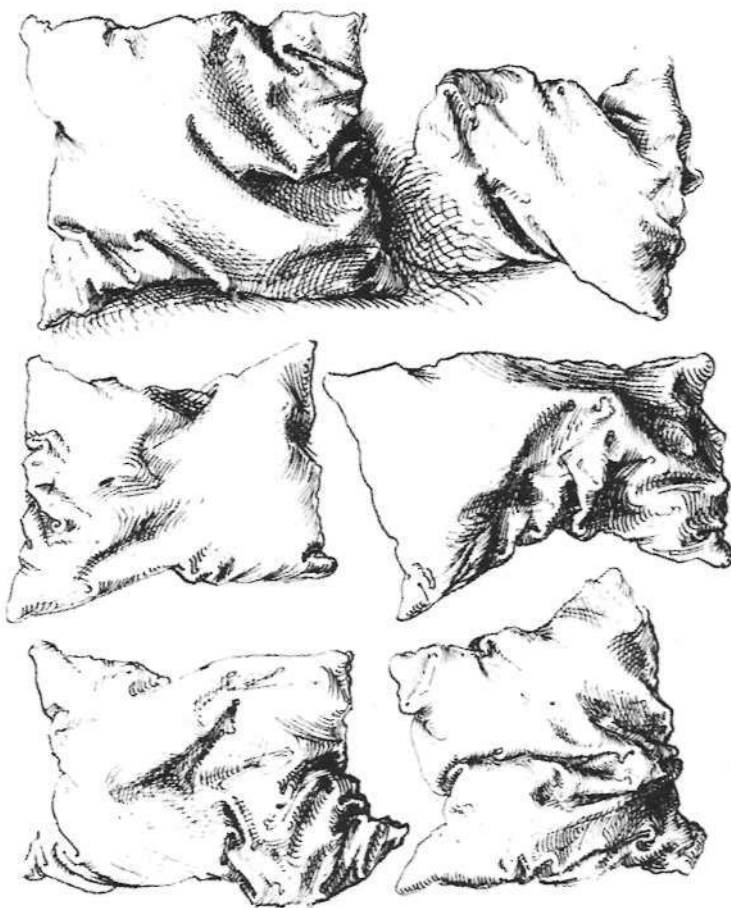
El segundo modo es un juego, pero prueba hasta qué punto sucumbí a la tentación de ese fruto prohibido: apenas pude garabatear los caracteres árabes, escribí tres poemas directamente en persa. Estaban basados en el sonido de las palabras y, naturalmente, en ellos también seguía el estilo de Rumi.

Pero sucede que se prueba el fruto y éste al punto se desvanece. La vi-

ای روی ترا غمگینم  
ای لبش لبان تو کبریا  
ای کبرکس بر چار و خوار  
ای شب شربت است

da es una rueda que no se detiene. De pronto la traducción de tres libros del checo, la escritura de un libro de ensayos y una novela que surge me llevan por otros derroteros. No es que me abandone el deseo de seguir, al

contrario, tengo la certeza de que de un modo u otro seguiré por ese camino, pero no sé cómo ni me lo impongo, dejo al azar que tome la iniciativa, va que hasta ahora ha sido hasta tal punto cómplice.



## LA QUINTA LITERATURA ALEMANA

La quinta literatura alemana... ¿Hay realmente cinco literaturas alemanas?

Sí, sin lugar a dudas. Está, en primer lugar, la de la República Federal, la de la Alemania de siempre, una literatura que renace después de la Segunda Guerra Mundial con aquel legendario Grupo 47 cuyo cincuentenario se celebrará el año próximo, y que sigue contando hoy con figuras de la talla de Günter Grass o Botho Strauss. Y está la literatura — la importante literatura— de la República Democrática Alemana, que tiene sus características propias y bien definidas, aunque algunos quisieran convertirla ya en una simple nota de pie de página en los manuales. Una literatura que sólo tímidamente comienza a ser revalorizada y que tiene que luchar con el enorme hándicap que supone el que casi todos sus mejores exponentes —desde Christa Wolf hasta Heiner Müller— resultaron en su momento políticamente contaminados.

La divulgación de los papeles de la Stasi —ha dicho Grass— ha hecho más daño que toda la labor de la propia Stasi a lo largo de los años).

Y está la literatura suiza, casi desconocida hoy al haber desaparecido el

gran Max Frisch y haberse eclipsado un tanto, sólo un tanto, el no menos grande Dürrenmatt. ¿Cuántos conocen en España siquiera el nombre de Adolf Muschg? Y en penúltimo lugar —aunque no, desde luego, por orden de importancia— está la literatura austríaca, la más viva hoy y quizá la mejor conocida por estos pagos, esa literatura excepcional de Thomas Bernhard o Peter Handke.

Sin embargo, hay también una quinta literatura alemana, todavía poco estudiada, todavía poco leída, pero que se va abriendo paso irresistiblemente: es la literatura que se ha llamado de los *gastarbeiter* (de los trabajadores extranjeros), la literatura de la emigración, del exilio... unos conceptos no totalmente coincidentes que alguna vez habría que delimitar. Lo importante es resaltar ahora que en los últimos decenios se ha producido en Alemania un fenómeno que ya conocían otras literaturas: el de unos autores que utilizan una segunda lengua, un idioma aprendido, para expresarse literariamente. ¿Quién podría dudar de que Conrad o Nabokov —por poner los ejemplos más tópicos— son auténticos clásicos de la lengua ingle-

sa? Concretamente en inglés, el fenómeno ha sido especialmente intenso en los últimos años: Salman Rushdie o Hanif Kureishi, los hermanos Naipaul, Kenzi Ishiguro, Michael Ondaatje y muchos más han renovado literalmente la lengua y la literatura inglesas. Y el fenómeno se observa igualmente en los Estados Unidos (baste recordar a los múltiples y excelentes cubanos, puertorriqueños y chicanos que escriben en inglés). En cuanto a los países africanos, es la norma y no la excepción: la lista sería muy larga e iría desde Chinua Achebe hasta Ben Okri, pasando por el Nobel Wole Soyinka.

En Francia, la tradición es, si cabe, aún más antigua, y vendría desde muy lejos hasta llegar a Ionesco o Cioran, por no hablar de los innumerables magrebíes y libaneses que hoy invaden las librerías francesas: Tahar Ben Jelloun, Rachid Boujedra, Assia Djebar, Mohammed Charaïbi..., ni de los muchos africanos que escriben en la lengua del colonizador: Sembene Ousmane, Oyono, Gatti... Y se podría hablar también de algunos españoles que escriben, aunque sea ocasionalmente, en francés, como Semprún o Arrabal, o de los argentinos como Hector Bianciotti.

La literatura portuguesa tiene también su pequeño porcentaje de cabo-verdeanos o mozambiqueños, y ni siquiera la literatura española ha sido totalmente inmune a la invasión extranjera. Existe una pequeña literatura marroquí o, en general, africana escrita en español, aunque, en su mayor parte, sólo consista en intentos honrosos, como el de Donato Ndongo-Bidyogo (*Las tinieblas de tu memoria negra*)... Y quizá no estará de más recordar aquí que un negro gui-

neano, Juan Latino, esclavo del Gran Capitán, fue ya en el siglo XV profesor en Granada. Personalmente, el ejemplo más notable que conozco de autores no hispanos que escriben en español es el de Angelika Becker, una excelente poetisa austríaca.

En alemán, el primer caso importante de escritor extranjero es el de Adelbert von Chamisso, autor de *La maravillosa historia de Peter Schlemihl, el hombre que perdió su sombra*. Chamisso nació en la Champaña francesa y habló) y escribió en francés hasta que su familia, huyendo de la Revolución Francesa, emigró a Berlín en 1792. Se convirtió entonces en oficial prusiano y en un clásico de la lengua alemana, pero fue siempre un hombre desgarrado, con tremendos problemas de identidad, un hombre que, como su protagonista, había vendido su sombra, su idioma, y que con ello casi perdió su alma. Hoy el premio destinado a recompensar a los escritores no alemanes que escriben alemán lleva, muy justamente, el nombre de Chamisso.

Hay casos destacados de escritores no alemanes que escribieron o escriben en alemán, como el propio Kafka, Elias Canetti o, en nuestros días, la rumana Herta Müller, pero se trata de personas que aprendieron el alemán muy pronto, adoptándolo como lengua literaria o cuyo único idioma era el alemán. El fenómeno de la quinta literatura actual es distinto: se trata de autores para los que el alemán no es más que un "segundo idioma", una lengua que no consideran como propia, aunque haya entre ellos muchas diferencias, especialmente si se tiene en cuenta a los escritores de la "segunda generación", es decir nacidos ya en Alemania de padres no alemanes.



Lo cierto es que en los tres últimos decenios ha ido apareciendo en Alemania una importante literatura escrita por extranjeros, generalmente refugiados políticos o simples *gastarbeiter* (literalmente, "trabajador invitado"), esa eufemística palabra que se aplica al trabajador extranjero. (Emine Sevgi Ozdamar, la escritora turca de la que luego hablaré, dice siempre que la palabra *gastarbeiter* le gusta mucho porque, cuando la oye, ve siempre a dos personas: una sentada, que es el "invitado", y otra que es la que verdaderamente da el callo). Se trata de una literatura que, con independencia de su calidad, cumple para sus autores, al menos en un principio, una función casi terapéutica. Sus representantes son italianos, griegos, yugoslavos, españoles, portugueses, turcos, sirios, persas... Sin embargo, no tendría sentido recitar ahora una retahíla de nombres y por eso me voy a limitar a algunos, muy pocos, de los escritores que han conseguido romper el cerco donde estaban clasificados y etiquetados como *gastarbeiter* o "inmigrantes", y se han convertido simplemente en escritores en lengua alemana. Son autores que antes publicaban en editoriales marginales o difícilmente localizables —Das Arabische Buch, Neuer Malik, Heliopolis— y sus lectores solían ser, sobre todo, ellos mismos. Algo parecido a lo que ocurría en los Estados Unidos hace unos años con el proyecto *Befare Columbus*, de Ismael Reed, que intentaba aglutinar a escritores negros, hispanoamericanos, chinos... y lograba publicar sus obras en editoriales especializadas, pero de limitados canales de difusión.

Uno de los más famosos autores extranjeros que escriben hoy en ale-

mán es Rafik Schami. Su caso es en cierto sentido atípico, porque ha sido su adscripción a la literatura infantil o juvenil la que le ha permitido alcanzar altos niveles de venta y ser traducido a dieciocho idiomas. En España han aparecido *Un puñado de estrellas* (traducido por José Miguel Rodríguez Clemente), *Narradores de la noche* (traducido por Antón Dieterich) y, más recientemente, traducido por Carlos Fortea, *Viaje de la noche a la mañana*.

Schami, nacido en Damasco, estudió química en Alemania y desempeñó diversos oficios antes de dedicarse plenamente a la literatura. Con Gino Chiellino y Franco Biondi (dos italianos importantes no sólo por su obra literaria sino también por sus planteamientos teóricos) y otros escritores fundó el grupo Südwind y luego el llamado PoLiKunst. Schami, que pertenecía ya en su país natal a una minoría, la de los cristianos arameos, toma en sus obras posiciones políticas muy claras, aunque las revista con el ropaje exuberante de las fábulas, historias fantásticas y tradiciones orientales. En sus libros, que en realidad no tienen nada de infantiles, ataca todos los prejuicios, incluidos los de los propios *gastarbeiter*. Para él, la tentación de la violencia por un lado y la de la pasividad por otro son los cios grandes peligros que acechan al inmigrante, pero tampoco la adaptación a ultranza, la rendición sin condiciones, es una solución, porque conduce a la pérdida de la identidad. Schami es un narrador a veces nostálgico, pero siempre lleno de inventiva y humor, y *Un puñado de estrellas*, el diario del hijo de un panadero, es quizá su relato más autobiográfico. "Tengo catorce años y juro que no voy a dejar de escribir..."

—dice su protagonista—. Juro por Dios, ahora, sábado 1º de junio, a las nueve de la noche, que jamás seré padadero. ¡Jamás!"

Compañero ideológico de Schami, hasta cierto punto, es Franco Biondi, que comenzó a escribir en italiano pero, desde mediados de los setenta, pasó a hacerlo directamente en alemán. Sus temas son los problemas económicos y familiares de los emigrantes, la búsqueda de la identidad, la pérdida del idioma materno y el siempre dificultoso retorno al país de origen. Biondi es todavía una de las víctimas más claras de ese círculo vicioso, de ese encierro voluntario que supuso pertenecer a la literatura de los *gas-tarbeiter*.

Y algo parecido le ha ocurrido al español José F.A. Oliver, excelente poeta —comparado por algún crítico con el joven Enzensberger— y autor de media docena de libros del que quizá el más conocido, o el menos desconocido, sea el titulado, irónicamente, *Gastling* (algo así como "invitado"). José Oliver, nacido en la Selva Negra de padres malagueños, dice: "No soy en absoluto extranjero: soy un no alemán que escribe en alemán. Nací en Alemania, crecí en Alemania y este idioma es también mi idioma en la medida en que un idioma puede pertenecer a un autor...". Sin embargo, para él no hay un pasado alemán, una historia alemana, no lleva en su cuerpo cicatrices alemanas y se sigue sintiendo un andaluz en Alemania.

Oliver se lamenta de que la crítica no lo toma realmente en serio y, en las raras ocasiones en que se ocupa de su obra, analice sólo su contenido. "Esta literatura —dice— no se critica nunca desde un punto de vista estético,

no se critica nunca su forma...". En uno de sus poemas, Oliver comienza de pronto a escribir en español: "Despierto. / De madrugada despierto. / Despierto los anhelos. / Es la noche que llega. / Su mano de fuego...". Y de pronto se interrumpe: "*Oh, pardon... / Ich vergass, / dass ich in Deutschland bin*" ("Perdón... / Me había olvidado / de que estov en Alemania"). Y sigue en alemán. Oliver es un poeta alemán que sueña en español.

Sería imperdonable no mencionar a otros italianos (como Fruttuoso Piccolo, a algún griego (Fottini Ladaki) o a muchos, muchísimos poetas orientales. Entre ellos destaca Said, un iraní parapetado tras ese seudónimo para evitar represalias. En uno de sus poemas cuenta como, al caer el Shah (sólo para que, en definitiva, se instalara en el país una nueva dictadura), la prensa publicó la lista de las palabras que el servicio secreto había prohibido a los poetas. Es curiosa: "Rosas, amigos, prisión, compañeros, sangre, / noche, lechuga, juez, / verdugo, oficial, porra, guardia, anémona, valla, / aurora, revolución, materialismo dialéctico, libertad...". Said apostilla: "Lo único incomprensible / es el miedo del poderoso / a las anémonas".

Una auténtica rareza es Galsan Tschinag, nacido en Mongolia de ganaderos nómadas, quien, después de estudiar filología en Alemania, vive hoy en Ulan Bator. Tschinag, al que en España ha traducido Cristina García-Ohlich, utiliza el alemán para describir la vida en la estepa, la lucha por la supervivencia, y la quiebra de las estructuras v tradiciones.

Y por último, quisiera decir algo de los turcos, que desempeñan un papel

muy destacado en esta quinta literatura alemana. Pienso en Zehra Çirak, en Zafer Çenocak, en Hasan Özdemir... Desgraciadamente sólo nombres para casi todo el mundo. La mayoría son poetas, pero no todos. Hay alguno —como Çinasi Dikmen— que consiguen utilizar brillantemente el alemán para la sátira. Valga sólo un ejemplo: "Los alemanes lo llevan crudo con nosotros —escribe—. Tendrán que pasar cien años hasta que todos los turcos estemos integrados, escuchemos a Beethoven, leamos a Goethe y nos aprendamos *Mein Kampf*".

Y, entre los turcos, tengo que destacar necesariamente a Emine Sevgi Ozdamar, mujer de nombre impronunciado pero espléndida escritora. El libro que la lanzó realmente, su obra maestra hasta el momento, es *La vida es un caravasar*, el relato de su infancia y juventud desde que nace en Anatolia en un tren de soldados hasta que, antes de cumplir los veinte años, se dirige a Berlín en un tren de prostitutas. Sin embargo, *Lengua de madre*, el libro de relatos que se ha publicado recientemente) es quizá más interesante aún desde el punto de vista del lenguaje. La protagonista del primero de los tres relatos que lo componen, una turca inmigrante en Berlín, se da cuenta de que está perdiendo su lengua madre, la lengua de su madre: el turco es va para ella "como un idioma extranjero bien aprendido" y por eso decide estudiar el árabe, la lengua de su abuelo, para tratar de volver a encontrar sus raíces.

La Ozdamar, como todos estos autores, escribe en alemán y no en turco, y hay en ella un paralelismo interesante con Canetti. Elias Canetti (otro nómada de los idiomas, que en España ha tenido la suerte de ser tra-

ducido por Juan del Solar), contaba en *La lengua absuelta* (cuya primera traductora fue, salvo error, Lola Díaz), que, habiendo sido el *spaniol* y el búlgaro los idiomas de su infancia, sus recuerdos de aquellos años —salvo experiencias muy traumáticas— los conservaba en alemán, es decir, se había producido en su inconsciente una especie de traducción al alemán, la lengua que —después del aprendizaje despiadado a que le sometió su madre— había adoptado como suya: una "lengua materna —dice él— implantada tardíamente y con auténticos dolores". Pues bien, también la Ozdamar se da cuenta de que, incluso para contar sus recuerdos infantiles el alemán le resulta más fácil y de que, por ejemplo, recuerda las palabras de la madre de un estudiante ahorcado en su país como si las hubiera escuchado en alemán.

Esa decisión de utilizar el alemán, que la Ozdamar comparte con muchos otros autores no alemanes, no se debe sólo a la dificultad de servirse para escribir de otro idioma distinto del cotidiano. El alemán del trabajador extranjero (un alemán indudablemente muy especial) es el idioma que hoy hablan seis millones de personas. Y utilizarlo es un medio de buscar la solidaridad, una identidad colectiva. Y, al mismo tiempo, es también una forma de acercarse a la población alemana, de tender puentes de comprensión hacia el pueblo con el que se convive.

Todo esto en cuanto al lenguaje: a la decisión de utilizar el alemán y a la clase de alemán utilizado. Ahora, bien, ¿qué problemas específicos plantea el empleo de ese alemán "especial" al traductor?

No pocos, empezando por el de

adoptar también algunas decisiones de principio y —casi podría decir— morales. Hay autores extranjeros —como la checa Libuse Moníková que, gracias a su excelente formación germanística, escribe un alemán espléndido—, que no plantean problemas especiales. Sin embargo, la Ozdamar, por ejemplo, en su primer libro —*La lengua de mi madre*— se negó a que corrigieran sus defectos gramaticales, porque esos defectos —decía— eran ella misma. ¿Qué debe hacer el traductor en un caso así? ¿Cometer deliberadamente otros errores análogos, como los cometería un turco que no hablase perfectamente el español: ¿Es preciso llevar tan lejos el "fingimiento" que es, en definitiva, toda traducción? ¿No atribuirá luego el lector esos errores al traductor y se sentirá simplemente molesto en lugar de "extrañado" como debiera? Cuando la Özdamar, deliberadamente, transcribe la forma primitiva de expresarse de un trabajador turco, la respuesta es simple: habrá que buscarle un equivalente en español. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando la autora comete errores "involuntarios"? La respuesta no es fácil, porque, en realidad, no se puede decir que la Ozdamar cometa auténticos "errores"... Simplemente, hace caso omiso de las convenciones de lo que se llama un "buen" alemán.

En mi caso —al traducir *La lengua de mi madre*— la solución adoptada ha sido tratar de introducir cierto grado de "extrañeza" en el texto, una extrañeza que, de todas formas, será probablemente menor que la que puede producir a un alemán el original. A este respecto, recuerdo una crítica —por otra parte, muy positiva— de Robert Saladrigas del libro *La vida es un caravasar* en la que, precisamente, de-

cía que en la versión española no se apreciaba toda la "rareza" que algún crítico alemán había señalado en el alemán...

La traducción de esta literatura plantea otros muchos problemas, comenzando por el de la simple comprensión del texto. Para traducir bien a la Ozdamar yo hubiera tenido que saber, no sólo turco (la consulta de diccionarios, evidentemente, no basta) sino también el alemán hablado en Kreuzberg (el barrio turco de Berlín) y el de *los gastarbeiter* (que tiene una mezcla considerable de términos procedentes de otros idiomas, una mezcla que varía con el tiempo y la geografía). Aunque lo utilicen como *lingua franca*, no es igual el alemán hablado por un italiano que por un turco, y aquí podría citar un poema que ilustra las variantes de sintaxis y pronunciación que cada nacionalidad puede introducir en la frase más sencilla. Se llama *Verstehen* (Comprender) y es de Pasquale Marino. Dice así: "*Ich Türke.. / Nixverstehen! / Ich Grieche. Deutsch nix verstehen! / Ich Jugoslawe. Deutsch nicht versteben! / Icb bin Spanier. Ich niebt verstebe Dcutscb! / Icb bin Italicncr. Ich nicht verstehe gut Deutsch! / Id) bin Dcutschber. Icb verstehe euch alle nicht!*". Su sentido es claro.

Y luego está el problema de los calcos verbales: Emine Sevgi Özdamar trasplanta a veces sencillamente al alemán, traduciéndola, una expresión turca. Y está el problema de las metáforas: hay que preguntarse siempre si se trata de una imagen muy corriente en turco o, por el contrario, completamente excepcional, si se trata de la introducción deliberada de un "enriquecimiento" en el alemán o de una simple falta de competencia en este

idioma... Sabido es que todo escritor produce continuamente erosiones en el idioma, infringe la norma, revienta las costuras de la frase... Y en el caso del alemán utilizado como "segundo idioma", ese proceso puede darse tanto con respecto a esa lengua turca invisible pero presente en el texto, como con respecto al propio alemán.

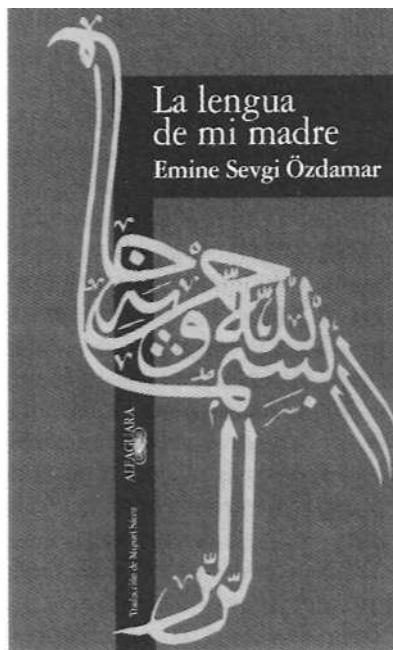
En definitiva, como tantas veces ocurre, traducir bien exigiría tantas cualidades que es imposible reunirías. La solución —creo yo— está en ser realistas. Después de todo, tampoco los lectores alemanes que leen a la Ozdamar, a Schami, a Biondi, a Oliver o a Said han tenido sus vivencias y, sin embargo, son capaces (¡no siempre!) de apreciarlos. Pues bien, lo mismo debe ocurrir con el lector español y, en primer lugar, con el más concienzudo y atento de los lectores, que es el traductor.

Y existe además un remedio milagroso que puede y debe utilizarse sin taita: el contacto con el autor. Todos esos escritores —tanto los que ya han salido del gueto como los que se esfuerzan por salir— están más que deseosos de explicar sus libros, dispuestos a desentrañar cualquier expresión, a aclarar cualquier referencia oculta, a mantener largas conversaciones (por cualquier medio de comunicación) con sus traductores. Ellos, que conocen mejor que nadie los problemas del multilingüismo, que han sido personalmente "tra-ducidos", es decir, llevados de un lado a otro, son los más interesados en que sus traducciones a otros idiomas sean fieles y conserven, en lo posible, la frescura del original.

Mi intención no ha sido otra que llamar la atención sobre una literatura nueva —la quinta lectura alemana— que reclama va su puesto en la histo-

ria literaria. Destacar algunos nombres, muy pocos: Emine Sevgi Ozdamar, Rafik Schami, Franco Biondi, Francisco J. A. Oliver, Said... pero dejando constancia de que hay muchos, muchos otros. Y señalar de paso que esa literatura nueva puede exigir también formas nuevas de abordar la traducción.

Yo creo sinceramente que la lengua alemana está hoy sometida a una



multiplicidad de influencias que sólo pueden beneficiarla, que cada uno de esos escritores inmigrantes aporta su plato típico al banquete común y que el valor de esa literatura no puede juzgarse aplicando sólo criterios occidentales. Paraphrasing the North American writer Ismael Reed, one could say that the German literature is today an immense ocean in which disembocan many rivers. And it is that, also for Germany, the hour of multiculturalism has arrived.

## MEJA REDONDA

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE Y SU  
TRADUCTOR JEAN MARIE SAINT-LU

MODERA: RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE. Vamos a celebrar esta charla con Alfredo Bryce y su traductor, Jean-Marie Saint-Lu. Como ya los conocéis a los dos casi no hace falta que los presente. Sólo quiero decir que Jean-Marie es traductor, por supuesto de Bryce Echenique, pero también de Antonio Muñoz Molina, Juan Marsé, José María Guelbenzu, de Torrente Ballester y está traduciendo a Ignacio Aldecoa. Además me acaba de decir algo verdaderamente sorprendente: es el autor de las obras completas...

JEAN-MARIE SAINT-LU. El autor no, por favor.

RSL. Es el traductor de las obras completas de Cristóbal Colón y Fray Bartolomé de las Casas. Es también profesor en la Universidad de Toulouse de Civilización y Cultura hispanoamericana. Vamos a dejar que hable en primer lugar Alfredo.

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE. Pues sí, Jean-Marie es un traductor esencial, más para España que para Hispanoamérica. Me acuerdo que cuando entramos a trabajar, en el año 68, en la Universidad de Nanterre, en plenas revoluciones, él no me saludaba. Pensaba que yo era un imbécil ex-

tranjero, cosa que no era verdad. Probablemente yo tenía la misma opinión, con el mismo cariño, sobre él. Nos hicimos amigos en nuestra corteidad y nuestras pocas palabras. Aprendimos a querernos, a ser amigos. Y creo que algún día Jean-Marie me dijo: "Me gustaría mucho que mi nombre y tu nombre salieran juntos en un libro." Años después eso se convirtió en realidad, cuando ya no trabajábamos en la misma Universidad. Su elección de dejar París por Toulouse prácticamente coincide con la mía de dejar París por Montpellier. Y de esa relación ha quedado la traducción y la verdadera amistad. Cuando uno a veces escribe, escribe con tanto amor que piensa hasta en su traductor. Me deciden traducir al chino. No puedo decir nada de la traducción al chino de mis libros, salvo que se equivocaron y me llamaron Alfonso Bryce, un tío al que yo admiraba muchísimo. Un primo mío que era un personaje poderosísimo en el Perú. No me quejé de que me hubieran traducido tan bien. Jean-Marie lo que ha tratado de traducir al francés es el tiempo de la novela perdida, de la novela que tiene mucha cultura. Bueno ¿tú que dices?

JMSL. Es cierto que las relaciones con Alfredo son unas relaciones más de amistad que de autor-traductor. Voy a decir unas cuantas cosas que muchas veces parecen mentiras, pero que son ciertas; yo creo en ellas profundamente. La primera de estas cosas es que para mí no hay traductor posible, porque no hay buena traducción posible. Y esto no es ninguna falsa modestia, a pesar del respetable y del respeto que se merece. Yo creo que hay que admitir primero que es totalmente imposible traducir. Lo que sí se puede hacer es tratar de transmitir lo más importante. Las dos facetas que para mí son las principales de la lectura son la emoción y el placer. Y yo creo que la única tarea valiosa que tenemos que emprender, nosotros los traductores, es tratar de devolver al lector de nuestro idioma el placer y el gusto, o las iras, muchas veces, los disgustos que podemos tener al leer el libro en su versión original. Con esto cumplimos, creo, y yo soy un mal traductor en realidad, porque no me importa mucho... Lo que sí me importa es el respeto a la obra; pero con un escritor como Alfredo me pasan cosas que, por cierto, no me pasan con Bartolomé de las Casas o Cristóbal Colón...

ABE. Ni con las carabelas.

JMSL. Ni con las carabelas, y es que él, evidentemente, aunque parezca mentira a veces, es un autor vivo. Y nuestras relaciones, aun siendo firmes siempre, algunas veces son vacilantes, ¿no? Sobre todo porque él detesta que yo le traduzca, a pesar de todo lo que dice. Porque él se lanza cada vez a una especie de reto cuando escribe; y esto es cierto, lo va diciendo por todas partes, que él a ve-

ces escribe cosas para que el traductor no las pueda traducir.

ABE. Es un gesto de cariño.

JMSL. Depende del cristal con que se mire. Son relaciones que se fundan, reposan mucho más efectivamente en el cariño que nos podamos tener, o el odio a veces. Yo me siento injuriado por este tío que está a mi izquierda muchas veces, por cosas tontas, porque le cambié una palabra que para él era de suma importancia y que para mí no tenía ninguna, porque el que sabe francés soy yo. Lo que pasa es que Alfredo es un caso, no diría único, porque no le voy a hacer esta alabanza, pero sí un escritor muy particular en la medida en que escribe en un idioma que no existe y escribe de un país que tampoco existe. Él lo dijo muy bien ayer y creo que su literatura tiene este doble nivel que es difícilísimo de entender y de transmitir, primero porque es una viva paradoja. Alfredo, siendo a la vez un intelectual, como el que más, es también un contador como los más primitivos de América y de todas partes; o sea que él representa el caso —para mí por lo menos que tengo una experiencia bastante variada de los escritores hispanohablantes— de ser el autor que menos puede traducirse al francés, en realidad. Por esas dos razones que digo: porque habla de un continente que parece ser América, pero que en realidad no es América, sino su propio corazón; digo, el corazón de Alfredo, que es impenetrable, insondable y a veces un poco vertiginoso. Y es cierto que hay teorías según las cuales hay que separar siempre al autor de su obra; pero yo no creo que esto sea cierto, ni mucho menos; aunque sí es cierto que Alfredo es un autor al que es imposible traducir si no

se le conoce. Es una realidad absoluta. Yo tengo una amistad con Juanito Marsé tan viva como la que tengo con Alfredo y es cierto que hubiera podido traducir a Marsé sin conocerle, pero en cambio a Alfredo no se le puede traducir sin conocerle, sin tener esta especie de... Yo creo que la relación entre un autor, un escritor vivo y su traductor, es un encuentro en realidad, que empieza muchas veces con un flechazo, aunque en nuestro caso fue un flechazo al revés; él se pasó un año creyendo que yo lo odiaba y yo me pasé un año creyendo que él a mí me menospreciaba, sencillamente porque éramos y seguimos siendo, no sé si se nos nota, los seres más tímidos del mundo. Y yo, sabiendo que iba a venir un joven escritor peruano, que para mí era todo un mito, no me atrevía a acercarme a él, y él, como no me acercaba, pensaba que... Bueno, hablaba de "flechazo", y creo que es una palabra justa porque es una relación en efecto de amor, de afecto. Estoy pensando que traduje a pocas mujeres, tal vez sea mejor, porque estoy casado, y, como todas las relaciones amorosas, esta relación empieza con un flechazo, aunque al revés, y luego sigue evolucionando en direcciones diferentes y nosotros llevamos casi treinta años de casados y tenemos... sí Alfredo, tú y yo... tenemos, bueno, muchos "hijos" juntos.

ABE. ¿Cómo van los muchachos?

JMSL. Bien, bien. Lo que pasa es que muchas veces son hijos conflictivos. Y ahora estoy traduciendo la última novela de Alfredo, *No me esperen en abril*, que realmente va a ser una catástrofe de traducción, porque es una novela difícilísima, realmente difícilísima, para ser pasada al francés, por ser la más peruana de todas sus

novelas: de un peruano que no existe, un Perú que no existe o que existía tal vez hace como treinta años o cuarenta y que ahora no existe y que describe una realidad que realmente no sé qué efecto puede producir en un lector francés. O sea que lo que hay que traducir es...

ABE. *El cóndor pasa*.

JMSL. *El cóndor pasa*, exactamente, porque no hay ningún cóndor en la novela de Alfredo, lo siento, ni un solo cóndor. Y por consiguiente vamos a pasar cuando termine la primera versión unos cuantos días juntos, no para que me explique, no para que me aclare las dudas que pueda tener, que siempre las tengo, pero sí para que me diga hasta qué punto puedo llegar en la "traición" de su libro. Porque voy a tener que traicionarlo. Te lo anuncio a ti ahora, Alfredo, nunca te lo había dicho, pero esté... Bueno, a ti te toca ahora, ¿qué te parecer

ABE. Todo lo que ha dicho Jean-Marie lo puedo firmar, con una duda; yo creo que el nacimiento —lo dije antes— de esta relación traductor-autor, sólo puede darse cuando el autor conoce la lengua del traductor; todos los traductores saben la lengua del traducido. Pero ha habido una relación que hizo que esto fuera así. Ya lo he dicho antes como una broma: "Esta frase no la traduciré jamás Jean-Marie Saint-Lu." No pensaba en el traductor al italiano, ni en el húngaro, ni en el sueco. Pensaba en una persona con la que realmente he pasado muchos años bellos de la vida en Francia. El primer traductor que tuve yo al francés no tenía la emotividad que tenía Jean-Marie, y allá habría un problema que plantear, ya para un coloquio o diálogo. El no tenía esa... Era un tipo frío, raro, un marginal con pre-



tensiones de haber triunfado como profesor de no sé qué, y hacía unas traducciones de mis libros que, bueno, eran bastante malas. Ayer quería decir algo de eso; él tenía una mentalidad honesta, seguro que era un hombre honesto, tenía una mentalidad de viejo traductor francés. Quiero decir que se equivocaba. Hablando de la traducción, v nada más que de la traducción, y no de la mía, de los grandes escritores latinoamericanos... Había en Francia una colección llamada *La Croix du Sud*, dirigida por Jean Cassou, un hombre maravilloso, en la que se tradujeron *Pedro Páramo*, todos los cuentos de Onetti, Ribeyro, *La ciudad y los perros*, en las más malas traducciones del mundo. En esta época de *La Croix du Sud* tal vez se tradujo a Borges por primera vez; las traducciones eran pésimas. Y cuando se impone aquel sacrosanto éxito del llamado *boom* de la literatura latinoamericana, se vuelven a traducir todos esos libros. Iba a decir que "pasamos" de esta colección, que era para menores de edad —éramos vistos como menores de edad— a la colección de Gallimard, del mundo entero. Yo no sé si Jean-Marie estará de acuerdo, pero yo veía eso como una cosa de paternalismo. He visto los contratos que se le hicieron a Ribeyro; yo llegué después, pero el tiempo me favoreció mucho. Quiero decir que en esa época no había ni traductores; y entonces conocer a un traductor de verdad, una persona como Jean-Marie, que me dice: "Algún día quiero ver tu nombre escrito al lado del mío" y hacer una traducción, es una cosa sensacional. El traductor vuelca la novela a otra cultura u otro idioma; me imagino que el chino que me llamó Alfonso lo hizo cojonudamente bien en chino

para que Alfonso Bryce pudiera ser un escritor merecedor de tan larga marcha.

El traductor es un ser que en cierta forma se quiere acercar al escritor; en el noventa por ciento de los casos no lo logra, por cuestiones absolutamente geográficas: si está en China o en Japón, o en Nueva York, pues no logra acercarse a un señor que vive en Madrid; alguna carta perdida, alguna declaración de principios, pero no lograr tener esa complicidad. El traductor ideal es aquel que tú conoces, en el cual confías. Yo dejé de confiar en Jean-Marie porque me cambió el desenlace de la novela, me lo cambió; una novela tan intimista, tan escrita para darme el gusto de no ser traducido, ni a mi propio idioma; una novela tan hermética. El desenlace de esa novela termina en el cielo, y él cambió el cielo, lo puso en la tierra. ¡Desgraciado! Provocó la más intensa correspondencia. Hov extraño, echo de menos no tener pleitos. Porque Jean-Marie ya no me escribe, ya no me cambia ningún desenlace. Pero el personaje de mi novela, cuando muere este personaje, él no lo hace morir. Lo deja ahí en una especie de limbo; el tío tradujo mal. Yo me quejé amargamente, pero no a una editorial ni a un periódico ni a nada, me quejé a él. Creo que actué como un hombre noble. Me quejé a ti; y tú me echaste una bronca terrible.

JMSL. Pero lo cambié. No sólo lo cambié, sino que compré todos los ejemplares que quedaban de la primera edición. Casi es cierto lo que acaba de decir Alfredo; lo que no dice es que *yo* tuve que traducir esta novela —por cierto, la culpa es mía— en la quinta o sexta copia, hecha en una viejísima máquina Remington, en la

que no se podía leer nada. ¿Te acuerdas, Alfredo? Y es cierto que el final se me escapó totalmente. Pero, en fin, hay peores errores, creo, en la traducción. Y por eso suelo decir de antemano que soy un traductor pésimo. Bueno, y esto es para explicar también que...

ABE. ¡Con la poca importancia que vo le dov a todas las cosas de la vida! Ale cambiaste la novela. Lo único que me importó en la vida es que esa novela terminara en el cielo y tú la dejaste en el limbo. Tradujiste burradas. Me entró un cabreo espantoso. Ade-más me inventé personajes que habían acusado a Jean-Marie de haber traducido mal mi novela. Inventé miles de lectores inexistentes que decían que había traducido mal: "Nosotros somos bilingües perfectos. Fuimos alumnos tuvos en la Universidad de París hace treinta años." La cosa es que cuando te juegas la vida en una novela... y en esa me la jugaba yo, en la inverosimilitud de ese cielo... transcurre en el cielo, y éste la bajó al purgatorio... Me entró tal cabreo... Como vo no me puedo quejar de nada ante una persona con tanto interés y cariño como Jean-Marie, inventé lectores airados, que se quejaban, y transmití las quejas.

JMSL. Sí, sí, es cierto. En realidad las precisiones sobre el caso creo que son necesarias. Es cierto que hav que explicárselo a todas estas personas v sobre todo a los jóvenes, que no saben por qué camino se adentran al querer ser traductores. Yo el mejor consejo que les vov a dar es: Que no se acerquen nunca a su autor. Nunca.

ABE. ¡Pero si es todo lo contrario!

JMSL: Yo digo lo que quiero. Sobre todo si este autor sabe o pretende saber el idioma de llegada.

Alfredo habla un francés casi perfecto, pero hay ciertos matices que no logra captar. Quiero ser sincero hasta el final y voy a decir que no fue un error de traducción, sino un error de lectura, sencillamente. Y seguro que esto no habría pasado si hubiese traducido la novela a partir del libro editado. Esta novela tenía que salir en Francia en la época de mayor éxito de la novela latinoamericana, que va ha decaído bastante, y estaba de moda traducir las obras para que salieran en francés casi al mismo tiempo que en castellano. Lo cual es una tontería soberana. Por eso tuve que hacer esa traducción durante un verano, a toda prisa, en una mala copia; y confundí sencillamente la transcripción de la onomatopeya *shhh* (silencio) con la transcripción de la onomatopeya de la risa: *ja, ja, ja*. De ahí la caída al infierno, entre el silencio sideral del cielo v la risa abismal de las profundidades. Pero vo creo que son cosas que no se pueden evitar y que en realidad no tienen mucha importancia. Lo digo para tranquilizar ...

ABE. Te has echado un discurso de media hora para, al final, volver a cambiar el desenlace. A mí me gustaba el que tenía. Y me has hecho venir hasta Tarazona para cambiármelo de nuevo. No te acepto eso. Eres un traductor que traicionaste ese final tan bello. Me estaba jugando el pellejo con ese final.

RSL. A propósito de eso, Alfredo. ¿Tú tienes tanto interés por la traducción que te lees la obra cuando se traduce?

ABE. No, hombre. Yo no tengo interés por la traducción. Cuando descubres que en China te llamas Alfonso... Te entran ganas de llamar a Mao Tse-Tung a cobro revertido. Eso no

tiene el más mínimo interés, pero sí tiene interés en el sentido de que un traductor que está cerca de tu vida, que ha tenido la misma experiencia universitaria, con el que llevas veinte años juntos en los mismos trabajos, tanta compatibilidad... pues te interesa mucho su trabajo, te inspira un enorme respeto, es un trabajo generador de otro texto en otro idioma. Yo no me metería nunca más en el trabajo que Jean-Marie hace con mis libros. Por ejemplo, es muy gracioso. Ahora está traduciendo *No me esperen en abril*, la última novela mía publicada. Jean-Marie tiene sus dudas, sus cosas. Pero dice que a medida que va traduciendo el libro sus dudas se aclaran. Antes de entregarlo a la editorial haremos una gran revisión y probablemente tenga desde la información sobre la palabra más tonta hasta el giro más culto. Eso es ser traductor. Pero yo creo que además yo soy una buena persona. A mis traductores les mando diccionarios de peruanismos. Dos tomos. Yo no tengo, pero los mando a los traductores. Soy una persona que no puede escribir con un libro a mano. Cuando un escritor quiere llegar a contar su historia el vocabulario es un estorbo. Un estorbo. El vocabulario peruano me ha perseguido toda mi vida. Y me hace mucha gracia tener que decir que, todavía, treinta y dos años después de haber salido de esa ciudad, de Lima —que como decía ayer tenía menos de un millón de habitantes cuando yo salí y ahora tiene diez millones— sigo siendo, según dice la crítica peruana, el más limeño de todos los escritores peruanos. Soy el traductor del limeñismo. No uses jamás el diccionario. El vocabulario es tu recuerdo. Si escribes una novela sobre la memoria y

el sentimiento, usa el vocabulario de tu recuerdo. Por ejemplo, el complejo de ser un peruano tiene mucho que ver con la traducción en la misma lengua; el complejo de ser un peruano que hace treinta y dos años que no vive allí. Yo sé más sobre el Perú que todos los peruanos que viven ahí. Pero, yo me detengo en un semáforo, con lo cual me convierto en suizo: el imbécil que se detiene ante un semáforo a las dos de la mañana. Quiero decir que yo cuando leo a estos chicos tan jóvenes, tan amigos míos, siempre digo: "Hazte un vocabulario. Alfredo. Hazte un vocabulario. No se lo cuentes a nadie. Un vocabulario exhaustivo". Yo me he dado cuenta de que si tuvieran menos seriedad perderían mucho menos tiempo. Cuando vas al Perú y preguntas por una palabra te dicen: "Ya pasó de moda". ¿Qué es un peruanismo? Un peruanismo es lo que dice Ricardo Palma en el siglo XIX. El peruanismo, en un país hecho pedazos, es lo que ha sobrevivido. Por eso a Jean-Marie le sirve, porque están oficializados todos los términos desde el siglo XIX. Ahí están los peruanismos, ahí se encuentran las palabras de más antigua usanza y te lo entiende hasta el camello, aunque tú no entiendes la lengua del camello. Eso es lo que yo quiero decir. Que yo también traduzco, como traducía Arguedas. Yo traduzco casi de Chamberí para el Perú. El traductor yo creo que tiene que considerar todas esas posibilidades. El último libro que presenté en Francia, traducido por Jean-Marie, *Dos señoras conversan...* Ahí quiero decir una cosa sobre la traducción, que es tan bella. Ese libro, que son tres novelas cortas, de cien páginas cada una, lo publiqué porque quería hacer un ejercicio de contricción. Lo publiqué y me

dijeron que tenía logorrea... Si haces una literatura sentimental ¿cómo no vas a tener logorrea? Tú tratas de contar tus sentimientos.

JMSL. Muchas veces tiene razón el que calla.

ABE. El que escribe no puede callar. Tiene que contarlo, Jean-Marie. La vida privada es otro problema, pero el que escribe no puede callar.

JMSL. Hav escritores callados. Juan Rulfo, por ejemplo.

ABE. Bueno, Juan Rulfo era una pesadilla. Venía todos los días a mi casa de París. "Oiga, Brvce". "Maestro Rulfo, ¿qué se puede hacer por usted?" "Tráigame veinte botellas de vino". "Yo en esto no tengo infraestructura". Era un coñazo, Juan Rulfo, porque habría escrito un poco más y me habría indispuerto un poco menos. No, no. No hay tampoco derecho a que cuando una novela es concisa, joder a un amigo. Jean-Marie, yo creo que mi logorrea deja lugar a que no quepa la menor duda. Yo cuando escribo estoy tan a gusto que mando siete mil palabras de más, tratando de contar un sentimiento. Eso se llama, además, anacoluto. Anacoluto. Del cual habla Barthes: Interrupción de la figura amorosa que cambia de discurso para tratar de contar el mismo amor con otras palabras. Y luego se ve interrumpida y luego locuaz, y luego logorreico. Así lo dice este escritor de Francia. Pero yo sé más que él, porque lo he vivido. Él estaba acostumbrado a Francia. Mientras que un peruano nunca se acostumbra a Perú; siempre se quiere ir. Y cuando trata de volver tampoco puede. Jean-Marie dice que yo soy logorreico... Los hombres que quieren capturar el mundo entero no lo logran jamás, y fracasan. Pero es una literatura de la palabra; de

la palabra vivida, sentida, de la no culta. Traducir a Alejo Carpentier, que probablemente era el que más palabras usaba, con sinónimos y antónimos... es un coñazo; es como traducir con un ordenador: aprietas la tecla Carpentier y te sale todo. Traducir a un escritor emotivo es imposible. Y ahí me callo.

JMSL. De paso diré que es muy interesante traducir a un autor logorreico, porque como te pagan por cada palabra...

ABE. Él gana más que yo traduciendo. Pero eso me importa un pepino. Me gusta que si trabaja tan bien le paguen bien. Siempre me ha tocado eso en la vida: que a mis amigos les paguen bien.

JMSL. Y sobre todo porque el francés tiene, como sabemos, esta particularidad de ser una lengua mucho más expansiva, mucho más larga...

ABE. El francés, mi querido Jean-Marie, estorbó cuando Rabelais muere, y lo echan de la corte y se va. Hacine, Corneille, Moliere y toda aquella corte jodieron el francés al máximo. De Rabelais a Céline. Yo amé Francia. Y a ti te consta que nadie amó Francia como yo. Me interesé por Rabelais y Céline. Trabajé sobre la locura del lenguaje. De todo eso te queda la logorrea que tenían Rabelais y Céline. Al traductor realmente le sobran palabras. Ahí cuentas cómo a mí me sobran tantas palabras.

JMSL. Es cierto, pero no te vamos a cambiar ahora. Quería relacionar un poco esta palabra que se suele escapar en cada mesa redonda sobre traducción, de si el traductor es o no es un creador. Y para mí, que conste, el traductor no es un creador. En ningún caso puede ser un creador. Yo creo que el mayor peligro para una obra li-

reraria es ser traducida por un traductor que se estime creador. Me parece que no en mi caso, pero sí en otros muchos casos, si dejamos de lado a los escritores-traductores, que son primero escritores para llegar a ser traductores después, como Baudelaire... yo creo que todos los traductores somos escritores frustrados. Yo SOY traductor, lo digo siempre y es cierto, porque tenía, como muchos, un prurito de escritura. Lo malo es que no tenía, ni tengo, ni tendré jamás nada que decir, nada que me parezca lo suficientemente interesante como para que se derriben árboles para fabricar papel para imprimir mis palabras. Por eso este prurito de escritura lo vengo satisfaciendo con el papel de traductor; y realmente me gusta traducir, pero tampoco es una paradoja lo que voy a decir. A pesar de las apariencias, el verdadero traductor, para mí por lo menos, es el que ama su propio idioma. A mí me gusta muchísimo el español, por eso me pagan, y bastante bien. Pero me gusta muchísimo más el francés; con perdón y mejorando lo presente. Es cierto que gozo muchísimo leyendo literatura española de hace siglos, pero no es mi idioma. Lo que quiero es pasar unas cuantas palabras, una novela, de este idioma que también quiero, que sería mi casa chica, como se dice en México: la amante. Mi esposa es el francés y mi amante es el español. Y a veces hay conflictos, como se puede esperar. Creo que esto es lo más importante. Yo hablaba de placer y de gusto y mientras tanto buscaba otra palabra que se me acaba de ocurrir, que es la palabra fruición; la fruición del idioma. Traducir es escribir pero no puede ser para mí crear. No voy a hablar de anacoluto, pero sí usaré una

metáfora que me vale siempre para expresar lo que quiero decir ahora. Y es que, si bien se conoce la consabida angustia del escritor frente a la página en blanco, yo digo que el traductor tiene la angustia frente a la página en negro. Y debe hacer su trabajo de la mejor manera posible. Y para mí la traducción está mucho más allá de la fidelidad. Creo que es una tarea imposible la restitución de esta fruición que se puede tener al leer un texto. De ahí que para mí el ideal sería justificar, pero aparte, no en notas a pie de página, ni con introducción ni nada, la traducción, las elecciones. Yo sé perfectamente que aquí he hecho un contrasentido, pero lo he hecho adrede, según la letra. Pero nadie, ni siquiera los críticos peor intencionados cotejan el original, porque no tienen tiempo; únicamente si les parece que el texto en el idioma de llegada es falso: esto ocurre a veces. Esto es importante. Pensar: ¿Qué pasa si a mis queridos colegas se les ocurre cotejar mis traducciones? Las obras de Alfredo se estudian en las universidades y, efectivamente, los estudiantes y los profesores van a buscar la traducción, para ver lo que has hecho. Y yo cada vez que ponen una obra de uno de mis autores me escondo. La fidelidad absoluta no es lo más importante. Hay otra manera de ser fiel; una manera mucho más importante que no pasa por el respeto de la palabra, sino que pasa por el respeto de la intención, del contenido, del contexto. También se sabe que la traducción de los cuentos de Edgar Allan Poe que hizo Baudelaire está cuajada de contrasentidos. La traducción del *Fausto*, de Nerval, la hizo un chico de sexto de secundaria, con el poco alemán que sabía entonces; y, sin embargo, es la mejor tra-

ducción del *Fausto* que se pueda dar, y la menos exacta, desde el punto de vista literal. Hay un ejemplo en el sentido contrario, pero que también cae por su peso, y es que hay otro famosísimo traductor de Poe al francés, además de Baudelaire, que es Mallarmé. Y Mallarmé, a diferencia de Baudelaire, sabía inglés; era profesor de inglés y además era poeta. Por eso con Mallarmé tenemos a la vez la exactitud lingüística y la precisión. Esto no impide que en el mundo entero se conozca a Poe mucho más a través de la traducción francesa que a través del original. Si hablas con norteamericanos muchos te dicen que no entienden realmente lo que los franceses le encontramos a Poe. Creo que el traductor ideal es éste.

ABE. Poe ha tenido una magia en Francia que no la ha tenido en ningún otro país.

JMSL. Como decía al principio, todo depende del cristal con que se mire. Hay datos particulares y no hay generalizaciones.

ABE. Jean-Marie es el más amigo de mis traductores, aunque tengo dos o tres. Nos amamos, nos odiamos, no nos saludamos. Por todas esas cosas surgió lo que iba a ser una gran amistad y un gran cariño, y yo creo que aunque yo no hubiera escrito una sola página también habría sido igual. Yo creo que con lo que trabajé en Estados Unidos va realicé la actividad suficiente como para poder haber vivido sin ser escritor. Quiero decir convivido con él y con otros colegas igualmente generosos y maravillosos. Me acuerdo que una vez Jean-Marie vino a Montpellier y discutimos durante mucho rato sobre todas las frases que él no podría traducir jamás. De mi verborrea, como la llama él. "Esta no la

traduces. Bueno. Me parece una frase muy sencilla, muy importante para el texto. Traducir eso sería mi orgullo, sería mi felicidad verter al idioma francés ese sentimiento." Jean-Marie me decía siempre: "Espérate, Alfredo, que lo lograré". Y con ese libro lo logró. Eso de "Inés del alma mía, luz de donde el sol la toma". Y él tradujo "*Où le soleil s'inflamme*". Me cagó. Era mejor en su idioma. Era una cita de Zorrilla que yo usaba en mi texto y él lo tradujo a otra cita que no existía en el idioma francés, pero que parecía una cita. Tradujo una cosa que no era del texto; una cosa dentro del texto. Esto es lo que te da la garantía de la traducción. Sabes que ese señor va a trasladar tu texto, que va a originar otro texto. La traducción debe tener esa emotividad. Yo no sé si en la frialdad del trabajo que uno hace en casa, en la soledad del trabajo que uno hace en casa, tener un referente es importante. Decir: Estoy traduciendo una novela de Alfredo Bryce y puedo marcar su teléfono y llamarlo y conversar con él; o Alfredo viene a mi casa a Toulouse. O al revés que yo llame y diga vengáanse ustedes. No es lo mismo que traducir a Shakespeare.

JMSL. Pero él tampoco se queja de su traductor.

ABE. Yo creo que la traducción es un arte. Hubo un temblor, un terremoto... en los países telúricos hay terremotos, menos desde que murieron Miguel Ángel Asturias y Neruda, porque ellos eran telúricos; entonces había más terremotos... desde que han muerto ya no hay tanta América Latina pura. Se ha generado una cosa medio neoliberal; ya no hay terremotos. Ya no hay esa locura de la literatura hispanoamericana. El terremoto está domesticado. Ya no hay Nerudas, fá-

ciles de traducir, porque eran grandes principios. Los grandes principios los recoge la Constitución norteamericana, las novelas, los *westems* y todo eso. La traducción es una emotividad que tiene que tener una correspondencia en otra emotividad.

JMSL. Estoy absolutamente de acuerdo, desde luego. Me parece la única vía posible. La teorización de la traducción es interesante. A todos nos gusta. Somos intelectuales, más o menos, y nos gusta discutir y pensar y saber por qué hacemos las cosas. Pero la traducción, como el andar al andar, se manifiesta al traducir. Y nada más. Y punto. Yo al traducir descubro muchas cosas sobre ti, pero también sobre mí. Y es cierto que el mayor peligro del traductor es el vampirismo del traductor: querer meter en el pellejo más profundo del autor y robarle. Y no citaré nombres, porque además son amigos. Pero, para mí, gran parte de los traductores franceses, por lo menos, pecan por este lado. A veces sin saber quién tradujo un libro adivinas inmediatamente quién es el traductor. Cualquiera que sea el autor traducido traducen exactamente de la misma manera. Como en el Perú a veces se desazona el indio, en Francia se desazona el escritor frustrado del que hablaba al principio. Yo creo que el mejor traductor es el que es escritor antes que traductor. Y tuvimos una prueba fantástica esta misma mañana con Clara Janés. Yo no entiendo nada del persa, ni lo entenderé nunca, pero me parece que el mundo persa contado por ella se descubre hasta sus raíces. Y este Perú del que habla Alfredo, que no existe en realidad. El Perú del que tú hablas es el Perú de tu memoria, de

tu infancia, de tu añoranza...

RSL. Vamos a pasar a abrir un turno de palabra. Quienes tengáis algo que plantear, que decir, que discutir, es el momento.

ESTHER BENÍTEZ. Es un diálogo tan personal el que han mantenido Alfredo y Jean-Marie que yo no tengo nada que preguntar. Es un espectáculo y estoy aquí fascinada viéndolos. Tengo una pregunta que me gustaría que contestara Alfredo y es: ¿Quién fue tu primer traductor? ¿Empezaba por D su apellido, por un casual:

ABE. Con B empezaba. Tradujo mal. No tuvo la emoción, ni la sensibilidad que tenía que tener. Primero por una cosa muy cierta, de la que tampoco le puedo echar la culpa. Toda la traducción en Francia estaba basada en el hispanismo de España. Con toda la buena intención y la generosidad, este señor se metió con una novela mía y la cagó. Hizo una traducción espantosa. Además con él pasó una de las cosas más duras. Y es que me suprimió un capítulo diciendo que era demasiado peruano y que al público francés no le iba a interesar. Se puso de acuerdo con el editor. Y además creían que me hacían bien suprimiéndome capítulos. La revisión de esa novela por amigos que han hecho cursos de traducción de francés al español consistió en acudir al diccionario de hispanismos y no de peruanismos. O al diccionario y punto. Yo no podía ver el diccionario de la Academia peruana, ni creo que sean tan fastuosos ni tan buenos hoy. Hay una escena que decía: "Y lo que le quedó de lápiz de labios se lo puso de chapas." *Chapas* en el Perú, chaposo, es las mejillas coloreadas. Este traductor fue al diccionario y vio: *La serrure de la va-*

*lisse.*" Entonces le salió una escena absolutamente surrealista en la que los personajes de mi novela en vez de pintarse la cara pintaban las maletas. A lo mejor ganó con esto en realismo mágico. A lo mejor me convierten en otro autor, que no soy yo. De esto soy testigo y doy fe. La deformación absoluta de una novela. Me lo han seguido diciendo. Yo no me quiero enterar tanto, porque también me molesta y no me gusta criticar. Pero me lo han dicho varios colegas de Universidad que han usado este texto para traducciones al español desde el francés, lo que han descubierto. Cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia. Allí hubo una complicidad editor-traductor de la cual yo salí perjudicado. No le echo la culpa a nadie, pero lo tengo que contar. Otra cosa que aprendí, por ejemplo, es que una editorial que hoy ya no existe en Francia empezó a traducir toda mi obra al francés. Yo le agradezco lo bien que se portó esa editorial conmigo en ese momento dado. Pero entonces era el momento en que ya Jean-Marie empezaba a ser mi traductor. Y lo que pasó fue que había una chica francesa, que había sido mi alumna en la universidad y que era casada con un peruano... Vino a mi casa y yo me di cuenta de que esa chica entendía el vocabulario peruano mío mejor que yo. Entonces confié plenamente en que la traducción de ella sería una gran traducción. Porque realmente sabía lo que yo quería decir. Pero resultó que escribía mal en francés. Y Jean-Marie tuvo que salvar la traducción; que salió sin traductor. Se olvidaron, no sé si te acuerdas. No pusieron el nombre del traductor. En ese momento fue muy incómodo saber que esta chica francesa, casada con un compatriota

mío, no sabía hablar su idioma. Entendía el mío, pero no sabía hablar el suyo. Y Jean-Marie tuvo que corregir el francés.

JMSL. Esto pasó también con la primera novela del cubano Jesús Díaz, del cual también soy traductor. Una novela que la tradujo un francés que vivía en Cuba desde hacía años y entendía perfectamente el español de Cuba, pero se había olvidado por completo del francés, y la traducción resultó una catástrofe absoluta, que nunca pudo salir.

ABE. Ahí hay un caso muy evidente de lo que es la traducción. Lo lejos que uno puede estar de una traducción. Y ahora, tan lejos como puedo estar de la traducción de Alfonso Bryce al chino, estoy de la de Jean-Marie, salvo que la respeto más, porque sé que hay un trabajo que yo entiendo y si me pongo a fijarme en ello lo puedo entender, lo puedo discutir incluso con Jean-Marie. Con un traductor anónimo esto no es posible. Por ejemplo, en 1991 fui profesor visitante de la Universidad de Río Piedras, en Puerto Rico. Había un traductor que tradujo una novela mía y con la traducción de esa novela ganó el premio de la Universidad de Columbia al mejor traductor del año. Pero este señor apareció por Puerto Rico y yo le dije: "Vente a mi casa y vamos a discutir". ¡La inseguridad era tan tremenda! Él es un hombre estupendo. Vivió veinte años en el Perú como agente de la CIA. Hasta un agente de la CIA se corrompe en Lima. Se casó con una peruana. Pero va era traductor en potencia. Quería traducir lo que le había pasado en su vida, que era la desesperación de ir a un país de malo y salir de bueno. Esto es un caso humano que permite la



traducción. Cuando nos vimos en Puerto Rico me dijo que había dudado al traducir mi novela . "Hav un escritor en Alburquerque que me ha tachado todo lo que yo he traducido. Esto es mal español, mal idioma. ¿Tú que piensas?" "Déjalo como estaba antes de tacharlo Rodríguez". Toda la traducción se hizo sin Rodríguez. Rodríguez era en este caso el elemento malo de la traducción, porque le enseñó a traducir al castellano más oficial, más correcto, que no tenía nada que ver ni con lo que él había vivido en el Perú, ni con lo que yo había vivido en el Perú. Y luego él hizo una traducción muy libre. Yo le

dije: "Quítate el complejo de que como eres gringo no puedes traducir" . Quitándose a Rodríguez de encima logró una gran traducción. La traducción tiene también un nivel de espontaneidad. Tiene que tener un nivel de espontaneidad. No me pongo en el pellejo del traductor porque nunca he traducido nada. Pero desde el papel de persona que ha sido traducida a varios idiomas puedo juzgar. El traductor no es un traidor, este lugar común. El traductor recrea el texto: lo pasa a otro idioma, lo pasa a otra cultura, lo pasa a otra ciudad.

Tenemos que despedirnos. Gracias a todos.

**MESA REDONDA**

## **LA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL: DE SU PROMULGACIÓN HASTA HOY**

**INTERVIENEN: RAMÓN CASAS, ESTHER BENÍTEZ Y MARIO MUCHNIK  
MODERA: CATALINA MARTÍNEZ**

CATALINA MARTÍNEZ. Quizá no sea éste el mejor momento para hablar de asuntos tan prosaicos, en plena digestión y después de las brillantes intervenciones que hemos tenido ocasión de escuchar esta mañana. Creemos que el asunto merece el interés de todos y por eso nos hemos animado a celebrar esta mesa redonda para discutir sobre el cumplimiento o el no cum-

plimiento de la Ley de Propiedad Intelectual, que de todo hay. Para ello contamos con la presencia de Ramón Casas, profesor de Derecho Civil en la Universidad de Barcelona, Esther Benítez, traductora, y



Alario Muchnik, editor del sello Anaya-Mario Muchnik.

RAMÓN CASAS. Efectivamente el tema es bastante prosaico, pero intentaremos que resulte lo más digerible posible. La actual Ley de Propiedad Intelectual data como todos sabéis de 1987 y es una ley que ha tenido una vida muy poco plácida. En el 96 se hizo un texto refundido que ya también se ha quedado viejo, porque muy poco después de aprobarse, prácticamente de forma simultánea, la Comunidad Europea aprobó una directiva sobre bases de datos que va a obligar a hacer otra ley y quizá, más adelante, otro texto refundido. Esto demuestra que los juristas sí que hemos conseguido la máquina del movimiento continuo, que es la de la legislación. No podemos considerar que

tenemos una ley y que podemos dedicarle sosegadamente el tiempo necesario para comprenderla porque es una ley que está constantemente en movimiento. El

derecho siempre es dependien-

te de los cambios sociales y, específicamente, en lo que atañe a la propiedad intelectual, el derecho es enormemente dependiente de los avances tecnológicos. Aunque sea un lugar común, estamos todos pendientes de las innovaciones que supone la sociedad de la información: esa famosa palabra "digitalización", que por fin parece que va a convertir todas las obras en bienes inmateriales y que parece que es el lenguaje común que van a compartir tanto las obras plásticas como las obras literarias, como las obras audiovisuales. Se trata de un cambio que va a afectar a todo el mundo, incluidos los traductores. Simplemente una idea como la de las bibliotecas virtuales es una idea de la que no se va a poder prescindir. El oficio de traductor, como el oficio de escritor, es un oficio muy antiguo, pero los cambios tecnológicos también le van a afectar. Ese es el primer aspecto que yo destacaría de la Ley de Propiedad Intelectual después de 1987, según cierto movimiento frenético, impuesto por un avance tecnológico que no nos permite detenernos. Pero luego hay otro aspecto que es el contrario. Es decir, aquí ya no se trata del avance sino

de, frente a la agitación, el estancamiento. No es un estanca-



miento de la ley, sino que es un estancamiento de la realidad. Es totalmente ingenuo pensar que la realidad la cambian las leyes. Las leyes lo único que hacen es proporcionar instrumentos a las personas, a los sectores interesados, para que éstos utilicen estos instrumentos y cambien la realidad. La Ley de Propiedad Intelectual de 1987 es una buena ley; no la han estropeado demasiado los autores del texto refundido, algo sí, pero su nivel sigue siendo un nivel bastante aceptable. Lo que pasa sencillamente es que, en buena medida, es una ley pendiente de realización práctica. Hay muchas aspiraciones, muchos principios, que están clarísimos, que no plantean ningún problema jurídico o interpretativo, pero que, sin embargo, todavía están sólo en la letra de la ley y no se traducen en la realidad cotidiana de los derechos de autor. Me temo que en el caso de los traductores esto sea bastante cierto. Dicho esto, y yo recuerdo que cuando conocí a Esther Benítez en unas jornadas que se hicieron en Madrid, ella decía: "Y ahora les voy a infligir el texto de la ley..." Bueno, pues eso es lo que voy a hacer yo, pero con menos gracia de la que tuvo ella en aquella ocasión. Seguiré un esquema un poco de catequesis. Es decir, pregunta, y pregunta como las del catecismo, en las que uno sabía positivamente que tenía que responder que sí. Pues aquí he identificado una serie de puntos que son los que todo el mundo tendría que tener absolutamente claros. Supongo que la mayor parte de los presentes ya los tienen claros. La primera pregunta sería sencillamente saber qué se entiende por obra en la legislación de propiedad intelectual. A este respecto, la ley española nos dice que "es

obra, a efectos del ordenamiento de los derechos de autor, toda expresión formal de una idea dotada de originalidad". Y nuestra ley, como otras del mundo latinogermánico, prescinde de cualquier otra consideración. Esto es muy importante tenerlo claro. En primer lugar, prescinde de la fijación. La obra es obra por el hecho de haberse creado, no por el hecho de estar fijada. Lo cual quiere decir que la traducción simultánea, o interpretación, es obra, con independencia de que no se haya fijado en un soporte. Nadie discute en España que una explicación académica, aunque muchas veces su originalidad pueda ser muy discutible, tenga la condición de obra, desde el momento en que esta explicación se da. Segundo punto. También es indiferente el cumplimiento de formalidades. Ningún autor, en España, como en otros países, tiene que apresurarse a correr al registro o tiene que apresurarse a hacer constar en su creación determinados símbolos para conseguir la protección de la LPI. La protección deriva del simple hecho de la creación. Que es sensato indicar que la obra es obra, que es sensato recurrir a un registro que facilite la prueba de la autoría, por supuesto. Pero a nadie le pueden negar la protección por el mero hecho de que estas formalidades no se hayan cumplido. También es indiferente el mérito de la obra. No hay consideraciones sobre si una obra es buena, o es mala, o si tiene mucha altura, o si tiene poca altura. Esto es absolutamente irrelevante, desde el punto de vista jurídico. El derecho, generosamente, protege por igual lo bueno, lo malo y lo pésimo. Lo único que va a exigir es la originalidad. También es indiferente el destino, la aplicación. El derecho prote-

ge una obra sea útil o sea inútil. La asociación que a veces se establece entre obra protegida por la LPI y arte puro es una asociación completamente gratuita. Una obra puede ser inútil y no por ello dejará de estar dentro del ámbito de aplicación de la LPI. Un manual de instrucciones puede ser obra, en el sentido del Artículo 10 de la LPI, y por lo tanto la traducción de ese manual también puede ser obra protegida, con los correspondientes derechos de autor. Único requisito: la originalidad. Es un requisito tan claramente establecido por la ley como indefinible. Cuando se habla de la originalidad hay dos concepciones que se están discutiendo: una es una concepción muy personalista —la que nos habla de la famosa impronta de la personalidad, que es una frase tan elegante como inasequible— y otra, más próxima al mundo anglosajón, nos habla de un esfuerzo creativo. Los franceses, siempre tan imaginativos, han dicho que, en definitiva, el concepto de originalidad es un concepto de geometría variable, que es tanto como no decir nada y dejarnos donde estábamos. Es decir, que se trata de un problema que en casos límites tendríamos que resolver un juez para decidir si reconoce que una determinada creación es obra o no es obra. Un simple ejemplo de la tensión y los problemas que plantea el concepto de originalidad es el de las obras que son resultado de las nuevas tecnologías. Uno puede intentar identificar la originalidad en una novela, pero yo reto a cualquiera que determine la originalidad, desde el punto de vista de la impronta de la personalidad —que es el tradicional en la Europa continental—, en el caso de un programa de ordenador. Sin embargo el programa

de ordenador también es obra protegida y además se ha equiparado nada menos que a las obras literarias. Una vez definida así, a grandes rasgos, la noción de obra nos tendríamos que preguntar si es obra la traducción. La respuesta, evidentemente, es que sí. Tanto el Convenio de Berna como la Ley española de Propiedad Intelectual —en su Artículo 11 y también en el Artículo 21— dejan clarísimo que la traducción es obra. Dicho de otra manera: ninguna traducción, por serlo, está excluida del concepto de obra. La única excepción son las producciones oficiales, de las que habla el Artículo 13. No se trata de negarles la creatividad, se trata de excluirlas del ámbito de protección del ámbito jurídico de la LPI por razones de un interés colectivo. ¿Dónde está o dónde debe estar la originalidad de una traducción? Entre juristas se suele convenir que la originalidad está en la expresión, no en la composición. Después de haber escuchado las intervenciones de expertos en traducción no sé si somos demasiado simplistas al hablar de expresión y composición, quizá la realidad sea mucho más compleja. Sí es imprescindible que exista un espacio para la creatividad. No es el mismo espacio el que se da cuando se trata de traducir las instrucciones de uso de un electrodoméstico que el que se da en el caso de la poesía. Cuando alguien quiere discutir si hay o no creatividad en la traducción el ejemplo de la poesía calla a cualquiera, porque es evidente que tiene una enorme altura creativa.

Siguiente pregunta. ¿Es autor el traductor? Evidentemente. Lo que pasa es que es autor de una obra derivada. El traductor no trabaja en el vacío; lo hace sobre una obra preexis-

tente, pero la LPI no por ello le niega la autoría. Y para pasar de la obra preexistente a la obra derivada es imprescindible el consentimiento del autor de la obra preexistente. La obra derivada supone una transformación y el derecho de transformación es uno de los derechos exclusivos que tiene todo autor. Ahora bien, una vez se ha realizado dicha transformación nos encontramos con dos obras y cada una de ellas con un autor. El autor de la obra derivada no es menos autor que el autor de la obra preexistente. El traductor, como autor, ostenta derechos sobre su obra sin perjuicio de los que ostenta el autor traducido sobre la obra preexistente. Los derechos que ostenta el traductor son los que la LPI reconoce a todo autor. Esto significa que el traductor, como todo autor, ostenta sobre la obra derechos morales y derechos económicos. Los derechos morales son los que relaciona la ley en el Artículo 14. Son básicamente la autoría, es decir, el reconocimiento de la paternidad de la obra, que en España no suele tener una traducción gráfica como sería de desear (esa especie de manía que tienen algunos editores de esconder el nombre del traductor en la solapa, cuando su lugar sería la portada, sencillamente). Aunque es una cuestión que la LPI no regula; se limita a reconocer su paternidad de la traducción, sin añadir más precisiones sobre el cómo de esa constancia. Junto a la autoría habría que hablar del derecho a la integridad: el respeto a la traducción como cualquier otra obra. La traducción no tiene que ser más manipulable que la obra preexistente. Es el traductor quien decide cuál es la forma de su obra y nadie tiene legitimación para variar, mutilar, resumir, sustituir esa creación si no es

con su consentimiento. Junto a esos derechos morales el autor ostenta también los derechos económicos. Y aquí hay que subrayar que el planteamiento de la LPI es sumamente correcto, porque no establece una enumeración cerrada sobre los derechos que ostentan los autores. Establece una enumeración abierta. El Artículo 17 es un artículo que debiera estar en muchas otras leyes, nos dice que: "Corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma." Y luego añade: "Y en especial los derechos de distribución, reproducción, comunicación pública y transformación." Pero eso no son más que ejemplos concretos de un principio, y el principio es que el autor ostenta el monopolio para la explotación de la obra. Monopolio que le otorga un poder de veto, con el que, en teoría, debe negociar, a fin de obtener las mejores condiciones en el ejercicio de su trabajo. El traductor, como cualquier autor, ostenta derechos durante toda su vida, más los 70 años *post-mortem* de la nueva legislación. Está sujeto a los mismos límites desde el punto de vista de la propiedad intelectual que cualquier otro autor, y es titular originario de los derechos mientras no los transmita. Es el único titular originario. El Artículo 5 dice que "se considera autor la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica". Nosotros estamos en un área, que es la de los países de la Europa continental o latinogermánicos, en los que no se concibe la posibilidad de que sea autor quien no sea persona física, persona natural. Y al mismo tiempo, para nosotros lo normal es que la autoría y la titularidad originaria de derechos vayan perfectamente unidas.

Puede haber otros titulares de derechos, pero siempre serán titulares derivativos, que habrán adquirido los derechos correspondientes del autor. Con todo, aquí habría que llamar la atención sobre ciertas peculiaridades, muy rápidamente. En primer lugar la presunción de cesión que existe cuando el autor es un asalariado. El Artículo 51 establece que "si no hay pacto escrito se presumirá que los derechos de explotación han sido cedidos en exclusiva y con el alcance necesario para el ejercicio de la actividad habitual del empresario en el momento de la entrega de la obra." Esto es importante, porque estamos salvando un principio y al mismo tiempo lo estamos excepcionando. El autor es titular originario de todos los derechos, pero inmediatamente la ley presume que estos derechos, en virtud de los derechos de una relación laboral —aquí estamos hablando sólo de un autor asalariado— han pasado a la empresa. No con una plenitud, sino con el alcance necesario para el ejercicio de la actividad. En cualquier caso, la existencia de una relación laboral altera, desde un punto de vista práctico, el planteamiento inicial tan claro y tan ortodoxo del Artículo 5. También hay que llamar la atención sobre lo que es un auténtico caballo de Troya en las legislaciones de la Europa continental: la llamada obra colectiva. La obra colectiva es una obra cuyos derechos corresponden originariamente a quien tiene la iniciativa y coordina, aunque sea una persona jurídica. Es decir, aunque no sea la persona que ha concebido y realizado la obra en cuestión. La obra colectiva es el gran expediente jurídico que —si se me permite decirlo muy crudamente— permite expropiar a los

autores. En el campo de la enseñanza el uso de esta categoría es bastante frecuente. Con esto sólo quiero poner de manifiesto cómo nuestra ley, igual que otras, después de establecer principios muy claros, también conoce instituciones que chirrían cuando se ponen en relación con estos principios. Ultima precisión en relación con la condición de titular originario del autor: el encargo. Contra lo que se pretendió en algún momento, el encargo de una obra no produce los mismos efectos que hemos visto en el caso de la existencia de una relación laboral. El hecho de que una obra sea encargada no implica presunción de cesión alguna; no atribuye al comitente, por la mera circunstancia del encargo, derechos de autor sobre la obra. Quien realiza la obra, aunque sea por encargo, es el titular de los derechos sobre la misma y debe cederlos para que el otro pueda adquirirlos. Llegaremos finalmente al último punto que es el de la explotación de la obra, que se realizaría mediante la cesión de derechos. Aquí hay un punto difícil, que es el de las relaciones con el editor. Lo que habría que dejar muy claro es que la LPI establece por una parte unos principios generales que se aplican a la cesión de derechos de autor, y por otra una serie de normas específicas que se aplican a ciertos contratos, entre los que se incluye el contrato de edición. En cuanto a los principios generales la ley fija, en primer lugar, el alcance de la cesión (en el Artículo 43), diciendo que, lógicamente, la cesión tendrá el alcance que las partes pacten; pero si no se pacta nada, señala una serie de precisiones que a veces hacen pensar que puede ser más práctico no hacer un contrato, o no documentarlo, que ha-

cerlo. La falta de mención del tiempo limita la transmisión a cinco años, limita la transmisión al país en el que se realiza la cesión, a las modalidades de explotación de la obra que se deduzcan del propio contrato y sean indispensables para cumplir la finalidad del mismo. Toda una serie de precisiones que seguramente si se hiciese un contrato serían ampliamente desbordadas por quien, en el momento de la negociación, ocupa la posición más fuerte. Entre estas normas generales también se incluye una relativa forma. En teoría toda cesión de derechos debe formalizarse por escrito (Artículo 45) y también se encuentran aquí los Artículos 46 y 47, con los que acabaré porque también quisiera discutir una sentencia en relación con el problema de la "manifiesta desproporción". En las modernas leyes de propiedad intelectual hay un principio que se procura salvar siempre, y es el principio de que el autor debe estar asociado al destino de su obra, tanto en lo moral como en lo económico. Es decir, que si la obra es un éxito, el autor debe notarlo en su bolsillo. La legislación de propiedad intelectual moderna huye de los pagos a tanto alzado. Huve de todo aquello que pueda significar cortar el cordón umbilical que une moral y económicamente al autor con su obra. Por eso es lógico que la ley española de propiedad intelectual, como muchas otras, sienta como principio el de la remuneración proporcional. Es decir, si la obra funciona, el autor lo debe notar. Y la traducción de eso tiene que ser un porcentaje en los beneficios que se obtengan. Este principio lo sienta el Artículo 46: "La cesión otorgada por el autor a título oneroso le confiere una participación proporcional en los

ingresos de la explotación." Luego añade algo que nos restituye a la realidad, a la realidad de la fuerza negociadora: "...en la cuantía convenida con el cesionario." No se establece una cuantía por parte de la ley; se establece el principio de retribución proporcional, y luego, la proporción concreta hay que negociarla. Si es posible, mejor colectivamente que aisladamente. Ahora bien, después de establecer este principio de retribución proporcional se añade la posibilidad de una remuneración a tanto alzado en una serie de hipótesis. Entre estas hipótesis se incluye la siguiente: "En el caso de la primera o única edición de las siguientes obras no divulgadas previamente: diccionarios, antologías, enciclopedias, prólogos, anotaciones, obras científicas, trabajos de ilustración de una obra y traducciones." La traducción es uno de los casos en los que la LPI admite la posibilidad de un pago no proporcional sino a tanto alzado. Ahora bien, no con carácter general sino sólo en el caso de la primera o única edición. Porque si no se trata de la primera o única edición hemos de estar a la regla general: tiene que haber una retribución proporcional. Y tan claro tiene el principio la ley española de que el autor debe estar asociado al éxito de la obra que después de introducir la excepción a la regla, añade la excepción a la excepción. Nos dice que incluso cuando haya habido cesión a tanto alzado en las hipótesis contempladas por la ley, si se produce una "manifiesta desproporción" entre la remuneración del autor y los beneficios obtenidos por el cesionario, podrá obtenerse una revisión judicial del contrato. Por lo tanto, en defecto de acuerdo, será el juez quien establezca una remuneración equita-



tiva, atendidas las circunstancias del caso. Si alguien ha cobrado un tanto alzado y se produce esa situación de manifiesta desproporción, es una cláusula en blanco. Eso que quede bien claro. Los jueces son los llamados a interpretar esta expresión y a decirnos cuándo hay y cuándo no hay manifiesta desproporción. Tampoco podemos ser muy exigentes con los jueces cuando el legislador, según parece, no se atrevió a establecer ningún punto de referencia. Y aquí entra esta sentencia a la que antes me refería, que es una sentencia muy interesante de un juzgado de primera instancia de Barcelona, en la que se planteaba precisamente este problema. La sentencia aparece en el número 6 de VASOS COMUNICANTES. Se trata de una traducción por la que se había cobrado una determinada cantidad (120.000 ptas.) frente a unos beneficios de 23 millones de pesetas. Lo primero que se discutía es si esta cantidad de 120.000 pesetas se había pagado como adelanto o era un pago a tanto alzado. El juez, yo creo que con buen criterio, entendió que lo que se había pagado tenía el concepto de adelanto y que, siendo la regla de la retribución proporcional, quien en su caso tenía la carga de demostrar lo contrario era el editor. Hasta aquí la sentencia es absolutamente correcta. Luego oscurece un poco esta línea argumental elemental añadiendo argumentaciones innecesarias. Subrayaré que quizá lo que ha levantado más interés de esta resolución es lo que los juristas llamamos *obiter dictum*, es decir, una afirmación incidental que no crea, ni siquiera a este nivel, jurisprudencia. Cuando se habla de jurisprudencia hay una distinción casi escolar en derecho que es la que separa la *vatio deciden-*

*di*, la razón de la decisión, de lo que son manifestaciones incidentales. Lo único que crea jurisprudencia, lo único que se puede invocar como precedente es la razón de la decisión. Todo lo demás es absolutamente irrelevante, aun cuando pueda servir para ilustrar el problema. La sentencia tiene el interés de que nos indica qué es lo que un juez podría considerar como manifiesta desproporción. Lo que este juez quizá habría considerado como manifiesta desproporción si realmente el objeto de la discusión hubiese sido éste. Y nos da un punto de referencia muy claro. Yo, desde luego, es un criterio que no discutiría en absoluto.

ESTHER BENITEZ. La LPI pronto cumplirá nueve años, el 11 de noviembre, y, si al principio fue una niña muy mona, de la que nos enorgullecíamos padres y padrinos, últimamente las malas compañías nos la están descarriando y ya no la contemplamos con ojos extasiados. Ramón Casas ha desbrozado mucho las generalidades de la ley, entonces yo voy más bien a la casuística, a cómo estamos en este momento firmando contratos. Primero, aunque el Artículo 45 es taxativo y dice que es precisa la formalización escrita, y aun admitiendo en principio que la LPI fue beneficiosa, sigue habiendo muchas editoriales que no firman contratos; se limitan a encargos verbales. De momento, esto ya es una inf'acción de ley. Por otro lado, en cuanto a la no mención de tiempo y el ámbito territorial, hace poco me comentaba un traductor del japonés, Fernando Rodríguez Izquierdo, que querían publicar en el Japón, v en castellano, una traducción suya del japonés. Como el Japón no figuraba ni remotamente en el ámbito te-

ritorial del contrato estimamos que Rodríguez Izquierdo era plenamente libre de ceder a la editorial japonesa el derecho a publicar su traducción en castellano.

Después hay otra cláusula que es la siguiente: "La transmisión no alcanza las modalidades de utilización o los medios de difusión inexistentes o desconocidos en el momento de la cesión." Esto sí que es fundamental, porque ahora, con 70 años *post-mortem* de derechos de autor, Vayan a ustedes a saber las novedades que nos deparan las décadas venideras. Y hemos visto en algunos contratos de traducción cláusulas del tipo "la traducción podrá ser reproducida por el editor en las modalidades de edición normales o cualesquiera otras imaginables cuya denominación no se alcance a las partes contratantes, así como en cualquier soporte." Pues bien, esta cláusula, en principio, está en contradicción con el Artículo 43, 5.

En cuanto a la cara patrimonial de la cesión de derechos, nosotros tenemos unas cuantías que aconsejamos en la participación proporcional, que supongo que todos conocéis. Son las que figuran en las tarifas recomendadas que publicamos todos los años. Las obras de dominio público entre un 5 por ciento y un 7 por ciento; las obras de autores vivos entre un 1,5 por ciento y un 2,5 por ciento. De momento aún no hemos llegado a acordar nada con los editores en conjunto; tenemos acuerdos o experiencias con unos y otros, pero no un acuerdo global. Esto es un proceso lentísimo. En nuestras tarifas preveíamos también un porcentaje variable: hasta 5.000 ejemplares; de 5.000 a 10.000; y a partir de 15.000, porcen-

taje que debería subir a medida que sube la tirada. Hasta ahora no hemos visto nunca un porcentaje más alto en función de la tirada, sino porcentajes uniformes que rara vez superan el 5 por ciento en el dominio público y el 1,5 por ciento en autores vivos. En la Asociación tenemos un fichero actualizado, en la medida en que nuestros socios responden a las encuestas, sobre los porcentajes realmente existentes, y ahí se reflejan los porcentajes obtenidos. En muchos contratos aparece el 0,05 por ciento. Esto es directamente un fraude de ley, porque para llegar a esos porcentajes hay que vender 50.000 o 100.000 ejemplares.

En el caso de la cesión a tanto alzado, en cuanto a la manifiesta desproporción y a la importancia que damos a la sentencia, para que os hagáis una idea os diré que en la correspondencia que obra en poder de la Asesoría Jurídica de la Asociación —correspondencia con editores a los que se les ha planteado el caso de la manifiesta desproporción— hay editores que dicen que manifiesta desproporción es si el traductor hubiera ganado diez veces lo que él ha pagado, otros dicen que veinte... Nosotros pensamos que simplemente duplicando va hay una cierta desproporción y la mencionada sentencia la admite al cuadruplicar lo cobrado.

Otro aspecto de los contratos es la cesión en exclusiva o no exclusiva. Aquí hemos tenido toda clase de experiencias. Cuando empezó a aplicarse la LPI nuestra opinión era que no debía firmarse una cesión en exclusiva salvo por muchísimo dinero, porque atribuye al cesionario la facultad de explotar la obra con exclusión de otra persona, incluido el propio cedente. Sin embargo, la experiencia de

estos años nos ha demostrado que este punto es uno de los huesos más duros de roer. Como es lógico, el editor no quiere ver publicada por otro esa misma traducción (supuesto sólo posible en los casos de dominio público, porque en los casos de autores vivos estamos esclavos, por así decirlo, de los derechos del autor). Siempre que esa explotación lleve aparejado un porcentaje, pues tanto mejor para nosotros. Eso sí, todo uso ulterior debe ir acompañado de esta compensación económica. Lo que no vale es que en muchos casos nos enteramos de que un editor ha cedido a otro nuestra traducción cuando la vemos en la mesa de novedades de las librerías; o cuando un amigo es del Círculo de Lectores y nos cuenta que ha aparecido. Este tipo de reclamaciones son quizá las más habituales en nuestra asesoría jurídica. Ediciones no ya sin consentimiento del traductor, sino ni siquiera con su conocimiento. Porque aunque se trate de una cesión en exclusiva, el cesionario necesita el consentimiento expreso del autor para transmitir su derecho a otros, según dice el Artículo 49.

CATALINA MARTÍNEZ. Si me permites me gustaría hacer una precisión. Algo que está pasando con mucha frecuencia, y es importante, es que en estos casos de cesión es el editor quien fija el porcentaje que en su opinión debe recibir el traductor. Se arroga un derecho que no le corresponde en absoluto. De tal modo que la cantidad que finalmente percibe el traductor por esa cesión no es proporcional a los beneficios de explotación que esa nueva edición vaya a generar, sino que es un porcentaje sobre el anticipo que el primer editor ha pagado por la traducción. Eso significa que si

has cobrado 100.000 pesetas por una traducción, cuando el editor cede esa traducción a otro editor tú vas a cobrar el 30 por ciento, es decir 30.000 pesetas, por esa cesión. No vas a ver una peseta más. Y probablemente los beneficios que genera esa nueva edición van a ser muy superiores. Esa es una interpretación bastante sesgada de la realidad, me parece a mí.

E. BENÍTEZ. Sin duda. El problema es que tenemos aquí a Mario Muchnik. Me gustaría tener al señor Lara o a Ymelda Navajo, en su defecto. Nunca conseguimos sentar al señor Jacobo Stuart que, ha estado haciendo contratos estupendos, correctos, hace años, y en este momento, quizá porque ha vendido muchísimo *El mundo de Sofía* y le ha dolido muchísimo pagar a los traductores del libro, ahora está proponiendo contratos sin derechos. Afortunadamente, el traductor siempre puede agarrarse a la manifiesta desproporción. Lo que creíamos que iba a propiciar la LPI era el establecimiento de unas relaciones fluidas con los editores, sin tener que estar batallando por cosas que conseguimos fácilmente hace años.

Siguiendo con la cuestión de la cesión. La Ley dice que el consentimiento del autor no será necesario en caso de disolución o cambio de titularidad de la empresa cesionaria, aunque el nuevo cesionario de los derechos deberá seguir asumiendo los mismos compromisos de pago. Y algo que el traductor debe hacer es cerciorarse de que el nuevo cesionario cambió realmente de titularidad. Por ejemplo, Ediciones B ha reeditado muchas cosas de Editorial Brujuela, y a los traductores que protestaban porque no veían un duro les

decían que eso era una continuidad del contrato que tenían con Bruguera. Yo debo decir que esa continuidad es inexistente —llevo inscrita en la lista de acreedores de Bruguera desde el cierre de la editorial y B no se ha hecho cargo de esas deudas. El problema es que todos estos casos tendrían que acabar ante los tribunales. Pero claro, como todos vivimos del trabajo editorial ¿cómo vamos a llevar a nuestros amigos editores a los tribunales? Me temo que es lo único que acabaría solucionando el problema y pondría fin a los abusos.

En torno a estas cesiones de derechos hay un punto importante que quizá no hemos comentado mucho, y es que como titulares de un derecho derivado o secundario con respecto al derecho primario del autor, pensamos que nuestra cesión no debería cubrir nunca un abanico más amplio que la del autor original. Es decir, ¿para qué quiere el editor disponer de nuestra traducción para cederla a un Club del Libro si el contrato con el autor no prevé ese derecho? Se nos está pidiendo muchas veces que cedamos mucho más de lo que el autor original cede.

El contrato de edición debe tener una serie de puntos para ser válido: número máximo de ejemplares que alcanzará la edición o cada una de las que se convengan. Y aquí hemos visto de todo. Naturalmente el problema se plantea en la remuneración a tanto alzado, donde aparecen propuestas del tipo: entre 1.000 y 100.000; entre 2.000 y 80.000. Aunque luego esté el Artículo 47 para corregir la manifiesta desproporción, sería mucho más sensato que a la hora de firmar un contrato se manejaran cantidades reales. Otra cosa

que debe aparecer obligatoriamente en los contratos es la forma de distribución de los ejemplares y los que se reservan al autor, a la crítica y a la promoción de la obra; si no figura, el contrato no es válido. El traductor viene recibiendo habitualmente cinco o diez ejemplares de la primera edición y uno o dos de las siguientes. Y en cuanto a los ejemplares destinados a la promoción, a veces se estipulan cantidades verdaderamente exageradas. Su número no debería pasar del 5 por ciento de la tirada en la primera. Después está el plazo en que el autor deberá entregar el original al editor. Aquí quienes se quejan son los editores. Según ellos los traductores no cumplen los plazos, lo que puede llegar a ocasionarles un perjuicio grave, como la pérdida de los derechos. No niego el aserto, pero lo achaco a la falta de profesionalidad de ciertos colegas y a la tendencia de algunos editores a encargar obras al primero que pasa por allí. Porque, en general, cualquier profesional sabe perfectamente calcular su ritmo de trabajo y el tiempo que le va a llevar determinada traducción. Otra cosa que debe figurar en el contrato es el anticipo a cuenta de derechos. Los usos suelen ser cobrar después de entregar la traducción. Lo que sí es posible es fraccionar el pago si se trata de un trabajo muy extenso. Otro aspecto importante es que el contrato también podrá prever, ésto ya no es obligatorio, un porcentaje máximo de correcciones sobre el total de la obra. Este porcentaje oscila entre el 5 por ciento y el 10 por ciento del texto, sin contar las erratas tipográficas.

Como decía al principio la situación se ha ido deteriorando en los últimos años. Lo ha hecho a pasos agi-

gantados. En el caso del porcentaje sobre ventas estamos recibiendo que-  
 as continuas sobre editores que antes admitían el porcentaje y ahora ya no lo admiten. Y yo creo que además hay una última sombra en este rapidísimo esbozo de la realidad y es la creciente concentración editorial en manos de grandes grupos o de empresas transnacionales, situación que está reduciendo enormemente nuestro campo de acción. Hace unos años había editoriales pequeñas y medianas con las cuales era factible el trato y hasta la discusión. HOY los editores-editores escasean. Consecuencia, menos clientes para los que trabajar salvo que el traductor pase por el aro. Y los empecinados engrosamos determinadas listas negras y sólo se acuerdan de nosotros como de Santa Bárbara, cuando truena.

Mucho me temo que he pintado un cuadro desalentador; no me hagan demasiado caso. A estas alturas yo no voy a cambiar de profesión y en el fondo la verdad es que nuestro trabajo es fascinante. Lo aquí descrito son las condiciones en las que se mueven los más desfavorecidos, pero es inadmisibles que haya colegas que tengan que sufrir un purgatorio que hace años no sufrimos los demás. Y esto es todo.

MARIO MUCHNIK. Se plantea un problema crucial y en mi opinión insoluble, acerca de la calidad y acerca de la literatura, que es el mismo para los traductores que para los autores. Es decir, el autor B habrá ganado muy poco dinero con sus obras y el traductor de B habrá ganado muy poco dinero traduciendo esas obras. Hay una injusticia de fondo en el hecho de que una obra fácil pueda procurar una fortuna, mientras que una

obra difícil tenga que ser hecha vocacionalmente. Creo que el problema de fondo que se plantea es el porqué de la traducción, el porqué de la literatura, el porqué del editor. Sin hacer grandes líneas filosóficas, estamos viviendo una época en la que la calidad se filtra por casualidad; es un gol que metemos alguno que otro editor, alguno que otro autor y alguno que otro traductor, en medio, no digo de una mediocridad, porque somos todos realmente capaces de trabajar bien, pero sí en medio de un sistema que impide que la calidad pase. Generalmente hay una especie de filtro y lo que pasa es lo que no tiene esa calidad. No me preguntéis porqué. Podríamos acabar en la política y terminaríamos hablando de filosofía y de principios, y este no es el momento. Yo tengo una anécdota famosa en mi casa que es que a mi padre, cuando tenía su editorial en Buenos Aires, una vez uno de los directivos le dijo: "¡Jacobó, qué negocio sería éste si no hubiera que pagar derechos de autor!" Claro, sería un negocio. Y si no hubiera que pagar derechos al traductor. Yo hablé de esto una vez con Anthony Burgess y le propuse si estaría de acuerdo en que buscáramos un traductor que estuviera dispuesto a traducir su obra y que compartieran al cincuenta por ciento, exactamente, los derechos; el anticipo y los derechos. Es decir, que estuvieran en igualdad exacta el traductor y el autor. Burgess dijo que estaría encantado, que eso sentaría un precedente, que sería histórico, y demás. ¿Qué pasó? Que había una persona que realmente no estaba de acuerdo, que era el agente literario. El agente, cuando tramitaba los derechos, cobraba la mitad. Es decir, Burgess co-

braba el 5 en lugar de cobrar el 10, con lo cual el agente cobraba la mitad de lo que habría cobrado de otro modo. Pero, si vamos a mirar un poco en que consiste vuestro trabajo, yo diría que es un trabajo de creación. Categóricamente el traductor es autor. Y lo que hace el traductor es evidentemente una obra. Yo no sé nada de los detalles legales, pero yo considero que la traducción es una obra y como tal debe ser tratada no solamente por los editores, debe ser tratada así por la ley y debe ser tratada así por la sociedad. Sucede que en esta sociedad prevalece evidentemente el listo y esta obra no es debidamente apreciada desde el punto de vista económico. Me parece que, de alguna manera, habría que romper eso, habría que lograr que la economía del libro pudiera permitirse ser más generosa con el traductor, porque conseguiríamos mejores traducciones, por otra parte. Las grandes traducciones del pasado, esas que uno leía cuando era niño, eran traducciones de gente que no vivía de la traducción. Algunos editores del pasado me decían que hoy sería imposible hacer el *nouveau roman*, porque hoy toda esa gente no renta. Ahora, sin burlarnos de ellos, la verdad es que poder dedicarse, como Constanz Garnett se dedicaba a traducir a Tolstói o Dostoiévski, en una universidad inglesa, dedicando toda su vida a ello, pues es maravilloso, y así debería ser toda la traducción. Desgraciadamente ni la traducción es así, ni la literatura es así, ni la edición es así.

Debo decir algunas cosas con respecto a la LPI. A mí me tocó estar cerca de Carlos Barral cuando él participó en esta ley. Y él no puso —y aquí tengo que reivindicar algo por

parte de los editores— los derechos del editor.

Xo se sabe bien porqué. Los derechos del editor, los derechos morales en cuanto a la obra, el derecho de paternidad de una obra, no estaría mal que estuvieran recogidos en una ley. Yo una vez reivindicué algo así en el Ministerio, en el despacho del Director General del Libro y Bibliotecas, y me contestaron: "Lo tuvo pertenece a la empresa que te paga el salario." Pero, cuidado, puede ser que eso impida que yo cobre derechos por ese trabajo; pero no me puede privar de la paternidad de la edición. Aquí se ha hablado de los porcentajes progresivos. Yo estaría totalmente de acuerdo en que el sistema fuera el mismo que para los autores. Ahora bien, hay que tener en cuenta que en la Unión Soviética eran regresivos, porque allí un libro de minorías tiraba un millón y medio de ejemplares. Es una cuestión de filosofía, pero me parece interesante señalarlo.

Sobre la cesión en exclusiva yo más que nada lo que puedo aportar son anécdotas. Yo edité hace poco un libro de Peter Berling, que tuvo bastante éxito, traducido por Helga Pavlovski. En mi contrato están contemplados los derechos para cesión a Club de libro. El Círculo de Lectores me hizo una oferta que era aceptable por el autor, en cuanto a anticipo de derechos, y me hizo una oferta escandalosamente baja por la traducción. Entonces yo la rechacé. Y no es que me esté echando flores ahora, pero lo rechacé porque eso no favorecería a la traductora, que a lo mejor necesitaba ese dinero. Y a mí me pareció que habría sido sentar un pésimo precedente aceptar un 10 por ciento de lo que a mí me había costa-

do la traducción. Y yo me permití rechazar. Asumí la responsabilidad. Ahora el autor emigró a otras editoriales en las que soplan vientos más espléndidos, y entonces puede ser que la cosa cambie. Yo creo que una de las cosas que un editor debe hacer es consultar con el traductor; defender el hecho de que no se consume una cosa "manifiestamente desproporcionada".

En cuanto al comentario que hizo Esther sobre no llevar a los amigos a los tribunales. Un consejo de ciudadano y no de editor: no hay que vacilar en recurrir a medios legales, si no hay alternativa, porque el 99,99 por ciento de los casos se resuelven a partir de ese momento. Es muy importante que sepamos que los señores abogados están ahí no solamente para ponerse una toga y defender ante un jurado que el acusado es inocente, sino que están ahí para hacer una simple carta, formulada mejor de lo que la podríamos hacer nosotros, y que eso ante un editor puede tener mucho peso.

A mí me parece que estamos todos en una empresa absolutamente descabellada, que es la de lograr una cierta calidad y tenemos que luchar contra viento y marea.

R. CASAS. ¿Y en los contratos por qué no se incluyen cláusulas de arbitraje?

E. BENÍTEZ. Sí la hay en el contrato tipo que firmamos con la Federación de Gremios de Editores. Pero hay una comisión de seguimiento de la LPI que el Ministerio de Cultura no convoca desde hace cuatro años.

R. CASAS. Aquí lo que se está poniendo de manifiesto es de una manera reiterada es que, en líneas generales, el diseño legal no es malo. Lo que pasa

es que luego hay que asumir una cuota de responsabilidad que a veces tiene un coste alto, que es la de exigir. En las facultades de derecho se suele decir que: "Hay que tener razón; hay que saber pedirla; y luego hace falta que a uno se la den." Lo de en medio corresponde a quien corresponde. En muchas ocasiones el pleito no es imprescindible. En muchas ocasiones, una carta redactada por un abogado, puntualizando los términos de la cuestión basta para que le vean las orejas al lobo. Otra cosa es que haya abogados absolutamente insensatos que no hacen esa carta con la sana intención de evitar el pleito, sino que se lanzan al pleito directamente. Un abogado ha de ser razonablemente orondo. Un abogado famélico no es de fiar.

PÚBLICO. ¿Hay algo qué hacer con un contrato firmado antes de la LPI, cuando no se reconocían al traductor los derechos de autor?

E. BENITEZ. Sí. Podría contar lo que algunos colegas han hecho. Si el contrato no preveía unos derechos se pueden conseguir cláusulas adicionales a ese contrato, diciendo que a partir de determinada fecha se cobrarán derechos de autor por todos los ejemplares vendidos. Pero sí es posible, por la sencilla razón de que puedes apelar a tu derecho moral. Y en el momento en que sepas que se está agotando la edición, carta certificada a la editorial diciendo: "Señores, no me gusta nada mi traducción. O me devuelven los derechos o les retiro la traducción." Si tú les niegas la reimpresión no pueden reimprimir. Lo único que podemos hacer en este caso es forzar una negociación. ¿Cómo? Utilizando el derecho moral.

R. CASAS. Pero no hay nada más peligroso que los derechos morales en

manos de un autor hambriento. Sucede, por otra parte, que llevamos tanto tiempo en un ambiente de Estado protector que hemos perdido la conciencia de lo que es un contrato. Y un contrato, celebrado por gente responsable, con capacidad y sin vicios del consentimiento, es algo intocable. Y un contrato es además un acto de soberanía ciudadana en la que un juez no tiene porqué entrar, salvo que se demuestre que no había capacidad o que ese consentimiento ha estado viciado.

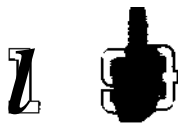
E. BENITEZ. Los derechos morales sí abarcan el período anterior a la promulgación de la Ley. Lo abarcan todo. Tienen alcance retroactivo. Por eso hay que intentar forzar la negociación ¿mocando el derecho moral.

PÚBLICO. Bajo ningún concepto quisiera poner a Mario Muchnik en un aprieto, sobre todo porque es de lo mejorcito que hay; la excepción que confirma la regla. Pero ¿qué se te ocurre para que yo entienda por qué hay editoriales, como la que tú diriges, que ofrecen un contrato bueno, y otras persisten un poco en el delito de proponer la firma de contratos absolutamente contrarios a la LPI? Es decir, sé que no eres portavoz del gremio de editores en este momento, pero ¿cómo ves el clima entre el resto de tus colegas?

M. MUCHNIK. Yo creo que si hago libros es porque me gusta hacerlos bien, y si no no los haría. Hacer bien un libro significa empezar por el texto. Ya sea una traducción o ya sea un original. Hay originales que me seducen porque son buenos libros, pero tengo que pelearme con el autor porque están mal escritos. No voy a dar nombres, pero esto ocurre. Y me pe-

leo; y a veces pierdo. Cuando los edito es porque el libro está muy bien o porque hemos llegado, trabajando con el autor, a un buen texto. Exactamente lo mismo pasa con los traductores. Yo hablo por mí, no puedo hablar por otros colegas. Pero estás supeditado a que el traductor esté bien remunerado, porque si no está bien remunerado me va a dar mucho más trabajo y el libro me va a salir mucho más caro. Esa es mi experiencia. Cuando algunos colegas vienen a decirme que estov rompiendo el mercado, yo les digo: estoy ahorrando dinero. Tengo un texto, pero lo tengo que revisar; tengo que pagar a un señor para que lo revise. Tengo un segundo texto; ese segundo texto es casi inaceptable y al final tengo que pagar una nueva traducción. Yo prefiero pagar mejor no sólo a los traductores, también a los correctores. En el 50 por ciento de los casos hago tres lecturas. Pago tres veces corrección de pruebas. Pero hay colegas que no tienen esta visión. A ellos no les importa tanto que el libro tenga erratas o no les importa tanto que la traducción sea fiel. Y hay traducciones horribles que se publican. Porque hay traductores malos, como hay editores malos, como hay autores malos. Yo pongo el nombre del traductor no en portada, pero sí en la página de título. Y en la página del *copyright* pongo el nombre de los correctores, cosa que nadie hace. No sólo por una cuestión de justicia, sino también porque les puedo reclamar; les puedo pedir cuentas. Al mismo tiempo a ellos les viene bien como tarjeta de visita, como curriculum. Yo lo que trato es hacer de esto una obra colectiva.

R. CASAS. Esto es lo que justificaría los derechos del editor. El editor





lo que está haciendo es pedir que se reconozca su tarea como agente fundamental en la producción editorial.

PÚBLICO. Yo creo que, si yo entiendo bien la ley, esta práctica que antes se ha comentado de pagar el 0,05 por ciento en concepto de derechos de autor es un fraude de ley. Por otra parte está el hecho de que el editor se convierte en un agente literario al vender esa traducción a otra editorial, y además lo vende a alguien que no paga va derechos de autor al traductor. Si esto no es un fraude de ley que venga Dios y lo vea. ¿Dónde está la ley que autoriza al editor a convertirse en agente literario? El editor vende una traducción que no es suya, que es del traductor.

PÚBLICO. ¿En un caso como éste no puede aplicarse también el criterio de manifiesta desproporción?

R. CASAS. El principio de la retribución proporcional se tendría que mantener sea quien sea el editor. En realidad esto es más que un fraude de ley, esto es una infracción de ley. La expresión fraude de ley indica algo como mínimo ingenioso.

PÚBLICO. Hay una editorial de

Barcelona que incluye en su contrato que la cesión a cierta empresa no se considerará cesión, no se pagará nada por ella, porque forma parte del mismo grupo de empresas, aunque esta segunda tiene un distinto CIF ante Hacienda y tiene una sede social diferente. Y, o firmas el contrato o no trabajas. Yo quería preguntar qué puedes hacer cuando te obligan a firmar un contrato en estas condiciones. Una vez entregada la traducción te obligan a firmar cualquier cosa. O firmas o no hay pago.

R. CASAS. Esto es el problema de la economía de mercado. Es una situación muy general. Si uno entrega una traducción que le han encargado verbalmente, tampoco el editor puede hacer gran cosa con esa traducción. Porque no ha habido cesión de derechos al editor. Ha habido un encargo que se ha cumplido y nada más. Entonces tú puedes decir: "Usted tiene sobre la mesa una traducción que no va a poder utilizar, porque si la utiliza se va a encontrar con una demanda. Porque yo no le he cedido derechos." La posición tendría que ser ésta.

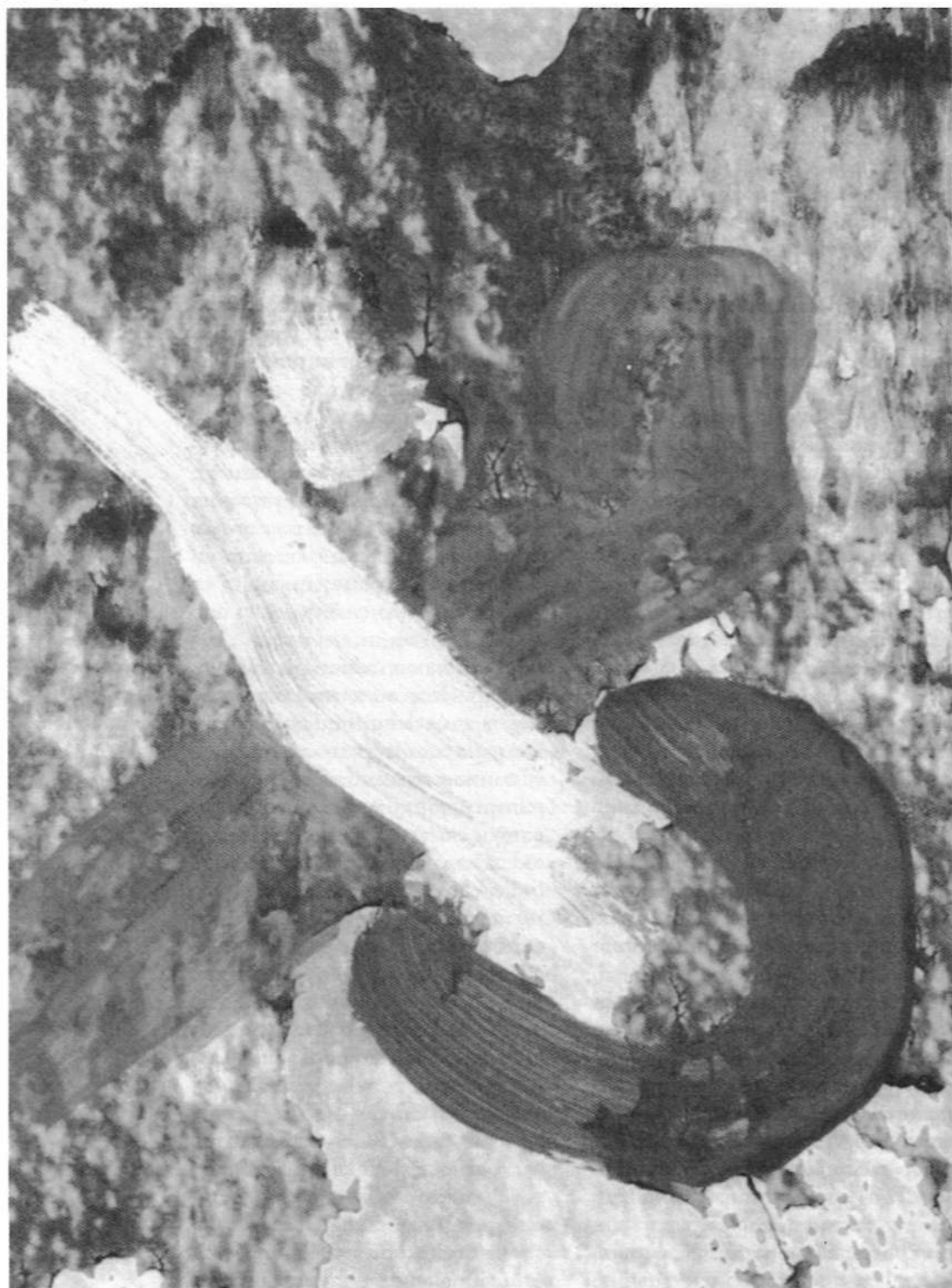
## KOLDO BIGURI Y JOSÉ LUIS AGOTE CIEN OBRAS DEL PATRIMONIO DE LA LITERATURA UNIVERSAL EN EUSKERA

---

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE. Como va sabéis por los programas, a continuación van a intervenir nuestros colegas Koldo Biguri y José Luis Agote, miembros de la Asociación Vasca de traductores y que están aquí en un intento de establecer líneas de comunicación entre colectivos que trabajan con lenguas diversas, asunto este que nos gustaría que acogieran todos los años las Jornadas de Tarazona. Una comunicación que quizá, si es que resolvemos los problemas complicados que se plantean, podría desarrollarse de manera progresiva. Ellos van a hablarnos de un proyecto que tienen en marcha, algo por lo que a algunos se nos van a caer los dientes a pedazos de envidia, un proyecto que tienen en marcha sobre la traducción de la literatura universal al euskera.

KOLDO BIGURI. El proyecto está en marcha desde hace aproximadamente seis años; en realidad ya se está terminando, o sea que más que proyecto va es una realidad. Nuestra asociación, que se llama EIZIE, y es la asociación de traductores, intérpretes, correctores y demás gente, surgió entre otras cosas para aglutinar una serie de intereses de personas que nos

movíamos en los diversos campos de la traducción, incluida la traducción literaria. Uno de los proyectos fundacionales de nuestra asociación fue impulsar la traducción literaria, que prácticamente era inexistente en lengua vasca. En este sentido puede llamar la atención que sea una asociación de traductores— no específicamente literaria además— la que haya impulsado un proyecto de estas características, que consistía inicialmente en traducir cien obras de la literatura universal a la lengua vasca en un plazo de unos cinco años, que al final se está alargando más. Puede parecer curioso que sea una asociación de traductores quien impulse un proyecto de estas características, pero es que no podía ser de otra manera. Entre nosotros no hay un mercado, no lo hay todavía, no lo había hace seis años; un mercado editorial, mucho menos dentro del campo de la traducción, capaz de dedicarse a este tipo de iniciativas, porque es algo realmente ruinoso; si ya es poco atractivo en otras lenguas potentes, como el castellano, os podéis imaginar cómo es en una lengua tan marginal y tan pequeña como la lengua vasca. Los criterios que se pretendía



alcanzar eran traducir literatura más o menos moderna, no necesariamente de los últimos años, pero desde luego no literatura clásica, porque probablemente no había personas o traductores capacitados para llevarlo adelante y, entre otras cosas, tampoco había mercado que lo pudiera absorber; tampoco obras de pensamiento, sino estrictamente de ficción. De las cien obras inicialmente presupuestadas han salido cincuenta y cinco, pero están ya adjudicadas setenta y cinco aproximadamente. Evidentemente, al ser un proyecto que llevaba la propia asociación de traductores, se pretendía, entre otras cosas, no sólo hacer un proyecto de índole cultural, sino también un proyecto atractivo para los propios traductores, en el sentido de que por primera vez se iban a establecer una serie de condiciones que hasta entonces no existían; por ejemplo, contratos de trabajo, cosa que va veo que en castellano tampoco es muy habitual, pero desde luego entre nosotros era música celestial; se iban a establecer unas tarifas (las establecía la propia asociación de traductores, con lo cual éramos los traductores quienes decíamos "queremos cobrar tanto") y, evidentemente, el dinero tenía que ponerlo alguien y en este caso tuvimos la suerte de que fuese el gobierno autónomo, quien en principio puso una cantidad que, como alguien decía por aquí, corresponde más o menos a un centímetro de autopista.

Quiero hablaros de qué es traducir en el País Vasco, en lengua vasca; cómo es el mercado literario y el mercado de la traducción en el País Vasco y en lengua vasca. Para empezar os voy a dar un pequeño marco de qué es la lengua vasca en números. El País Vas-

co tiene más o menos unos tres millones de personas, lo que equivale a una ciudad no excesivamente grande, una ciudad como Madrid. Pero las personas que son bilingües, es decir, que saben el castellano y la lengua vasca, serían aproximadamente un barrio de esa ciudad, es decir, unas 600.000-700.000 personas, siendo extremadamente optimistas. Muchas de esas personas, por motivos que todos sabéis y que no hace falta traerlos nuevamente aquí, no han recibido su educación en lengua vasca, con lo cual son prácticamente iletradas. Si quitamos una gran parte de ese barrio se podría decir que los potenciales lectores de cualquier tipo de libro— sea traducción o no— cabrían más o menos en un estadio de fútbol mediano, como el del Rayo Vallecano o algo por el estilo. Hablamos de lectores potenciales, pero los lectores reales todavía son menos; los lectores reales cabrían aproximadamente en una cancha de baloncesto como la del Vasconia; esos son los lectores reales, los que alguna vez leen. Luego los lectores habituales, esa raza a extinguir, probablemente cabrían en un teatro pequeño, de unas mil butacas aproximadamente. Y ya aquellos "locos" que se leen todo lo que sale no llenarían esta sala ni de casualidad. Eso es para que os hagáis un poquito la idea de qué tipo de mercado tenemos. Al traducir a una lengua como la vasca, en la que nos encontramos con una serie de factores que no se dan en cualquier otra lengua del entorno, tropezamos con problemas intrínsecos y extrínsecos dentro del mundo de la traducción. Voy a empezar precisamente con los extrínsecos, que son el tipo de mercado, el tipo de lectores, el tipo de mundo editorial que existe. Socio-

lógicamente hablando, se puede decir, generalizando bastante, que los que sobrepasan la edad de treinta años tienen una gran posibilidad de ser personas iletradas en lengua vasca, es decir, no han aprendido el euskera en la escuela, lo han aprendido en casa y, por lo tanto, tienen un conocimiento, no voy a decir somero, pero no exactamente literario de la lengua; estoy hablando de las personas mayores de treinta años. Las personas que puedan tener cierto contacto con el mundo literario serán evidentemente las personas que tienen de treinta años para abajo, generalizando mucho como os digo. En un proyecto de esta índole, nos encontramos con el problema del lector, de la persona a la que va dirigida la traducción y, claro, aquí nos encontramos con un primer hándicap: se quieren traducir cien obras de la literatura universal, y ¿qué obras de la literatura universal hay que elegir para un universo de lectores que tiene estas características? Ese es uno de los primeros problemas porque, además, entre ese universo de potenciales lectores, jóvenes en su mayoría, hay muchos que tampoco son euskaldunes o vascohablantes de nacimiento, sino que han estudiado la lengua con posterioridad o porque están en la escuela, y tienen también un conocimiento relativo del idioma. Por lo tanto, no se puede pretender que estas cien obras de la literatura universal sean cien "joyas" de la literatura universal, porque seguramente no las va a leer nadie. Es decir, dentro de estas cien obras de la literatura universal difícilmente vamos a meter... no sé, por decir algo, *Guerra y paz*, porque no se lo va a leer nadie, o se lo van a leer cuatro locos como máximo. Eses un factor que hay que tener en

cuenta. Por otro lado, las traducciones tienen que ser muy buenas, por lo siguiente: la traducción en euskera, en el País Vasco, casi siempre ha contado, o al menos en estas últimas décadas ha contado, aparte de con un mercado mínimo, absolutamente liliptuense, con muy mala fama, en el sentido de que la literatura vasca era algo bastante espiritual, en todos los sentidos, realizada en muchos casos por personas con sotana y con temas de esa índole... literatura eclesiástica y alguna que otra cosa rara. Quienes traducían al euskera lo hacían de forma "vocacional", eran absolutos "francotiradores"<sup>1</sup>, sin ningún tipo de preparación, que hacían una traducción como buenamente podían y, claro, en muchos casos, si la hacían bien, podía ocurrir que el tipo de lenguaje que utilizaran no coincidiera con el tipo de lenguaje digamos habitual en los lectores, con lo cual se producía un enfrentamiento lingüístico. También puede ocurrir lo contrario: el traductor no es bueno y entonces el lector se encuentra con un nivel lingüístico muy malo y esa traducción no la lee nadie. La traducción siempre ha tenido bastante mala fama. Yo recuerdo una anécdota que siempre suelo contar y es que, en una librería de San Sebastián, una señora entró a preguntar por un libro de Bernardo Atxaga y preguntó si era traducción, porque si era traducción no le interesaba, sólo quería que fuera original; es decir, había y sigue habiendo cierta precaución contra la traducción en euskera, como algo "ajeno". En Euskadi tenemos la manía de hacer esa distinción entre nosotros y el resto del mundo, que también, evidentemente, se ve en el mundo de la traducción.

Eso por un lado, pero es que por

otro lado nos encontramos con un problema absolutamente intrínseco y muy nuestro, como es la situación del euskera como lengua de cultura; es decir, nos encontramos con una lengua no normalizada actualmente en la sociedad. Una lengua no normalizada es una lengua que no cubre todos los ámbitos lingüísticos existentes en la sociedad, e históricamente tampoco los ha cubierto durante muchísimos siglos, durante al menos todos los siglos que uno puede "recordar" en sus estudios de historia. Entonces qué significa trabajar con una lengua no normalizada: pues significa trabajar con una lengua que se ve en gran medida incapacitada para reflejar por sus propios medios el mundo exterior, que le viene a través de la traducción; es decir, es enfrentarse a algo que no tenemos; no tenemos siquiera forma de expresar en esta lengua. Nos encontramos con grandes dificultades incluso a la hora de encontrar equivalencias traductivas, y este es uno de los grandes retos a los que nos estamos enfrentando y que mala o buenamente estamos solucionando. Os voy a poner un pequeño ejemplo: yo, que soy traductor y he tomado parte en este proyecto, traduje hace un par de años *El gatopardo*. La historia transcurre en Sicilia, en un ambiente de la "nobleza"; el principal personaje es un príncipe y en torno a él se mueven príncipes, princesas, nobles, cardenales, senadores, militares, que, que yo sepa, jamás han hablado en euskera y, si lo han hecho, no han dejado absolutamente ningún rastro de ello. Con lo cual, a la hora de hacer opciones lingüísticas, de traducir, me encuentro con una lengua vacía, me encuentro con una falta de equivalencias. Y eso es muy habitual entre nosotros. Algo

tan normal como, por ejemplo, el tipo de trato que se da entre el Gatopardo y el cura que aparece en la novela: el cura trata al príncipe de "Excelencia", y la "Excelencia" trata al señor cura de "Reverendísimo"; bueno, pues no tenemos palabras para decir eso. ¿Qué significa esto? Significa que no puedo utilizar un elemento del puzzle de una lengua para sustituirlo por su equivalente en la otra; por lo tanto, ¿qué es lo que tengo que hacer? Pues intentar buscar algún tipo de equivalencia. Eso significa, hasta cierto punto, un nivel de creación, pero un nivel de creación muy arriesgado, porque la primera persona que lo ha utilizado en este mundo de la lengua vasca ha sido el desgraciado del traductor que se ha tenido que enfrentar a ese problema. Este tipo de problemas tienen su reflejo, evidentemente, en el lector. Es decir, yo estoy hasta cierto punto llenando huecos que no existen en esa lengua, pero es que además esos huecos tienen que ser medianamente comprensibles para un lector en cuya lengua también existan esos huecos; al traducir una obra literaria como *El gatopardo*—no sé si lo habré hecho bien o mal— me encuentro con ese problema, que tengo dos servidumbres, como todo traductor, pero en mi caso es bastante más grave. Tengo, por un lado que servir al autor, a Lampedusa, pero tengo que servir también al lector, que me va a exigir una obra, una traducción, que sea asimilable; de lo contrario el esfuerzo es inútil. Una traducción que no tiene lectores no sirve para nada.

Ya veis que traducir a una lengua no normalizada, es, en muchos casos, ir creando a partir de la nada; de alguna manera, los traductores vascos

actuales nos encontramos, *mutatis mutandis*, con la situación con la que se encontrarían probablemente los traductores de la Escuela de Toledo hace no sé cuantos siglos, donde no había diccionarios. No he hablado de los diccionarios, pero es que tampoco tenemos gran cantidad de diccionarios del euskera; hasta hace poquito no teníamos diccionarios siquiera de la lengua vasca, conque imaginaros ya diccionarios como por ejemplo italiano-euskera; no los habrá en los próximos veinte años, probablemente. Como digo, sin diccionarios, sin una lengua normalizada, sin un mercado, sin unos lectores normalizados, nos encontramos en una situación prácticamente fundacional de una literatura. Ese es, a grandes rasgos, uno de los mayores problemas. A pesar de todo, parece ser que estamos logrando hacer algo interesante en el sentido de que en estos seis años de experiencia ha habido cierto movimiento en torno a este proyecto; ha habido incluso algún escritor, algún literato en lengua vasca que ha llegado a afirmar que la mejor prosa que actualmente se está escribiendo en lengua vasca es la prosa de las traducciones. Eso supone una absoluta revolución dentro del propio mundo de la literatura vasca, que hasta hace seis años ha vivido mirándose el ombligo absolutamente, cerrada al mundo exterior, que sólo podía llegar por medio de la traducción. Curiosamente, son muy pocos los escritores que se han animado a traducir obras de este proyecto.

¿Qué más os puedo decir? Creo, creemos, que hemos conseguido dar cierto prestigio a la labor del traductor y a la labor de la traducción en el País Vasco, en euskera, pero nos encontramos continuamente con ese

hándicap, que no se va a superar fácilmente en muchísimo tiempo mientras no exista una lengua plenamente normalizada. Uno de los grandes problemas a la hora de tener incidencia en el mercado, entre los lectores en lengua vasca, es que muchos de esos lectores son jóvenes, incluso extremadamente jóvenes. Es el típico mercado de las escuelas, donde se dice: "Señor, tiene que leer tal libro, tal historia"; entre nosotros, lamentablemente, existe la costumbre de dividir el mundo entre vascos y el resto del mundo, y en muchas escuelas no se promociona la traducción, se lee al último escritorillo en lengua vasca que ha escrito cualquier tontería, pero no se lee una gran obra de la literatura universal. Y, lamentablemente, ese uno de los grandes cotos del mercado que tiene que ir desarrollándose. Si no conseguimos formar lectores actualmente, lectores para el futuro, seguiremos más o menos en la situación actual. De momento dejo esto aquí y paso la palabra a mi compañero.

JOSÉ LUIS AGOTE. Luego hablaremos de los títulos. Voy a exponer brevemente lo mismo, aunque de otra manera, y luego a explicaros cómo se llevó a cabo un convenio con el gobierno vasco que ha hecho posible este proyecto. En el año 87 se fundó EIZIE, la Asociación de Traductores vascos; pero era poco más que una fundación, cuatro siglas. Intentábamos crear un grupo, tener unas siglas y empezar a presionar al gobierno vasco. Después de estudiar los estatutos de los gallegos y los catalanes, se tradujeron esos estatutos a la lengua vasca y con ellos nos pusimos en marcha; luego, en el año 89, se empezó a negociar con el gobierno vasco, también

con una idea tomada de los gallegos, que era traducir cincuenta obras de la literatura universal; pero nosotros dijimos cien. El viceconsejero de Cultura se mostró receptivo en aquel momento, le gustó la idea. En mayo del 90 se firmó el convenio. Del primer convenio a los posteriores ha habido bastantes diferencias, sobre todo jurídicas, pero en principio el convenio se formaliza entre el Gobierno vasco y la Asociación; no están por medio ni los editores ni los traductores. Una vez firmado el convenio, la Asociación es la protagonista, la responsable de llevar adelante todo el proyecto, y las relaciones con el editor y las relaciones con el traductor son siempre a través de la Asociación. La ayuda está planteada como una subvención; eso se hizo a partir del segundo convenio, porque en el primero vimos otras pegadas. ¿Esto qué ventaja dar? Pues la ventaja principal es evitar las pegadas del primer convenio —que para que uno vaya a un concurso público del Gobierno ha de acreditar que tiene formalizado todo con Hacienda, que tiene las licencias fiscales, que cotiza como autónomo, que está totalmente limpio a nivel fiscal (para poder solamente presentarse)—. Luego, que resulte o no adjudicatario. La mayoría de los profesionales de la traducción en el País Vasco trabajan para la Administración; y un puñado bastante importante trabaja para la televisión vasca, que el año pasado cumplía diez años y ahí se montó una pequeña industria, que también está en crisis ahora; y luego había otro puñado de traductores en el mundo editorial; pero los traductores "por libre" eran cuatro gatos y conocidos por todos prácticamente. A nosotros nos interesaba que aquí se presentara todo tipo de gente que es-

tuviese dispuesta y tuviera un buen nivel traduciendo; profesores o amantes de la literatura que escribiesen bien. Para ellos era un problema tener que sacarse la licencia fiscal, darse de alta en autónomos, y sin saber si se les iba a adjudicar, porque hay un concurso y hay un jurado que decide. Eso cambió en el segundo convenio; entonces, al ser la Asociación la responsable jurídicamente de esto, nosotros tenemos que cumplir unos requisitos con el gobierno vasco, pero esos requisitos se cumplen en el último momento. Así, al señor que ya ha traducido y que va a entregar la obra, pues se le pide la licencia fiscal, pero en el momento en que va a entregar; entonces puede ser traductor por un mes, digamos, a efectos fiscales, y eso ha hecho posible que mucha gente que no era de este entorno haya participado. Por otro lado, la subvención se plantea con unos compromisos, pero las tarifas las establece la propia Asociación; en principio, en el convenio se dice que tenemos que utilizar ese dinero tanto para pagar los derechos de autor —los negocia la Asociación— como para pagar el diseño de los libros. El problema fue que hubo un concurso público para adjudicar a una editorial la edición de este proyecto pero, aunque la asociación de editores estableció unas bases bastante estrictas, el gobierno vasco, a la hora de adjudicar, solamente considera el precio, y un precio irrisorio, que fue el que ofreció una de las editoriales. Luego resultó que editaban muy pobremente, no corregían los libros. Bueno, tuvimos bastantes follones con la editorial y al final decidimos entrar del todo nosotros en el proyecto, y ellos simplemente editan. Lo más interesante de este proyecto es que, como



es la Asociación la que se encarga de gestionar todo, decidimos nosotros los plazos de traducción, las tarifas, los derechos de autor. Por otro lado, el convenio lo hicimos bastante bien; el autor, el traductor, cede los derechos a la Asociación por ocho años y hasta tres mil ejemplares; si se llega a los tres mil ejemplares se tiene que volver a negociar o al menos tiene él todos los derechos para irse a otra editorial y editar donde quiera. Y lo mismo si transcurren los ocho años. A ese nivel el traductor está en muy buenas condiciones. Las tarifas son, desde el castellano, tres mil pesetas página; francés, inglés, italiano y lenguas latinas, tres mil quinientas, y alemán, ruso y lenguas un poco más lejanas, cuatro mil pesetas la página. Este fue un "gol" muy bien metido al Gobierno, porque éramos muy conscientes de que un provector de este tipo equivale a un centímetro de autopista, a nivel de costos, o comparado con el presupuesto que se lleva la televisión. Cuando se les planteó el proyecto, se hablaba, un poco para convencerlos, de que era importante crear una masa literaria crítica, mínima, que era inexistente prácticamente; que el pequeño mercado que había era sólo de literatura infantil, que había que hacer literatura para mayores, había que superar esa barrera; que estábamos muy mal pagados y que había que pagar mejor. En el mundo de la cultura en el País Vasco el mayor problema es que somos todos amateurs, saltamos al agua directamente sin tener ninguna experiencia y no tenemos diccionarios; el primer diccionario en lengua vasca se terminó de editar el año pasado; el traductor sólo tenía un par de diccionarios, bastante antiguos, de francés-euskera o euskera-castellano.

De golpe y porrazo se empezaron a hacer diccionarios especializados de derecho, historia, arte, etc., que son muy malos evidentemente, porque faltaba el *background* natural para que eso se haga correctamente. Yo creo que este proyecto está contribuyendo mucho a ello y una de las pruebas es que cuando se puso en marcha el provector se pensaba que muchos traductores famosos iban a traducir un montón de obras aquí. Hacemos un concurso público; se hace publicidad en prensa y se manda una carta a todos los miembros de la Asociación; se publica una lista de obras que salen a concurso cada año, y la gente tiene que presentarse en sobres cerrados, con un lema y solamente con el título de la obra y quince páginas de muestra; luego se nombra un jurado; en el jurado participa un miembro designado por la propia Asociación, un miembro designado por el Gobierno vasco— que normalmente es un escritor o un personaje del mundo de la cultura—, y también el editor o una persona que designa el editor. Entonces estas tres personas leen todos los textos, luego se reúnen y, después de discutir, se adjudica o no se adjudica; si piensan que la traducción no alcanza el nivel que se requiere, pues no se adjudica, pero siempre sin saber quién hay detrás. El dato más interesante es que ha salido bastante gente nueva, absolutamente desconocida, y joven. Y sabemos que se ha presentado gente famosa que no ha salido adjudicada. Esto indica también un poco cómo está la situación lingüística, porque está cambiando rapidísimamente; yo creo que en los últimos veinte años ha cambiado más que en siglos.

K. BIGURI. Para dar un par de cifras simplemente: los provectoros que se

han presentado han sido 406, los adjudicados solamente han sido 72; es decir, ha habido allí una criba muy importante. Y el total de traductores que se han visto implicados en este proyecto es de aproximadamente 36-40, de los cuales, excepto cinco, el resto son nuevos, personas nuevas en el mundo de la traducción. Creo que esto es algo llamativo.

J. L. AGOTE. Lo importante es que ahora están trabajando para otras editoriales que están editando ya traducción. Cuando empezamos con esta colección subió el precio en el mercado; los editores se dieron cuenta de que probablemente tacaneaban demasiado; subieron los precios, aunque ahora creo que otra vez están apretando más, los están bajando. Hay otro problema que es el mercado en sí, el funcionamiento del mercado normal; habitualmente, en el libro vasco, para los editores lo importante es el libro de texto, que es donde está asegurada la venta. Son capaces de pagar muchísimo más por la traducción de un libro de texto, que es muy fácil muchas veces y además desde el castellano... te pueden pagar 2.500 pesetas porque corre prisa y porque lo tienen que editar para septiembre y quieren que lo hagas tú. Además, te dicen: "Adáptalo y que no se note que es traducción..." Y luego resulta que por traducir literatura de otra lengua te pagan 1.500, incluso menos. Esto actuó como presión, pero el mercado tiene sus propias leves y los precios están un poco a la baja; de todas formas, la gente que ha participado aquí tiene ofertas de editoriales y eso es casi lo más importante de esta colección, aparte de que también se han movido otras editoriales, ahora se traduce más de lo que se traducía antes, bastante

mas. Para terminar de contar lo que es el convenio... legalmente es un tocho bastante difícil de digerir, porque está hecho con cinco anexos y para que la Asociación sea la protagonista se regula muy bien, de arriba abajo, cómo se lleva a cabo el proceso de concurso público, jurado, etc.; normalmente se hace un concurso público en mayo-junio, pasa por el jurado ya en julio, se publican los resultados y, en caso de que se hayan adjudicado pocas obras y nos vaya a sobrar demasiado dinero de la subvención, volvemos a hacer otro concurso público para que se presente más gente, y se vuelve a adjudicar en caso de que merezcan la pena las obras. En el momento en que se adjudica una obra al traductor, se le da un veinte por ciento de la totalidad del trabajo, cuando ha traducido la mitad deja una copia en la Asociación y se le da otro treinta por ciento y luego, en el momento de la entrega, se envía a la editorial y si el corrector, que en realidad lo pagamos nosotros, dice que está bien, entonces se le paga el cincuenta por ciento restante. Es, en principio, un pago por encargo, sin más; pero para ocho años y hasta tres mil ejemplares. Dentro de poco los primeros libros de la colección quedarán libres de derechos y los traductores podrán empezar a negociar otra vez. Eso en cuanto al concurso público. Con la editorial los tratos no han sido muy buenos, un poco por dejadez de ellos, pensamos nosotros, pero tenemos siempre la opción de decir "esta editorial no funciona" y preparar un concurso público para adjudicar a otra editorial la continuidad de la colección; en principio hemos preferido participar más en ella y mejorar nosotros la mala gestión de ellos. A mitad de la

colección decidimos cambiar: las portadas eran horribles y todas iguales, sólo cambiaba el título.

K. BIGURI. No es la típica colección que venden por la televisión de "las cien obras de no se qué", todo en piel, sino lo más baratillo, precisamente para que se venda bien.

J. L. AGOTE. El traductor tiene que hacer un prólogo o tiene que buscar a alguien que se lo haga, incluso la información de las solapas, de la contraportada, todo... También tiene que comprometerse a presentar la obra, aunque es la propia Asociación la que llama a la prensa y hace una presentación de las obras, en la cual tiene que estar el traductor en nombre de la Asociación. Digamos que hacemos las labores del editor en muchos aspectos. Gestionamos los derechos de autor, lo cual es bastante peculiar, y luego hay que mencionar que un libro de cien páginas cuesta alrededor de 700 pesetas; uno de unas doscientas páginas andaría por las 1.000 pesetas, y uno de cuatrocientas treinta y siete páginas vale 1.675 pesetas. Cumplen la labor que esperamos que cumplan y es que, a la larga, los chavales de las escuelas puedan leer literatura, tener un sistema de connotaciones, un mundo simbólico... Todos nosotros hemos hecho los estudios en castellano y es un poco complicado cambiar; siempre interfiere el castellano; esto permite al lector normal habituarse a leer cosas que antes le resultaban extrañas: ahora ya empieza a digerirlas con toda normalidad. A principios de esta colección, en un programa de radio, dos escritores y dos críticos estaban hablando de literatura y uno decía: "Yo prefiero leer el original." Estaban hablando de una novela rusa y este escritor no tiene ni idea de ruso.

Un miembro de la Asociación le dio un toque diciéndole: "A ver, he aquí el original". Ahora, ese mismo escritor dice que la traducción tiene muy buen nivel, que está ayudando muchísimo incluso al propio escritor. Nos estamos comiendo las mavesores dificultades, pero eso luego les permite a ellos utilizar cosas que antes evitaban. La gente se está acostumbrando a todo tipo de construcciones que antes les parecían intragables, hay un léxico que ya es habitual, que antes se hacía extraño, hay un montón de cosas que se están facilitando a los propios creadores. Yo creo que, poco a poco, la colección está cumpliendo muy bien los cometidos que en principio utilizamos para "vender" el proyecto al gobierno.

K. BIGURI. En realidad esto es un proyecto cultural, más que otra cosa, y, evidentemente, ninguna editorial, en ningún país del mundo, se atrevería a hacer una cosa semejante. Gracias a que somos nosotros quienes lo hemos hecho, hemos conseguido una serie de condiciones no muy habituales, como es que el nombre del traductor aparezca en la cubierta, incluso a veces quitándole el sitio al propio autor; también en la contraportada aparecen dos textos, uno referente al autor y otro al traductor. Esto en cuanto a lo que sería la dignidad del trabajo. Y ahora un par de detalles curiosos. En cuanto a los idiomas, evidentemente nos hemos encontrado con el problema de que no hay traductores que traduzcan al euskera del finés, por ejemplo, ni del polaco; entonces en el contrato existía la posibilidad de que en lugar de traducir de la lengua original, si no hay ningún traductor capacitado, se traduzca de otras dos lenguas, es decir, el traductor que quiera

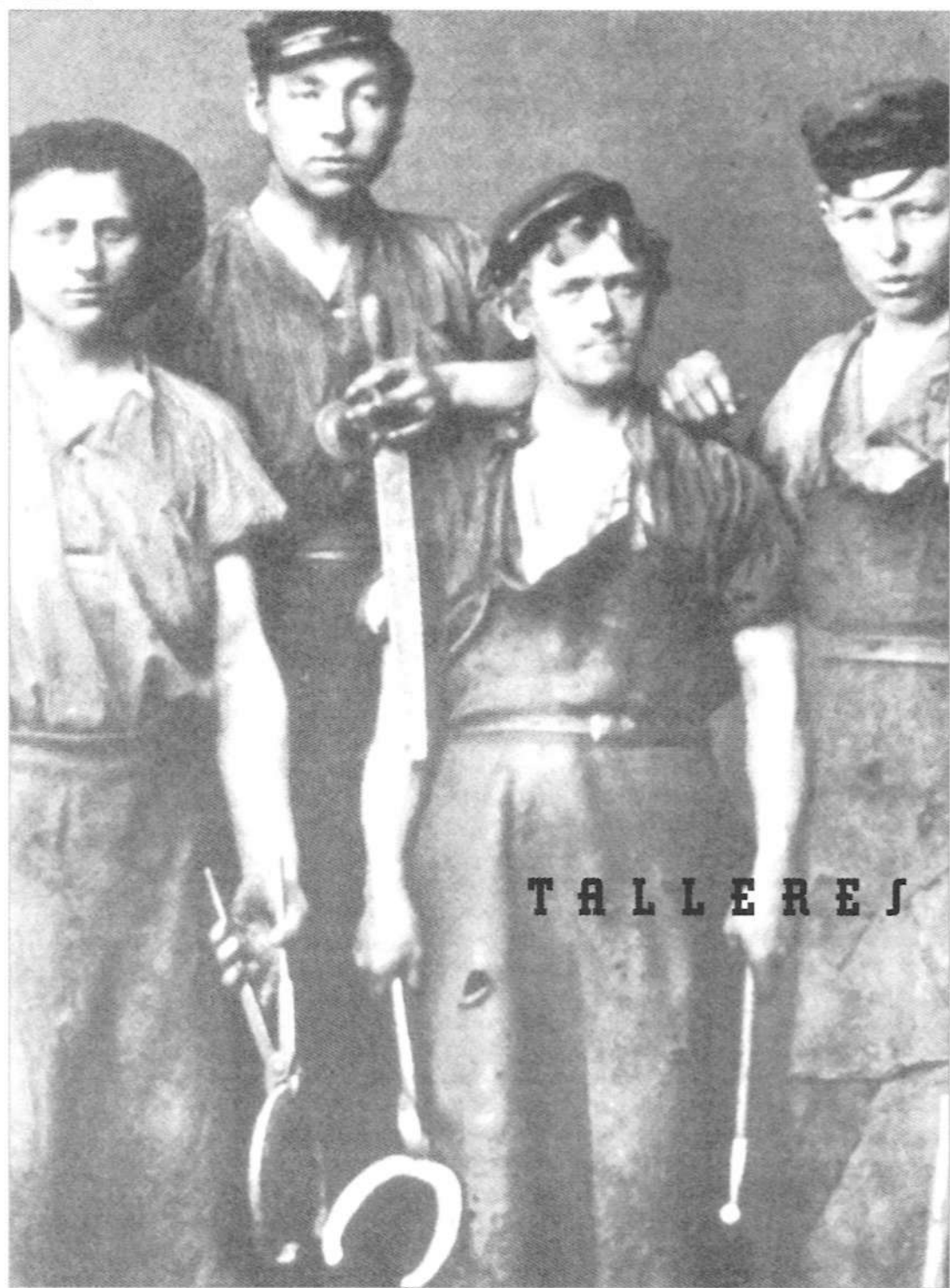
traducir cualquier obra del polaco, por ejemplo, si no sabe polaco, puede traducir utilizando otras dos traducciones de ese mismo libro. A este respecto ha habido cosas curiosas. Por ejemplo hay un libro de Yukio Mishima, que en castellano fue traducido como *El marinero que perdió la gracia del mar*, que en euskera tiene el título original, que en japonés al parecer era *El remolcador de la tarde*, que fue traducido por una japonesa, al euskera; bien traducido, además; fue además corregido por un *euskaldún* de pura cepa. Quiero unir lo que he dicho anteriormente, en el sentido de que "cien obras de la literatura universal" parece que tienen que ser las cien "joyas" de la literatura universal, cosa bastante ardua y difícil de establecer. ¿Cuáles son las cien obras más presentables o mejores de la literatura universal? Para ello se hizo un primer listado de los autores que inicialmente iban a entrar en estas traducciones, sin especificar las obras, simplemente los autores; cada autor sería traducido una única vez, cosa que al final no ha sido así exactamente en todos los casos. Cada año se establecían los títulos concretos que iban a concurso. Ha habido aquí un baile de criterios, teniendo en cuenta múltiples factores; por ejemplo, de un autor como Ítalo Calvino, cualquier persona alucinaría si os digo que lo que se ha traducido es un libro como *Marcovaldo*, un libro no exactamente para niños, porque las personas adultas también lo leemos con mucho cariño, pero que no es una obra como para figurar dentro de las "cien obras de la literatura universal"; sin embargo, es una obra que tiene mucho gancho para la gente joven; son cuentos pequeños, más o menos de cuatro páginas cada uno,

en plan cómic y muy divertidos, y este tipo de público los asimila muy bien; curiosamente, es el libro que más se ha vendido. Lo que más vende, quiero decir, son cifras realmente ridículas; el que más ha vendido son 1.680 ejemplares. Los que más han vendido, por ejemplo, son *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad; *Cuentos de Chéjov*; *Huckleberry Finn*, de Mark Twain; *Kim*, de Rudyard Kipling; *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift; *La isla del tesoro*, de Stevenson; *La muerte de Irán Ílich*, de Tolstoi; *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann (evidentemente *Muerte en Venecia* no es un libro comparable a *Marcovaldo*; son dos niveles literarios absolutamente distintos); también se ha traducido del castellano, cosa que muchas personas podrían decir: "¿Y para qué traducís del castellano?" Yo no voy a responder porque todavía no lo sé muy bien. De García Márquez se ha traducido por ejemplo *El coronel no tiene quien le escriba*. También se ha traducido de Flaubert *Madame Bovary*, de Albert Camus *La peste*. Ya veis que hay diferentes niveles de títulos; no son las "cien joyas de la literatura universal"; hay unas que sí y otras que no, pero siempre de cara a esta realidad concreta con la que nos topamos, porque si traducimos todos los tochos gigantes y magníficos de la literatura universal] probablemente no habríamos llegado a vender doscientos ejemplares de casi nada. Hay cosas curiosas, por ejemplo, un libro como *La madre*, de Máximo Gorki, que se publicó el año pasado, ha conseguido vender (para nosotros es mucho) casi seiscientos ejemplares en poquísimos tiempo, y es un libro bastante "tocho". También está *Octaedro*, de Julio Cortázar. Un

último apunte que quería dar es que nos hemos encontrado con condiciones objetivas como son el que, al depender de proyectos que son presentados, si los proyectos son buenos, se adjudican, si no son buenos, no se adjudican. La mayor parte de las obras que se han adjudicado son obras escritas originalmente en inglés, no porque la literatura escrita en inglés ocupe el mayor peso específico en la literatura universal, sino porque son los que más se han presentado. De setenta y tantas obras adjudicadas, veintitrés nada menos están escritas en inglés; en francés solamente trece; en castellano cinco. Una cosa curiosa es que la calidad de las traducciones, de los proyectos que se presentan de obras en castellano, suele ser bastante peor que la de otros idiomas, probablemente porque la gente que no sabe otros idiomas se presenta del castellano pensando que es más fácil, cuando en la mayoría de las ocasiones es bastante más difícil traducir del castellano al euskera que del inglés, por ejemplo.

J. L. AGOTE. Normalmente un miembro del jurado conoce tres lenguas, o conoce como mucho cuatro o

cinco, pero es probable que no conozca el ruso; entonces no es capaz de verificar si eso ha sido traducido del ruso, o del japonés. Una vez llegó una carta de cortesía que decía: "Perdón si no os mando las fotocopias de la versión inglesa, pero yo lo he traducido directamente del japonés porque mi lengua materna es el japonés." Yukio Mishima dijo que había que traducir sus obras desde el inglés; no quería que a las lenguas occidentales se tradujera directamente desde el japonés. Recuerdo que había en algunos momentos diferencias formales evidentes, de ritmo y de cómo estaban organizadas las frases, que, traduciendo del inglés, sería imposible traducir de esa manera. Puedes utilizar para cotejar dos y tres copias, pero eso depende del trabajo que te quieras tomar. Normalmente el jurado lee las obras en euskera, la traducción, y descarta algunas por la propia prosa en euskera; y luego ya empieza a comprobar la exactitud de la traducción. Una de las cosas por las que ha salido gente nueva es precisamente porque hay un traductor en el jurado que está ahí, luchando en serio, por unas traducciones o por otras.



TALLERES

## TALLER DE INGLÉS-ESPAÑOL LA TRADUCCIÓN DE CLICHÉS

NURIA LAGO Y DANIEL NAJMÍAS

Con los agradecimientos de rigor y saludando a los participantes con una frase escogida de *Pulp Fiction* ("Estar aquí hoy con ustedes es una *jodida delicia*"), D. Najmías introduce la reflexión sobre los problemas que plantea la traducción de fórmulas fijas, tanto de las que podrían denominarse formales o lingüísticas como de los clichés "de fondo", que salpican con agotadora frecuencia las páginas de incontables novelitas rosas, memorias o biografías autorizadas de rutilantes estrellas, *psicothrillers*, sagas orientales y otros subgéneros, y que constituyen una parte no despreciable de la labor cotidiana de muchos traductores. La frascita (que exclama John Travolta al probar el batido de cinco dólares que Uma Thurman se zampa en recordada escena de la película) viene muy bien para entrar en materia, sobre todo para los que entienden que el verdadero tema del filme son los clichés (de un género, de sus personajes y hasta de su forma de hablar); además, un análisis del doblaje al castellano permite plantear algunas de las cuestiones eternas de la traducción (posibilidades, límites, fidelidad, literalidad, primacía del original sobre la

traducción o a la inversa), que en el marco del taller pretenden abordarse desde una perspectiva básicamente empírica. D. Najmías, insistiendo en el valor estructurante que el cliché tiene en esta película en concreto, apunta, no obstante, que en el doblaje ha prevalecido una literalidad para nada recomendable, una solución que sigue siendo la más corriente y que la mayoría de los oídos insensibles a esta problemática reciben como natural, sin ningún tipo de cuestionamiento que favorezca la búsqueda de fórmulas más castizas. Hasta tal punto esto es así que es posible constatar cómo, de un modo casi imperceptible, a través de estos vehículos de importación se va colando una variante de nuestra lengua que ni siquiera es *spanGLISH*. Pero lo verdaderamente preocupante no es el cliché, sino su *acumulación*. Así, por ejemplo, centrándose sólo en las tres primeras escenas de *Pulp Fiction* (menos de diez minutos de película), pueden contarse —salvo error u omisión— catorce *fucking* transformados casi invariablemente en el ya arraigado *jodido-da*, lo que da lugar a más de una cuestionable combinación (como "un

jodido hombre sensato" o "soy un jodido maestro de los pies"). Las tres excepciones se decantan, quizá con mayor acierto, por la opción *puto* ("un puto teléfono", por ejemplo).

Esta introducción da lugar a la intervención de los primeros talleristas con ganas de dejar constancia de su experiencia. José Luis López Muñoz recuerda que también hay ejemplos como los citados en exponentes de la literatura seria, y subraya el diferente valor de uso que, comparado con el castellano, tiene en inglés el relativamente intrascendente *fucking*.

Como segundo ejemplo —y va más en la línea de la idea original de la cual surgió el taller, que alguna vez quiso llamarse *La traducción de best-sellers*—, D. Najmías toma un capítulo de *The Biker Below the Downs*, del escocés G. Woolaston, en prensa y aún sin título castellano definitivo en el momento del taller y, tras ofrecer un resumen del argumento a efectos de aclarar las líneas en que se inserta el capítulo seleccionado, refiere las que pudieron ser sus tribulaciones cuando constató que en apenas diez breves páginas, Caroline ("la chica", a punto de llevarse al huerto al tímido Andy) se "ríe" o "sonríe" nada menos que diecinueve veces, con una frecuencia que oscila entre las cuatro y las doce líneas. Para Andy, que es presa de cierto acojonamiento, el autor reserva los tradicionales *nod*, *stare* y *shook his head*, bien conocidos por los traductores. Los participantes discuten seguidamente las actitudes que pueden tomarse ante tal desbordamiento de imaginación autoral, y sus implicaciones, que bordean el terreno de lo ético: ¿Traducirlo como está, "pasando"? ¿Cambiarlo, y evitar así, vía la infidelidad, la repetición? ¿Quitarlo...?

(Luego N. Lago recordará las tantísimas veces que un editor le pidió que "quite la paja"). M. Faidella interviene para hacer una distinción entre el valor de la repetición en inglés y en castellano. D. Najmías propone la posibilidad de alternar la literalidad con algo que pomposamente podría calificarse de "desconstrucción de clichés", consistente en detectar la sensación, réplica o motivación en general que subyace a la inclusión del tópico en el original (CUYO número es tan grande y su función tan obvia que ciertamente hieren la sensibilidad del traductor), y recuperarlo en la traducción por medio de un modesto proceso de reescritura, fiel, por lo menos, al espíritu.

La primera parte del taller se centra con un comentario sobre otros dos frecuentes quebraderos de cabeza, como son los verbos de expresión y los odiosos adverbios en *-mente* (muy cortitos y elegantes en inglés pero desproporcionadamente largos y sonoros en castellano). Como ejemplo se distribuye un muestrario extraído de la novela *Gai-jin*, de James Clavell (de la saga del *Shogun*), con fórmulas del tipo *say+adverbly* ("*he said loudly, gladly, softly*", etc.). Interviene en este punto C. Filipetto, que aporta ejemplos relativos al manejo de esta cuestión, tanto en la literatura de clase B como por parte de los buenos autores en español (de Corín Tellado a Carmen Martín Gaité).

Nuria Lago comienza recalcando la existencia de los clichés "de fondo". Según ella, hay obras que son un cliché en su totalidad. Los editores norteamericanos, por ejemplo, encargan novelas "a la carta": tanto por ciento de acción, tanto de terror, tanto de sexo, tanto de violencia, tanto de vís-



ceras... Incluso existen estadísticas fiables que delimitan la porción que debe ocupar cada uno de esos "temas" en la obra final. Y si la receta funciona y es rentable, sería una tontería no seguirla al pie de la letra. Nosotros, los traductores, sabemos que esos éxitos de ventas, la literatura de evasión o "de amplio espectro", se traducen por regla general como suelen escribirse, esto es, deprisa, con apreturas de tiempo y en dosis gigantescas, por cientos y hasta miles de páginas, "kilos de papel a 3.700 pesetas de precio", como diría Forges. Este hecho obliga al traductor a dedicar no sólo muchas horas del día, sino también muchos días, a una tarea exclusiva y de escasa motivación, lo cual también nos hace pensar si finalmente puede hacerse bien aquello que a uno no le gusta. Es el caso de esta literatura de lectura fácil, "de masas": si el traductor no se enfrenta a ningún reto intelectual, pregunta Nuria, ¿cómo va a cogerle gusto y ganas a su tarea? ¿Qué va a motivarle? ¿Cómo podemos sentirnos satisfechos con lo que hacemos si nos enfrentamos todos los días a las mismas fórmulas precocinadas? ¿Cómo pensar en algo distinto de "veinte páginas al día a 1.250 pesetas: hoy he ganado 25.000 pesetas? (Menos el IRPF, claro). En fin, este último argumento, no estaría tan mal... Pero no hay que olvidar la náusea". Nuria recuerda a José María Valverde, que alguna vez había dejado bien claro que "traducir es un ejercicio de humildad", una filosofía que sería bueno no perder de vista. ¿Qué mayor humildad puede haber que la de desaparecer? Claro que con el orgullo de poner al alcance de muchos lo que de otro modo no llegarían a conocer, y sin subestimar jamás al lector. Hermosas pa-

labras, sí, pero el día a día es de sobras conocido por todos.

Para entroncar con lo comentado anteriormente, N. plantea, poniendo como ejemplo nuevos textos, la cuestión de cómo apañárselas para que el resultado final (en definitiva, nuestra traducción) sea una obra digna y legible, aun partiendo de un original bastante pobre ("y sé que más de uno preferiría decir *infame*", añade). No hay que olvidar que a veces las editoriales nos piden que "editemos" un determinado libro, que lo "mejoremos", que le "quitemos la paja". Entonces podemos echarle a nuestro trabajo un poco de imaginación y creatividad o de espíritu crítico. El hecho de dedicar unos minutos a problemas como los que aquí planteamos ya significa algo en sí mismo, entiéndase, que apreciamos nuestro trabajo. Cuando hablamos de clichés, prosigue Nuria, es lógico plantearse, como ya señaló Daniel, el antiguo dilema de la traición del traductor. ¿Estaríamos, en casos como los que hemos visto aquí, ante una traición "buena", "perdonable", "lícita"? Motivos no nos faltan. Antes de comentar los textos escogidos para el trabajo en el taller, Nuria deja en el aire ciertas preguntas, anudando con la inquietud ya expresada antes por Daniel al comentar el problema de la total literalidad (si es que así puede llamarse) en la traducción y doblaje de la actual subliteratura y del subcine americanos. La cuestión, no por trillada menos inquietante, es saber si no estamos asistiendo, pese a todos los esfuerzos de los que trabajamos con el lenguaje, a una creciente e imparable colonización lingüística. ¿Hacia dónde se dirige nuestra lengua?

El primer texto comentado (un pa-

saje de *Usher's Passing* de Robert McCammon: título en castellano: *La muerte de Usher*) enfrenta al traductor a los tópicos de las novelas de terror: tormenta, oscuridad, peligros de los bajos fondos, con su concentración de aullidos, gemidos, crujidos v *bruits divers* (en verbos como *gawk, grin, bleat, leak down through* y otros), de personajes malísimos (Nuria señala el problema que plantea la traducción de los motes de las diversas bandas de gamberros) y, por supuesto, de grandilocuencia. Otro texto del mismo autor (*Boy's Life: Muerte al alba* en castellano), del cual se ha seleccionado una escena de un accidente de coche, nos

lleva al terreno de los tópicos de la "acción" y el "ritmo". Como broche de oro, un magnífico pasaje de Strindberg: *Her Life*, de James Spada (Strindberg: *Una biografía: ¡una más!*): escenas de palacio, de banquete, de príncipes y princesas. Amor y lujo. Ricos y famosas. Brotes de hilaridad entre los esforzados asistentes al taller (domingo a las diez de la mañana), sobrevivientes de dos desenfundadas noches en Tarazona, y participación (discreta) de alumnos y profesores de la Universidad Alfonso X el Sabio, de Madrid. Nuria Lago y Daniel Najmías quieren dar las gracias a todos los asistentes.

TALLER DE TRADUCCIÓN DEL ITALIANO AL ESPAÑOL  
 UN LIBRO DE VIAJES: MARIO PRAZ  
 'IL MONDO CHE HO VISTO'

CARLOS ALONSO

El taller dedicado a la obra del italiano Mario Praz, *Il mondo che ho visto*, en el marco de las cuartas Jornadas en torno a la Traducción Literaria celebradas en Tarazona, comenzó con una aproximación a la figura del autor (Florencia, 1896-Roma, 1982), injustamente poco conocido en España, del que comentamos su actividad como crítico literario, erudito, viajero, narrador, ensayista y profesor. Praz, inteligente y famoso por su acerada lengua, fue autor de refinados y agudos estudios sobre el romanticismo y el neoclasicismo en sus diferentes facetas, de los que es fiel reflejo, por ejemplo, su obra *La casa della vita* (traducción española de Carmen Artal, Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1995), análisis del contenido de las colecciones de arte —objetos neoclásicos, ceras, pasteles, óleos, mármoles, muebles, bronce, manuscritos, libros raros— que Praz fue acumulando en el romano palacio de la Via Giulia donde habitó numerosos años, y donde reunió a artistas e intelectuales como Luchino Visconti, que utilizó la contrafigura del autor en la película *Confidencias*. Algunas de las obras de Mario Praz son: *Torri di Avorio*,

*Sellerio; Stile neoclassico*, Rizzoli; *La Carne, la Morte e il Diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni; *Il Patío col Serpente*, Leonardo; *Voci dietro la scena*, Adelphi.

Centrándonos en la obra elegida para el taller, *Il mondo che ho visto*, se observó que este libro fue el último trabajo de Mario Praz: una vasta selección de sus escritos de viaje (82 ensayos breves, cada uno de ellos de una extensión no superior a nueve páginas en el original), en su mayor parte no publicados antes, con títulos tan sugerentes como, entre otros, *Nacchere e cicale*, *Sorprese di New York*, *Maschera d'oro*, *Pellegrinaggio a Balbeek*, *Persia d'oggi e di ieri*, *Parigi bianca*, *Cracovia*, *Idíte volti di Trieste* o el ensayo analizado durante el taller, *La città del silenzio*, del que hablaré más adelante. Esta selección va precedida por una introducción inédita sobre uno de los temas preferidos de Mario Praz, el *Grand Tour*; esa experiencia de viaje fundamental para los hombres de cultura europeos de los siglos XVIII y XIX, cuyas etapas primordiales eran Italia y Grecia, itinerario recorrido por Stendhal, Byron o Goethe. Praz observa que "pocos son los viajeros que

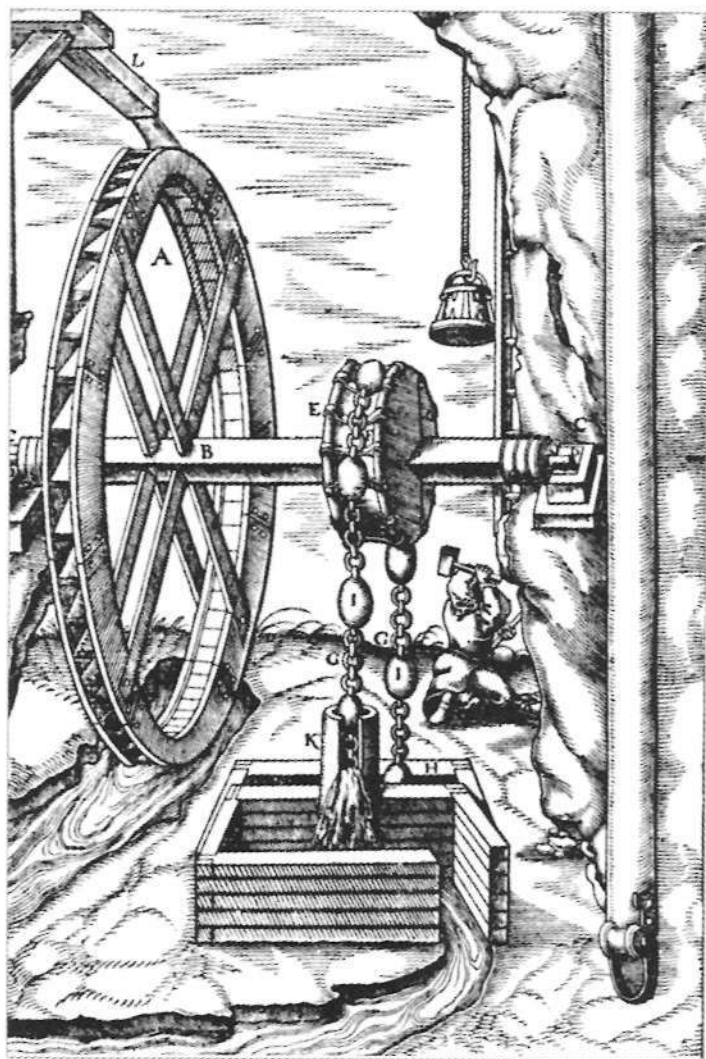


saben ver las cosas con una mirada que alcance a penetrar en la esencia de las mismas", y cita una larga lista de autores que sólo dejaron en sus diarios vacuas listas de monumentos: nuestro autor amaba a Ruskin. Praz se sitúa en el polo opuesto de sus denostados viajeros, ya que del mismo modo que en su actividad de crítico literario le atraían siempre, y casi exclusivamente, las peculiaridades, también en su actividad viajera se centraba no ya en las visitas obligadas —poco se habla en esos monumentos "que hay que visitar por fuerza"—, sino en las escenas secundarias, en los rincones olvidados, en esos pequeños y raros enclaves que constituyen los museos casi desconocidos y las residencias de determinados personajes —pintores, escritores: Poe— que tanto le gustaban, y de cuyos propietarios o directores hace en el libro magníficos retratos. En cuanto al neoclásico, su obsesión, lo busca en Estados Unidos, Brasil e incluso Tasmania, y, entre otros, citaría los bellísimos ensayos dedicados a las mansiones palladianas de Nueva Orleans.

El texto utilizado en el taller, *La città del silenzio*, es un ensayo sobre la ciudad italiana de Urbino y un estilo poco resaltado en *Il mondo che ho visto*, el renacimiento, que por falta de tiempo no se pudo contrastar como yo habría deseado con el rococó alemán estudiado en *Il secolo del sorriso*, bellas páginas sobre Munich. Tras una detallada lectura del texto, yo y los co-

legas que me acompañaban, a los que agradezco sus oportunas observaciones, analizamos mi traducción del mismo —en el año 1995 recibí una "ayuda a la traducción" del Ministerio de Cultura por esta obra—, pasando por la descripción inicial de la ciudad y de su palacio, del que Castiglione afirmaba que era "*z7piii bello che in tutta Italia si ritrovi*" y "*d'ogui oportuna cosa sí ben fornito che non un palazzo uta una città informa di palazzo esser pareva*". Pasamos después a la descripción de Federico de Montefeltro, que "*« di sitoifu lume della Italia\* y de su figura como príncipe renacentista, y de esas estancias bañadas "por una luz de perla" en las que vivió, luz que al autor tanto recuerda los cuadros de Vermeer, y que contrasta con la desagradable intromisión en su refinada visita de la música chillona e impertinente procedente de una verbena cercana, lo que le obliga a escapar y a citar de nuevo a su amado Castiglione: "*il tempo quelle prime parole fa cadere e l'uso altre di nuovo fa rinascere e dà lor grazia e dignità, fin che, dall'invidioso morso del tempo a poco a poco consunte, giungono poi esse ancora alla lor morte*".

Creo que el exquisito italiano de Praz y Castiglione nos hizo pasar a unas horas agradables en el Conservatorio Raquel Meller, mientras fuera los tonos rojos y dorados del Moncayo otoñal nos imitaban a un paseo que yo diría se ha vuelto tradicional para tantos de nosotros.



## TALLER DE TRADUCCIÓN DEL ITALIANO AL CATALÁN HACER HABLAR A DANTE EN CATALÁN

MIGUEL DESCLÒT

Dante ha hablado a menudo en catalán, y muy bien, desde la temprana y meritoria *Divina Comedia* en tercetos rimados de Andreu Febrer (1429), hasta nuestro siglo, en que el poeta Josep María de Sagarra nos legó una nueva versión rimada del poema, resuelta con fluidez y cuidado (1947-52). Ambas versiones han pasado a formar parte integrante de nuestra tradición literaria con todos los honores. Sin embargo, el resto de la obra poética del genial toscano ha tenido menos suerte entre nosotros. *La Vida Nova* (1903), del escritor y crítico Manuel de Montoliu (la primera traducción de la obra que respetó prosa y verso en una lengua hispánica) no ha merecido, a pesar de su innegable probidad, los mismos honores. Las demás *Rime* dantescas muy raramente han hablado en catalán.

Fue por esta razón que nos pareció que sería interesante ofrecer, más que un verdadero taller de traducción de sonetos stilnovistas (para el que se habrían necesitado bastantes horas más), una reflexión sobre las diferentes maneras en que varios escritores se han acercado a alguno de los sonetos de la *Vita nuova*. Sugerimos tres

de los más famosos: *Cavalcando l'altr'ier per un cammino...*; *Tutti li miei penser parlan d'Amare...*; *Tanto gentile e tanto onesta pare...* En realidad, la brevedad del taller demostró que, para un comentario detallado, nos habría bastado con uno solo.

Aunque, nominalmente, el taller era de traducción del italiano al catalán, creímos que no estaría de más echar una ojeada a traducciones a otras lenguas, de modo que también examinamos algunas traducciones castellanas y las inglesas de Dante Gabriel Rossetti. Para el primer soneto, disponíamos de cinco traducciones catalanas, cuatro castellanas y la inglesa de Rossetti; para el segundo, teníamos tres catalanas, dos castellanas y la inglesa; y para el inmortal tercero, cuatro catalanas, cinco castellanas y la inglesa. En total, pues, contando los originales, un respetable conjunto de ¡veintinueve sonetos!

Antes de empezar a leer los sonetos y cotejarlos con el original y entre sí, leímos el célebre pasaje del canto XXIV del *Purgatorio* en que Dante, preguntado por Bonagiunta da Lucca, se identifica como el que, llevado por Amor, poetiza sin artificio: "*Io mi son*

*un che, quando / Amor mi spira, noto ed a quel modo / che ditta dentro, vo significando.*" A lo que Bonagiunta responde, reconociendo las bondades del nuevo estilo: "*O frate, issa veggio, disse, il nodo /che il Notaro, e Guittone, e me ritenne /di qua dal dolce stil novo ch'i' odo. /lo veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette, / che delle nostre certo non avvenne. /E qual piú a riguardar oltre si mette, /non vede piú dall'uno all'altro stilo.*" "Un pasaje importante, sin duda, para cualquier traductor que se atreva con los sonetos de Dante, pues el traductor también debería aspirar a ese "*dolce stil novo*" que tan bien distinguía el de Lucca (diferente sería el caso del traductor que deseara acometer las *rime petrose*: "*Così nel mio parlar voglio esser aspro*", en las que Dante se retrotrae al preciosismo provenzal, en una especie de paréntesis de concienzuda preparación para la *Commedia*).

Pero todavía no nos pusimos a leer sin más los sonetos italianos, sino que empezamos por leer las prosas en que el poeta explica con importantes detalles la génesis y la significación de los poemas de juventud que constituyen la *Vita nuova*. De nuevo, unos textos que ningún traductor de estos sonetos, por muy conocidos que sean, puede ignorar sin correr el riesgo de estrellarse por culpa de cualquier detalle de apariencia insignificante.

De hecho, ya en la lectura de las versiones del primer soneto se hizo patente que la mayoría de los traductores habían tomado el texto de al-

guna antología de la poesía italiana, sin molestarse en buscar la fuente original. Por ejemplo, la bella idea encerrada en los dos últimos versos del soneto, perfectamente explicada en el comentario en prosa, resultó de este modo incomprensible para traductores como Riera Riquer, Franquesa Gomis, entre las versiones catalanas, o Martí Miquel, Masriera Colomer e incluso el insigne Estelrich, que a buen seguro conocía el contexto<sup>1</sup>, entre las castellanas. Sin embargo, la versión de Rossetti, hijo de un dantólogo ilustre, y refinado poeta él mismo, seguía con destacable fidelidad —y felicidad— el texto original, a pesar de las dificultades de rima que el soneto italiano impone a los ingleses.

En otros casos, las versiones resultaban insatisfactorias por no ajustarse al "*dolce stil nuovo*" que distingue a los originales. Por ejemplo, nada menos, las del joven Josep Carner, que jugaba en ellas con un medievalismo postizo que sin duda habría desaprobado el que simplemente "significaba al dictado del amor". Las castellanas de Estelrich, aun siendo más comedidas, nos parecieron también alejadas de la "naturalidad" dantesca. En alguna ocasión, tropezamos con la vieja usanza de apropiarse del poema original para verterlo en un molde tan personal que en nada recordaba a Dante, como la versión de Martí Miquel del segundo soneto, que traduce "*Tutti li miei pensier parlan d'Amore; / e hanno in lor sì gran varietate, / ch'altro mi fa voler sua potestate, / altro folle ragiona il suo valo-*

1. Suyas son las versiones de ja mayoría de poemas en la primera *La vida nueva* castellana en prosa y verso, cuidada por Luis C. Viada y Lluch, y publicada en 1912 por Montaner y Simón Editores, en Barcelona.



re... "por "Mis arranques de amor combaten rudo / sostienen, aunque van a un mismo objeto: / por unos a su yugo me someto / de su poder; por otros, casi dudo."

Sin embargo, precisamente las más vetustas de las traducciones, las de Rossetti (1861), resultaron comparativamente más modernas, en cuanto a criterios de traducción poética, que la mayoría de los sonetos catalanes y castellanos que cotejamos.

Ya para terminar esta somera reseña del taller, doy los tres sonetos dantescos, según el orden original, en tres de las versiones (una por lengua) que nos parecieron entre las mejores<sup>2</sup>.

Dante Gabriel Rossetti

*A day agone, as I rode sullenly  
Upon a certain path likcd me not,  
I met Love midway while tbe air was not,  
Clothed lightly as a wayfarer might be.*

*And for tbe cheer he showed, he seemed to me  
As one who hath lost lordship be had got;  
Advancing tow'rds mefnll of sorrowfull*  
[*thought,*  
*Bowing his forehead so that none should see.*  
*Then as I went, be called me by my name,  
Saying: "I journey since the morn was dim  
Thence where I made thy heart to be: which now  
I needs must bear unto another dame."  
Wherewith so much passed into me of him  
That he was gone, and I discerned not how.*

Narcís Comadira

*Tots els meus pensaments parlen d'amor;  
i temem tanta gran varietat,  
que un es vol fer valer per potestat,  
un altre perquè és foll el seu valor,  
un altre, esperançat porta dolçor,  
un altre em fa plorar, deseconsolat;  
i sols s'acorden en la pietat,  
que tinc el cor tot tremolant de por.*

*I així no en trobo cap d'ells que em convenci  
i vull parlar i el desconcert em lliga:  
i vaig errant per l'amorós desert!*

*I si amb tots vull establir concert,  
més val que cridi la meva enemiga,  
madona Pietat, perquè em defensi.*

Juan Ramón Masoliver

Tanto es gentil y honesta en su agradar cuando, mi dueña, a los demás saluda, que toda lengua tiembla y se hace muda, ni hay quien la vista en ella ose posar.

Ella prosigue, oyéndose alabar, benignamente en la humildad se escuda y parece venida en nuestra ayuda, del cielo acá un milagro a revelar.

Cuán placentera se hace a quien la mira, da ahí travendo al corazón reposo, no lo puede entender quien no lo prueba.

Y allá diréis que de sus labios mueva un delicado hálito amoroso que al alma va diciéndole: Suspira.

2. Me resisto a terminar sin señalar que asistieron al taller traductores catalanes, valencianos, castellanos, rumanos y magrebíes, que enriquecieron con sus distintas experiencias el desarrollo del mismo.

## TALLER DE INGLÉS-ESPAÑOL

# TRADUCCIÓN DE POESÍA: SEAMUS HEANEY

BRIAN HUGUES

Los que nos dedicamos, siquiera esporádicamente, a la traducción de la poesía estamos acostumbrados a encontrarnos en minoría, por lo que no me extrañó que los compañeros que asistieron a esta doble sesión no llegasen a la decena. Otra cosa es que me haya decepcionado el bajo número de participantes, ya que era de esperar que la reciente concesión del premio Nobel al poeta cuya obra se iba a tratar en el taller hubiera servido de tirón, o quizás de reto, espoleando a los dubitativos y animando a los más escépticos a vencer su desconfianza. No fue así y tampoco ayudó la obligada reorganización de las actividades, que dejó todos los talleres en una banda horaria —desde las 10 de la mañana del domingo— de por sí intempestiva y que difícilmente podría rivalizar con los atractivos de la visita al Montcayo, por un lado, y de la rica cama, por otro.

En cualquier caso, quiero expresar mi gratitud a mis *happy few*: la sesión, de corte eminentemente práctico, resultó muy amena y productiva y los participantes constituyeron un grupo entusiasta, trabajador y movido por un evidente afán de colaboración.

El material de trabajo fueron dos textos del último poemario de Seamus Heaney, *The Spirit Level* (Faber, Londres, 1996). Los poemas elegidos fueron *An Invocation* (páginas 27-28) y *Two Lorries* (páginas 13-14), composiciones muy dispares en su temática y su tono, amén de los recursos técnicos y estilísticos que emplean y de las dificultades que plantean al traductor. El objetivo que nos fijamos fue esbozar las líneas maestras de una posible traducción poética de dichos textos (el lector interesado en los resultados encontrará dos fragmentos, a título de ejemplo, al final de estas líneas). Cabe subrayar que hubo absoluta unanimidad respecto del planteamiento. Una vez leídos los textos y analizadas sus estructuras formales, nadie en el grupo opinaba que pudieran servir versiones como las que, por desgracia, más abundan, es decir las que van línea a línea y aplican el método que el novelista Laurence Sterne afirmó jocosamente que era el suyo: "Escribo yo la primera frase y confío en que Dios Todopoderoso me inspire la segunda".

Un rápido análisis métrico de *An Invocation* revela que la pauta domi-

nante es una versión modificada —es decir, "naturalizada", a tono con la dicción coloquial o relajada preferida por Heaney— del pentámetro yámbico. Conviene añadir que buena parte de las poesías del norirlandés, en este poemario como en todos los suyos, sigue esta preferencia prosódica que, pese a los comentarios confusos y displicentes de un sector de la opinión crítica de los países de habla inglesa, continúa gozando de gran prestigio entre los propios poetas recientes y contemporáneos. Si no, ahí está la obra de escritores de la talla de Philip Larkin, Charles Tomlinson, Geoffrev Hill, Derek Mahon, Derek Walcott o Clive Wilmer, entre otros.

En cambio, el texto bajo estudio carece de rima, y la agrupación de los versos en series de tres, con cuatro series en cada una de las tres secciones que componen el poema, parece obedecer más a un planteamiento tipográfico que a uno prosódico propiamente dicho. Por lo tanto, llegamos a la conclusión de que el traductor no está obligado a considerar estas series como unidades a efectos formales. No obstante, me pareció oportuno recordar a mi grupo de Heaney no prescinde siempre de la rima en este poemario ni en los anteriores. Se dan casos de poemas con rima consonante perfecta, o casi perfecta (*Mint, A Bridget's Girdle* o *Tollund*), y de otros que emplean el sistema de la *half-rhyme* o *pararhyme* (rima sorda o parcial, en la que coinciden las consonantes y varían las vocales). El traductor puede adoptar soluciones diferentes en cada caso —versión rítmica sin rima, asonancia, etc.— pero debe ser consciente, al menos, de la presencia de este rasgo fónico en el texto original.

Así las cosas, nosotros optamos por

una versión basada en el endecasílabo, pero acordamos que convenía variar la distribución de los acentos, relajando las pautas clásicas de las cesuras para no caer en una excesiva monotonía ni en el sabor inevitablemente antiguo que resultaría de una aplicación rígida de las normas. Y, por supuesto, renunciamos de antemano a la pretensión imposible de recoger todo el contenido del original inglés en una traducción española de la misma extensión. Según mi experiencia, que concuerda bastante bien con la de otros traductores de versos ingleses, el castellano, debido al menor número de sílabas de una amplia mayoría de sus vocablos y a la relativa escasez de palabras monosilábicas, requiere entre el 30 y el 50 por ciento más de espacio para decir lo mismo con cierta eficacia y medida poéticas.

Otro rasgo llamativo del texto original que examinamos fue la presencia en el mismo de expresiones dialectales. Se trata de un homenaje al importante poeta escocés Hugh MacDiarmid, escritor modernista que resucitó el uso poético del *Lallans* —el inglés de las *Lowlands* de Escocia—, que ejerce una lógica fascinación sobre un poeta como Heaney, tan atento al magnetismo del lugar y de las costumbres locales. Evidentemente, no vamos a poner al Heaney español a hablar en catalán, gallego o andaluz, pero recomiendo a los que pretendan traducir al norirlandés que no olviden incluir entre sus herramientas de trabajo un buen diccionario del inglés de Escocia, como el *Chambas Scots Dictionary*, por ejemplo. Probablemente una mayoría va sabe que *wee* es pequeño en Escocia y gran parte de Irlanda, o, en otro orden de cosas, que el *thistle* (cardo) es el emblema de

Escocia; puede que algunos sepan, además, que MacDiarmid escribió un famoso poeta titulado *A Drunk Man Looks at the Thistle*; pero ni *blather* (hablar por los codos, decir muchas tonterías, mostrarse gárrulo) ni *tbrawn* (participio pasado de *thraw* [inglés *throw*], con el significado de caprichoso, perverso, retorcido) están en los diccionarios comunes.

Otro dato de interés: la alusión en el texto a MacGonagall es una referencia a cierto tejedor de Dundee del siglo pasado, que pasa por ser el peor poeta de la historia de la lengua inglesa, rimador empedernido y sensible insoportable, con un oído frente al otro, y cuyas pretensiones trágicas y dramáticas provocan modernamente la risa de sus abundantes lectores. El desconocimiento de su figura entre el público español aconseja que empleemos una perífrasis como "poetastro", o similar, en la traducción. Asimismo es útil recordar que MacDiarmid fue autor de un poemario titulado *Stony Limits*, expresión que aparece sin comillas ni marca tipográfica en el texto de Heaney, y que el obstinado poeta escocés fue dueño de un vocabulario amplísimo y sorprendente, mezcla de cultismos, términos científicos, tecnológicos y eruditos, arcaísmos recuperados, expresiones provenientes de otras lenguas y abundantes neologismos. Esto explica por qué Heaney lo describe "*taking heady bearings / Between the horizon and the dictionary*".

Pasemos ahora, más brevemente, a resumir las cuestiones más importantes que tocamos con relación al segundo poema, *Two Lorries*, que por falta de tiempo no pudimos analizar en profundidad. Aquí el problema fundamental para el traductor es el de

encontrar una solución formal que respete la estructura repetitiva del original. Éste tiene forma de sextina: seis estrofas de seis versos cada una, todos los cuales retoman al final, variando el orden, las seis palabras *ashes, lorry, coalman, mother, Magherafelt* y *load*, o bien las sustituyen por palabras que riman con ellas (*other, explode*), o son homónimas (*lode*), o son rimas parciales (*flurry, meet her*), para terminar con una estrofa de tres versos de las mismas características. De nuevo la pauta dominante es el pentámetro yámbico aproximado, por lo que el traductor al español se ve sometido a la doble construcción de la repetición fónica y la limitada longitud de los versos.

No hizo falta mucha reflexión para deducir que los términos invariables *Magherafelt*—nombre de un pueblecito de Irlanda del Norte—, *coalman* y *ashes* tendrían que aparecer, en posición final, como *Magherafelt, carbonero* y *cenizas*, respectivamente. *Camión* es candidato a idéntico tratamiento, y *madre*—que en castellano, salvo error nuestro, no rima más que con el inservible *padre*—tendría que mantenerse sin cambio. La opción de *carga* (por *load*) restringe menos, ya que nada nos impide jugar con *cargo, cargamento, cargar, descargar, encargar*, etc.

Tras tomar estas decisiones, empezamos a trabajar con la idea de construir estrofas de seis versos endecasílabos, intercalados con seis de pie quebrado donde aparecieran los términos repetidos, con o sin variantes. Pero la reflexión posterior, fruto del relativo fracaso de nuestro empeño, me lleva ahora a pensar que el pie quebrado, por atractivo que resulte, tiende a introducir limitaciones de espa-

cio y de naturalidad de expresión que traicionan el coloquialismo y el tono expansivo del original. Creo, en cambio, que la alternancia de versos de once y de siete sílabas posibilita una versión española razonablemente acompasada y bastante fiel a los propósitos formales y de contenido del poema que Heaney escribió. En ello estoy, y espero que algunos de mis fieles asistentes, a quienes repito mi agradecimiento por su paciencia y su destreza, estén cerca de una solución.

**Resultados de la propuesta**

Fragmento primero (Invocación)

Inclínate desde tus islas Shetland y atiéndeme, MacDiarmid; la mirada pétrea de tanto contemplar las piedras; sereno, obstinado; no ya el viejo vigilante, bebedor de bebedores, que, al amor de la lumbre, bromeaba y metía cizaña. No; inclínate cual sabio de los vientos que se mofan de los peñascos, como la gaviota que se suspende en la brisa marina; como guardián de las puertas abiertas tras los ojos de las aves. No esperes oír cómo retiro mis sarcasmos

de listillo sobre tu propensión a escribir como un poetastro infame— que no retiro—; pero reconozco, ya maduro, haber subestimado tu genio gárrulo y extravagante.

Fragmento segundo (Dos camiones)

La lluvia cae sobre el carbón negro y aviva las cenizas. Hav rodadas en el patio, las bandas del anticuado camión de Agnew están abatidas todas y el propio carbonero, poniendo en juego su acento de Belfast, galantea a mi madre. ¿No le pediría el cuerpo venir al cine a Magherafelt? Pero cae la lluvia y todavía le queda media carga. por repartir. Puesto que el carbón que nos han descargado es de un filón negro como la seda, producirá cenizas del más sedoso blanco. Pasa el coche (destino Magherafelt, con parada en Toombrigde). La apariencia desnuda del camión, con los sacos vacíos bien doblados, provoca a mi madre. ¡Qué fresco, el delantal de cuero! ¡Menudo carbonero! ¡Al cine, nada menos! ¡Qué se habrá creído el carbonero!

# la profesión

## Código para las traducciones y adaptaciones teatrales en Inglaterra

Aquellos de nuestros colegas que se consagran a la traducción de teatro, en especial los que se especializan en el clásico, encuentran con no poca frecuencia que los directores —ciertos directores—, a la hora de llevar las obras a la escena, omiten el nombre del autor de la traducción, hacen pastiches con diversas traducciones o recurren a peregrinos procedimientos con el solo fin —al parecer— de no reconocer la autoría del texto que utilizan. El problema no es nuevo ni exclusivo de nuestro país, y es así —a salvo de que el asunto merezca otros tratamientos en el futuro— que ya en Inglaterra se planteó el problema y, en 1985, se llegó al siguiente código, redactado en común por los sectores afectados. Lo reproducimos aquí como ilustración y como punto de partida para posibles conversaciones y acuerdos a propósito del asunto en España.

Según *Language Monthly*, mayo de 1985, pág. 11.

La Asociación de Traductores, afiliada a la Sociedad de Autores, ha publicado un código para la realización de traducciones y adaptaciones teatrales que se espera que sirva de base en lo sucesivo para encargar, realizar y reconocer las traducciones de obras de teatro.

Con frecuencia los traductores han visto que su trabajo se ha usado indebidamente en el teatro o se ha utilizado como base de "versiones" sin que se haga mención de él. Este código se ha elaborado en la confianza de que los derechos del traductor quedarán suficientemente protegidos y de que todo uso de su labor se retribuirá debidamente y será públicamente reconocido.

La Asociación confía en que se aclare la relación, a menudo vaga e incómoda, entre "traductores literarios" y "adaptadores", y que los directores teatrales procu-

rarán, siempre que sea posible, valerse de buenos traductores antes que de adaptadores que no suelen tener conocimientos del idioma original de la obra.

Según este código, la versión inglesa de una obra extranjera que más justicia puede hacer al autor original será la de un traductor capaz de producir un diálogo dramático utilizable. Como demuestra la experiencia, tales traductores existen, y los directores y productores teatrales deberían tener por norma encontrarlos.

La costumbre de encargar una traducción literal de una obra para luego pasarla a otro que la adapte (continúa el código) es siempre una solución de recambio, sobre todo si el adaptador no conoce el idioma del que se ha traducido. Si, no obstante, se sigue este método, el adaptador debe trabajar de cerca con el traductor, quien entonces se convierte en un verdadero colaborador en el sentido más amplio del término y debe ser tratado como tal, es decir, en igualdad de condiciones en cuanto a reconocimiento y retribución económica.

Ha habido casos en que un adaptador se ha servido de varias traducciones existentes en una obra, utilizando trozos de cada una para refritar una versión propia. Con toda probabilidad, esto no hace justicia ni al autor original ni a los traductores implicados, y no resulta nada ético cuando no se reconoce ni se paga la parte de cada traductor. En tales casos, la Sociedad de Autores está dispuesta a proteger por la vía legal los intereses de sus miembros traductores.

A la luz de estas observaciones se ha elaborado el siguiente código de actuación:

1. Las traducciones están protegidas por el derecho de autor, y no se exigirá a los traductores que renuncien a este derecho. El derecho de autor de una traducción no se ve afectado por la situación del derecho de autor de la obra original.
2. No se puede representar, adaptar o publicar traducciones ni trozos de éstas sin el permiso escrito del traductor, con el cual se estipulará por escrito todo lo concerniente a retribución, derechos y reconocimientos.
3. No se pueden hacer modificaciones en una traducción sin el consentimiento del traductor.
4. Las adaptaciones se someterán a un acuerdo escrito entre el traductor o traductores y el adaptador, haciendo constar con detalle los derechos de cada parte y el pago y reconocimiento debidos al traductor.
5. Los traductores serán mencionados en todos los programas y material escrito. En las adaptaciones y "versiones" se reconocerá la aportación de todos los traductores, haciendo constar con exactitud la naturaleza de las distintas aportaciones.
6. Se pagará y reconocerá todo uso que se haga de una traducción en los textos y material de publicidad.

## Premios Nacionales de Traducción 1996

Los premios nacionales de este año —correspondiente el uno a la traducción de una obra publicada en 1995, y el otro a una trayectoria profesional— han recaído respectivamente en nuestros colegas Francisco J. Úriz/José Antonio Fernández Romero y Salustiano Masó. El Jurado del "libro del año", reunido en última sesión el 22 de noviembre, no lo tuvo fácil: habían pasado a la final muchas y excelentes traducciones: *Como almas que lleva el diablo*, de Barry Hannah, traducida por Olivia de Miguel; *Antología de románticas alemanas*, de W. AA., traducida por Federico Bermúdez-Cañete y Esther Trancón; las *Comedias* de Aristófanes, traducidas por Luis Gil; los *Discursos* de Cicerón, traducidos al catalán por Dolors Condom; la *Divina Comedia*, de Dante, traducida por Abilio Echeverría; *Exercicios de estilo*, de Raymond Quenau, traducido al gallego por Henrique Harguindey y Xosé Manuel Pazo; *Mansfield Variz*, de Jane Austen, traducida por Francisco Torres Oliver; *La navegación del abad San Brendano*, de autor anónimo, traducida por José Manuel Álvarez Flores; y la vencedora, *Poesía nórdica*, de VV.AA., traducida por Francisco J. Uriz y José Antonio Fernández Romero.

Una vez más, los premios reconocen la dedicación, el talento y el buen hacer de dos queridos miembros de la asociación, Salustiano y Paco, a quienes hacemos llegar nuestra más calurosa felicitación; felicitamos también, por supuesto, a José Antonio Fernández Romero, quien corrió con la parte islandesa de la monumental antología preparada por Paco Uriz. Enhorabuena asimismo a los finalistas, seleccionados por los miembros del jurado entre el mar de libros que todos los años se traducen.

El Jurado, presidido por el Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas, D. Fernando Rodríguez Lafuente, y del que fue vicepresidente D<sup>a</sup> Pilar Barrero, Subdirectora General de Promoción del Libro, tuvo como vocales a Emilio Lledó, Constantino García González, Enrique Knórr, Marc Mayer, Esther Benítez, Julia Escobar, Jordi Fibla, Miguel Sáenz, Miguel Ángel Vega y Fernando Rodríguez Izquierdo. Los traductores galardonados el pasado año, Juan José del Solar y Andrés Sánchez Pascual, participaron como vocales en sus respectivas modalidades.







Por el eco que ha obtenido, la relevancia de los implicados y la trascendencia que para los traductores podría tener la discusión pública de los argumentos esgrimidos, reproducimos a continuación la polémica sostenida en el diario *El Mundo* —respetando el orden cronológico en que aparecieron los textos— por el escritor y traductor Javier Marías y el editor Jorge Herralde. Por nuestra parte, habremos de volver sobre algunos de los problemas abordados.

Como tendremos que hacerlo a propósito de lo tratado en otra polémica, esta vez en el diario *La Vanguardia* y a cargo de Josep Peñarroja y que mereció un artículo del Defensor del Lector de dicho diario, que reproducimos en segundo lugar. Nótese el concepto que de nuestra actividad tiene la editora Isabel Martí.

## Precisiones de Javier Marías

**JAVIER MARÍAS**

Publicado el 8 de octubre de 1996 en la sección *Cartas* del diario *El Mundo*.

Sr. Director:

En el reportaje *El baile millonario* de J. M. Plaza (*La Esfera*, 5-10-96), hay una serie de tergiversaciones que no achaco al periodista, sino a sus fuentes, y que quisiera rectificar. En él se dice que Jorge Herralde, de la Editorial Anagrama, me pagó "casi 25 millones de pesetas"<sup>1</sup> por mi novela *Mañana en la batalla piensa en mí*, y que "aún se sigue doliendo de esa osadía, porque no ha recuperado el dinero". Y se añade que "con tal desembolso Herralde quiso evitar" mi "fuga, pero la marcha fue inevitable".

1. Debo decir que el señor Herralde pagó unos pocos millones menos de anticipo por esa novela, y que precisamente la contraté con Anagrama por fidelidad, pese a tener ofertas superiores, como asimismo sucedió con mi anterior

libro *Corazón tan blanco*. De ello pueden dar fe las editoriales Planeta, Alfaguara y Plaza & Janés.

2. Si el señor Herralde no ha recuperado el dinero, debe reclamárselo a sus distribuidores y a los librerías. Cualquier persona familiarizada con el mundo editorial sabe que una cosa es cuándo cubre un autor su anticipo y otra cuándo cubre un editor su inversión (muchísimo antes, siempre). Según mis cálculos, Anagrama no sólo habrá recuperado la suya con las ventas de mi novela, sino que gracias a ella habrá obtenido unos beneficios netos de entre 30 v 35 millones.

3. A título anecdótico cabe agregar que el señor Herralde, gracias a sus contratos leoninos, se embolsará alrededor de 25 millones de pesetas por las actuales ventas en Alemania de *Corazón tan blanco*. Y allí no lo ha publicado Anagrama.

4. En cuanto a mi "fuga", no se debió a

ofertas tentadoras, como dejan claro el primer apartado y el hecho de que no haya aceptado firmar ningún contrato de novela durante los últimos años. Mi decisión de no seguir con Anagrama fue debida al insoportable trato del señor Herralde y a las reiteradas inverosimilitudes en las liquidaciones de mis libros, nunca ex-

plicadas satisfactoriamente, y que me han llevado a firmar los últimos recibos con el añadido "Y no estoy conforme".

5. Quiero señalar que todas las demás personas de esa editorial fueron siempre muy corteses conmigo. Pero ya se sabe que los jefes siempre mandan.

## Contestación a Javier Marías

**JORGE HERRALDE**

Respuesta publicada en la sección *Cartas* del diario *El Mundo*.

Sr. Director:

El interesante artículo *El baile millonario*, con las inevitables imprecisiones entrecomilladas, y la carta de Javier Marías, me invitan a ciertas puntualizaciones que a continuación expongo.

1. Pese a unas ventas muy considerables no se ha cubierto, ni mucho menos, el anticipo (cuyo importe no mencioné) que se pagó a Javier Marías por su excelente novela *Mañana en la batalla piensa en mí*.

Tampoco parece previsible que se vava a cubrir en el futuro ya que, debido a las muy atípicas condiciones que impuso en el contrato, el autor, a los dos años de la publicación en Anagrama, podía vender a cualquier otra editorial los derechos de bolsillo de dicha novela, como así ha sucedido.

2. Nuestro porcentaje de los derechos de traducción de *Corazón tan blanco* es inferior, como el autor bien sabe, a los habituales porcentajes de las transacciones entre editoriales.

3. Respecto a nuestras liquidaciones de ventas, no sólo se han atendido minuciosa e incansablemente las peticiones aclaratorias de Javier Marías, sino que le fueron enviadas las declaraciones certificadas de nuestros distribuidores ex-

clusivos, Enlace y Visor, que recogen las ventas efectuadas desde el inicio de sus publicaciones en Anagrama. Cualquier suspicacia debiera estar, pues, razonablemente disipada. Por otra parte, se le ha invitado a designar a cualquier persona de su confianza, o representante legal, para que investigue libremente en nuestra contabilidad, o en la de nuestros distribuidores o imprentas, invitación que le reiteramos publicamente.

4. Cuando, después de muchos años, las excelentes relaciones entre Javier Marías y la editorial empiezan a deteriorarse (por causas que no hemos conseguido dilucidar), le insistimos para que se buscara un agente literario, con quien poder entablar una relación estrictamente profesional y racional.

Así consta en numerosas cartas mías y así lo ha hecho finalmente Marías, después de nuestra ruptura.

5. Uno de los aspectos más gratificantes de mi tarea de editor, a lo largo de 27 años, ha sido la excelente relación con los autores que hemos publicado, sin excepción.

O mejor dicho, con la excepción necesaria (y muy singular) para confirmar la regla.

# Contrarréplica de Marías a Herralde

JAVIER MARIAS

Publicada en la sección *Cartas* del diario *El Mundo*.

Sr. Director:

Por su carta del pasado día 11, compruebo que el editor Herralde se ha pasado definitivamente a la ficción. Y con tanto entusiasmo —propio del neófito— que no sé si vale la pena rebatir su *fantaciencia*. Lo haré de manera breve y por ahora incompleta.

1. Dice el editor que me insistió para que me buscara un agente literario. Durante mis ocho años de colaboración con Anagrama, el mayor "pecado" que podía cometer un autor sin agente era hacerse con los servicios de uno. Y era comprensible el ceño del empresario, ya que, con un agente por medio, él habría dejado de percibir los porcentajes a que hace referencia en las ediciones de club, quiosco, etc., y en las traducciones a otras lenguas.

2. Dice también que ese porcentaje, en el caso de *Corazón tan blanco*, es "inferior... a los habituales". Según. Es desde luego inferior al 40 por ciento que él se lleva en otros títulos míos, pero muy superior al cero por ciento que otras editoriales se llevan a veces, sobre esos libros que ellas no editan ni por supuesto han escrito. Todo depende de los escrúpulos que se tengan respecto al aprovechamiento del trabajo ajeno.

3. No niega que haya recuperado su inver-

sión de *Mañana en la batalla piensa en mí*, que era lo que se negaba en el artículo *El baile millonario* que motivó mi carta anterior. Y en ella ya expliqué la diferencia entre cubrir su anticipo el autor y cubrir su inversión el editor.

4. Tiene en cambio razón al decir que la cláusula referente al bolsillo de dicha novela fue "atípica". Lo fue, desde luego, para sus costumbres. Baste con señalar que el bolsillo de *Corazón tan blanco* —que Anagrama ha sacado recientemente con bastante éxito— le salió gratis gracias a sus cláusulas típicas, y que, de las 1.200 pesetas que cuesta en librerías, el autor percibirá sólo 60 (menos IVA).

5. Dice el empresario Herralde que a lo largo de 27 años sólo ha tenido conflictos conmigo. Yo conozco, sin embargo, a más de un autor, a más de un traductor y a más de un colaborador que no se han sentido tratados justamente por él. Si eso no ha dado lugar a un conflicto, tal vez sea porque poca gente se atreve a tenerlos con los empresarios.

6. No deseo aburrir a los lectores de *El Mundo*. Aunque al editor Herralde se le ocurriesen nuevas ficciones, no contestaré más en esta sección que tan amablemente me ha atendido.

Fragmento del artículo de Roger Jiménez, defensor del lector del diario *La Vanguardia*, aparecido en dicha sección.

## El arte de trasladar de un lenguaje a otro

ROGER JIMÉNEZ

Expertos en el arte de traducir aseguran que el secreto de una buena transcripción descansa menos en el conocimiento de la otra lengua que en la propia, Nietzsche afirmaba que lo más difícil de trasladar de un lenguaje a otro es el tempo o ritmo de acción de su estilo. El caso es que los traductores empiezan a sacudirse siglos de anonimato y reclaman un lugar en el pequeño o gran sol que irradia una obra literaria, no como una pieza más del engranaje, sino como profesionales incorporados a una tarea creativa.

Josep Peñarroja Fa, presidente de la Associació de Traductors i Intèrpretes Jurats de Catalunya, ha transmitido al Defensor su "desánimo" por lo que considera "una práctica que se produce con gran frecuencia en la prensa: cuando se mencionan las traducciones de grandes obras literarias casi siempre se suele decir 'traducida por la editorial X', ignorando que ello es el resultado de la capacidad y el esfuerzo de una persona con nombre y apellidos, que ha dedicado meses, o incluso años, a esa tarea, y a quien se niega la pequeña gloria de ver su nombre en los periódicos".

El lector acompaña dos recortes de sendos breves publicados en *La Vanguardia* el 28 de septiembre (página 17) y el 6 de diciembre (página 61) y elaborados por la Redacción. El primero informa de que la última novela del escritor libanés Amin Maalouf, *Les escales de Llevant*, ha sido traducida al catalán por La Campana, mientras que el segundo da cuenta de la publicación por editorial Destino de la versión castellana del libro de relatos *Crónica lasciva d'una decadencia*, obra póstuma del escritor mallorquín Miquel Àngel Riera.

El coordinador de Cultura, Llàtzer Moix, acepta parcialmente la queja, pero añade una importante precisión: "Tiene razón el señor Peñarroja al señalar que en ocasiones —como en el caso que se cita— se omite el nombre del traductor. Pero no es cierto que esta sea práctica común ni, mucho menos, intencionada. Por el contrario, *La Vanguardia* tiene la costumbre de incluir el nombre del traductor —junto al del autor, título del libro, editorial, lugar y fecha de publicación, número de páginas y precio del volumen— en las fichas de las obra que reseña en su suplemento de Libros; asimismo, suele mencionar el nombre del traductor cuando publica un artículo vertido de otra lengua; y no duda en elevar a titulares —lo ha hecho en numerosas ocasiones— al traductor que, habiéndose distinguido ya en su labor, acomete nuevas y arriesgadas empresas".

El responsable del suplemento de Libros y Arte, Sergio Vila-San Juan, añade que cuando el libro comentado aparece simultáneamente en catalán y castellano, se da el nombre de los traductores a ambos idiomas. "Esta es una práctica corriente en estas páginas desde hace años, ya que somos muy conscientes del decisivo papel del traductor para la difusión de la cultura (aparte de que varios de nuestros críticos son también traductores, ocasionales o profesionales)."

El Defensor ha pedido también la opinión de Isabel Martí, editora de La Campana, que aparece mencionada en uno de los dos breves que motivan la queja del presidente de la Associació de Traductors. Según ella, la figura del traductor tiene ahora menos importancia de la que tuvo tiempo atrás, pero también señala que la tarea de un editor es igualmente anónima. "Un traductor es un intermediario, una pieza del engranaje. Es posible que merezcan más relieve, pero, normalmente, éste se corresponde con su situación en el mundo literario, donde unos pocos ocupan un lugar privilegiado que no alcanza la mayoría. En definitiva, es la casa editorial la que decide traducir y tiene todo el mérito y también el riesgo." Para Isabel Martí, se está generalizando una obsesión desmedida por ser conocido, cuando lo importante, dice, es estar bien pagado.

Valéry Larbaud nació en Vichy en 1888 en el seno de una de las más ricas familias propietarias de las famosas aguas, y descendiente por vía materna de una rama célebre de la nobleza hugonote, los Bureau des Étivaux. Heredero de una considerable fortuna, en su infancia y juventud viajó con su madre portoda Europa. Pronto se dedicó a la literatura, llegando a ser con el tiempo uno de los más importantes escritores franceses de su época, en especial, junto con Gide, en el primer tercio del siglo XX. Aparte de unos poemas de juventud (*Les portiques*), su obra arranca con *Los obras completas de A.O. Barnabooth*, libro en que recrea un heterónimo que es la síntesis de la Europa de fin de siglo. Posteriormente dio a la luz libros que renovaron la na-



rrativa de su tiempo, como *fermina Márquez, Enfants, Amants, heureux amants...*, o *Beauté, mon beau souci...* donde utiliza técnicas que desarrollarían Joyce. Aparte de su obra literaria, completada con ensayos y libros de viajes, su vocación literaria tuvo una afortunada extensión en la traducción. Introdutor en Europa de Walt Whitman, tradujo a Coleridge, Samuel Butler, Shakespeare, Arnold Bennett, Gómez de la Serna, Mariano Azuela, Chesterton, Landor, entre otros. Fue el coordinador de

la versión francesa del *Ulyse* de Joyce y sostenedor en Francia del gran escritor irlandés. Sus ensayos sobre la traducción vieron la luz en el volumen *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*. En agosto de 1935 sufrió un ataque cerebral que lo dejó sin habla y paralítico. Murió en 1957.

## VALÉRY LARBAUD

### *Sobre la traducción*

**C**OMO los grandes traductores son en general grandes escritores en su obra personal, se les ignora o, al menos, no se les hace justicia en tanto que traductores. ¿Quién piensa en leer esa parte de la obra de Fitzgerald, considerable por su extensión, que abarca sus traducciones del drama español? ¿Y quién, conociéndolas, osaría confesar que son mejores que las traducciones literales de esas mismas obras? Sus inexactitudes gramaticales provocaron un escándalo cuando fueron publicadas; y ahora se las olvida. Esperamos todavía el estudio serio e inteligente que clarifique la cuestión y la crítica intuitiva que venga a Fitzgerald y que demuestre que conservó todo en su texto: el espíritu, la intención, el carácter; todo lo que las excelentes traducciones literales dejaron perder o no supieron expresar. Recientemente hemos visto los mismos errores, cometidos por Paul Claudel en sus traducciones de Coventry Patmore. Nunca un poeta inglés había sido interpretado tan espléndidamente en Francia. El ritmo un poco jadeante del original —siempre rozando las lágrimas y a menudo en voz baja— es transformado en música majestuosa, en una única frase inmensa, compacta, noble y resonante; y sin embargo, en esa transposición, el sentido íntimo permanece: nada.

A p r o p ó s i t o

ni una sola gota del precioso líquido se ha perdido en el trasvase. Y ahora, sello de una gran traducción, el Patmore de Claudel es tan agradable de leer como el propio Patmore. Sin embargo, han aparecido críticas, incluso entre los anglicistas más competentes, que reprocharon a estas traducciones el no ser literales; el no ser, en definitiva, comerciales. Estas traducciones requerían sin duda ofrecer el sentido de cada palabra. ¿Para qué servirían, pues, los diccionarios?

El olvido en el que caen tantas grandes traducciones y, sobre todo, el olvido en que han caído tantos grandes traductores que no han producido más obras que sus traducciones es verdaderamente penoso de constatar. Hay una tarea de reparación y glorificación a emprender, al menos con respecto a nuestros grandes traductores franceses. Desde Amyor hasta Claudel la descendencia no se ha interrumpido. Resulta desagradable pensar que Inglaterra reedita a Florio cada diez años mientras que nosotros no tenemos siquiera fragmentos escogidos de ese clásico que es Perrot d'Ablancourt. En Francia, donde tantos jóvenes ricos caen tan alegremente en el pequeño ridículo de ser sus propios mecenas, ¿no habrá nadie que busque el honor de ser el editor y el introductor de una Colección de los Grandes Traductores franceses?

Si alguna vez se realizara tal colección, ¡bienaventurados aquellos que fueran juzgados dignos de formar parte de ella!

## *Las balanzas del traductor*

**V** *ERBORUM PEXSITATORES*, expresión aplicada por Aulo Gelio a los detractores del estilo de Cicerón, tiene sin duda en este pasaje un sentido peyorativo; sin embargo, poco importa, pues "pesadores de palabras" e incluso pesadores "sutilísimos" debemos ser nosotros los traductores. Cada uno de nosotros tiene cerca de sí, sobre su mesa o su escritorio, un juego de invisibles, de intelectuales balanzas con platillos de plata, con un astil de oro, con el eje de platino y la aguja de diamante, capaces de marcar diferencias de fracciones de miligramos, ¡capaces de pesar los imponderables! Cerca de estas Balanzas, los demás instrumentos de nuestro trabajo, materiales v visibles —Diccionarios, Léxicos, Gramáticas—, y aunque los usemos constantemente, sólo son accesorios —simples almacenes de materiales ordenados, cajas de palabras ordenadas en su orden alfabético y numeradas según sus sentidos v matices; cajas de lápices pastel—. Lo esencial es la Balanza en la que pesamos estas palabras, pues todo el trabajo de la traducción es un peso de palabras.

En uno de los platillos depositamos, una tras otra, las palabras del Autor, y en el otro probamos sucesivamente un número indeterminado de palabras que pertenecen a la lengua a la cual traducimos a este autor y esperaremos el instante en que los dos platillos estén en equilibrio.

Parece que no es nada y, en efecto, pesar sería fácil si en lugar de las palabras de un autor pesáramos las del Diccionario; pero son las palabras de un Autor, impregnadas y cargadas con su espíritu, casi imperceptiblemente pero muy profundamente modificadas, en cuanto a su significación bruta, por sus



intenciones y las andaduras de su pensamiento, a las cuales no tenemos acceso más que gracias a una comprensión íntima de todo el contexto, y como tal entendemos primeramente toda la parte de su obra que fue escrita *antes de* esa palabra, y, a continuación, toda la parte que se escribió *después* y que puede explicarnos retrospectivamente la intención contenida en la palabra que estamos pesando.

Vigilemos, además, bien esa palabra, pues está viva. Observen: temblores, irisaciones la recorren y desarrolla antenas y pseudópodos por los cuales, aunque artificialmente aislada, se une al flujo del pensamiento vivo —la frase, el texto entero— fuera del cual la hemos extraído; y estos signos de vida llegan incluso a modificar rítmicamente su peso. Debemos, pues, captar ese ritmo con el fin de que su contrapeso se anime con un ritmo vital equivalente.

De ahí que, a menudo, ni una sola de las palabras que, con seguridad de pedagogo y precisión administrativa, nos ofrece el Diccionario bilingüe como equivalentes en cierta forma oficiales de esta palabra, soporte la prueba del peso y nos sea necesario buscar en otra parte, en el Diccionario de nuestra memoria, y por el itinerario complicado de los sinónimos (como por las bandas en el juego de billar) otras que la soporten y que permitan, con un margen de diezmilésimas, el equilibrio deseado apasionadamente. De ahí también que una única palabra, empleada por el Autor en dos pasajes diferentes, no será siempre traducible por la misma palabra en los dos pasajes correspondientes, y esto parece contrario a toda lógica. Pero si observamos de cerca, veremos que en los dos medios vivos en los que este término está inmerso y de los que forma parte, ejerce funciones diferentes. En uno de esos medios su función le hará emitir cierto resplandor, un matiz particular del sentido del que está provisto, y en el otro reflejará otro de sus matices. Ahora bien, puede suceder que estos dos matices que emanan de su potencial sean imposibles de captar en una única palabra de la lengua hacia la que traducimos. Son quizá, casos extremos, cuando se trata de sustantivos y de adjetivos; pero ¿cuántas veces es necesario transformar un sustantivo en un verbo y un verbo en un sustantivo y un tiempo de un verbo en otro tiempo, incluso cuando las reglas de la gramática y el "carácter" de las dos lenguas no lo harían necesario? y ¿cuántas desplazar las proposiciones incidentales, invertir la construcción de las frases o modificar la puntuación: Pues nosotros pesamos hasta las comas.

La inmovilidad del texto impreso es una ilusión óptica. Si es inmóvil es como nosotros en esos momentos en que, absortos por la búsqueda del equilibrio de los platillos, permanecemos quietos mientras que los movimientos infinitamente rápidos y complicados de la vida perduran en nosotros. Es algo vivo lo que pesamos, y por los equilibrios relativos que encontramos transfundimos una parte más o menos grande —nunca la totalidad— de un flujo vital en un tejido compuesto de elementos verbales, cuyos potenciales, liberados por este flujo, lo transportarán hasta el pensamiento de los lectores o de los auditores que conocen la lengua en la que traducimos.

Así, nuestro oficio de Traductores es un comercio íntimo y constante con la Vida, una vida que no nos contentamos con absorber y asimilar tal como lo hacemos con la lectura, sino que poseemos hasta el extremo de sacarla fuera de sí misma para revestirla poco a poco, célula a célula, con un nuevo cuerpo que es la obra de nuestras manos. ;Y qué hombre —salvo quizá el escultor Pígmalo—, por poco que conciba los cuidados deliciosos, las esmeradas delicias, el ardor de los deseos y la embriaguez de las victorias de una tal *φιλοτήσιου ἔργου* ["obra hecha por amistad"]<sup>1</sup>, no los envidiaría?

1. Homero, en la *Odissea* XI, v. 246, emplea esta expresión en plural.

NOTA DE LA REDACCIÓN. LOS textos que reproducimos han sido extraídos del libro *Discurso sobre la traducción en la historia*, Francisco La Farga compilador. Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1996. Traductora, Angeles Sirvent; y procede del volumen de Larbaud *Sons l'invocation de Saint Jérôme*.

Los duendes de la edición introdujeron un error (sí, otra vez) en el último ejemplar de VASOS: la reseña sobre la revista *Hieronymus Complutensis* correspondía a un número anterior de la misma, y repetía la que ya figuró en nuestra sexta entrega. Subsanaamos en lo posible dicho error publicando íntegra "la buena".

# Revistas

## Hieronymus Complutensis

Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Número 3. Enero-junio de 1996.

Tres números ya es vetranía —tratándose de este mundo, tan precario, de las revistas de traducción— y merece la pena destacar que, buenas son las excepciones, la revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la Complutense de Madrid va cumpliendo los objetivos que se trazó en la línea de salida. El enfoque académico, como va señalamos en otra ocasión, no resta agilidad a esta revista, aunque —no todo va a ser loas— por nuestra parte deseáramos encontrar más textos escritos desde el punto de vista del "traductor en ejercicio" al que tanto se acude y se alude.

Se incluyen en este número un estudio de Henri van Hoof: *De l'identité des*



*interpretes au cours des siècles*, seguido de un nutrido capítulo de artículos debidos a Luis Pegenaut Rodríguez, Ramón Garrido Nombela, Miguel Ángel Vega, Marco Antonio Campos, Carmen Valero Garcés, Javier Franco Aixelá y Loïc Depecker, acerca de diversos aspectos de la

actividad traductora y sus aledaños políticos, técnicos y administrativos. Léase —además de todo el resto— con especial atención el que Vega titula *Hacia una recalificación del perfil del traductor*: de los negros nubarrones generados por los proyectos insensatos comienza a emanar un fuerte viento de tormenta que, como no podía ser de otra forma, va a dar lugar a muy diversas y a veces peregrinas propuestas. Desde la Universidad, algunos empiezan a verlo como dice Vega.

Además de una entrevista a Enrico Arcaini, especialista en Lingüística Comparativa y Teoría de la Traducción y pro-

fesor de la III Universidad de Roma, siguen las secciones *Traducciones Menores*, una nueva bajo el epígrafe de *Prólogos*, *Crítica de Traducciones*, *Efemérides*, *Reseñas* y la ya habitual *Opinión de Hieronymus Eremita*, a la que se suman esta vez dos aportaciones más, muy preocupadas las dos primeras por la profusión de encuentros y congresos sobre traducción (se referirán a los de raíz universitaria, imaginamos) y la intensidad viajera a la que obligan (a quienes necesitan comparecer en todos).

R. S. L.

## 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*

*País*

*Teléfono*

*Fax*

*Actividad profesional*

# La cultura pasa por aquí



A&V	Cinevídeo 20	Gaia	Papeles de la FIM	Síntesis
Abaco	Claves de Razón Práctica	Generació	El Paseante	Sistema
Academia	CLIJ	Grial	Política Exterior	Temas para el Debate
A.D.E. Teatro	El Croquis	Guadalimar	Por la Danza	A Trabe de Ouro
Afers Internacionals	Cuadernos Hispanoamericanos	Historia y Fuente Oral	Primer Acto	Turia
África América Latina	Cuadernos de Jazz	ínsula	Quaderns d'Arquitectura	El Urogallo
Ajoblanco	Cuadernos del Lazarillo	Jakin	Quimera	Utopías/Nuestra Bandera
Álbum	Debats	Lápiz	Raíces	El Viejo Topo
Archipiélago	Delibros	Lateral	Reales Sitios	Viridiana
Arquitectura Viva	Dirigido	Leer	Reseña	Voice
L'Avenç	Ecología Política	Letra Internacional	RevistAtlántica de Poesía	Zona Abierta
La Balsa de la Medusa	ER, Revista de Filosofía	Leviatán	Revista de Occidente	
Bitzoc	Escena	Litoral	Ritmo	
	Experimenta	Lletra de Canvi	Scherzo	
La Caña	Foto vídeo	Ni hablar	El Siglo que viene	
CD Compact		Nueva Revista		
El Ciervo		La Página		



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  
[arce@nodo50.gn.apc.org](mailto:arce@nodo50.gn.apc.org)