VASOS comunicantes

Revista de ACE Traductores
Número 10 • 500 pesetas

Fundamentos de una teoría ludológica de la traducción

Wilhelm Neunzig y Martin Kreutzer

TARRAZONA 97

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 Martínez-Lage
Miguel Sáenz Sagaseta de Ilurdoz
Juan Eduardo Zúñiga Amaro

En Barcelona:
Juan Gabriel López Guix
Olivia de Miguel
Daniel Najmías
Juan José del Solar Bardelli

VASOS COMUNICANTES es una revista de ACE Traductores y ha sido confeccionada con la ayuda del Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO).

C/ Sagasta, 28, 5A. 28004 Madrid
Teléfono: 446 70 47 Fax: 446 29 6 I
Correo electrónico: st0000@acetraductores.org
Dirección web: http://www.acetraductores.org

La composición, el diseño y la maqueta son de José Luis Sánchez Lizarralde.

La revista está compuesta en diferentes ojos de las familias de caracteres Galliard, Gill Sans *y* Helvética, todos de Adobe Systems Inc.©.

imprime: Cromoimagen

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

Sumario

INVIERNO DE 1997-98

presentación 7

artículos 10

quintas jornadas en torno a la traducción literaria 18

textos 96

la profesión 98

reseñas 112

VASOS

comunicantes

Presentación 7-9

Fundamentos de una teoría ludológica de la traducción
WILHELM NEUNZIG, en colaboración con MARTIN KREUTZER 10-17

Palabras de bienvenida
FRANCISCO ÚRIZ 20-21

Intervención
RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE 22-23

Conferencia. Ejercicios de un mil voces
MIGUEL SÁNCHEZ OSTIZ 24-33

El Secuestro: *La doble traba y sus efectos*
HERMES SALCEDA Y REGINA VEGA 34-47

Mesa redonda. M. Sánchez Ostiz y su traductora al francés, A. Plantagenet
MIGUEL SÁNCHEZ OSTIZ Y ANNE PLANTAGENET 48-55

Los haikus japoneses
FERNANDO RODRÍGUEZ IZQUIERDO 56-65

Mesa redonda. La traducción en los suplementos literarios
N. AZANCOT (ABC cultural), M. MUNÁRRIZ (La Esfera) y J. A. ROJO (Babelia) 66-79

Taller de inglés. Retraducción: Wilkie Collins
MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE 80-81

Taller de francés. Baudelaire (Las flores del mal) y Verlaine (36 Sonetos)
LUIS MARTÍNEZ DE MERLO 82-85

Premio Nacional de Traducción. Retrato del traductor como un autodidacta anciano
FRANCISCO ÚRIZ 86-93

Clausura de las Jornadas
MAITE SOLANA 94-95

De *la entrevista a Gabriel García Márquez en 'The París Review'* 96-97

Actividades de ACE Traductores 98-101

Iniciativas del Parlamento Internacional de Escritores 102-103

Noticias de la Casa del Traductor de Tarazona 104-105

I 4émes Assises de la Traductíon Littéraire en Arlés 106-107

I Congreso Internacional de estudios de traducción e interpretación en Vigo 108

III Encuentros Alcalaínos de Traducción 108

Sevilla: Círculo de Traducción 109-110

Javier Albiñana, Premio Stendhal 1997 111

Revistas

Hieronymus Complutensis 112-113

Maledicta 114

presentación

Por mucho que los —francamente mesurados— intentos de los traductores de libros de dignificar las condiciones de su -práctica profesional levantaran algunas ampollas, por otra parte de relativamente fácil alivio, acontecimientos recientes —y los que sucederán—vienen a demostrar que en nuestro país, aunque también en otros, los asuntos del mundo de los libros están sometidos a mucho más peligrosas tensiones y amenazas. Desde luego, el contenido mismo de los problemas, su propia condición de tales, depende en importante medida de la posición de cada cual en el asunto —escritores, traductores, editores, inversores, empresas...: tal vez se trate de aquello del cristal con que se miran las cosas de alrededor—. Puede que ello se deba al hecho de que algunos de esos problema- no lo sean para nosotros, pues nada podemos hacer para que sean resueltos en esta o aquella dirección o simplemente no nos afectan sino de forma secundaria o delegada. En cualquier caso, como probable efecto de nuestro irrefrenable afán polémico v nuestra proverbial condición de metomentodos, nos sentimos incapaces de reprimir el deseo de acercar la nariz allá donde surge aroma sutil o hedor repulsivo cualquiera que sea su condición, y hasta poner el dedo sobre algunas de las llagas con las que venimos tropezando, aunque no nos duelan directamente, v en consecuencia acabamos haciéndonos preguntas diversas que, Dios no lo permita, pueden conducir a inquietantes conclusiones. Aunque ya tenemos algún conocimiento de que, en todos los idiomas conocidos, las preguntas suelen ser, por sí solas, inquietantes, molestas.

Encontramos —después de mucho husmear, eso sí— que desde diferentes y elevados órganos v centros de decisión, se emprende la revisión de los conceptos que del fundamento mismo del derecho de propiedad intelectual —al que nos acogemos los traductores literarios— tiene, hasta ahora creíamos que tenía,

la llamada sociedad occidental. Las invocaciones a la "sociedad de la información" a que se acogen esos esfuerzos nos ponen rápidamente en la pista, por si nos hubiéramos extraviado, de quiénes son los impulsores y principales beneficiarios de esa revisión. Nuestra muy literaria ingenuidad no ha logrado impedir que havamos reconocido en los grandes consorcios de la informática v la transmisión electrónica de datos a los enemigos de toda limitación en la transmisión de los aludidos derechos sobre la propiedad intelectual, es decir, sobre los resultados de nuestro trabajo. No es probable que sorprenda a muchos tampoco que los borradores, provectos, proposiciones, informes que se emiten desde diferentes instancias de la Comunidad de este pedazo de Europa, avalen las mencionadas pretensiones y las presenten como elementos de cohesión v de progreso. Más chocante, o peligroso, según se mire, es el hecho de que los actuales responsables de cultura parezcan apovar esa línea de acción y adelanten "adaptaciones" de nuestra legislación que amenazan algunos de nuestros derechos adquiridos —junto

Nuestra muy literaria ingenuidad no ha logrado impedir que hayamos reconocido en los grandes consorcios de la informática y la transmisión electrónica de datos a los enemigos de toda limitación en la transmisión de los derechos sobre la propiedad intelectual, es decir, sobre los resultados de nuestro trabajo.

tración

Vamos a intentar dar a luz un número más de VASOS al año, y en breve trataremos de proporcionar también distribución comercial a esta revista.

con algunos de los de las empresas editoras de libros—. Total, que el cotarro está agitado y se presenta amenazante. No estará de más que, pese a estar dotados los traductores de tan escaso "cuerpo", se mantengan ojo avizor por lo que pueda suceder. Nosotros, al menos, lo intentaremos.

Por lo demás, continuamos ofreciendo en estas páginas las reflexiones, divagaciones, ocurrencias, reivindicaciones, quejas y hasta felicitaciones que los traductores extraen de su ejercicio como tales. .Anunciamos novedades: que vamos a intentar dar a la luz un número más de VASOS al año —si los duendes de las finanzas lo permiten—, y que en breve trataremos de proporcionar también distribución comercial —modesta, por supuesto— a esta revista. Confiamos en que resulten buenas noticias, y que se confirmen.

En cuanto a este número, vuelve a consagrarse a Tarazona, a las Jornadas en torno a la Traducción Literaria del pasado mes de octubre. Hav en ellas sobrado material de interés. Por otra parte, nos complacemos en ofrecer un texto infrecuente v desenfadado, ambas cosas de agradecer, debido al profesor Wilhelm Neunzig, que fue leído en el acto de la inauguración oficial del actual curso académico en la Universidad Autónoma de Barcelona. Tanto desenfado es verdaderamente desacostumbrado. Ya veréis...

Fundamentos de una teoría ludológica de la traducción

WILHELM NEUNZIG, en estrecha colaboración con
MARTIN KREUTZER

Reflexiones previas

Se puede observar que en todos los ámbitos (y en todas las lenguas) aparecen gran cantidad de traducciones (según cálculos del autor 3,4% -88,6%, dependiendo del tipo de texto) que parecen seguir un denominador común: no se pueden explicar basándose en conceptos de algunas de las escuelas de traducción existentes, ni en conceptos de una teoría de la traducción comunicativa-funcional (ya que no hay quien entienda lo que quieren comunicar los autores y los textos carecen de toda lógica), ni en conceptos de una traductología lingüística (ya que no siguen las normas morfosintácticas ni semánticas aceptadas por la correspondiente lengua). Esta situación no puede explicarse simplemente aludiendo a que los traductores no saben traducir: hay que formular hipótesis en términos teóricos para esclarecer el fenómeno observable en el día a día traslatórico. El presente modelo no pretende (todavía) ser una teoría general de la traducción (véase: W. WilB, *Übersetzungswissenschaft,* 1977), sino una teoría específica dentro de los *"Texttype-restricted, Partial, Theoretical and Pure Translation Studies",* como los define J. Holmes en *The Nature of Translation Studies,* en *Translated,* 1988 (ver gráfico).

Referencia teórica: La traductología y la cuestión del tipo de texto

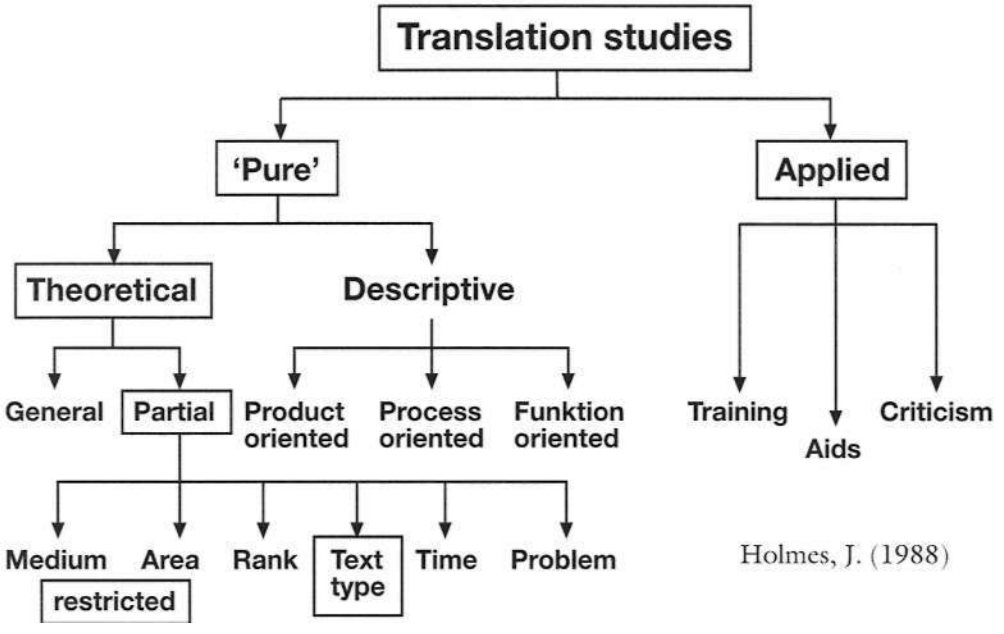
Ateniéndonos a Katharina Reifi *(Der operative Text,* 1979) y a Roda P. Roberts (1988) existen 3 tipos de texto que definen la estrategia de la traducción:

El texto *informativo,* (documento, informe, libro divulgativo, comentario) que exige una invariacion a nivel información y un *distanciamiento* emocional por parte detraductor,

el texto *expresivo* (novela, biografía, teatro, poesía) que exige una analogía a nivel artístico y una *identificación* por parte del traductor,

el texto *operativo* —en téminos de K. ReiB— o vocativo —según R. Roberts— (publicidad, discurso político, sátira), que exige identidad en el plano del mensaje y procesos de *adaptación* por parte del traductor

Sin embargo existen textos que parecen tener una función informativa, aunque en realidad no informen de nada, o una función operativa, aunque no sirvan para nada;



o bien una función expresiva, aunque los autores se crean poetas pero no digan nada. Otros textos parecen surgidos de una mente perturbada con una necesidad imperativa de escribir cualquier cosa. Este tipo de texto, que abunda en nuestras latitudes, requiere una nueva clasificación:

el texto *inflativo*—(turismo, folclore, presentación de una empresa, biografía, publicidad, informes oficiales), cuva función es llenar páginas y que exige invariación en el plano del número de palabras (+/- 2%) y *parsimonia* y uso de la *tecnología* por parte del traductor.

Tipo de texto inflativo: ejemplos

Ejemplo 1: Publicidad de una empresa

PRINCIPIOS DE NUESTRA POLÍTICA DE CALIDAD - Nuestros CLIENTES son nuestro objetivo. Nuestro EQUIPO HUMANO está comprometido en superar todas las cotas. Nuestra ORGANIZACIÓN se adecúa a las situaciones futuras. La excelente CALIDAD constituye una suma v no una diferencia...

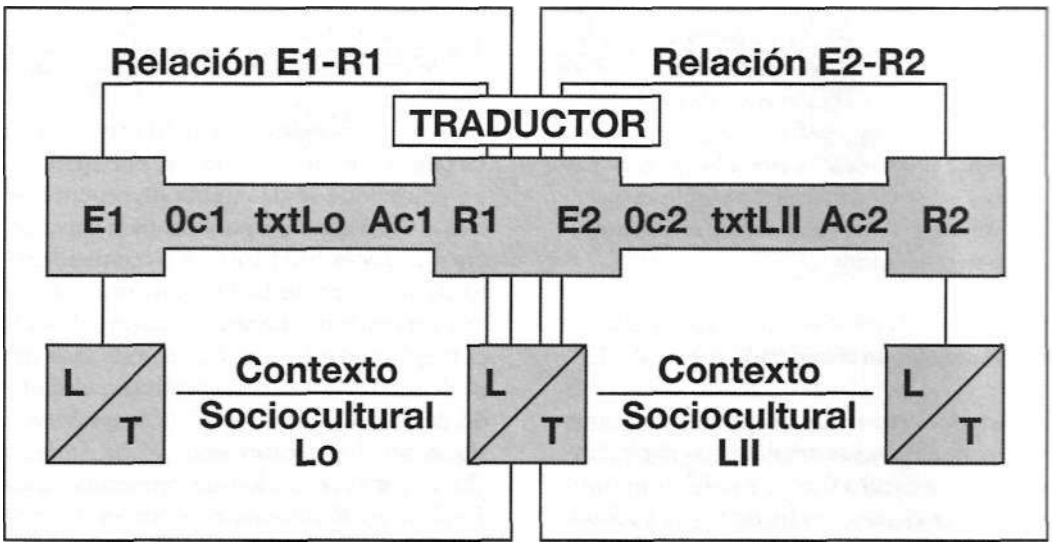
Ejemplo 2: Prólogo del Excmo. Sr. Alcalde a una guía de la cuidad

Els espais buits són molts, els moments "sense guia" o uomés-amb-una-guia —o només-amb-una-guia-general-o-provincial-que-dediea-escasses-pagincs-a-la-nostra-ciutat—són els més fréqüents. Aquesta intermitencia brutal i els buits enormes ens obliguen a recapacitar i a prendre el compromís que quan aquesta guia s'exhaureixi se'n fa una de nova.

Ejemplo 3: Un artista describe en un catálogo su propia obra

La Banalidad adquiere escala humana v obliga a guardar distancias, a intentarlo como atracción

K. Reiss: Factores que influyen en la traducción, 1992



E-emisor; R-receptor; L-lugar; T-tiempo; Oc-oferta de comunicación
Ac-acto de comunicación; Lo-lengua oficial; LII-lengua llegada

del Paraíso, del viaje a Arcadia, una Ítaca soñada y deseada, de cantos de sirena que imitan con el canto del "bosque" a colmar en él los sentidos... sabiendo que el crepúsculo anuncia la noche cerrada, las umbrías neblinosas, de lechuzas ancestrales.

Ejemplo 4: Un escritor laureado con el Premio B. P A. de Novela describe La Palma

La Caldera de Taburiente es el eje y el factor de la morfología palmera v es el recipiente de sus mejores leyendas; símbolo de la patria chica, y patrón particular del mundo; referente orgulloso, motivo folclórico, fusión de paisaje y paisanaje; sostén de tópicos, verdades de Juan Nadie, que penetran a los ámbitos del sentimiento; afirmación v escapada; el país de la infancia, la tierra posible para la utopía o la ilusión de vuelo raso.

No sólo en obras de carácter general, sino también en el campo de los lenguajes especializados, como son los técnico-instrumentales o bien los jurídico-administrativos, nos encontramos con relativa frecuencia ante textos de tipo inflativo.

Ejemplo 5: Sentencia del Tribunal Supremo

Establecido el usufructo universal a favor del cónyuge supérstite y acaecida la preterición no intencional de un heredero forzoso, la legítima de éste se ve perjudicada por el legado universal y vitalicio en favor de la viuda, de donde procede anular la institución de heredero hecha por el testador a favor de dos herederos forzosos, reducir por inoficioso el legado en favor del cónvuge viudo y abrir la sucesión intestada del haber hereditario restante.

Ejemplo 6: Un informe sobre problemas terminológicos del campo del medio ambiente

Buceando en el mar del medio ambiente se encuentra un apartado escrito en mayúsculas: el RECICLAJE que es la primera dificultad con la que se tropieza. Hay dos vectores a tener en cuenta: tipo y tema. La eterna batalla entre forma y contenido se unen. La ventaja es que ni la forma ni el contenido han de ser inéditos sino su combinación.

El proceso de *la traducción*

En los conceptos funcionalistas de la traducción, el proceso traslatórico suele describirse partiendo de un modelo comunicativo, por ejemplo, el de ReiB, (en K. Reifi, y H.J. Vermeer, *Grundlegung einer Allgemeinen Übersetzungstheorie,* 1992 - (en lugar de hablar de "traductor" otros autores hablan de "conmutador de códigos" (O. Kade) o de "fase de transferencia" (E. Nida) o de *"Black Box"* (H.P.Krings). Común a todos los modelos es que empiezan con un autor/emisor, pasan por un traductor (la *black box o* caja negra) que realiza un proceso cognitivo del que sólo pueden formularse hipótesis, y terminan por un lector/receptor final. En nuestra opinión, estos modelos son muy limitados y no explican la realidad antes mencionada. Urge dar respuesta a diferentes cuestiones: ¿por qué escribe un autor un textor, ¿qué hav dentro de esta *black box?* ¿porqué lee el receptor final el texto traducido? etcétera, a las cuales queremos responder con el siguiente modelo.

La *situación traslatórica (ST)*

No existe un proceso de traducción descontextualizado, sin situación traslatórica, y por ello hay que analizar dicha situación para poder formular las hipótesis pertinentes que expliquen los fenómenos anteriormente descritos. Como ya se ha mencionado, este modelo se basa en la traducción de textos de tipo inflativo, definidos en el punto anterior.

Léase: Un *Impulsor o Iniciador Lengua Original (Io)* que podría ser, por ejemplo, un editor que se da cuenta de repente de que el libro que va a publicar para hacer un buen negocio con turistas no contiene texto alguno y, como las convenciones dictan que una guía de turismo contenga algo escrito, toma el teléfono, que en este caso hace de medio de comunicación (en el sentido de Marshall McLuhan: *"The medium is the message")* y que llamamos *Medio Auditivo (MA),* para realizar lo que denominaremos *Encargo de Redacción de Texto en Lengua Original (ERo)* cuyo contenido es en la mayoría de los casos que nos interesan el siguiente: "¿Podrías hacerme rápidamente x folios sobre el tema v?"(entiéndase como pregunta retórica).

Podemos partir del hecho de que el futuro *Emisor Lengua Original (Eo)* acepta el ERo, va que si no, no se realizaría una *Situación Traslatórica (ST).* Aquí encontramos similitudes con lo sostenido por Christiane Nord en *Translating as a Purposeful Activity,* 1997, donde se afirma (pág. 21): *"The production of a source text may have been motivated by the need ofa text (...) Or by other factors that have nothing to do with translation."*

Para tornarse emisor el Eo tiene que intentar escribir algo y ciertas veces ocurre que no se le ocurre nada, es decir que sufre el *Síndrome de Vacío Cerebral (SVC).* Enfrentados a esta situación los diferentes Eo con SVC reaccionan de manera diferente según su carácter:

a) se concentran en una idea v la complican dando vueltas y vueltas hasta que, de repente, han llenado los x folios (ejemplo 5);

b) se ponen nerviosos v empiezan a alabar al Impulsor = cliente (ejemplo 1);

c) empiezan a escribir cuanto les pasa por la cabeza (ejemplo 4);

d) se hacen un lío v mezclan lo poco que recuerdan de psicología freudiana, filosofía platónica y literatura clásica (ejemplo 3);

e) escriben cosas completamente incoherentes (ejemplo 2); o

f) empiezan a inventar cualquier cosa que parezca científica (ejemplo 6).

El resultado es siempre un *Texto en Lengua Original de Tipo Inflativo (Tinflo).*

Acontece que a un señor o una señora —que se convertirá en *Impulsor o Iniciador de la Traducción (Itr)*—le falta un texto para llenar unas páginas y lee el texto mencionado y, como éste no dice nada, decide darlo a traducir para lo cual lo envía utilizando un *Medio Electrónico (ME,* por ejemplo un fax) con el *Encargo de Realización de Traducción (Ertr)* (en el sentido utilizado por C. Nord): "urgentísimo".

Un *"Machine Aidcd Human Translator",* es decir una *«BLACK BOX»* llega a casa y se encuentra con el Encargo que puede contener o no infortunios de comunicación (el fax es ilegible, el texto se refiere a un cuadro o a una foto que el traductor desconoce, etcétera), pero que el traductor clasifica como texto inflativo. Entonces la *«BLACK BOX»* activa sus *Procedimientos Ludológicos de Traducción (PLT),* convirtiéndose así en un *"JACK in the BOX"* como muestra el modelo. Los PLT difieren según el contexto traslato rico.

1) El Impulsor da media hora para realizar una traducción de 20 folios: el traductor abre el fichero de una traducción suya del mismo volumen y, mediante la función "Encontrar y reeemplazar" busca dos palabras clave que reemplaza por otras que tienen algo que ver con el tema en cuestión o no; envía el texto por *modem* a su cliente. El traductor cambia o modifica un texto existente,

utiliza pues el PLT de *modificación.*

2) El texto es ilegible: el traductor busca entre sus papeles aquel ensayo de relato surrealista-abstracto que redactó en sus años mozos y lo envía por *fax* a su cliente. El traductor aprovecha un texto ya redactado,

utiliza pues el PLT de *reutilización.*

3) El texto se refiere a un cuadro que el traductor desconoce: el traductor describe libremente el cartel de Tapies que cuelga de la pared de su despacho, prescindiendo de las reglas morfosintácticas de la Lengua Terminal, y se lo pasa bien. El traductor improvisa libremente o se inspira en algo de su entorno,

utiliza pues el PLT de *inspiración* o *improvisación.*

4) El traductor tiene algo más importante que hacer: toma un libro en lengua terminal, lo pasa por el *escáner*, lo imprime y lo envía por mensajero al cliente, junto con el correspondiente disquete. El traductor copia un texto existente,

utiliza pues el PLT de *reproducción.*

5) El texto contiene un término técnico clave: el traductor busca en internet la palabra clave v al azar elige una página web cualquiera que envía directamente al cliente por *correo electrónico.* El traductor no hace más que transmitir la información,

utiliza pues el PLT de *transmisión.*

6) El traductor tiene tiempo pero está malhumorado: empieza a teclear cualquier cosa en su ordenador para calmar su rabia y, ya más calmado, elige el tamaño de letra adecuado para llenar los folios exigidos que imprime y *lleva personalmente* a su cliente para dar un paseo. El traductor da rienda suelta a sus impulsos,

utiliza pues el PLT de *impulsión.*

En todos los casos el resutado será un *Texto Inflativo en Lengua Terminal (Tinflt).*

El Tinflt será utilizado por la *Crítica de la Traducción o por la Teoría de* la *Traducción (CT-TT)* para elaborar nuevas hipótesis y teorías serias. Existe también la posibilidad de que una persona que sufra el *Síndrome de Vacío Cerebral (SVC),* —por ejemplo, un turista que se aburre como una ostra en una playa mediterránea o un "lector de water"— empiece a leer el Texto Traducido con lo que se convertirá en *Receptor Lengua Terminal (Rt),* y lo acepte, pues no le importa lo que esté leyendo. Con ello concluirá la situación traslatórica. Sólo en el caso de que el texto traducido caiga en manos de una persona extraña a la situación traslatórica mencionada podrán aparecer interrogantes sobre la salud mental del traductor.

Resumen

Las teorías convencionales de la Traducción no explican gran cantidad de fenómenos que pueden observarse en la realidad de la profesión. Los autores han analizado la situación traslatórica desde su primer inicio y han abierto la caja negra —que es la mente del traductor— para presentar así un nuevo modelo ludológico del proceso translatórico restringido al tipo de texto inflativo y han definido los principales Procedimientos Ludológicos de Traducción.

Texto leído el 20 de noviembre de 1997 en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Barcelona por Wilhelm Neunzig, profesor de dicha Facultad, y Martin Kreutzer, profesor de la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, con motivo de la inauguración oficial del curso académico 1997/1998, en el que se conmemora el vegésimo quinto aniversario de la creación de los estudios de traducción en la UAB.

I CAN SEE THE WHOLE ROOM
AND THERE'S NOBODY
IN IT!

TARAZONA

Quintas
en torno a la Traducción

Como ya es tradición, el tercer fin de semana del mes de octubre de 1997, se celebraron en Tarazona las *Jornadas en torno a la Traducción Literaria*, que en esta ocasión eran las quintas. Traductores profesionales, escritores invitados, colegas que enseñan en la universidad, periodistas, aspirantes al ejercicio de la traducción, en número total aproximado de un centenar —exigencias de la capacidad hotelera de la ciudad—, volvieron a compartir tanto las sesiones programadas y sus discusiones como las charlas y otras actividades ciertamente menos formales, a lo largo de los tres días de estancia.

Entre el hotel Las Brujas de Bécquer donde nos alojamos —algunos lo hacían también en la Casa del Traductor y el hotel Turiaso— y el Conservatorio de Música en que se celebraron las sesiones, los problemas, peculiaridades, exigencias y disfrutes relativos al ejercicio de la traducción se convirtieron nuevamente en el centro de atención de una asamblea que continua pareciéndonos inusual, por mucho que esté va anualmente consagrada. En esta oportunidad, un hecho marcaba desde el comienzo las Jornadas y era el relevo en la dirección de la Casa del Traductor, organizadora desde el inicio, junto con ACE Traductores, de nuestra cita. Esa misma semana el patronato de dicha Casa había elegido a nuestra colega Maite Solana como nueva directora, a partir de enero de 1998, después de que Paco Uriz, fundador y director desde su fundación de la Casa, comunicara su decisión de no continuar en el cargo. Naturalmente, ese hecho dejó su sello en ciertos aspectos del desarrollo de las actividades, como puede comprobarse en los textos que siguen.

El escritor Miguel Sánchez Ostiz fue este año nuestro invitado y, además de ofrecernos sus reflexiones en la conferencia que pronunció en la sesión inaugural, se prestó a la discusión con Arme Plantagenet sobre la traducción de

Jornadas Literaria

su novela *Un infierno en el jardín* al francés.

Contribmeron también en esta oportunidad a la discusión v el interés de la convocatoria los coordinadores de los suplementos culturales de *ABC, El Mundo y El País,* respectivamente Nuria Azancot, Miguel Munárriz y José Andrés Rojo. Los tres participaron en la mesa redonda de la tarde del sábado: *La traducción en los suplementos literarios,* que dio lugar a un animado debate.

Como queda registrado en lo que reproducimos a continuación, además de los va citados, en esta edición nos honraron con su colaboración y sus reflexiones, por orden de intervención como en las representaciones teatrales: Javier Calavia Magallón, alcalde de Tarazona; Francisco J. Úriz, director saliente de la Casa del Traductor; Ramón Sánchez Lizarralde, secretario de ACE Traductores; Hermes Salceda y Regina Vega, traductores de Perec; Catalina Martínez Muñoz, que moderó el debate con Sánchez Ostiz; Fernando Rodríguez Izquierdo, traductor de haikus japoneses; Miguel Martínez-Lage y Luis Martínez de Merlo, quienes dirigieron, respectivamente, los talleres: *Retraducción, Wilkie Collinsy Baudelaire ('Las flores del mal')* v *Verlaine ('36 Sonetos');* Eduardo Chamorro, que aportó su experiencia en la edición del *Ulises* de Joyce; Maite Solana, que se presentó como futura directora de la Casa; v Francisco Úriz, quien, además de despedirse como director de la misma, comparecía como Premio Nacional de Traducción 1996.

Todas sus intervenciones, por las que les expresamos nuestro agradecimiento, han sido transcritas, editadas (corregidas por los propios autores cuando ha sido necesario) y reproducidas aquí, con las excepciones, que lamentamos y no son imputables a nuestra responsabilidad, de nuestro anfitrión el alcalde de Tarazona y de Eduardo Chamorro, además de los dos talleres, de los que damos una reseña redactada por quienes los impartieron.

Palabras de bienvenida de Francisco J. Úriz

Francisco Úriz ha sido el director de la Casa del Traductor de Tarazona desde 1988 hasta 1997

Les doy la bienvenida a todos, al Alcalde de la ciudad, al presidente de ACE traductores y, en especial, a la nueva directora de la CdT.

Y a todos los asistentes a estas jornadas.

Sucedió hace unos años, en la redacción del diario sueco Ólands Dagblad. Cuando ya estaba cerrada la edición y sólo quedaba en redacción un joven practicante llegó la noticia de la muerte de Robert Kennedy. Al muchacho se le hundió el mundo. ¿Cómo iba a levantar la primera página? ¿Cómo dejar de poner una noticia tan importante en primera? ¿Qué hacer? Llamó al director del periódico a su casa y le contó sus cuitas. El director, sorprendido polla ingenuidad del joven, le dio una breve lección. "Joven, hágase usted tres preguntas. La primera: ¿El asesinado es oriundo de Öland? ¿El asesino es oriundo de Öland? ¿El asesinato acaso se ha cometido en Öland? Si contesta a las tres con un no, duerma usted tranquilo.

Tarazona no es Öland. Tarazona desde el principio de las relaciones que la Casa del Traductor (CdT) ha tenido con la ciudad nunca ha mostrado un espíritu tan cerrado como el del director del periódico sueco. Jamás preguntaron donde se había "cometido" el libro que se iba a traducir. Y por aquí han pasado con la misma obviedad traductores de Finlandia y Bulgaria, de Holanda o Bosnia, de Islandia o Albania sin que a nadie le preocupase dónde se había "cometido" el nacimiento.

En el origen fue la generosidad que es la virtud madre del concepto de hermanamiento y humanidad.

Hace unos años cuando organizamos las primeras jornadas dije, con cierta coquetería, que no me atrevía a utilizar la palabra primeras. Pero hoy, va consolidadas, sí me atrevo a decir que son mis últimas Jornadas como coorganizador. Y les aseguro que las sextas me verán como asistente entusiasta o ponente.

Sorprendentemente en una inauguración lo que vov a decirles son unas palabras de despedida. Dejo el puesto de director por propia voluntad y voy a explicar sucintamente los motivos de la dimisión.

Estas instituciones culturales que son las CdT proporcionan un servicio a los traductores de todo el mundo cuvo trabajo tantos beneficios reporta a la difusión de la cultura nacional. Los Estados ofrecen a los traductores la gratuidad de este servicio como una modesta compensación a sus desvelos. En todos los países es así y se parte de una financiación pública, sobre todo del poder central. Hay cosas, como la cultura, que deben quedar al margen del mercado y ser incorporadas a este concepto tan de moda que es el interés general —aunque no sea al nivel del fútbol.

Ale voy en primer lugar por una promesa tardíamente cumplida que le hice a mi mujer de que la aventura de la CdT duraría dos o tres años. Y ya es hora de cumplirla.

Y también porque a las autoridades no les interesa demasiado la cultura y mucho menos subvencionarla.

Una nueva orientación hacia la autofinanciación de la CdT—que yo no compartía—, una información publicada en prensa — y no desmentida— sobre mi mala gestión de director, y el desinterés —o el interés no materializado— de las autoridades centrales. Son las tres motivos fundamentales.

Hoy parecen estar corregidos y, por tanto, no habría motivo para la dimisión.

Pero la experiencia me ha hecho ingresar en la cofradía de Santo Tomás, la de aquellos para los que el dedito es la medida de todas las cosas. Y que es mejor tocar que creer. Sobre todo en temas culturales. Nada me alegraría tanto como equivocarme. Y espero que esta dulce provocación sea un estímulo para las autoridades centrales.

Me voy con la tranquilidad del que cree que nadie es imprescindible. Lo importante es que quede la institución. Y hoy, a diferencia de 1988, hay una casa en marcha, con su intendencia garantizada, sus equipos informáticos, su biblioteca y además una más que aceptable cuenta bancaria.

Ale voy con la tranquilidad de que la competencia y juventud de la nueva directora va a ser un agua vivificadora para la casa. Y aprovecho para presentarles a doña Alaría Teresa Solana, la nueva directora, a la que le doy la más cordial enhorabuena v bienvenida v le ofrezco toda la avuda que pueda prestarle.

Le recomendaría tres virtudes: fe, entusiasmo v paciencia, mucha paciencia para desenvolverse en la paradoja de que la CdT sólo puede subsistir con subvenciones públicas y saber que se les piden a personas más o menos indiferentes al trabajo que desarrolla la Casa.

Ale voy y me encuentro con que para dar las gracias por los aportes a mi aventura cultural, si quiero ser justo, a quienes tengo que agradecérselos es a las autoridades que acabo de tachar de indiferentes. Sin ellas todo hubiera sido imposible, porque todo se ha hecho con esfuerzo privado, sí, pero con dinero público, sacado a esas autoridades, eso sí, a duras penas v con fatigas innecesarias.

Empiezo por recordar a un inolvidable director general del Libro, Juan Manuel Velasco. Sólo la maldita guerra del Golfo nos impidió poner en pie el Consorcio con apoyo del poder central; un presidente de la DPZ Carlos Alegre, una consejera de Educación y Cultura de la DGA Pilar de la Vega, dos —que no tres— alcaldes de Tarazona, J. L. Moreno y Javier Calavia, dos directores de cultura de la DGA. Carlos Esco v Domingo Buesa, dos diputados de cultura de la DPZ , Carlos Pérez y Antonio Piazuelo, concejales como Javier Bona, funcionarios como Juanjo Vázquez, Alaite Iranzo, Francisco José Montón, Mercedes Lardiés, Javier Baños. Y a René André de la CEE v luego ya convertida en UE; a Enrica Varese y, particularmente, a Antonio Zapatero; y a José Vidal Beneyto, Gerard Herberichs y Giuseppe Yitiello del Consejo de Europa. A Francisco Rio de la CAI, primera institución no gubernamental que nos ayudó, y a las asociaciones de traductores, ACE y APETI, que hicieron lo que pudieron por sostener v difundir la idea. Y a los Amigos de la CdT que me han sostenido con su aliento v esa tan reconfortante palmada en la espalda. Y sobre todo a mi mujer, Marina, que desde el principio apoyó con mayor espíritu de sacrificio que nadie la idea de un hogar para los traductores del mundo.

Y termino. Hace unos días, cuando pasaba en bici por la calle Borja, un niño pequeño me lanzó, con esa lógica lingüística de los niños, un grito que era una reflexión sobre el nacimiento del lenguaje —que es mi mundo— y que me llevo como un bello recuerdo de despedida: "¡Adiós, hombre en bici!"

Intervención de Ramón Sánchez Lizarralde

Ramón Sánchez es secretario general de ACE Traductores

Con el relevo de Paco Úriz se cierra una etapa y se abre otra nueva en la Casa del Traductor de Tarazona. Pocas cosas tenemos que decir aquí al respecto. Una: que debemos a la insensata ilusión, al trabajo y a la tenacidad de Paco no sólo el hecho de que haya existido esta Casa modesta pero ambiciosa, sino también que hoy pueda hablarse con certeza de su continuidad v de su posible mejora.

Los traductores literarios le debemos estar agradecidos por eso.

Naturalmente, también a las instituciones, mejor dicho, a los responsables de ellas, que lo han hecho posible. Aunque, para ser francos, ésa es la responsabilidad de dichos organismos: dar cumplimiento a las demandas ciudadanas.

Y dos: que deseamos el mejor trabajo y todos los logros posibles a la Casa en su futuro camino, bajo la nueva dirección de nuestra colega Maite Solana, que se incorporará al puesto en enero.

Pero ese relevo también tendrá implicaciones para estas Jornadas, que llegan este año a su quinta edición. De hecho, si se celebran aquí, hoy va consolidadas y relativamente maduras, es porque en esta ciudad se empeñó Paco Úriz en abrir la Casa española del Traductor. De ese modo nos hemos hecho visitantes v huéspedes asiduos de Tarazona. Gracias al Ayuntamiento por darnos acogida.

Pero, claro, además, la Casa es coorganizadora, junto con nuestra Asociación (pese a la obstinación en sentido contrario de los duendes de las imprentas, o de los ordenadores, que la hicieron desaparecer, a la Casa, del folleto que convoca las presentes Jornadas).

Pero aprovechando que el Pisuerga pasa por Valladolid y el Ebro por Tudela, quiero hacer un par de reflexiones o reafirmaciones a propósito del concepto que ACE Traductores tiene de esta reunión anual.

Siempre hemos querido que estas Jornadas lo fueran de la traducción literaria, para los traductores literarios, un espacio para la expresión y el debate de sus puntos de vista y opiniones v su contraste con los de otros.

Aunque, junto con esto, o precisamente por lo mismo, porque nuestra actividad se mezcla en la realidad con muchas otras, nos hemos propuesto que se hagan oír en ellas todos los sectores implicados: escritores, periodistas, editores, profesores, críticos, teóricos... La medida en que lo consigamos es también la medida de nuestro éxito o fracaso.

Por otra parte, hemos impuesto desde el comienzo un estilo peculiar a esta reunión un tanto extraña: nada de rigideces ni envaramiento, ningún formalismo ni formulismo. Los traduc-

tores nos reunimos muy poco y, para una vez que lo hacemos, queremos estar a gusto; de modo que cada cual, individualmente, encuentre el ambiente y las condiciones para expresar sus puntos de vista y transmitir su experiencia.

Orden, el justo, un poco menos, para que podamos entendernos. Seriedad, sólo la necesaria que precisa cada uno para no rebajar el nivel de su reflexión.

En cuanto a la elección de los autores invitados, nos hemos orientado siempre, y de manera exclusiva, por dos criterios: que su obra tenga calidad literaria suficiente como para que merezca la pena hablar de su traslado a otras lenguas; v naturalmente que hava sido traducida...

En cuanto a las lenguas con las que trabajamos, si bien el castellano es la predominante, por ser la más utilizada por nosotros como idioma de llegada, aspiramos a que estas Jornadas acojan a todas las españolas que tengan uso literario, y en ese sentido pretendemos trabajar más activamente en el futuro.

Bien. En las presentes Jornadas tenemos el privilegio de contar con la presencia v participación de Miguel Sánchez Ostíz, al que damos la bienvenida. Como se la damos a todos los demás, nuestros colegas que hablarán de sus trabajos respectivos.

Este año en que la traducción literaria ha sido tema más frecuente de discusión pública que de costumbre, hemos querido traer a los responsables de las páginas literarias de tres grandes periódicos: *ABC, El Mundo* v *El País.* Mañana hablaremos con ellos. Amalia Iglesias, coordinadora durante tiempo de *Culturas,* de *Diario 16,* v ahora editora de la *Revista de Libros,* probablemente no estará presente debido a problemas de salud. Del mismo modo que Vicente Cazcarra, nuestro presidente, y Esther Benítez, apreciada colega. A todos ellos les deseamos un pronto y completo restablecimiento.

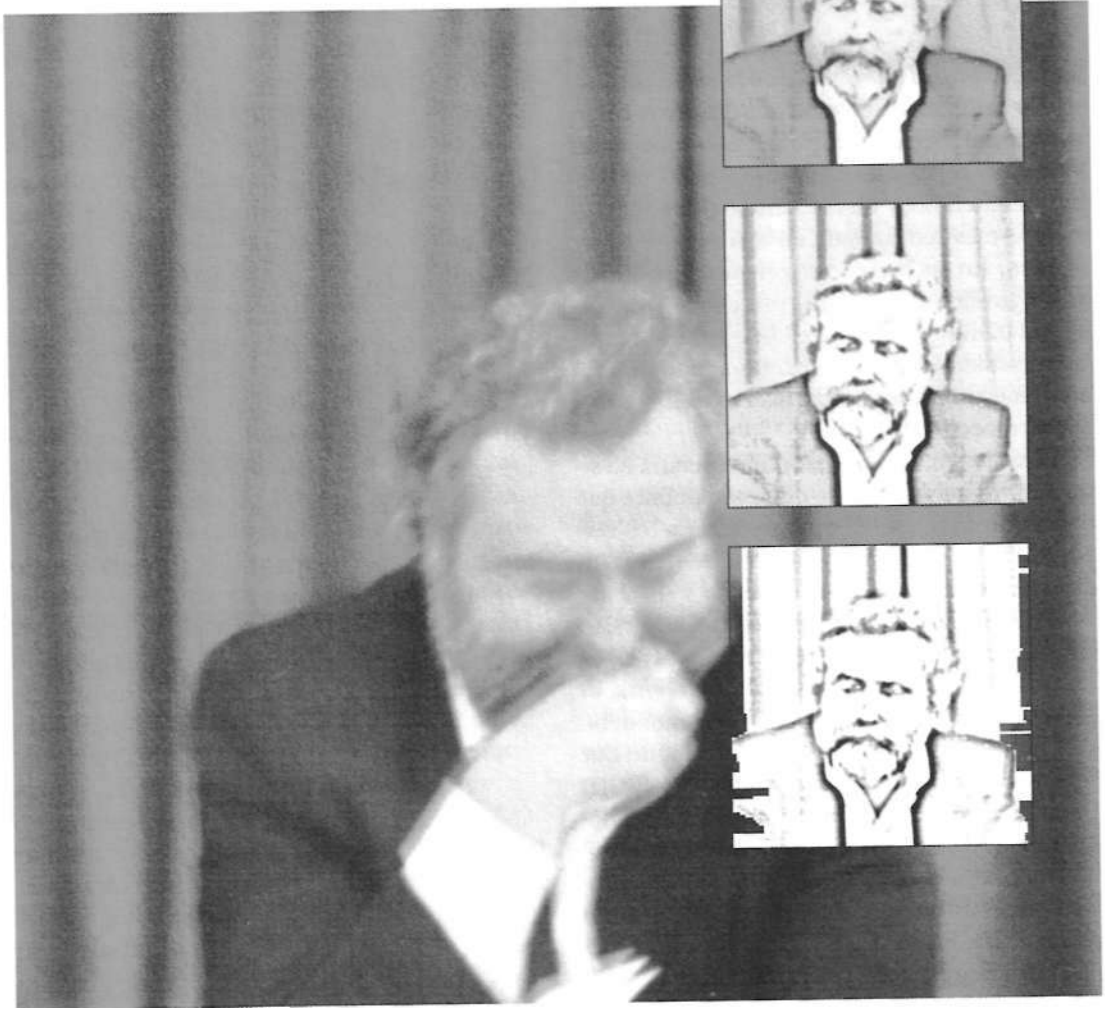
Debo anunciaros también que el taller anunciado en el folleto a cargo de Esther Benítez no se impartirá. En su lugar, lamentamos no haber llegado a tiempo para ponerlo por escrito, Luis Martínez de Merlo hablará de su trabajo con Verlaine.

Finalmente, es preciso poner de relieve aquí, una vez más, que debemos a la existencia y patrocinio del Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO), y en esta oportunidad también al Ministerio de Asuntos Exteriores, la financiación necesaria para celebrar esta reunión.

Gracias a todos.

Ejercicios de un mil voces

Conferencia de Miguel Sánchez Ostiz



Antes que nada quiero agradecer la invitación de la ACE, y del Ayuntamiento de Tarazona, para venir a hablarles de algo que tiene que ver con mi literatura, aunque tenga mis dudas de si no soy casi un perfecto desconocido para ustedes y me sienta un poco robaperas en este ambiente. Hablaré pues de algunas cuestiones relacionadas con mis libros que es de lo que sé algo.

No es una casualidad que el protagonista de la novela en la que estoy trabajando ahora mismo sea un ventrílocuo, es decir, un mil voces, un ventrílocuo pasablemente descerebrado, como lo es en el fondo el gaznápiro de Perico de Alejandría, a cuyos dudosos hechos de armas y parlamentos, erráticos y furiosos a partes iguales, asistimos en *Las pirañas* (1992), o como parece serlo el narrador sin rostro de *Un infierno en el jardín* (1995).

Me gusta imaginar al narrador de esta novela como una voz que habla en la oscuridad, una de esas voces que nos llegan a todos desde el fondo de la memoria, voces que a veces no tienen rostro, porque lo han perdido, pero que nos constituyen, que son fundacionales. Esas voces que se escuchan con los ojos cerrados, como le sucede, por cierto, a Julián Odieta, el memorialista de mi última novela, *No existe tal lugar,* que cerrando los ojos puede regresar a los escenarios fundamentales de su propia vida y hablar largo y tendido con sus lejanos protagonistas, ser uno de ellos, una sombra entre las sombras.

En mis papeles al menos un ventrílocuo puede hablar de lo que le viene en gana, o casi. Puede decir cosas que los demás no dicen, porque no se atreven o porque no saben, puede echarse a hablar como quien se echa al monte, casi impunemente, puede impostar voces que son y no son la suya, puede hacer hablar a voluntad a alguno de los personajes que le habitan, encarnarlos durante un rato en un juego de ilusionismo más o menos hábil. Por eso me resultan tan atractivos los ventrílocuos, tanto como los ilusionistas en escena. Luego en la realidad, en escena quiero decir, estos artistas de variedades profesionales, resulten casi siempre decepcionantes v no pocas veces patéticos.

Dice el *María Moliner* que la palabra ventrílocuo "Se aplica a la persona que tiene la habilidad de dar su a su voz distintas entonaciones y modificarla de modo que parece proceder de distintos sitios, con lo cual puede simular un diálogo entre varias personas". Son unas habilidades que me parece cuadran muv bien con la del novelista en pelo. Poner en escena unos personajes tiene mucho de saber impostar voces y vidas, máxime cuando como en mi caso he recurrido varias veces a esas ficciones autobiográficas que suelen estar protagonizadas por *a¡ter egos,* por parientes próximos o lejanos, por amigos del alma que conocemos bien.

Como escritor siempre me ha gustado oír las voces de mis personajes, oír sus parlamentos, la manera de decir, las peculiares maneras de decir, fingir yo mismo esas voces en la soledad de mi cuarto de trabajo. Es una ficción como otra cualquiera v es una realidad, porque de hecho suelo hacerlo. Uno de mis vecinos en el minúsculo pueblo en el que vivo —en él hay bastantes más vacas que habitantes por cierto— va se me quedó un día mirando apovado en la vara cuando me pilló haciendo de ventrílocuo por la casa. Y no me han dado por loco, igual es que también le tienen ellos afición v supo de qué iba aquel asunto de un tipo que habla solo. Igual es que creía que le estaban echando una comedia de las de antes gratis. Igual es que es más común de lo que parece hablar solo e intentar con ello hacer los sueños realidad o poco menos.

Un ventrílocuo, v me refiero al personaje literario, porque los que ahora mismo me vienen a la memoria me dan poco menos que bascas. es para mí alguien que sabe bien de las voces que esconde en su interior, de sus tonos, de las memorias (o de los inventos) que las sostienen, o justamente que no sabe nada de esas voces que habitan en su interior v que pretende saberlo de una vez por todas porque entre otras cosas las lleva ovendo toda una vida y se la juega en ello. De hecho eso le sucede a mi perso-

naje, que va de un lado a otro con sus tres muñecos a cuestas —Doctor Mabuse, La Wendy y Robín Hood— y a su cuenta pretende saber algo de lo que ha sido y está siendo su vida, de su ciudad y de sus gentes. Mabuse es por ejemplo un loquero ful a cuyo cargo están los asuntos de la salud mental de esa ciudad de papel que unas veces llevo en mi corazón y otras procuro dejar en la consigna de alguna estación o abandono furtivo en un banco en un parque cualquiera. No hay manera de zafarse, tengo que volver, me llaman incluso de la oficina de objetos perdidos, saben de quién es esa ciudad.

Voces y palabras, voces y jergas. Por ese territorio o por esas trochas mejor va la deriva de mi literatura.

Sostenía hace bien poco Gonzalo Torrente Ballester que uno escribe con la oreja, con la oreja y con la memoria o con algo que se le parece, con esa lengua aprendida en la calle de nuestra ciudad, entre las paredes de la casa familiar, en el mundo pequeño o vasto, estrecho o ancho, en el que hemos vivido, que no solamente es de allí de donde vienen, a origen, muchas de nuestras historias (con la reserva de que lo que es válido para uno no lo es para otro), sino que de ahí también viene el lenguaje, nuestras palabras propias v particulares.

A mí esto de escribir con la oreja y con la lengua de la memoria no me pasaba en mis primeras novelas, de las que yo mismo decía que tenían más flú que la foto de un vasco, porque estaban teñidas de nostalgia, melancolía, no sé. Uno decía que escribía como Paul Morand, joño, Paul Morand, cuanta *elegantzia,* otro añadía "y como Baroja, pero con un toque de Céline", y de Patrick Modiano, terciaba otro... Bueno, en qué quedamos, porque que vo sepa Baroja, Paul Morand v Céline se dan de coces, sencillamente de coces. No decían, no sabrían. Yo tampoco.

En cambio ese lenguaje del oído está en *Las pirañas,* está en una novela, la del ventrílocuo precisamente, que se titulaba *Las palabras perdidas hasta* que me encontré otra con el mismo título en la mesa de novedades de una librería v me llevé un susto morrocotudo. A partir de *Las pirañas* ha sido otra cosa. Cuando uno se da cuenta de que tiene que contar sus historias verdaderas (en explícito homenaje a uno de mis escritores favoritos: Blaise Cendrars), y de que ese reto es inaplazable, empieza a utilizar su lenguaje más verdadero.

La novela que ha traducido Anne Plantagenet está escrita desde la sensación, al menos en lo personal, de no tener nada o muy poco que perder. Me explicaré. Cuando me puse a escribir *Un infierno en el jardín* —años 94-95—, harto de las pejigueras que me causó en mi ciudad la publicación de *Las pirañas,* me daba un poco igual que después de esa novela la crítica dijera que era una novela un poco larga (sin decir cuánto de poco), que si le sobraban cien páginas (sin decir cuáles), que si el lenguaje era esto o lo de más allá o no era —el "no hay manera de acertar" es divisa que seguro conocen ustedes bien—, que si esto, que si lo otro. Pensaban creo yo que una lengua que valía para Txomin del Regato o para Marianico el Corto no podía tocar las páginas literarias, que ciertas palabras están bien para la literatura costumbrista de corte rural o poco menos, sin darse cuenta encima de que eso era un espejismo. Una lengua y sobre todo un tono, una manera de decir, buena para divertirse a su costa en lo coloquial, para el chascarrillo v la chocarrería, pero no válida para utilizarla en un texto narrativo de envergadura. No quiero decir con esto que el lenguaje de mis novelas o de mis libros memorialísticos sea un lenguaje chocarrero o castizo, pero procuro que tenga ligereza, que sea rico en inflexiones que sirvan al propósito irónico o humorístico del relato, de la página, que quiten hierro a las historias de fondo, porque éstas no son nunca tan tremendas. Por esta razón recurro a expresiones de otros ámbitos que les resultan cuando menos chocantes a muchos lectores (a otros les resultan antipáticas, qué le vamos a hacer).

De ahí que *Un infierno en el jardín* al menos en el lenguaje empleado esté escrita sobre todo con desenfado, con desparpajo, con un

cierto descaro, que no fue muy bien acogido, la verdad, ni por la crítica ni por los lectores. Me pasé. Me lo dijeron. Textual. Siempre hay uno que se encarga de deciros que os habéis pasado. Pasarse, no pasarse, grandes asuntos... puede uno dejar el pellejo en ellos. Lo sé por experiencia.

Un crítico malasangre, como corresponde y es admitido, pero parapetado detrás de su trinchera de papel, dijo y no sostuvo —tal vez porque no sabía, porque sigue sin saber— que el lenguaje de *Un infierno en el jardín* era, por contraposición al empleado en *Las pirañas,* de una gran riqueza éste, una jerga (y era el mismo, era), y lo dijo no solamente con un inequívoco tono de desprecio, sino que le sirvió para desautorizar toda mi literatura. Así, como suena. Esto me hizo ver que no siempre se aprecian nuestros esfuerzos ni nuestras tentativas ni nuestras invenciones, nuestra voluntad de inventar, de arriesgar y que tampoco podemos esperar que nos aplaudan esos trabajos a toda costa. A mí me dolió que aquel crítico se refiriera al lenguaje empleado en mi novela como jerga, más que nada porque me pareció injusto, un empujón, uno de esos que cuesta olvidar, aunque en el fondo no sea más que un simple gaje del oficio, pero sobre todo porque ése era, ése es mi lenguaje más verdadero.

Para ese solemne botarate jerga será, claro, la del divertidísimo chisgarabís de Diego de Torres Villarroel, la de las coplas castellanas de escarnio y maldecir, jerga esas páginas prodigiosas de Quevedo, jergas, claro, jergas, gemianías del alma, a las que el tiempo ha patinado de prestigio cierto, pero que empleadas en el día a día, se ganan la animadversión del personal que no entiende porque no quiere, porque no le da la gana admitir ese juego de invención literaria con las palabras, entrar en él, en el juego de los neologismos, en el valor de esa lengua hablada llevada con tino a los papeles porque no vayamos a pensar que mis papeles son saínetes y que por mor de casticismo saco a mis personajes vestidos con su traje regional como si fueran escenas de aquel famoso Pueblo Español que sacaban en el NODO. Es otra cosa. Tiene más que ver conmigo que con ellos, quiero decir, con mi forma de contar sus vidas desde la perspectiva de las ficciones autobiográficas.

El lenguaje, al léxico me refiero, de *Un infierno en el jardín* era, es, el de la tierra en la que vivo, la tierra que poco a poco se ha ido convirtiendo de una geografía imaginaria, en una ciudad y unos parajes invisibles (por ser del pasado entre otras cosas) v que sólo cobran apariencia de realidad en los papeles. Es, en parte, el lenguaje de las calles de la ciudad en la que he vivido algo más de cuarenta años, la lengua de la memoria, la lengua también de las calles de un pueblo que cuenta de una manera decisiva en mi vida y en mi literatura, Obanos. cria zona media de Navarra, un pueblo que luego ha cogido distintos nombres en mis novelas, que es de donde salen las calles de las novelas *Los papeles del ilusionista* v *No existe tal lugar* y en el fondo de todo lo que he escrito, de manera que a estas alturas va no sé si escribir no es para mí otra cosa que recuperar aquella suerte de paraíso perdido que sigue siendo para mí aquel pueblo y sobre todo la casa familiar, a través de su lenguaje.

Pero el caso es que al hilo de aquellas famosas historias verdaderas (que luego resulta que son patrañas de campeonato, tremebundeces. enormidades de barraca de feria) me propuse escribir en una lengua viva, la mía, echando mano de unas palabras que nunca me ha preocupado mucho saber si están o no en los diccionarios, de una manera de decir, sobre todo. No fue algo especialmente intencionado. Me interesaba la música de esas palabras, la eufonía, el que esas páginas pudieran ser leídas en voz alta, declamadas incluso, como un parlamento de viento y al viento dirigido, hecho monólogo ante un público inexistente —de hecho de esa manera nació mi monólogo *Carta de vagamundos*—, una forma de decir que aquello era una fantasía.

Un lenguaje que convenía al fondo de desgarro que hay en mis historias. Eso no voy a ne-

garlo. Peter Pan no he escrito, la verdad. Un fondo de desgarro cierto, del que no me fío mucho, porque con el tiempo voy viendo que las cosas ni son como parecen ni como las recordamos, de manera que a veces es mejor acercarse a ellas con un cierto humor dubitativo.

Una lengua que convenía a lo que alrededor de 1990 di en llamar, como va he dicho, mis historias verdaderas, no porque las anteriores fueran mentira o fueran falsas, sino porque a partir de esa fecha, cuando emprendo la redacción última y definitiva de *Las pirañas y* el arduo comienzo de *La flecha del miedo,* en cuya terminación estoy ocupado ahora, me preocupa no buscar un estilo literario, demasiado literario incluso, demasiado elegante, adecuado a mis historias más brumosas, sino hablar como lo hacen esos niños de mi última novela que en las tardes del verano se sientan en el borde del campanario de su pueblo v sueltan palabras, disparates, dirigidos al aire, a los vencejos del verano, como si las palabras fueran eso, pájaros echados a volar. Es algo que vino casi solo, que tiene que ver con un sentimiento físico de quitarme una mordaza, de ir con mis ficciones autobiográficas al fondo de mí mismo o a algún lugar que anda en sus cercanías.

En el prólogo a *La escapada* de William Faulkner, su traductor, José Luis López Muñoz, dice que los traductores son muy aficionados (tal vez porque no les queda más remedio) a los diccionarios. Yo he leído autores que deberían aprender de los traductores y no escribir majaderías al buen tuntún, pero por lo que me va en la feria diré que en mi caso, al menos en las novelas publicadas hasta ahora, las que hacen decir a la crítica y a los lectores más convencionales que escribo en mi jerga, no son novelas de diccionario, son novelas escritas con una lengua, con un léxico que está en mi memoria o que lo encuentro en ese juego de las palabras trocadas, en ese juego de nombrar las cosas, en esas palabras que están en las páginas de nuestros clásicos y en nuestras vidas cotidianas: poniendo la oreja.

A un escritor de éxito, de fama, de renombre, a un tío importante, qué caramba, se le aguanta que escriba con galleguismos, con andalucismos —ocasionales o no, esto es lo de menos—, con galicismos, anglicismos v con el copón de la baraja si le viene en gana. A un piernas como mi Perico de Alejandría o como mi Carracuca de *La flecha del miedo,* se le patea la función, que es lo propio de estas cosas, si el lector se tropieza con palabras como *puroalmorro* o *guarreras.* Yo no he oído o leído jamás desautorizar la sombría obra de Louis Ferdinand Céline, sus inventos, sus perolas, por la prodigiosa variedad de su léxico que hace, imagino, la traducción de sus obras un trabajo ímprobo, lo digo porque conozco parisinos de pura cepa, auténticos niños de Menilmontant, que ignoran al día de hoy, cuando ya son ancianos, muchos de los improperios e invectivas de Céline. Además, vo no sov Céline, lo dije v lo repito, la prosa celiniana, su lenguaje, no se improvisa, porque la furia, la inquina, el estado de guerra contra todos y contra todo no es de invención fácil, tiene un coste muy alto, cuando realidad y fantasía acaban por confundirse.

A lo dicho, si gana usted un premio literario autonómico o de la caja de ahorros de su pueblo no se le ocurra ponerse a escribir como mejor le pete. Ni tocar. Nada de variaciones, nada de virguerías, a menos que gane usted un premio Pandereta de esos. Con el Pandereta del legionario en la mano se pueden soltar todas las gansadas que se quiera, escribir majaderías, adjetivar en plan frenopático. En otro caso puede usted estar seguro de que se le van a echar encima los puristas de ocasión, los que saben de qué va la cosa, pero que lo saben de verdad, no como nosotros, que no sabemos nada, v le van a chiquear a modo, palabra que vale por molestar de manera tenaz al prójimo o, como ya dije en otra parte, por meter un palo entre los barrotes de una jaula e incordiar el bicho que esté dentro.

En el mejor de los casos, a la vista de su léxico, dirán: "Bah, tirando de *María Moliner* así ya se puede, así cualquiera". Y donde pongo

María Molina; pongo *Casares.* Convengamos que siempre hay un necio de guardia. Hay quien piensa que la lengua de una novela, la de una literatura, a poco extraña que le resulte es un lenguaje de diccionario (quizá lo que sucede es que como decía Chesterton nunca se presta suficiente atención y pocas veces nos damos cuenta de que el prójimo tiene su propio lenguaje, que habla a su modo v manera v todo eso), v que el léxico pobre o rico, familiar o extraño, es siempre de diccionario, estableciendo así una curiosa división entre las palabras que están dentro para las grandes ocasiones, como el traje de la boda y la mortaja, y las que están fuera que son como para arrimarse de zapatillas a la mesa camilla y escribir dietarios que huelen a meos de gato. Hay lectores que parecen no entender que las palabras se pueden oír, y sobre todo leer, que es algo misteriosísimo eso de la lectura.

Yo no me veo consultando un diccionario de caló para calzar palabrejas resultonas en una novela o echarlas aquí y allá como quien siembra comas con salvadera. Eso sale o no sale del vientre del ventrílocuo. Tampoco un diccionario de argot. De hecho ninguno de mis personajes habla en argot, desbarran, eso sí, como auténticos descerebrados a los que sólo les quedara la puerta de escape de las palabras, pero no hablan como si fueran macarras (aunque puedan ocasionalmente ejercer de tales).

No es la autenticidad o la verosimilitud de los personajes lo que busco al emplear esas palabras; tiene más que ver con mi manera de decir, con mi manera de expresarme en la vida cotidiana, pertenecen más al narrador que a los personajes. O eso es lo que a mí me parece. Lo digo porque luego va y resulta que no es así v te lo demuestran con los papeles en la mano y te tienes que callar (un rato).

Hace dos días, cuando presentaba mi última novela, una periodista volvió a la carga con el asunto este de las palabras que no vienen en el diccionario o en el diccionario por ella consultado, como si su empleo fuera algo ilegítimo o un lamparón vergonzante que estropea irremediablemente la lectura de la obra en cuestión, algo espúreo. Me fue imposible hacerle entender que al menos para mí la lengua es algo vivo, que admite esos juegos inocentes ya que estos no obstaculizan la lectura. Admito que puedo estar equivocado y en un error por tanto empeñándome en escribir como sobre poco más o menos hablo.

Yo he venido viendo que por mor de eufonía, de juego, de ganas de reírme un rato de mí mismo v de mis criaturas de papel, mis navarrismos, vasquismos —en el lenguaje coloquial de Pamplona y de buena parte de la Navarra hoy de habla castellana se utilizan palabras vascas como si fueran castellanas v ni los propios que las utilizan saben su origen porque no es su oficio y porque estas sutilezas al personal le imortan una higa—, gitanismos, anacronismos o desbarres han molestado a unos v a otros. Vaya por Dios. Qué le vamos a hacer. Y eso que siempre han sido ocasionales, que en ningún caso hacen imposible o hermética la lectura de mis novelas. Me consuela pensar que para otros lectores esas palabras son de mucho disfrutar y dicen bastante del tono general de ironía, humor, sarcasmo o mera burla que hay en mis últimas novelas.

Recientemente sobre este asunto de la lengua, el léxico y las jergas he tenido un incidente con un periodista de un periódico de Barcelona a cuenta de una estupenda crítica que escribió sobre *Un infierno en el jardín* el profesor Ricardo Senabre en las páginas del diario *ABC.* Destacó y elogió entonces el profesor Senabre, a quien estoy profundamente agradecido por ello —fue por otra parte el único que lo hizo de una manera cabal—, la riqueza del léxico de esa novela. Ahora bien el periodista, a quien a todas luces no le gustaba mi famosa jerga, ni mi léxico, ni mis palabros, ni mis inocentes disparates, me hizo decir del profesor Senabre poco menos que era un tonto por referirse a esas palabra, cuando el profesor Senabre al menos en la página que yo tengo, que no es la misma que tenía el mozo, no hacía sino elogiarme.

Donde el profesor Senabre escribía "El narrador exhibe un lenguaje variadísimo y moderno, con frecuentes ecos del relato oral, donde se mezclan con tanta naturalidad como exactitud voces cultas, popularismos, creaciones neológicas, vocablos de uso local o regional y un sinfín de fórmulas paródicas o de símiles inesperados que proporcionan a la prosa una vivacidad poco habituar', el mozo, tal vez por serlo, veía una desautorización en toda regla de mi literatura y me incitaba al ajuste de cuentas, tal vez porque le resultaba incomprensible que se elogiase un lenguaje que le resultaba por completo desconocido. Hablar de las causas de ese desconocimiento nos podría llevar muy lejos porque nos obligaría a hablar de qué demonios se lee o se deja de leer, cuáles son las referencias literarias del lector en pelo (Torres) y largo y tendido de un etcétera de sombrías amenidades que pueden amargarnos la noche.

De estos equívocos está hecha la sociedad literaria y uno no puede pasarse la vida deshaciendo estos entuertos.

Pero el fondo del asunto es ése: la dificultad real o imaginaria del lector cuando encuentra en una novela palabras cuvo significado o sentido desconoce positivamente. Detrás viene, claro está, la dificultad del traductor ocasional, asunto del que sé poco o nada y del que sólo sabe como veremos mañana Anne Plantagenet. A ese hipotético traductor no puedo pedirle que esté al tanto de mis inventos y de mis ruidos, con un poco de buena voluntad me basta.

En *No existe tal lugar*, mi última novela publicada, hay, como ya he dicho, una escena en la que unos niños, el narrador entre ellos, aparecen sentados en el campanario de la iglesia de su pueblo, libres y exentos en la clandestinidad del lugar prohibido, viendo a los vencejos evolucionar en el aire, y sobre todo echando al aire bochornoso del verano juramentos, palabras, sinsentidos (plenos de sentido), como pájaros echados a volar, que de eso se trata, de pájaros echados a volar primero y más adelante de sacar a pasear a esos personajes que guardamos en nuestro interior y con los que convivimos de mejor o peor grado. Son los juramentos, los palabras, las donosuras, escuchados en las calles del pueblo, alrededor de la trilla, en la boca de la taberna, casi todos prohibidos, al menos para mí, y los palabros inventados. Ay, esas palabras prohibidas, como esas palabras perdidas en cuya persecución y búsqueda puede un escritor perder la vida para ganarla al cabo.

De hecho esa escena de los niños sentados en el campanario de la torre de su pueblo echando a volar palabras, viene de unos episodios vividos y bien vividos. Se trataba de un juego infantil, imagino que común, que consistía en lanzar ristras de palabras prohibidas, procacidades, disparates, desbarres, juegos de palabras herméticos, incomprensibles, que nos movían a una risa loca. Era una manera de construirnos un mundo autónomo, de bautizarlo, explorarlo, descubrirlo y fundarlo también, así fue una parte de mi descubrimiento del lenguaje.

A mí desde muy crío me han castigado y echado a las tinieblas exteriores por la boca que tengo, sobre poco más o menos. Recuerdo un regreso a Pamplona después de unos intensos meses de verano en el pueblo y cómo me expulsaron violentamente de la casa de unos primos míos que es gente pincha donde la haya. No tendría diez años y no entendría qué demonios había podido decir para que me echaran de aquel edén, algo gordo sin duda, porque para acoquinar a un crío éste tiene que haber hecho algo gordo, de lo contrario no se entiende. Aunque sé por experiencia que tratándose de gente pincha, de gente guapa, de los Hombres de la Tradición, cualquier cosa es posible. A la gente pincha el hablar festivo no le entusiasma, le molesta mucho, como le molesta la manera franca y directa de hablar, el hablar a secas. Lo dice Thomas Szasz, el de hablar claro es un pecado de importancia.

De vez en cuanto la gente pincha le coge gusto a la gente del bronce y demás, y para confraternizar hablan como chalanes (tal vez como lo que son) o como hampones (ídem). Viste mucho hablar de cuando en cuando en calorre-

ta, aunque eso visto y sobre todo oído desde fuera, dé una penosa impresión de algo falso y fuera de lugar. A mí el ver a un abogado contagiado del lenguaje carcelario y haciéndose el tipo duro me da no sé qué, miedo tal vez, me acuerdo de las malas compañías y todo eso. Por eso cuando me encuentro en una novela a un personaje hablando todo seguido en argot no me suelo fiar, me parece algo impostado, porque la gente del bronce o la del hampa no siempre habla en su lenguaje hermético. Lo sé por propia experiencia, a la de letrado raspa me refiero, profesión que ejercí durante muchos años, probablemente demasiados.

Tal vez de niño lanzase sin venir mucho a cuento muy rudos juramentos, pero de lo que sí me di cuenta enseguida es de que hablar de lo que uno tiene delante de las narices, con un lenguaje propio —políticamente incorrecto siempre— trae riesgos ciertos de convivencia y de todo. A nadie le gusta la verdad, nuestra verdad quiero decir. A nadie nos gustan ciertas verdades que son en la práctica empujones, casi todos conocemos a ese desagradable individuo que empieza sus parlamentos al grito "Si quieres que te sea sincero-" y al que hay que atajar diciéndole "¡No, por favor, sincero, no!"

Hace tres años, un macarra con el que había tenido un altercado de campeonato adornado de testigos falsos de calidad, se lo dijo a los guardias civiles que bajaron a la puerta de mi casa a levantar un atestado por un incidente grave y violento que es una de las escenas de brutalidad y crueldad que aparecen en mi novela *Un infierno en el jardín:* "No, si escritor importante es, pero no sabe usted qué boquita tiene, señor agente, qué boquita." Pues igual. Boca y memoria, y ganas de pasarme la vida sentado en lo alto de aquel lejano campanario con los pies colgando en el vacío echando a volar palabras y perolas y patrañas mejor o peor urdidas.

Diz que esta afición mía a las jergas y a hablar como mejor me pete me viene como quien dice de familia. En concreto de mi abuelo paterno, que por cierto no era lingüista sino boticario, pero que eso sí, era de mucho y recio juramento, de mucho hablar pintoresco, vehemente, apasionado, imaginativo, sorprendente y sorpresivo (tal vez demasiado). Su casa era un circo, salvo para los que lo padecían todos los días, que estaban que yo sepa hasta el moño de sus discursos y parlamentos. Aquella casa y su manera arrebatada de hablar y de increpar a la realidad y al universo mundo creo que cuenta mucho en mi vida y está en el fondo de mi novela *Las pirañas.* Eran unas actuaciones de verdadera teatro de cámara y a domicilio. Un personaje auténticamente felliniano. O al menos así es como lo recuerdo o como me lo invento, que para el caso es lo mismo.

En algún suelto de prensa, en algún rincón de esos que son auténticas zahurdas o chirriones de la estupidez humana a los que soy tan aficionado, leí hace tiempo que Mozart tenía afición a las germanías, a las jergas y al franco parlar y que esto se debía nada menos que a un defecto del cerebro. A saber. Yo no soy Mozart evidentemente pero no pienso ir al médico a que me miren bien mirado por esto. Sería demasiado mirar. Además igual me encontraban algo, que le dicen, y me daban un susto.

El asunto este de los ventrílocuos, del impostar voces, ya estaba como he dicho apuntado en *Las pirañas,* en sus primeras páginas cuando el narrador dice de sí mismo que es un tripascharlatanas, un milvoces, un fabricante de saliva.

Llegué a él de una manera puramente casual. Su aparición tuvo que ver con uno de los discursos declamatorios, arengas, apuntaciones fiscales, defensas arrebatadas, del narrador, Perico de Alejandría (que en la realidad fue un famoso fabricante de saliva y escritor de sandeces que llevaba por las ferias mundinovis y figuras de cera: probablemente las mismas que vio Pío Baroja en las ferias de Pamplona hacia 1886) cuando éste dice, advierte, amenaza, sugiere, que va a hablar con los ruidos de su revuelta calabaza.

Además, para que la historia tuviera algo del fresco de una época que pretendía, necesitaba voces distintas, que el narrador hiciera hablar sobre la escena a personajes que en puridad es-

tán en otra parte o no están en parte alguna, necesitaba que el narrador en aquel caso un tanto extremo diera suelta a su personalidad escindida, confusa, embrionaria, a través de las voces de los otros personajes que le han habitado o le habitan. Algo parecido a un poseso, pero en menos tenebroso, más tontiloco. Así fue como aparecieron las muchas voces.

Una vez más en esta mi última novela se trata de una de mis falsas memorias o autobiografías fingidas, y los muñecos del ventrílocuo descerebrado con su hablar tontiloco y mucho más cuerdo de lo que parece, con su hablar fingido en todo caso, me sirven para soltar parlamentos de categoría sobre asuntos tan arduos y temibles con la depresión y las sombras de la conciencia, para quitarles hierro a mis historias, para que sobre ellas sople en lugar del viento de la furia, el de la tristeza o la amargura, el del humor vagabundo, para que éste ponga las cosas en su sitio. Las propias historias, hablo por las mías, casi nunca son tan tremendas como para exhibirlas en una barraca de feria, de esas de fenómenos y atrocidades.

He dicho.

El secuestro: La doble traba y sus efectos[1]

Hermes Salceda y Regina Vega

Perec escribe *La Disparition*[2] en 1969, tres años después de haberse unido al OULIPO[3]. Antes había publicado tres novelas cortas *Les Choses* (1965), un retrato amargo de la juventud de los sesenta y su relación con la emergente sociedad de consumo, *Quel petit vèlo a guidon chromé au found de la cour* (1966), una novela de claros tintes autobiográficos, y *Un honnne qui dort* (1967) la historia de un hombre que vive encerrado en su cuarto. Aunque el placer de los juegos con el lenguaje se observa en todas ellas ninguna de las tres novelas puede considerarse como experimental. En este sentido, *La Disparition,* primera novela "oulipiana" del autor, marcará el inicio de una nueva vía de investigación en la escritura de Perec ya que será la primera en la que la experimentación formal juegue un papel preponderante.

Como todo texto que se pretenda "oulipiano" *La Disparition* arranca de una traba[4] lingüística, de una regla formal, en este caso un lipograma, que determina el contenido del texto. Bajo este prisma la escritura se concibe como una serie de operaciones destinadas a resolver el problema lingüístico planteado por la traba y deja de nutrirse de esa suerte de nebulosa a la que solemos llamar inspiración.

La Disparition es un texto lipogramático[5], lo que significa que el escritor prescinde voluntariamente de, al menos, una de las letras

1. La traducción de *La Disparition* sobre la que versa este artículo fue el resultado del trabajo de un grupo de cinco traductores: Marisol Arbués, Mercé Burrel, Marc Parayre, Regina Vega y Hermes Salceda. Los problemas levantados, las decisiones tomadas, las soluciones adoptadas que aquí se exponen son el fruto de un esfuerzo y de una discusión colectiva. Sin embargo como en toda traducción los logros y los errores de *El Secuestro* se evalúan mejor tras un cierto tiempo; la presente reflexión debe por tanto leerse como un intento de dos miembros del grupo de tomar distancias tanto respecto al original de Perec como respecto al texto de salida. Asumimos por tanto toda la responsabilidad de nuestras opciones teóricas y de nuestros juicios tanto respecto al original como respecto a la traducción.
2. Nuestras citas remiten todas a la edición Gallimard de 1989. La versión española de *La Disparition, El Secuestro,* fue publicada por Anagrama en 1997.
3. OULIPO: Ouvroir de Littérature Potentielle (Taller de Literatura Potencial), grupo fundado por F. Le Lionnais y R. Queneau en 1960; algunos de los trabajos del OULIPO están recogidos en dos volúmenes: *La littératurc potentielle (*Gallimard [Folio], 1988) y *Atlas de littératurc potentielle* (Gallimard [Folio], 1988).
4. Adoptamos aquí la palabra *traba* como traducción del término francés *contrainte* por considérala más frecuente y clara en español que la habitual *constricción.*
5. En este sentido la novela se inscribe en el proyecto original del OULIPO, esto es, en "la búsqueda de formas, de estructuras nuevas que puedan ser utilizadas por los escritores tal y como les plazca", (OULIPO, *La littératurc potentielle,* p. 33)

que componen el alfabeto francés. Como la mayor parte de las trabas utilizadas por los oulipianos, el lipograma admite en su aplicación distintos grados o niveles de dificultad. Así, por ejemplo, es muy probable que en lo que llevamos de exposición no haya aparecido ni una sola vez la letra *k* sin que esto deba considerarse como un mérito. En realidad el valor del texto lipogramático resulta de la combinación de dos variables: por una parte la frecuencia de aparición de la letra suprimida en el lenguaje corriente; y por otra la extensión del texto que se produce (no es lo mismo hacer una frase sin la letra *a* o sin la *e* que 500 páginas).

Perec, siempre inclinado hacia las trabas duras, opta por el camino más difícil: prescinde de la *e,* la más frecuente de la lengua francesa, y compone un texto de 320 páginas que contienen 78.000 palabras y 297.000 signos.

1. Las opciones del escritor

Como cualquier otra traba, el lipograma ofrece al escritor dos opciones muy distintas a la hora de enfrentarse a la redacción del texto:

a) Ocultar la traba y escribir explorando todo aquello que se puede comunicar respetando las normas de la representación en el lenguaje. Esta opción sería sin duda practicable pero es poco probable que *La Disparition* hubiese llegado a tener tantas páginas de haber elegido Perec este camino va que las posibilidades de una comunicación clara e inequívoca sin usar la letra *e* en francés deben de ser más bien restringidas.

b) Sin pretender ocultarla, explorar al máximo el potencial productivo de la traba tanto en el plano ficcional como en el macro-estructural, el micro-estructural y el lingüístico. Esta es la opción de Perec, que no aspira a escribir una buena novela policíaca con un asesino en serie y un detective que lo desenmascare, sino a producir un texto que en cada una de sus páginas ponga al descubierto los efectos del lipograma.

Al inclinarse por la segunda vía, y decidir rentabilizar al máximo las posibilidades de la escritura sin *e,* Perec se arriesga a contravenir seriamente las normas de la representación en el lenguaje, a la vez por las carencias de un código lingüístico en el que no puede figurar ninguna palabra que contenga la letra, lo cual implica la supresión de muchos pronombres, locuciones y conjunciones, v por los excesos de todo tipo a los que la traba parece llevar la escritura. Los riesgos de esta opción, en el plano lingüístico v ficcional, se manifestaron con toda claridad en la reseña de la novela publicada en *Les Nouvelles Littéraires*[6]. En la misma el crítico, después de abordar apresuradamente *La Disparition* sólo como novela policíaca, sin reparar en el lipograma, reprochó al autor el haber escrito un libro "violento, crudo, y fácil" así como el haber forzado su inspiración, su talento y el haber perdido sinceridad y espontaneidad. Si bien el crítico en cuestión desde su limitado punto de vista no se equivocaba, como se podrá comprobar en los fragmentos citados más adelante, también conviene reconocer que el gran mérito de *La Disparition* reside en la exploración de la traba inicial, a la vez como generadora de historias v como modo de estructuración narrativa y formal del texto, tal y como veremos ahora mismo.

2. La productividad de ia traba

En *La Disparition,* al hacer de la letra el centro del engranaje textual Perec lleva a sus últimas consecuencias la obsesión por el grafema, por sus posibilidades de combinación, multiplicación y supresión, que se encuentra en buena parte de su obra.

2.1. Plano macro-estructural

La inquietud por el grafema v su sentido se ma-

6. R. Marill Albérès, *Dróle de drames,* Les Nouvelles Littéraires, n° 2174, 1969. Tomamos la referencia de M. Parayre, *Lire 'La Disparition',* Thèse de Doctorat, Université de Toulouse le Mirail, décembre 1992, p. 11.

nifiesta en *La Disparition* no únicamente en el hecho de la supresión de la letra sino en la preocupación por aspectos como su posición en el alfabeto (la quinta letra), la serie de vocales en la que se inscribe o los tres brazos que caracterizan su grafía mayúscula, aspectos todos ellos que serán utilizados como elementos productores de sentido en los distintos planos del texto. Esto puede observarse muy claramente en el índice del libro donde apreciamos la existencia de 26 capítulos (el número de letras del alfabeto francés) y 6 partes (el número de vocales en francés). Sin embargo una mirada atenta descubre la falta del quinto capítulo (la *e* ocupa el quinto lugar en el alfabeto) y de la segunda parte (la *e* es la segunda de las vocales)[7]. Esta supresión planteará, como veremos, serios problemas a la hora de traducir.

2.2. Plano ficcional

El alfabeto, que determina la distribución de los capítulos, también aparece como primer generador de la ficción. Los principales personajes descienden de una poderosa tribu de origen turco que se compone de 26 miembros (el número de letras del alfabeto francés) cada uno de los cuales suele tener una prole numerosa pudiendo llegar a los sextillizos (el número de vocales). Para evitar la disminución del patrimonio común es costumbre en esta tribu que toda la herencia pase a manos del primogénito, aunque los demás hermanos se queden en la miseria más absoluta. Como es fácil deducir, este draconiano derecho de herencia da lugar a envidias feroces de tal suerte que el asesinato de los hermanos mavores acaba siendo para los benjamines el método habitual de hacerse con el patrimonio familiar. Esto es, a grandes rasgos, lo que se cuenta en el capítulo 22 de *La Disparition* en el que también se da un ejemplo de una serie de crímenes ordenados alfabéticamente.

Por fin, con objeto de evitar el peligro de extinción, la tribu prohibe a sus miembros tener más de un hijo. Pero héte aquí que una madre da a luz tres gemelos sin que su marido lo sepa. Consciente de que sólo puede quedarse con uno, opta por entregar los otros dos a la nodriza, quien huye con ellos y se encarga de esconderlos. Desgraciadamente, veinte años después la tribu descubre el engaño y decide matar al que es, a los ojos de su padre, su único hijo. Lleno de ira, el contrito progenitor culpa a los dos gemelos supervivientes de esta muerte y decide vengarse no sólo de ellos sino también de toda su descendencia.

La novela es, en buena medida, la historia de los dos hermanos supervivientes Amaury Consonte y A. W. Savorgnan y de su descendencia.

El padre asesino no es otro que el propio Georges Perec, designado en *La Disparition* como *"le barbu d'Ankara" y* en *El Secuestro* como "el Gordito Peludo de Izmir[8]". En el esquema uno intentamos representar esta saga familiar.

Para los hijos y nietos del Gordito Peludo de Izmir el único modo de escapar a la mortífera venganza paterna consiste en cambiar de identidad y borrar el signo blanco de tres ravas (es decir una *e)* que todos exhiben en su piel delatando su pertenencia a la tribu del progenitor. Amaurv Conson pierde la memoria en un accidente y por tanto el problema de la identidad no se plantea ni para él ni para ninguno de sus seis descendientes (Aignan, Adam, Ivan, Odilon, Urbain, Yvon) cuvas muertes son narradas al

7. *El Secuestro* como traducción tuvo la ventaja de ser en todo momento asesorada por M. Parayre quien realizó su tesis doctoral sobre esta novela. Todas y cada una de las estructuras que aquí se mencionan están analizadas pormenorizadamente en su trabajo. Valga esta observación para disculparnos de no cargar nuestro texto con reiterados envíos a la tesis ya citada.
8. Esta traducción se justifica porque las iniciales G *P.* que aparecen con cierta frecuencia en el original remiten siempre al nombre del autor Georges Perec.

Esquema I

Origen de la tribu			X			
Maximin Menon	**Nicias** Nerón	**Optat** Onofre	**Parfait** Perfecto	**Quasimodo** Quicu	**Romuald** Remigio	**Sabin** Severino
Le Barbu d'Ankara (El Gordito Peludo) / X, **La nonnain** (Sor Virtudes)						
Amaury Conson (Emery Consonte)		X (hijo sin nombre)			**Arthur Wilburg Savorgnan** (Uriel Wilburg Severin)	
Aignan / Gustín K. **Adam** / Ernesto **Ivan**/ Isidoro **Odilon**/ Odilon **Urbain**/ Ugolino **Yvon**/ Yvon		(Es fácil comprobar que los crímenes que comete Maximin sobre sus hermanos están ordenados alfabéticamente así como los nombres de los hijos de los dos supervivientes. En la traducción se intentó que los nombres de la primera serie contuviesen también el nombre de la inicial: eME,eNE, O, PE, CU, erRE, eSE.)			**Anton Voyl** / Tonio Vocel **Douglas Haig Clifford** Freddy Egg Butler **Hassan Ibn Abbou** Hussein Ben I. Bou **Olga Mavrokordatos** Odile Mevrikordetos **Ulrich / Ottavio Ottaviani** Ulrich / Orsini Ottevioni **Yorick** / Yorick	

principio del capítulo 6. Este desconocimiento del personaje en lo tocante a sus orígenes hace que investigue la desaparición de Anton Voyl sin saber realmente a qué se enfrenta[9].

Sin embargo, Arthur Wilburg Savorgnan (Uriel Wilburg Severin) sí que es consciente del peligro que corre no sólo él sino también sus seis hijos y su hermano gemelo. En un vano intento de evitar su fatal destino Savorgnan se dedicará a buscar a éste último (esta búsqueda se narra en los capítulos 23 y 24 de *La Disparition).* Además se deshará de cuatro de sus hijos (Anton, Douglas Haig, Olga y Hassan Ibn Abbou) entregándolos a involuntarios padres adoptivos. Intentaremos representar este embrollo familiar en el esquema dos.

Puede decirse que *La Disparition* es, sobre todo, la historia de los seis hijos de Arthur Wilburg Savorgnan, quienes se afanan por conocer sus orígenes v la razón del fatal destino que los persigue a todos.

La novela se construye en base a una suerte de *quid pro quo* que lleva a los protagonistas a creerse que son quienes en realidad no son. lo que provoca algún que otro incesto (Olga tiene amoríos con dos de sus hermanos, Anton Voyl y Douglas Haig quienes, a su vez, tampoco saben que son hermanos). El cambio de identidad de cada uno de los seis hijos de Savorgnan origina un desdoblamiento de su biografía lo que requiere que para su presentación se informe no sólo acerca de los lazos que mantienen con el clan del Gordito Peludo, sino también sobre la historia de sus padres adoptivos y sobre el modo en el que llegaron a relacionarse con Anton Voyl, reuniéndose, finalmente,

Hasta el capítulo IX *La Disparition* tiene efectivamente aires de novela policíaca en la que hay un desaparecido, Anton Voyl (Tonio Vocel, en el nombre francés se puede leer la palabra *voyelk* y en el español la palabra *vocal),* y un amigo suvo, Amaury Conson (Emery Consonte, leáse *consonante y consonne* en francés) ayudado por un policía, Ottavio Ottavioni (Orsini Ottevioni), que investigan los hechos.

Esquema 2

Arthur Wilburg Savorgnan (Uriel Wilburg Severin)					
L. Horatio Voyl	**Augustus B. Clifford** Dominicus C. Butler	X	Anastasia/Albin Augustin Nicolas Ier Nicolas Constantin Stanislas **Anastasia/Albin** Estelle/ Negrete	**Ottaviani**	**Gribaldi**
Anton Voyl Tonio Vocel	**Douglas Haig Clifford** Freddy Egg Butler	**Hassan Ibn Abbou** Hussein Ben I. Bou	**Olga Mavrokordatos** Odile Mevrikordetos	**Ulrich / Ottavio Ottaviani** Ulrich/ Orsini Ottevioni	**Yorick** Yorick

En la primera fila consta el nombre del padre, en la segunda el de los padres adoptivos, en la tercera el de los hijos; para Olga hemos incluido su genealogía completa que permite apreciar como un cambio de identidad genera otra biografía.

con sus hermanos y sus tíos en Azincourt[10]. Asistimos de este modo a una multiplicación de historias hechas para desmentirse unas a otras puesto que la verdadera, la auténtica historia, la causa del nacimiento de todos ellos no puede ser nombrada; la causa no es otra que la desaparición de la letra e *y* la revelación del secreto supondría el fin de la novela.

Como es fácil suponer, esta proliferación de personajes y de historias hace que *La Disparition* no pueda en ningún caso ser una novela cronológica en la que los hechos se encadenan en base a relaciones de causa y efecto. Cada una de las historias que se cuentan es objetivamente necesaria para la economía de la traba de la que se parte pero, al mismo tiempo, también es cierto que las relaciones entre ellos son a veces muy difusas y las incoherencias desde el punto de vista de la verosimilitud ficcional son bastantes frecuentes.

Enfocada así *La Disparition* es, más que una ficción, un texto destinado fundamentalmente a exhibir en todos los planos el enorme potencial productivo de la traba de la que arranca; Perec parece empeñado en demostrar que se puede escribir sin utilizar la letra más frecuente de la lengua francesa desde un tratado de matemáticas a un soneto. En sentido las numerosas citas[11] de diversos autores que pueblan la novela han de leerse como un intento de demostrar que toda la literatura hubiese podido ser un vasto lipograma en *e*.

3. Las opciones del traductor

3.1. Forma o sentido

La Disparition, como buena parte de la literatura experimental, es un plato apetecible para un traductor; un caso extremo que levanta de

10. El caso más espectacular es de Olga Mavrokordatos y Douglas Haig, cuyas historias familiares se enmarañan hasta tal punto que aún bien avanzado el relato se puede creer que la serie de muertes está en realidad motivada por viejas rencillas entre sus respectivas familias.
11. Al funcionamiento de estas citas dedica M. Parayre un extenso estudio en el trabajo citado.

nuevo, radicalizándolos, los problemas más viejos de la traducción v presenta como excluventes decisiones con las que normalmente se puede negociar. Pensemos, por ejemplo, en el eterno dilema: ¿traducir la forma o traducir el sentido? Es evidente que si se opta por la primera opción el sentido se verá fuertemente alterado dado que un lipograma no afecta a la lengua de la misma manera en francés que en español. También es bastante evidente que si se opta por traducir el sentido, es decir por reflejar fielmente en español todo lo que dice el texto francés, la forma, el lipograma, queda definitivamente olvidada.

En realidad el dilema está falseado desde la base ya que reposa en una reducción del sentido a un único componente del mismo: la historia que cuenta el libro. Es decir se olvida así de que el valor poético de la novela depende estrechamente de la traba de escritura a partir de la cual se compone. La importancia literaria de *La Disparition* reside básicamente en ser un texto de 300 páginas escritas sin la letra *ey* en proponer varias proezas de escritura lipogramática que abarcan desde un tanka a un anuncio publicitario.

Si aceptamos que en *La Disparition* el lipograma es un elemento básico en la construcción del sentido, por poco que se pretenda acercar el texto de salida al original la traducción ha de ser lipogramática [12].

3.2. ¿Un lipograma en a o en *e*?

A la primera decisión, cuvos términos acabamos de exponer, le sigue otra no menos trascendente: ¿qué letra suprimir? ¿la misma que el original? ¿o la vocal más frecuente en español?

El haber optado por la supresión de la *a* resultó ser, a la postre, el punto más controvertido de nuestra traducción y algunos especialistas en Perec no le ahorraron críticas. Éstas se centraron sobre todo en dos consecuencias que se derivan del lipograma en *a:* la necesaria adaptación de al menos parte de las referencias culturales y de la mayoría de los nombres propios y la desaparición de algunas estructuras micro textuales.

Las referencias culturales

Se comprende fácilmente que un lipograma en *e* como *La Disparition* y un lipograma en a como *El Secuestro* no puedan compartir todas las referencias culturales. En este caso, como casi siempre sucede en la traducción, no se puede aplicar una regla general a todas ellas. Conviene distinguir al menos dos tipos de referencias culturales: por una parte aquéllas cuya única función es dar un color de época al texto o bien aquéllas que simplemente forman parte de una serie más o menos heterogénea. Así, al principio del capítulo 17 de *La Disparition, se cita la* Columbia Pictures que puede sustituirse sin ningún inconveniente por la RKO. Del mismo modo, en el capítulo anterior no hay ningun inconveniente para que en una lista de parejas cinematográficas Ginger Rogers y Gene Kelly sustituyan a Virginia Mayo y Richard Widmark.

Por otra parte, existen referencias que se inte gran en redes textuales más complejas y que requieren, por tanto, un tratamiento distinto. Este es el caso, por ejemplo, de las alusiones y citas de Tomás Mann, un escritor muy apreciado por Perec. La importancia de estas referencias obliga a que sean conservadas en la traducción aún recurriendo a una parafrasis.

> *Anastasia s'alla tapir dans un sanatorium, a Davos. Thomas Mann, l'y voyant un jour, aurait dit, paraít-il: "Si j'avais vu plus tót Anastasia. Hans Castorp n'aurait jamais connu Clawdia Chauchat".*
> *(Disparition,* p. 190)

12. Cualquier traductor, sea cual fuere su orientación, a la hora de trabajar toma ante todo y en primer lugar, de manera consciente o no, una decisión sobre el sentido del texto que se propone trasladar a otro idioma, y el resultado de la operación traductológica reflejará siempre de manera más o menos clara las implicaciones de esa decisión inicial.

> Estelle resolvió esconderse en un clínico, en Devos. Tom M., que se encontró con Estelle, dijo: "Si mi novelón sobre los dolores de los tuberculosos no estuviese escrito en el momento que nos conocimos Estelle y yo, Hens Costorp no hubiese coincidido con Clodette C. en su clínico de reposo." *(Secuestro,* p. 171).

Como vemos la deficiente evocación de los personajes debido a la imposibilidad de respetar sus nombres en el lipograma español es compensada precisando el tema de *La Montaña Mágica* y el lugar donde se desarrolla.

Los nombres propios

En *La Disparition* los nombres propios obedecen a una estricta organización alfabética y casi siempre están motivados por complejas relaciones textuales. Ya hemos comentado brevemente los de Emery Consonte y Tonio Vocel, ahora pondremos tres ejemplos más: el nombre de uno de los hijos de E. Conson remite a la traba de escritura en la medida en que el grupo Ai de Aignan se pronuncia en francés como una *e* abierta y evoca de este modo la letra misma. En *El Secuestro* se intentó respetar esta microestructura remitiendo a la letra proscrita (la *a)* a través de su sonido, de ahí que el personaje en cuestión haya sido rebautizado como Gustín K. La estrategia adoptada fue distinta con el nombre de Anton Voyl que abre la declinación de la serie vocálica. En este caso nos inclinamos por el diminutivo Tonio, con ello se pretendió que el lector reconstruyese el nombre completo Antonio restableciendo así la letra amputada que falta en la serie. Con el nombre de Ibn Abbou no se plantearon grandes problemas ya que se trata simplemente de un homenaje de Perec a su amigo Marcel Benabou. Bastó pues con sustituir la *a* intermedia por la *I* que le corresponde a dicho personaje en la serie y rebautizarlo Hussein Ben I. Bou.

Si bien nos hemos esforzado en trasladar al español los nombres propios de la manera más acertada posible en algunos casos sólo lo hemos logrado a medias. Es el caso de Albin, supuesto padre de Olga Mavrakordatos. Su nombre hace referencia tanto a su origen albanés como al color blanco, que en *La Disparition* juega un papel muy importante evocando, por lo general, las ideas de ausencia v de muerte: el hueco dejado en el papel por la letra borrada o en una estantería por el libro que falta; la muerte representada por la ballena blanca o por el *Uomo bianco.* El color negro parece el más apropiado para asociarlo a esas mismas connotaciones, al hueco, a la muerte y al vacío de ahí que el personaje en cuestión fuese rebautizado con el nombre de Negrete. Es evidente que Negrete no puede ser súbdito albanés en *El Secuestro.* Así, por proximidad geográfica se le hizo originario del Peloponeso. Aquí la pérdida de la doble motivación del nombre respecto al texto original no se puede ocultar[13].

Las estructuras locales

Otra crítica frecuente tiene que ver con la dificultad de mantener determinadas estructuras micro-textuales al optar por el lipograma en *e:* por ejemplo el nombre de la ciudad donde se desarrolla la acción a partir del capítulo 9 es Azincourt, que no sólo contiene dispuestas en riguroso orden alfabético todas las vocales *AzIncOUrt*—excepto la *e,* lógicamente— sino que además empieza con A-Z en clara referencia al abedecedario que genera y organiza todo el libro.

13. En este caso el nombre del personaje incluso dio lugar a una incoherencia en la traducción: "Corridos doce meses sólo hubo en pie un Mevrikordetos [...] por eso el Peloponés no cejó en su persecución [...] Y es que el individuo superviviente fue el hijo de Demirel, de nombre Negrete. (Demirel quiso que se le pusiese ese nombre por puro chovinismo)." *(Secuestro,* p. 160). El parentesis debería haberse suprimido, ya que tal explicación no justifica en ningún caso un nombre que más bien suena latinoamericano.

Es obvio que dicho topónimo no podía mantenerse y que además resultaba difícil encontrar otro que cumpliese equivalentes condiciones: empezar por BZ y tener todas la vocales ordenadas alfabéticamente menos la *a.* En estas situaciones, ningún traductor lo ignora, conviene simplemente esforzarse en limitar la pérdida; la solución final, Noirmoutier, lo consigue al menos en parte va que contiene todas las vocales aunque éstas no estén dispuestas en orden alfabético.

La derrota de los traductores justifica en estos casos las críticas de los especialistas, aunque no deja de ser una enorme ingenuidad pensar que el objetivo último de la traducción es reflejar todas v cada una de las estructuras microtextuales del original.

3.3. Traducir el valor poético

Las críticas que acabamos de señalar son justas en parte pero anteponen las consecuencias que se derivan de la elección de la traba, su efecto en determinadas estructuras textuales, al valor de la traba misma, es decir la escritura sin *e.* Olvidan que, más allá de los cálculos metatextuales, que en *La Disparition* son numerosos, una traba de escritura condiciona antes que nada el uso de la lengua y no sólo el léxico, sino en general nuestra forma de aprehender el mundo a través del lenguaje. Así, por ejemplo, si en *La Disparition* no abundan las mujeres no es porque Perec fuese un redomado machista sino porque en francés los femeninos llevan *e.* Si la novela está narrada en pasado y sobre todo en imperfecto no es porque la ficción lo requiera, sino porque, en francés, los imperfectos de los verbos del primer grupo no llevan *e* excepto en tercera persona de plural. Si el texto tiende con demasiada frecuencia al exceso paratáctico no es porque este procedimiento sea una condición *sitie qua non* del discurso indirecto, que domina claramente en el libro, sino porque una vez suprimida la *e* Perec dispone de muy pocas palabras de subordinación.

Traducir *La Disparition* de cualquier otra manera que no sea por un lipograma en *a* equivaldría simplemente a normalizar su escritura, a mitigar a los ojos del lector español los efectos devastadores que la supresión de la e tiene sobre la lengua francesa.

Optar por el lipograma en *a* significa implícitamente situar el valor de la novela en el hecho de ser, ante todo, un ejercicio de escritura sin *e.* El mérito indudable de Perec, es, a nuestro entender, el haber llevado el ejercicio a sus últimas consecuencias. Sólo así se puede entender que el escritor hava sacrificado completamente la coherencia ficcional del texto. Tal v como hemos señalado más arriba, la diégesis muestra una tendencia a dejar que las historias proliferen sin preocuparse de los nexos de unión entre ellas. Sólo así se explica la cantidad de textos superfluos que Perec insertó en el libro y que no aportan nada a la historia principal. Pensemos, por ejemplo, en los cuadernos de Tonio Vocel que contienen ocho tratados sobre distintas ciencias (matemáticas, biología, antropología, sociología, ontología, filología inglesa, alemana y francesa), en las seis reescrituras lipogramáticas de poemas clásicos de Víctor Hugo, Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud, en los diversos textos repartidos por toda la novela como los informes policiales o el poema japonés, o incluso en el prólogo, cuya pertinencia para entender el resto del libro es más que dudosa.

4. Los riesgos del lipograma en a

La decisión del lipograma en *a,* que a nuestro entender se revela como necesaria, no está exenta de riesgos v contradicciones. Esta elección requiere además tomar otras decisiones suplementarias.

4.1. La adaptación

Por ejemplo: ¿conviene en la traducción imitar el gesto del escritor hasta sus últimas consecuencias y adaptar completamente la novela a la cultura española? Ésta fue nuestra primera

tentación. De hecho el prólogo y el primer capítulo fueron escritos, en un primer momento, sustituyendo las referencias al mayo francés por referencias a la Guerra Civil Española. El riesgo de esta opción se percibe fácilmente: equivale a escribir una novela lipogramática en español inspirándose en la idea de Perec. El texto de llegada obviaría completamente el contexto sociocultural del que arranca e incluso las eventuales relaciones con otras obras del mismo autor. Se quiera o no *La Disparitiou* es una novela que se inscribe en el contexto literario francés de los 60, marcado por agrias polémicas teóricas.

4.2. La solución de compromiso

El Secuestro fue finalmente el resultado de una vía intermedia, de una solución de compromiso que permitiese respetar el contenido de la novela de Perec v, a la vez, dar al lector español un extenso lipograma que se acercase en la medida de lo posible al texto francés. Y como todas las soluciones de compromiso, ésta sólo es satisfactoria a medias y no está exenta de numerosas contradicciones:

- La primera de ellas tiene que ver con el alfabeto francés (compuesto por 26 signos) y el alfabeto español (compuesto por 27 o 28 signos, según las escuelas). Esto significa que todos aquellos elementos de la ficción que están regulados por el número 26 en el original, habrán de verse alterados. Así, por ejemplo, el clan del Gordito Peludo no podrá estar compuesto por 26 miembros sino por 27 v el libro no podrá tener 26 capítulos sino 27. Es decir, la versión española tendrá un capítulo más que la francesa. Para lograrlo en nuestra traducción hemos dividido el capítulo 14 en dos.

- Por otra parte, el alfabeto español se compone tradicionalmente de 5 vocales y no de 6 aunque la *y* sea considerada por unos semivocal y por otros semiconsonante. Evidentemente no se podía suprimir en las series familiares a uno de los seis personajes, lo que alteraría gravemente la ficción; esta imposibilidad nos obligó pues a considerar la n o m o vocal en español.

- Otra contradicción frecuente gira alrededor del número 3, que en el texto original puede considerarse siempre como una referencia a los tres trazos de la *E* mayúscula. En español, el relato no siempre permite sustituir el 3 por el 1, número que designa la posición de la *a* en el alfabeto.

- Otra contradicción puede detectarse, por ejemplo, en la falta de unidad en la traducción del color blanco que, como hemos dicho tiende a volverse negro en *El Secuestro.* Sin embargo, en el capítulo 8, cuando Perec nos ofrece su versión lipogramática de la lucha entre Achab (Echeb) v la ballena blanca [14] la traducción no puede hacer de Moby Dick un enorme "dugongo negro". No queda más remedio entonces que recurrir a expresiones de este tipo: "...el impoluto, enorme, niveo y lechoso monstruo sirenio", "el enorme, niveo, lechoso e incoloro monstruo...", "su lomo es como un monte de nieve...", "un sirenio incoloro". Es decir, insistir abusando de sinónimos y paráfrasis en el color del animal.

- Quizás la mayor pérdida de sentido respecto del original en *El Secuestro* viene del nombre del autor, Georges Perec, que como vemos tiene cuatro *es y* ninguna *a.* Esta constatación tan banal es importante puesto que en *La Disparition* la supresión de la *e* implica en primer lugar para el autor la pérdida de su nombre. Por eso el famoso padre vengador y asesino de *La Disparition* no puede ser nunca citado y aparece travestido de múltiples formas pero nadie acaba de identificarlo del todo. Por el contrario en *El Secuestro* paradójicamente el nombre del asesino puede decirse sin que eso suponga el fin de la novela.

5. La doble traba

El conjunto de contradicciones y quizás defectos que acabamos de señalar no es sino el re-

14. La traducción de este fragmento se la debemos a Cristina Hernández, que dejó el grupo a medio camino.

sultado de la obediencia de los traductores a una doble traba: por una parte la necesidad de reflejar lo más fielmente posible las historias que cuenta Perec, que impone toda traducción como tal; por otra parte la necesidad no menos imperiosa de reflejar en español el lipograma original y sus efectos tanto sobre el código lingüístico como sobre las estructuras textuales.

5.1. Las estructuras micro-textuales

Atendiendo a la segunda traba se procuró trasladar al texto español las estructuras microtextuales que conocíamos:

> *Nous connaissons ton pouvoir: il va du Hibou au Tatou, du Gavial à l'Urubu, du Faucon au Vison, du Daim au Wapiti, du Chacal au Xiphidion, du Bison au Yack, du noir Agami au vol lourd au Zorilla dont la chaír n'a aucun goút. (Disparition,* p. 137)

> Oh!, Sumo Gurú, no ves pero todo lo entiendes. Conocemos tu poder, el que comprende el Hurón v el Topo, el Grifo v el Unicornio, el Felino y el Visón, el Erizo v el Wopití, el Dugongo y el Xilófogo, el Cuervo v el Yeco, el negro Buey perezoso y el Zorro huidizo y comepollos [15]. *(Secuestro,* págs. 126-127)

Digamos, simplificando mucho, que Perec declina el alfabeto en orden decreciente empezando desde la *Hy* paralelamente en orden creciente empezando desde la *T: H-T, G-W, F-V, D-W, C-X, B-Y, A-Z.* El salto de la *F* a la *D* delata la ausencia de la *E,* es decir, el lipograma inicial que produce toda la novela. En la versión nos hemos esforzado en reproducir esta estructura con la salevedad de que en nuestro caso la enumeración pudo recuperar la *E*pero en cambio tenia que terminar en la *B y* no en la *A.*

En este tipo de fragmentos donde las estructuras micro-textuales desempeñan un papel preponderante es donde la traducción duda menos en apartarse del original.

5.2. Los efectos de la traba sobre el código lingüístico

Además de respetar las estructuras micro-textuales nos esmeramos también para que el texto español reflejase lo mejor posible los efectos que la traba tiene sobre el código lingüístico. Nos situamos aquí a grandes rasgos en el terreno estilístico v desde este punto de vista *La Disparitiou* no es precisamente una novela poética; su escritura, como bien dijo el crítico que no percibió el lipograma, es violenta y brusca. Su ritmo no es ni mucho menos uniforme sino que da la impresión de avanzar como a trompicones: continuos cambios de registro, frases largas cargadas de incisos al lado de párrafos que a golpe de frases simples y paratáxis resumen la vida de varias generaciones. Contrariamente al despistado crítico no consideramos estos rasgos como defectos sino como inevitables consecuencias de la traba y también como el estilo adecuado para un texto que, a través de la maraña de unos árboles genealógicos imposibles v de una trama policíaca que no lo es, nos ofrece una reflexión sobre la dificultad de crear sentido a partir de una carencia fundamental en la lengua.

El problema del sentido que recorre toda la novela se expresa sobre todo mediante dos tipos de discurso :

- Por un lado en los inauditos y vanos esfuerzos que realizan los personajes para comprender sus orígenes que, por lo demás, no pueden revelar nunca:

> Siempre he tenido en secreto el oscuro embrollo de tu origen. Si pudiese, te hubiese dicho hoy el Tormento que pende sobre nosotros. Pero mi Ley prohíbe referirlo. Ningún individuo puede en ningún momento vender el inconsistente porqué, el desconocido mínimo, el completo veto que, desde el origen, oscurece nuestros discursos, desluce nuestros deseos v pudre nuestros movimientos. Todos son conscientes de que un perjuicio sin nombre nos

15. Las mayúsculas son nuestras tanto en el original como en la traducción.

conduce sin nuestro conocimiento, todos son conscientes de que nuestro eterno Tormento nos tiene recluidos en un estrecho recinto que nos impide todo recorrido v que nos produce circunloquios sin fin, discursos inconexos y olvidos, por lo que sufrimos un conocer ilusorio donde se ensombrecen y se oscurecen nuestros gritos, voces, sollozos, suspiros v deseos. Según ponemos empeño en comprender el término omitido, en tener en nuestro poder lo puro sin contornos, se cierne sobre nosotros un odio destructivo. Egg, hijo mío, tengo que decirte que desde hov v como en tiempo no muy remoto, el peligro de muerte concurre por este sitio, siento su merodeo en derredor nuestro. (*Secuestro,* p. 144)

En este fragmento Dominicus C. Butler se esfuerza en explicar a su hijo adoptivo Freddy Egg Butler por qué tiene que abandonar Noirmoutier. La razón está ligada al verdadero origen de Freddy, que no puede ser revelado. Por eso el intento de Dominicus se convierte en una divagación bastante abstracta sobre la imposibilidad de explicar a su hijo el sentido de su vida, es decir la razón de la muerte que le acecha. Como es lógico Freddy Egg no entiende los confusos circunloquios de su padre adoptivo y sintiéndose rechazado abandona el hogar lleno de rencor.

- Por otra parte, a través de los intentos, no menos vanos, para comprender los distintos documentos que Tonio Vocel envía a alguno de los personajes antes de desaparecer.

A noir, Un Blanc, disait-il. Un clair-obscur: attribut proximal d'un "a contrario": a l'instar du signifiant signalant ipso facto qu'il a fallu, pour qu'il soit, trahir tout son autour (l'actualisation niant, done montrant la virtualisation, il fallait, pour saisir l'immaculation du blanc, garantir d'abord sa distinction, son "idiosunkrasis" original, son opposition aa noir, au rubis, au safran, é l'azur), l' "Un blanc" n'ouvrait-il pas motu proprio sur sa contradiction, blanc signal du non-blanc, blanc d'un album où courut un stylo noircissant l'inscription où s'accomplira sa mort: ó, vain papyrus aboli par son Blanc; discours d'un non-discours, discours maudit montrant du doigt l'oubli blotti croupissant au mitan du Logos, noyau pourri, scission, distraction, omission affichant ou masquant tour à tour son pouvoir, canyon du Non-Colorado, corridor qu'aucun pas n'allait parcourir, qu'aucun savoir n'allait franchir, champ mort où tout parlant trouvait aussitót, mis à nu, l'affolant trou où sombrait son discours, brulót flamboyant qu'aucun n'approchait sans s'y rótir à tout jamais, puits tari, champ tabou d'un mot nu, d'un mot nul, toujours plus lointain, toujours plus distant, qu'aucun balbutiant, qu'aucun bafouillant n'assouvira jamais, mot mutilant, mot impuissant, improductif, mot vacant, attribut insultant d'un trop-signifiant où va triomphant la suspicion, la privation, l'illusion, sillon lacunal, canal vacant, ravin lacanial, vacuum a l'abandon où nous sombrons sans fin dans la soif d'un non-dit, dans l'aiguillon vain d'un cri qui toujours nous agira, pli fondu au flanc d'un discours qui toujours nous obscurcit, nous trahit, inhibant nos instincts, nos pulsions, nos options, nous condamnant à l'oublí, au faux-jour, à la raison, aux froids parcours, aux faux-fuyants, mais aussi pouvoir fou, attrait d'un absolu disant tout à la fois la passion, la faim, l'amour, substruction d'un vrai savoir, d'un chuchotis moins vain, voix d'un mot au plus profond, voix d'un voyant plus clair, d'un rapport plus vrai, d'un virant moins mort. Oui. Au plus fort du Logos, il y a un champ proscrit, tabou zonal dont aucun n'approchait, qu'aucun soupion n'indiquait: un Trou, un Blanc, signal omis qui, jour sur jour, prohibait tout discours, laissait tout mot vain, brouillait la diction, abolissait la voix dans la maldiction d'un gargouillis strangulant. Blanc qui, à tout jamais, nous taira vis-à-vis du Sphinx, Blanc a l'instar du grand Cachalot blanc qu'Achab pourchassa trois ans durant,, Blanc où nous disparaitrons un à un... (*Disparition,* p. 128-129).

Uriel Wilburg Severin intenta en el capítulo 11 aprehender el sentido de la reescritura lipogramática de las *Vocales* de Rimbaud. El resultado es un enrevesado discurso de frases largas, llenas de incisos sobre la imposibilidad de que pueda existir discurso alguno y sobre la destrucción misma del instrumento básico para la creación de sentido que es el lenguaje, todo ello plagado de abundantes referencias al blanco, a

la prohibición y al hueco que designan aquí la ausencia inicial sobre la que se erige la novela.

Veamos ahora la versión española.

> Negro, E niveo, dijo. Luz v noche: oposición como si fuese un oxymoron: como el sgte, indicio evidente de que fue preciso, con objeto de que surgiese, difundir todo su contexto (su perlocución desmiente lo que descubre su ser contingente, es preciso si se pretende comprender el no ser del hueco, de lo niveo, de lo lechoso, ver con nitidez su distinción, su "ideosinkresis" su oposición con el negro, con el rojo, con el verde) "un hueco" no descubre en sí mismo su propio no-ser, hueco niveo de un bloc sobre el que corrió un boli ennegreciendo el escrito donde se cumple su muerte: ¡Oh! pobre folio suprimido por su hueco, discurso de un no discurso, discurso prisionero que pone el dedo en el olvido que duerme en el centro del logos, núcleo podrido, escisión, secreto, omisión que en un mismo gesto descubre y esconde su poder, *No-white house,* corredor por el que no puede correr ningún pie, que ningún conocimiento puede seguir, terreno yermo en el que todo locutor se mete muy pronto, como desnudo, desprotegido en el pozo donde duerme su discurso, tizón ignífugo que te puede rustir si no te pones lo suficientemente lejos, pozo seco, terreno prohibido de un verbo desnudo, de un término insuficiente, que siempre se ve muy huidizo, siempre muy lejos, que ningún locutor ronco, ningún disléxico puede emitir, término que constriñe, término impotente, improductivo, término huero, epíteto ofensivo de un sentido excesivo donde se ve el triunfo de lo sospechoso, de lo prisionero, de lo iluso, resto incompleto, río seco, regresión imposible de Freud, infructuoso desierto en el que todos nos perdemos sin remisión sedientos de un no dicho, como en el inútil grito del estertor último, pliegue hundido en el peritexto de un discurso que siempre nos oscurece, nos pone en ridículo, inhibe nuestros instintos, nuestros deseos, nuestros firmes propósitos, nos prescribe el olvido, lo nocturno, el positivismo, los recorridos fríos, los sinuosos rodeos, pero del mismo modo poder enloquecedor, inmersión en un todo que dice en el mismo gesto los sentimientos puros, los celos, el empobrecimiento extremo, sustitución de un conocimiento verídico, de un susurro menos inútil, voz de un ego profundo, voz de un vidente menos impreciso, de un informe menos confuso, de un vivir menos muerto. Sí. En el centro del Logos existe un dominio proscrito, un perímetro prohibido que no indicó ningún letrero cuyo contorno es un enorme yermo: un hueco, un desierto, un signo omitido que impide todo discurso, diluye el poder del verbo, confunde el discernimiento, oprime el cuello del locutor, suprime su voz v sólo se ove un gruñido seguido de un improperio. Hueco niveo, que nos pone enfrente del esfinge y nos impide responder, Niveo color del enorme sirenio que persiguió con empeño Echeb meses y meses, Niveo hueco en el que nos perderemos todos de uno en uno. *(Secuestro,* p. 119-120)

La traducción como bien se puede apreciar es muy libre y no pretende trasladar al español la lógica difícil de reconstruir del original sino sobre todo recrear, manteniendo la pertinencia de este discurso en la trama de la novela, el efecto que el texto produce, la perpetua fuga del sentido a la que parece condenado el lenguaje reflejada en imágenes imposibles: ¿cuándo es a la vez de día y de noche? ¿cómo puede un folio ser suprimido por un hueco? ¿existe un discurso de un no discurso? ¿para qué sirve un corredor por donde no se puede correr? ¿cómo es la *No-White house?*

Conclusión

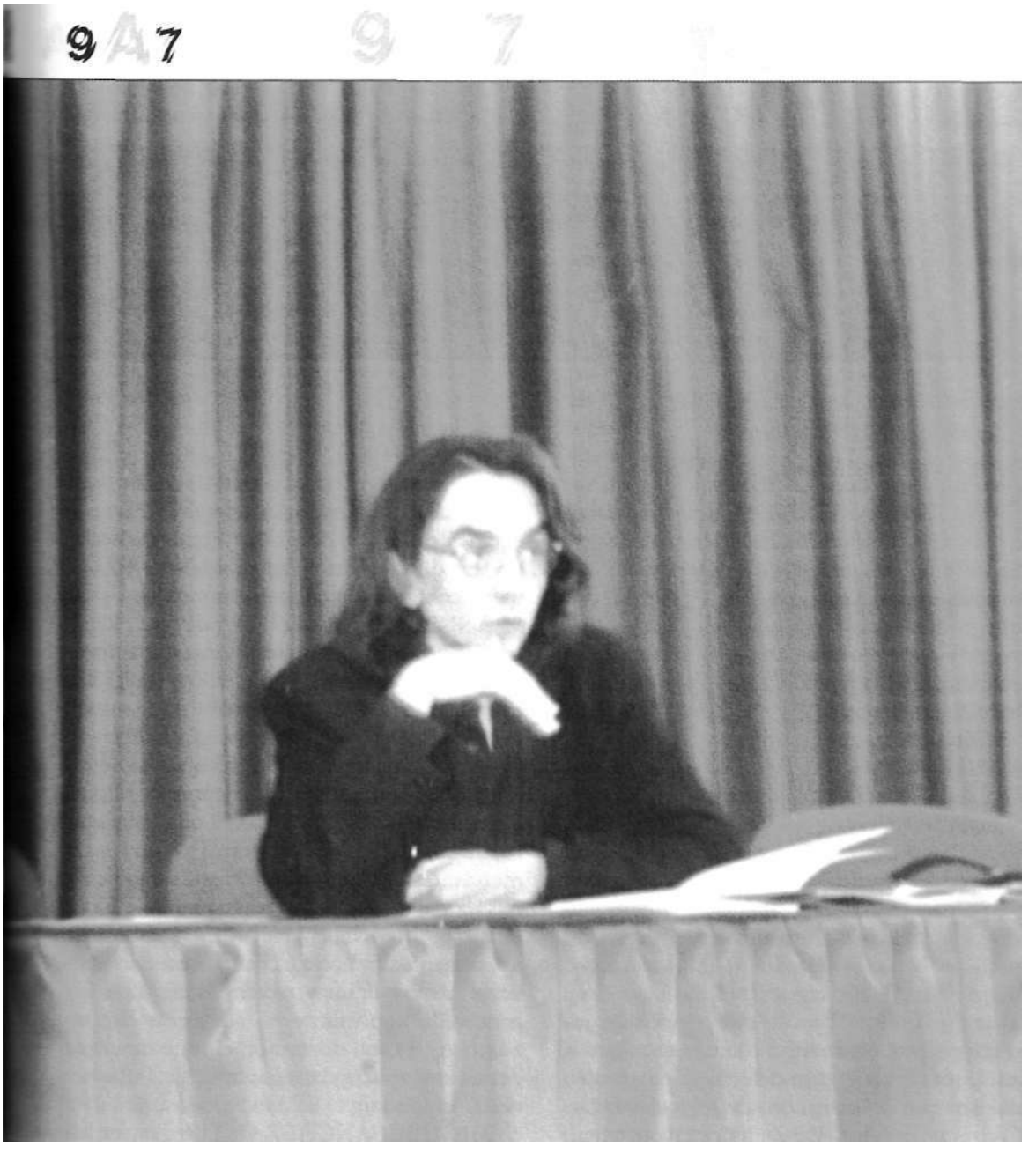
El Secuestro es un fenómeno editorial extraño ya que no es frecuente que los traductores se vean asociados al éxito de un libro. Sin embargo en este caso podemos asegurar que si la edición se agotó en sólo cuatro meses no se debe únicamente al prestigio del autor (Perec no es un escritor de gran público) sino más que nada por considerarse la traducción lipogramática de *La Disparition* como una proeza digna de ver.

De la proeza suele destacarse el aspecto más visible: la escritura sin *a.* Una acrobacia poco frecuente pero no de mayor mérito que hacer sonetos.

T A R

El mérito, si lo hay por parte de los traductores, se encontrará sobre todo en el difícil equilibrio que fue preciso buscar entre las exigencias de una doble traba: la de la traducción que obliga a verter fielmente el contenido ficcional del texto francés en español y el lipograma en a que por su propia dinámica tiende a producir un texto que nos alejaría del primer objetivo (es decir, que nos llevaría hacia la adaptación).

Esta opción ha producido en la versión española algunas contradicciones que podrían resumirse en la siguiente fórmula: ni está todo el contenido del original ni todas las implicaciones del lipograma en *a*. La fórmula aquí no hace sino plantear bajo una luz cruda la tarea del traductor: un continuo comercio con el sentido en el que se trata de perder lo menos posible.



Mesa redonda

Miguel Sánchez Ostíz y su traductora al francés, Anne Plantagenet
Modera: Catalina Martínez Muñoz

CATALINA MARTÍNEZ: Buenos días. Vamos a escuchar a continuación el debate entre Miguel Sánchez Ostiz y Anne Plantagenet. Quienes estuvisteis ayer en la conferencia de Miguel, creo que podéis haceros una idea de la dificultad enorme que tiene la traducción de un texto suyo. Anne Plantagenet ha tenido además la valentía —puesto que fue ella quien propuso la edición de esta novela en francés, que es la primera que se va a traducir de Miguel Sánchez Ostiz en Francia—, de elegir quizá uno de los textos más difíciles, porque contiene una cantidad de planos léxicos, de registros, absolutamente dispares. Se está bailando por completo de uno a otro. El lenguaje pasa desde lo más vulgar hasta lo más culto. Tiene todas las trampas y todas las dificultades que puede encontrarse un traductor, concentradas y reunidas en una misma novela. Para ilustrar un poco este aspecto yo he elegido unos cuantos términos al azar, que forman parte del lenguaje personal, del lenguaje de la memoria de Miguel Sánchez Ostiz, que nos van a dejar a todos un poco temblando, porque la mayoría no vamos a entender absolutamente nada. Por ejemplo: *Zacarro, zafarriñones, chandrío, baldragas, ciriquear, tallahoscas, jambeta, recucugriñado.* Allí queda eso. Si tenemos tiempo le pediremos a Miguel que nos aclare un poco estas lindezas. Son ellos quienes tienen que explicarnos cómo han trabajado, cómo han resuelto la cantidad de dudas tremendas que había que resolver. Hay que decir, además, que Anne Plantagenet ha hecho un trabajo excelente y tal vez debería ser ella quien comenzase a contarnos un poco.

ANNE PLANTAGENET: En primer lugar, gracias por vuestra acogida, porque yo empiezo ahora en la traducción y es la primera vez que estoy en un debate como éste, con un autor muy famoso y muy difícil también. Para mí es la segunda traducción de una novela. No era cosa fácil. Estoy muy contenta porque Miguel Sánchez Ostiz ha visto la traducción y le ha gustado mucho. La mayor dificultad para mí era la mezcla. Catalina lo ha dicho: era la mezcla de dos léxicos distintos; una lengua muy elevada y una lengua muy vulgar que hace referencias que no suenan en francés... Los franceses no pueden entender algunas referencias de Miguel, y para mí lo importante era conservar el tono zumbón, el tono de humor, el tono de ironía del autor y, a veces el tono muy clásico, muy serio de la novela.

MIGUEL SÁNCHEZ OSTIZ: De verdad que me he llevado esta mañana una sorpresa enorme, leyendo un montón de páginas que ha hecho Anne Plantagenet, de la traducción de mi novela; y lo que más me ha llamado la atención, leyendo también en francés, es que lo más importante de esta novela no era tanto el léxico, del que Catalina nos ha sacado una pequeña muestra, sino el tono del narrador y de la po-

sición del narrador y de su punto de vista. Lo que más me ha sorprendido es que eso está plenamente conseguido en la traducción al francés, quizá por una comprensión que ha tenido la traductora en esa diferencia de tonos que hay en la novela. Del abogado, del letrado, porque narra la novela un letrado que se ha contagiado de la gente del bronce, de la gente del hampa, porque evoluciona de un léxico a otro con mucha facilidad y un intermedio, que podía ser un léxico muy literario, habida cuenta que el protagonista de la novela es un poeta español que en algunos capítulos se va a Madrid a hacer carrera. Como sabe aquí algún amigo, es muy difícil ir a Madrid a hacer carrera literaria de poeta. Lo que me ha sorprendido es eso, la perfecta reconstrucción del punto de vista.

Luego, yendo a detalles muy concretos del léxico, me he dado cuenta de que Anne Plantagenet, más que preocuparse en algunos casos por encontrar las palabras equivalentes en francés, ha tenido la audacia y la valentía, muy reconfortante para un autor, de inventar términos equivalentes en francés. Términos que en francés a mí me han parecido muy humorísticos. El tono de burla, de humor zumbón, de ironía, está perfectamente trasladado al francés. A mí, por otro lado, me ha emocionado mucho ver mi novela escrita en francés.

Además, siempre lo he dicho, yo a los 16 años vivía en París junto a la editorial donde ahora me van a editar; todos los días pasaba por delante de aquellos escaparates inmensos y me veía allí dentro, y verte al cabo de 30 años pues...

A.P.: Es la suerte que tengo, que hablas muy bien francés, pero también es un peligro. Puede ser un peligro.

M.S.O: La verdad es que he cogido la traducción con auténtico temor. La sorpresa ha sido eso, que de pronto me he visto... Ha sido para mí una experiencia única, verme en otra lengua y reconocerme en otra lengua.

A.P.: Y reír. Porque la ironía del texto no viene sólo de las palabras que has dicho sino del tono. Del tono general, de la mezcla de todo y no sólo de diferencias precisas que no suenan en francés, y la traducción suena muy bien, hace reír al lector, me parece.

M.S.O: Sí, eso viene del punto de vista de la novela, es decir, del modo que tiene el narrador de contar la historia de este poeta zarrapastroso que es Martín Eguren, que no da pie con bola en la vida cotidiana, y el modo de contar todas esas jeremiadas... A mí me sorprendió que la crítica en España o, algunos críticos, creyera que esto iba en serio. Me sorprendió que no fuera tan transparente el tono paródico, el tono irónico, la burla, la zumba que hay en la novela utilizando el lenguaje. Y al verlo en francés me ha parecido que resulta absolutamente grotesco.

A.P: Es que la crítica en España se sintió agredida, y en Francia eso no es posible; tenemos la distancia de las referencias.

M.S.O: Lo de las referencias es un asunto que me ha sorprendido al leer algunas páginas. Es verdad que la novela es de una época muy concreta, que no es objeto de debate. El momento político y social español del 87 al 90, los dos años anteriores al *crac* de la bolsa. Es la novela de una clase emergente, que salió de la nada camino del pelotazo pasando por el cazo, en un momento político muy concreto de nuestra historia y, lo que sí me ha sorprendido de una forma no muy agradable, es que hay unas referencias muy concretas a políticos; en concreto hay una broma sobre la serie de estos bandidos que salen en televisión... El Algarrobo. El Algarrobo era el mote que le pusieron a Luis Roldan cuando era Gobernador Civil de Pamplona; antes de que se supiera que era el que levantaba la pasta; y por la pinta que tiene le pusieron de mote "El Algarrobo".

Lo que veo es que esas referencias concretas que me comentó ayer Anne Plantagenet, que es lo que tiene de claves de la vida pública, no solamente no están traducidas al francés, sino que en castellano, cinco años después, la verdad es que son inoperantes en la novela. Eso me ha dejado preocupado porque igual tiene razón Torrente Ballester en la misma entrevis-

ta que cité ayer, cuando decía que había que escribir con la oreja. En esa misma entrevista, Torrente Ballester decía que a la más reciente literatura española le sobraba una intención de testimonio y le faltaba una decidida voluntad de invención literaria. Entonces yo no sé si ese llevar el día a día de nuestra época a los papeles, cuando uno no tiene una pericia probada, pues da páginas y fragmentos que al cabo resultan herméticos e incomprensibles y que no sirven para nada en la novela. Que igual a mí, en el momento en que los escribí pues dije, caramba, mira, ahora me quedo tranquilo y le digo a este que es un mamanado. Pero que luego, cinco años después, el lector francés no va a saber quién es "El Algarrobo" y poner notas a pie de página diciendo: "El Algarrobo: Luis Roldán, Director Gral. de la Guardia Civil". Es que ni para tesis... Bueno eso ya sería otra cosa. Pero, salvo esos casos muy concretos que he visto aquí y allá, el resto de la novela, lo que es el ambiente de la época, sí lo he visto reflejado, no en el léxico pero sí en el tono. Y otra cosa que no me ha gustado es que he visto que este libro tiene páginas muy agresivas. Ese lenguaje, ese léxico, del que ha entresacado palabras Catalina, cuando lo sostienes mucho en las páginas del libro, pasa de ser de humor espeso, de humor grotesco; pasa muy fácilmente de la zumba a la furia. No creo que nos guste a ninguno, como lectores, que nos agredan, que nos cojan de las solapas y nos meneen. Y hay algunas páginas que tienen esos meneos y que en francés también resultan agresivas. Anne se ha preocupado mucho por encontrar un lenguaje, no del francés del día a día, sino de encontrar muchos anacronismos. Me ha sorprendido mucho.

A.P.: Traté de conservar más el ambiente, el tono, el ritmo, el hecho de que el narrador a veces no se controla y se deja llevar. Intenté conservar más eso que cosas precisas que no se pueden traducir.

M.S.O: Ayer hablamos de que en el léxico de esta novela vo utilicé muchos navarrismos, vasquismos. ¿Tú cómo lo ves, lo del regionalismo aquí? ¿Te ha resultado extraño? ¿Te ha parecido una novela regionalista?

A.P.: No, porque si es una novela regionalista me parece que no puede traducirse. Cuando leí la novela quise traducirla, porque sabía que en francés podía existir esta novela. Por ejemplo, hay una palabra al principio, en la primera página, donde el protagonista dice: "Está todo i*ermo"*, que es una palabra que no existe en francés; puede traducirse con una pronunciación distinta de la pronunciación oficial. Pero no es una novela regional. El tono y el ambiente y lo general de la novela es algo universal.

M.S.O: Eso pretendía. Lo que pasa es que el camino que he escogido, veo que no es el más corto, ni el más llano. En concreto, veo que esta palabra que ha señalado Anne, que está en la primera página de la novela, "iermo", ayer comentaba con Paco, que se produce una cosa muy curiosa en la gente del mundo rural, sobre todo, por un mal contagio, un efecto de la televisión y de la radio. Siempre hemos pensado que, sobre todo en algunas zonas de Castilla La Vieja o de La Rioja, la gente del campo tenía un franco hablar, muy preciso, que hablaba muy bien, porque le salía de dentro, y que por contagio de la televisión intentan hablar bien. Intentan hablar como ven que hablan los de la televisión, y entonces dicen unas cosas absolutamente zarrapastrosas, como algunos políticos que a veces hablan a tontas y a locas y no saben de qué están hablando. En este caso, se trata de un constructor, promotor, un auténtico manguta, a quien le molesta enormemente ver que hay tierras sin urbanizar, que esté todo "iermo, iermo", intentando pronunciar bien "yermo"; o sea, un error como la copa de un pino. Entonces Anne ha traducido eso como...

A.P.: *"Incult, incult"*.

M.S.O.: Es lo mismo que promotor-constructor, pero en francés, que probablemente sería el mismo.

A.P.: Empleaba una palabra que no conozco.

C.M.: Lo que sí parece es que Anne ha conseguido que el lector francés tenga la misma extrañeza ante el texto que tiene un lector español.

9 7

M.S.O.: Extrañeza porque le conmueve, porque esta forma de lenguaje, esta forma de decir es la de alguien que estaba, como dije ayer, hasta las narices de haberme sentido agredido... Primero era un error mío de percepción de la realidad, que unos cometen con más facilidad que otros y yo los cometo con mucha facilidad. Pero después de haber publicado *Las Pirañas*, un libro que me causó cantidad de problemas, estaba furioso. La vida cotidiana de mi entorno se había hecho bastante irrespirable y desde ese punto de vista de furia y de hartadumbre de una época y unos personajes y de la vida pública, de políticos, de gente del mundo de los negocios, más que sin escrúpulos, un mundo de tiburones que, aunque tengan los dientes de titanio como el Guggenheim de Bilbao, pesan bocado... desde ese punto de vista está escrito esto.

C.M.: He seleccionado dos pasajes del texto que me parecen emblemáticos y muy representativos del conjunto de la novela. Hemos pensado que Miguel los lea primero en español y que Anne lea a continuación su versión en francés. Tienen una dificultad tremenda, entre otras cosas porque en algunos casos las frases son larguísimas y en francés resulta bastante más difícil que en español conservar la misma estructura sintáctica.

M.S.O.: Para no leerlo a pelo voy a poneros un poco en ambiente. El protagonista de la novela está hablando con un amigo suyo que es un abogado, marrón, como dirían los franceses, y está contando que el dueño de un bar, que se llama Dienteputo, le ha azuzado a un camello que tiene en el bar para vender cocaína por las casas, y le han dado una paliza que lo han mandado al hospital con dos patadas en la cabeza. Le está contando a su amigo el abogado lo que le ha pasado. El abogado es un viejo cínico, que de joven trabajó con el Abbé Pierre, y ya de mayor lo único que le interesa es la bula. Le está diciendo que a ver si se cree, por ser artista, por ser poeta, que tiene bula: que tiene que darse cuenta que ha vivido un mundo muy duro. Y dice lo siguiente:

"—¿Te han roto algor Pero no te **la han roto.** Pues, majo, me parece que no te queda más remedio que aguantar. Además, es gente **muy poderosa** la que está detrás. No tienes nada que hacer Eguren. Nada que hacer. No sabes dónde te metes. No sabes estar. No tienes grupo. Eso es lo que te pasa, **no** tienes cuadrilla. Te has saltado las normas y te **han** dado tu merecido.Y nada más. Nada más. ¿Que tepensabas, que por ser artista tenías bula?— Andosilla. sin embargo, empezaba a preocuparse por el cariz que iban tomando los acontecimientos".

Andosilla es el abogado, que es el apodo que tenía un cliente mío que estaba en la cárcel, y tenía dos apodos, "El Andosilla" y "El Cantamañanas." La verdad es que el abogado es andosilla y muy cantamañanas. Es un abogado que su especialidad es explicarle al prójimo cómo es la vida, así en general, sin dejar ningún rincón sin explicar. Es decir, son los listos que conocemos todos, que saben como son las cosas.

"Y Eguren ya no le escuchaba, ya estaba en otra parte, ya veía un sapo tocando una batería de tambores destemplados, ya veía al sapo saltando sobre la tripa desinflada de un bombo, ya veía el careto de Dienteputo disfrazado de oso hormiguero, ... toda clase de superficies, con una napia descomunal, rojiza, retorcida como un tubérculo, goteante, el belfo caído, los ojos entreabiertos, el dinero se escurría de sus bolsillos, billetes enrollados uno detrás de otro, todo envuelto en un nube de polvo blanco, ¡al rico polvo de Colombia!, gritaban en aquel mercadillo de cadáveres andantes, un polvo sutilísimo, abrasivo como salfumán, que al más chato le ponía napia peduncular. Ya veía Eguren a un kilikón con su verga de aquí para allá y bufones canoros disfrazados de toreros, viejos y artríticos enanos, ya le veía Eguren arrastrando el carro del heno, va rodaba, ya escuchaba el ruido de sus ruedas en el empedrado desigual, ya iban montados en él la repulsiva doctora muerte, de voz aguardentosa, puro guay, violín rasposo de jatorra. ¡Diente, Diente, otra raya!, decía. Ya saltaban por el aire barajas enteras, oros y copas y bastos, y espadas, y más oros y más copas y más bastos y más espadas, y se oían voces: ¡Órda-

TA

go!, ¡mus!, ¡a pares no!, ¡no, no, no, no!, ¡Sí voy, voy! Ya le endiñaba uno a otro, a lo perro, los dos disfrazados de coristas de espectáculo arrevistado, ya se oía la expresión de gozo e inteligencia de la tribu, ¡ay, que risa, ay que risa! ¡Que me meo! ¡Aquí no caben los muertos!, gritaba uno que iba disfrazado de conejo rosa, sentado encima de todo con la bolsa de las perras en las orejas, al tiempo que echaba por el aire escrituras notariales de propiedad y el Libro de Familia. A la política se refiere esta visión, cornezuelesca. Hecho baraja del día con sus reyes, y sus sotas, y sus caballos, para escapar a América, como El Algarrobo, ya, ya se acercaba el carro del heno rechinando, ya le pasaba a Eguren por encima de su cabeza, ya se alejaba ya".

La verdad es que es un texto muy difícil.

A.P.: Es muy difícil, pero también es un delirio. Es un delirio. Es una visión. A mí me parece más fácil traducir un delirio que… sí, de verdad, que algo muy preciso.

M.S.O.: En concreto esto hace referencia al *Carro del Heno;* es una recreación del cuadro. Yo utilizo personajes como El Algarrobo y el Conejo Rosa éste famoso. Parto de unas fotos que andaban circulando por Madrid, de una juerga donde había un presidente autonómico vestido de conejo rosa... No le hizo gracia esto…

A.P.: Esta es la traducción en francés, a partir de "Pero no te la han roto"…

"Les propriétaires des chiens étaient, en gènèral, des gens violente, agressifs et bruyants. Des gens que personne n'attaque et qui ne pensent pourtant qu'a se dèfendre: 'S'il entre quelqun'un, tu le bouffes... hein?, ordonnaient-ils, très confiants, à leur chiens. Et le chien haletait un peu en bougeant la queue. Ils prenaient du plaisir à nuire á autrui, et auraient joui proprement de l'opportunité de commettre indéfiniment des forfaits en toute impunité, ainsi que l'avait exprimé Eguren dans l'une de ses combatives, atrabilaires et élusives, (c'était selon,) 'Lettres de mon moulin'. Quelques temps plus tard, ils installèrent des alarmes, après des discussions sur les vigiles assermentés, les compagnies de sécurité, les voleurs et les drogues (sans savoir que bon nombre d'entre eux les avaient a domicile, bouffant devant le frigo comme les monstres des films de Spielberg: des adolescents fantomatiques, toujours énervés, violents et mal intentionnés, qui de la même façón se roulaient des joints après s'être rempli la panse, et marchaient insomniaques chez eux ou dans les rues comme des zombis, aprés s'être envoyé des drogues à dessin comme on mage des cacahuètes). Ils se racontaient des anecdotes d'agressions et de cas effrayants survenus dans des banlieues proches, lointaines ou imaginaires, perpetrées par desfous, des psychopathes, ou par des 'gens bizarres'. Les gens bizarres les obsédaient. Ils en voyaient partout, terrifiés, et rentraient chez eux pour profiter de la protection du chien et de l'alarme."

M.S.O.: ¿Qué quieres que diga? Resulta impresionante... No sé lo que pensaréis, aunque yo creo que está magníficamente trasladada, la reconstrucción en francés de lo que es el cuadro de El Bosco. Una visión llena de referencias, de claves.

A.P: Sí, pero no importa, en francés las referencias no importan.

M.S.O.: Por otra parte es un texto muy hermético. "La visión cornezuelesca" hace referencia al cornezuelo del centeno, hace referencia a la pintura... no a El Bosco, sino a Grünewald, al pintor alsaciano, que se sabe que estuvo intoxicado de cornezuelo de centeno, —cuando aún no se sabía que producía una enfermedad llamada "el fuego de San Antonio", que curaba en un hospital de Alsacia una Orden entre religiosa, militar y médica, que eran los Antoninos— antes de que se supiera, a final del siglo XVIII, que la enfermedad venía de comer trigo contagiado de cornezuelo de centeno, de dónde más tarde se extrajo el LSD, al que hace referencia... Toda la construcción del texto está bajo esa influencia.

No es que sea intraducibie, son las tripas de la construcción del texto en castellano, que no creo que le sirvan de nada al lector. El lector lo que tiene que sacar de aquí es una impresión. Al lector tienes que llevarlo de una página a otra, que no se detenga en el cornezuelo, que no se

detenga en el conejo rosa, que no se detenga más de lo debido en el "blanco de Colombia", por lo que le conviene...

C.M.: Si queréis aún tenemos tiempo de leer un fragmento más.

M.S.O.: No has podido escoger mejor fragmento. Lo digo porque el autor de este salchucho en el mes de enero me estaba esperando en la puerta de casa con un bate de béisbol y, como es un descerebrado, no sabía si partirme la cabeza con el bate de béisbol o partir el bate de béisbol en mi cabeza. Se estaba armando un lío pavoroso, porque es un auténtico descerebrado.

> M.S.O.: Los dueños de los perros eran, por lo general, gente violenta, agresiva, ruidosa, gente a la que nadie atacaba, v que no pensaba más que en defenderse. "Como me entre uno lo devoramos, ¿a que sí?", le decían muy confianzudos a su perro, y el perro jadeaba un poco y movía la cola. Gente, pensaba Eguren, y así lo había expresado en una de sus combativas y atrabiliarias y elusivas, eso según, *Cartas de Mi Molino*

(Esta es una sección que el protagonista de la novela tenía en la prensa diaria, que al final se la quitan porque se mete mucho en política)

> "que disfrutaba haciendo daño, y que hubiera disfrutado de lo lindo si hubiese tenido la oportunidad de cometer fechorías, impune e indefinidamente". Esa defensa era extensible a las alarmas que se instalaban a los pocos días. Hablaban mucho de alarmas y de vigilantes jurados, y de compañías de seguridad, y de mangutas, y de drogotas, sin saber que muchos de ellos los tenían en casa, papeando de lo lindo delante del frigorífico, como monstruos de película de Splielberg, adolescentes fantasmales, siempre excitados, violentos y malintencionados, que lo mismo se sobaban a porro limpio después de haber llenado la andorra, que andaban insomnes por la casa o por las calles como zombis después de haberse metido drogas de diseño, como quien come cacahuetes. Y se contaban anécdotas de atracos y de casos tremebundos en urbanizaciones cercanas, lejanas, imaginarias, protagonizados por locos, o psicópatas o gente rara. La gente rara les traía a mal traer. Veían gente rara, amenazadora, por todas partes. Sentían algo de miedo y se metían para dentro a disfrutar de la protección del perro y de la alarma.

A.P.: *"—Attends, dis-moi, ils ne t'ont rien cassé?— lui demanda Andosilla irrité, en agitant les glaçons de son verre.*

—Mais ils auraient pu... En plus, ce n'est pas le problème— dit Eguren soutenu par le Boodd qui voyait dans tout cela une conspiration d'encapuchonnés, avec leurs cérémonies secrètes et nocturnes dans une maison respectable.

—Mais ils ne t'ont rien cassé... Bon, mec, il me semble que tu n'as pas d'autre solution que de la fermer. En plus, il y a derriére des gens très puissants. Tu ne peux rien faire, Eguren, rien, tu ne sais pas où tu te fourres, tu ne sais pas être, tu ne fais pas partie d'un groupe. Voilà le problème, tu n'a pas de bande. Tu as dépassé les bornes, et ils t'ont régi ton compte, et rica de plus, rien de plus... qu'est-ce que tu croyais? Qu'en tant qu'artiste, tu avais carte blanche? — Andosilla. en fait, commençait à s'inquiéter de la mauvaise tournure que prenaient les événements.

Eguren ne l'écoutait plus, déjà ailleurs. Il avait la visión d'un crapaud jouant avec des tambours désaccordés; le crapaud sautait sur le ventre dégonflé d'un joueur de grosse caisse, à la gueule de Dienteputo, déguisé en fourmilier, fignolant toute superficie, au blair démesuré, rougeâtre, tordu comme un tubercule, dégouttant, les babines tombantes, les yeux entrouverts..., l'argent s'échappait de ses poches, des billets enroulés les uns derriére les autres, le tout enveloppé dans un nuage de poudre blanche... 'A la riche poudre de Colombie!', criaient-ils sur ce petit marché de cadavres ambulants, une poudre très fine, abrasive comme de l'acide chlorhydrique, qui transformait le plus camus des blairs en pédoncule. Eguren voyait un espèce de prétentieux qui baisait dans tous les coins. des chanteurs bouffons déguisés en toreros, des vieux nains arthritiques... Il tirait le chariot du foin, tournait déjà..., on entendait le bruit de ses roues sur le pavé accidenté... emmenant la répugnante doctoresse 'mort' á la voix éraillée, vraie gouaille, violon rápeux du brave type. 'Dienteputo, Dienteputo, un au-

tre ligue!', disait-elle..., des jeux de cartes entiers sautaient en l'air, de l'or, des verres, des bâtons, et des èpées. .. et des voix incroyables, des jeux de cartes, par paires, disaient: non, non, non, si, je prends... denx choristes de revue de Music-Hall se mettaient sur la gueule comme des chiffonniers, sous les cris de joie et d'intelligence de la tribu: 'Ah, que c'est drôle, je me pisse de rire...!' 'Ici, les morts ne rentrent pas', criait un type déguisé en lapin rose, surplombant tout, sa bourse à fric dans les arcilles, et jetant en l'air des actes notariés de propriété, le livre de famille (cette vision ergotée fait référence à la politique), devenu le jei de caries du jour, avec ses rois, ses valets, ses cavaliers pour s'échapper en Amérique, camme l'Algarrobo, déjà..., le chariot de foin grinçant s'approchait déjà, il passait déjà au-dessus de la tête d'Eguren, et s'éloignait déjà, déjà..."

M.S.O.: Yo no digo nada porque se van a pensar que estamos conchabados.

C.M.: Como imagino que querréis intervenir podemos abrir va el turno de preguntas.

PREGUNTA: Anne, ¿cómo diste con este autor? ¿Por qué lo elegiste con lo difícil que es?

A.P: Es la historia de un flechazo. Por la novela, por la escritura. Realmente por el personaje de Eguren. Yo tenía que encontrar una novela, un autor español. Tropecé con *Un infierno en el jardín* v quise ardientemente traducir esta novela. He leído otras novelas de Miguel Sánchez-Ostiz, pero el universo, el ambiente de esta novela me parecía ser la condensación de todo su estilo, de toda su particularidad, de su exquisitez, con las dificultades de traducirlo en francés. Pensé que era la primera novela de Miguel que debíamos traducir al francés. Es la novela para descubrirle en Francia. Esa es la historia. Ahora vamos a ver... Por el momento no está publicada; va a salir en la editorial Pavot a principios del año próximo.

PREGUNTA: Me gustaría que hablaras sobre la figura de Céline, porque Miguel se siente próximo a Céline. Cuando se publicó la novela, se habló de Céline, y no sé si hay similitudes reconocibles para el público francés.

A.P.: La verdad es que yo traduzco sin diferencias...

M.S.O.: ¿Tú ves que esta Dovela es celiniana? Yo no veo que éste sea un libro celiniano. No creo que tenga nada que ver con *Muerte a crédito* o con *Viaje al final de la noche,* y desde luego, nada que ver con las novelas posteriores. Es otro delirio. Se podía haber hablado de una cierta parodia celiniana en la novela *Las Pirañas.* Incluso una utilización de los puntos suspensivos. Aunque alguien pueda decir: "No, pero eso también lo hacen los románticos". En *Las Pirañas* podrá haber algo de eso. Lo de Céline, el tipo que piensa como escritor que dice vov a contar cosas, y van a venir de todos sitios para matarme, es un iluso, es un tonto o las dos cosas, porque, además, van a venir y le van a dar. Además no es tan fácil contar el verbo de Céline, vo creo que es inimitable. Y no vov a entrar en la bibliografía política de Céline que es otra historia; pero después de haber leído mucho a Céline, a mí su visión de la vida me resulta venenosa, me resulta torcida v, francamente, cuanto menos escriba como Céline mejor. Yo creo que a Céline su literatura le jugó una mala pasada; confundía realidad e invención y le pasó como al artillero que pone un provectil en el cañón y la cara detrás de la culata... Yo creo que la gran labor nuestra es hacer una literatura que sea eso que acabo de decir.

A.P.: Puede en todo caso haber algo de Céline en la escritura-río. No sé si se dice así en español. En el hecho de que el narrador establece una gran distancia con su escritor...

PREGUNTA: Yo pensaba en *Las Pirañas.* Es una novela relativamente intraducibie; y mi comentario se refiere a la similitud de tono enlazando con los submundos de la ciudad.

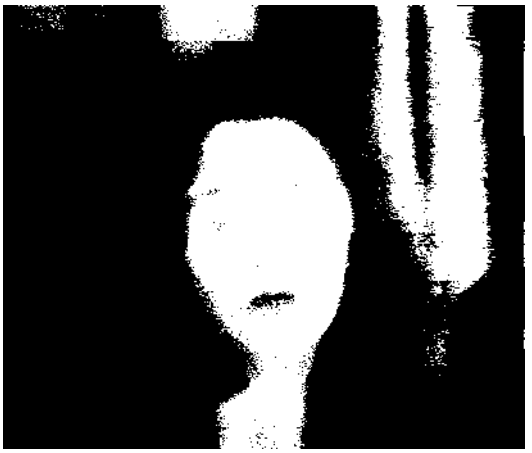
M.S.O.: Efectivamente hay en *Las Pirañas* algo no ya de *Muerte a crédito* o *Viaje al final de la noche,* sino de *Guignol's band,* la zarabanda. Sí hay algo de esos delirios. Pero se me ha pasado la gana. Estaba intentando mejorarlo con esta otra novela que tengo entre manos que se llama *La flecha del miedo,* y la verdad es que acabé aburrido de mí mismo, que es mi tema

favorito, y fue cuando dije que la mejor manera de encarar los episodios más sombríos de la propia vida, que tampoco nunca son tan sombríos, es el humor vagabundo. Y que la forma de acercarme a todo eso con más o menos verdad, era a través de la ventriloquia, de los muñecos. A través de esa distancia que pones en la escena. Era para alejarme de lo celiniano. No me apetece escribir así. No me sale va escribir así. Además, es que la furia no se inventa, no se puede impostar, y cuando se imposta se nota y mueve a risa.

PREGUNTA: Quería volver al regionalismo. Es indudable que la lista de palabras es clara para un navarro, pero para un francés, vasco-francés.. . ¿podría servir para situar la novela en su contexto traducido? ¿Se podría utilizar el francés que se habla en el País Vasco?

M.S.O.: No lo sé. Eso es cosa de Anne. Si es verdad que en el País Vasco-Francés, se habla un francés con unas construcciones sintácticas muy parecidas a las de aquí, porque para empezar son traducciones del vasco. Las palabras que has dicho, por ejemplo *chiquear,* no es una palabra castellana, es una palabra vasca, utilizada como si hiera una palabra castellana, que se utiliza mucho en Navarra. Ciriquear es molestar a alguien de una manera muy insidiosa, como si tienes un bicho en una jaula, meterle entre los barrotes un palo y fastidiarle.

A.P.: Primero hice una primera versión muv precisa, y después tengo la suerte de traducir un autor vivo, y que habla muy bien el francés...



T A R A Z Ó N

Intervención de Fernando Rodríguez Izquierdo sobre los haikus japoneses

Fernando Rodríguez Izquierdo
Presentación: Ramón Sánchez Lizarralde

RAMÓN SÁNCHEZ: Sólo quería decir, para quien no lo sepa que, además de otros reconocimientos, Fernando el año pasado recibió el premio MOMA. Es un premio creado por una serie de instituciones japonesas y ofrecido a las mejores traducciones de su lengua a otras lenguas, y un premio bastante prestigioso. Ya tuvo oportunidad Fernando de escribir al respecto en nuestra revista VASOS COMUNICANTES, y hemos querido que estuviera aquí, y nos comunicara algo de su experiencia en relación con esta, seguramente muy difícil, tarea de traducir del japonés. Él tiene la palabra.

FERNANDO RODRÍGUEZ IZQUIERDO: Yo quiero empezar agradeciendo a ACE Traductores, y concretamente a Ramón Sánchez Lizarralde y a Catalina Martínez, la invitación que me han dirigido para estar aquí. Indudablemente para mí es una satisfacción enorme. Les han distribuido unas hojas donde hay unos *haikus de primavera,* verán que en la columna de la izquierda encuentran los haikus en japonés, aunque con letras, para que podamos leerlos. Hay unas letras que están destacadas en negrita y es la palabra de estación, porque es muy importante en el haiku; es la palabra que nos da un testimonio de la estación del año, en este caso la primavera. Será, pues, el ciruelo o serán las violetas, etc. Hay una columna intermedia que me mandó la profesora Elena Gallego. Tienen su nombre al pie de la página. Elena Gallego está en Kyoto; es española, de Burgos, y allí trabaja con la profesora japonesa Seiko Ota.

Elena me mandó estas traducciones hechas por ella con ayuda de Seiko Ota, sin pretender hacer poesía, sino simplemente poniendo el sentido de los haikus, y me las envió para que yo les diera el visto bueno o las corrigiera, con el ruego también de que les diera forma poética en lo posible. Yo he tomado estos poemas con un gran rigor formal. Les he tratado de dar la pauta métrica más aproximada que tiene el haiku, que son cinco sílabas, siete y cinco, (cinco, siete, cinco); un total de diecisiete sílabas.

Es verdad que la prosodia japonesa no es exactamente igual que la nuestra, en fin, no voy a explicar ahora los ligeros desajustes que puede haber. Nosotros tenemos esa pauta de cinco/siete/cinco, que es muy eufónica, suena muy bien en español; es la fuga de la seguidilla, por ejemplo, que suena muy airosa. También tenemos pequeñas licencias como son las sinalefas por ejemplo, los diptongos, todo esto que en japonés no existe. De manera que las diferencias son tan mínimas que no vale la pena detenerse en ellas. Yo tomé esta pauta, cinco/siete/cinco, y he traducido según ella.

Lo que ocurre es que aquí tienen el resultado final en la columna de la derecha, pero, en medio, entre la columna del centro y la de la derecha, hubo otros intentos por mi parte. Al recibir estos haikus, yo traté de ponerlos en verso español, según esa pauta métrica que les digo, pero después vino a ayudarme una chica japonesa Tomoko Nakada, estudiante en Sevilla. Ahora ya no está en Sevilla, pero durante un año me estuvo ayudando, y cuando ella veía las traducciones que yo había elaborado sobre las de Elena Gallego me decía: "no". Tajantemente. "No es ese el sentido; no es ese el matiz", etc. Bueno, a uno le entra una rabia enorme, porque ha sufrido mucho para poner la pauta métrica en condiciones, pero uno también comprende que se debe a un rigor de fidelidad al original. Entonces vino la reelaboración. Por tanto, hay toda una historia de transición entre la columna central y la columna de la derecha.

Hechas estas advertencias voy, en primer lugar, a dar una pequeña introducción, y después, a ver algunos detalles de estas traducciones.

En el libro que yo hice con motivo de mi tesis doctoral, sobre el haiku japonés, citaba va unas palabras de un investigador, Savory, que yo interpreto como si fueran dirigidas a mí; es decir, que me siento vivamente aludido. Pertenecen a una obra titulada *The Art of Translation,* y dice así: "Ha de concederse el axioma de que la traducción perfecta es imposible con la limitación de que es verdad solamente en el caso de la poesía". En general se admite que la traducción perfecta es imposible; puede que haya alguna traducción perfecta, pero nunca en el caso de la poesía. De manera que mis traducciones no son perfectas ni lo pueden ser. Son totalmente perfectibles.

Yo creo que la traducción es un fenómeno de trasvase, por eso me gusta mucho el título de la revista VASOS COMUNICANTES; pienso también en el tantas veces proyectado trasvase Tajo-Segura; en cómo se podría hacer que los dos ríos fueran uno, y que tomáramos el agua sin saber si es del Tajo o del Segura.

Bien, esto es un poco la utopía **de** la traducción: que tomemos una frase y ya **no sepamos** si es del autor que la creó o del **autor que** la tradujo: dónde está la virtualidad, **la magia,** que haya una fusión plena. Pero evidentemente se trata de un ideal que, como todo ideal, evidentemente no es real.

Meillet dijo que los sistemas **gramaticales de** dos lenguas son impenetrables entre sí. **Cada** lengua tiene su sistema que es un todo **cerrado** y no podemos hacer trasvases de gramática **a** gramática. Nos tenemos que situar en un nivel distinto. Esto nos lleva a la consideración de los niveles, por eso en mi título quise indicar algo de esto: las estructuras lingüísticas ante el proceso de traducir, porque hay muchas estructuras y todas ellas son sumamente importantes para la comunicación —primero— y, evidentemente —en segundo y muy importante lugar—, también para la traducción.

El lenguaje es como un fluido, sobre todo pensando en la lengua nativa, en la lengua propia. Es como un fluido natural: como puede serlo el agua o puede serlo la electricidad. No nos damos cuenta de que tenemos agua hasta que hay un corte en el suministro. No nos damos cuenta de que gozamos de la electricidad hasta que hay un apagón, y entonces empezamos a pensar: ¿Serán los cables, serán los fusibles, serán las lámparas? ¿Qué será? Entonces nos damos cuenta de que hay fusibles, de que hay lámparas, de que hay contactos. Lo mismo pasa con el lenguaje; funciona tan naturalmente que no nos damos cuenta de su complejidad hasta que aquel instrumento nos falla, y entonces viene el análisis. ¿Donde está el fallo?

El fallo puede estar en cualquiera de las estructuras lingüísticas y voy a hacer un brevísimo recorrido para que todo esto quede patente. Rapidísimamente, porque estoy hablando ya a personas muy entendidas en el tema, podemos empezar por la escritura, tal vez, la fonética, la fonología; hablaríamos también de la morfología y la sintaxis, es decir, el terreno gramatical; y el léxico y la semántica, y tal vez la situación que podemos abarcar dentro de la semántica,

porque ahora la ciencia de la pragmática nos hace concebir un ámbito más grande para la semántica. Desde la fonética —o bien desde la escritura— a la semántica, hay muchas estructuras, muchos niveles. Por una mala pronunciación podemos no entender, y no comunicarnos, lo cual va contra la finalidad principal del lenguaje. Los sevillanos nos comemos muchas eses, como todo el mundo sabe. A mí, que soy sevillano, hablando con mi familia que también lo es, a veces me ha ocurrido que mi mujer dice: "¿No vamos al cine?". Esto puede significar "¿No vamos al cine?" o "¿Nos vamos al cine?". Y tengo que repreguntar, para ver que me ha dicho mi propia mujer.

Una sola *s* nos puede confundir entre una frase afirmativa y una negativa. La fonología, por el cambio de un fonema, también puede dar lugar a confusiones. Una vez vi a un conductor que intentaba aparcar un coche en circunstancias un poco difíciles, y otra persona desde fuera dirigiendo la maniobra. El que estaba fuera le dijo "vale, vale"; y el que estaba conduciendo pues ¡plaf! siguió, rompió un faro, chocó con la pared. Se cruzó el siguiente diálogo: "¿No te he dicho vale, vale?" "Sí, pero yo entendí 'dale, dale'". ¿Que pasó? Cambiamos un fonema y la comunicación es otra, luego hay fonemas que son importantes para la comunicación; esto es de Perogrullo.

Con respecto a la morfología basta pensar en los discursos de Tarzán: "Tarzán matar tigre". Habla todo en infinitivo; eso que llaman de broma el *infinitivo comanche*. Pues "Tarzán matar tigre", ¿qué quiere decir, que lo va a matar, que tiene intención de matarlo, que lo ha matado, que lo acaba de matar?. Perdemos el tiempo verbal porque está en infinitivo. Luego los morfemas verbales que indican tiempo son importantes para entendernos bien, de lo contrario, perdemos algo.

La sintaxis. Si una persona de habla alemana está aprendiendo español y de pronto dice: "yo quiero agua no", porque está acostumbrado a poner la negación al final, bueno pues, esta persona ¿quiere agua o no quiere agua? ¿Qué me está diciendo? Está todo bien, la fonética es correcta, la morfología es la adecuada, pero el orden de las palabras falló. Falló el orden de palabras: falló la comunicación.

El léxico. También un suceso real. Una señora peruana viene a España, a ver a un hijo suyo que está aquí estudiando, y un buen día tiene que escribir una carta a Perú, a los familiares de allí; entonces entra en un Estanco y pide *estampillas*. "Pues mire señora, lo sentimos pero aquí no hay de eso que usted pide." Bueno ahora se empieza a llamar estampillas a esas pegatinas que se ponen en lugar de los sellos, pero, hace unos años no se sabía lo que eran. "Señora pero ¿usted que quiere?". La señora hablaba español muy bien, tan bien como nosotros o mejor. "Pues mire, pues para poner en los sobres, para que lleguen las cartas". "Ah, claro, usted lo que quiere es un *sello"*. El no encontrar la palabra adecuada puede llevar también a que no nos entendamos, luego el léxico está ahí. Nos damos cuenta de que es una estructura necesaria.

La semántica. De nuevo vov a recurrir a un suceso familiar. Resulta que un día, andando yo por las calles de Sevilla, con mi mujer, vimos una pequeña tienda, llena de cosas, objetos hasta en el suelo y colgando por las paredes, todo tipo de recuerdos, cosas de uso doméstico, etc. Pero la tienda está vacía de clientes; tal vez era una hora poco comercial o lo que fuera, y entonces mi comentario a mi mujer: "Mira, en esa tienda no venden nada". Y mi mujer dice: "Sí que venden, muchas cosas". Los dos estábamos hablando la misma lengua y a pesar de que somos marido y mujer no nos entendemos; la verdad es que —por lo general— nos entendemos. Ya llevamos más de veinticinco años casados y, sin embargo, en ese momento no nos entendíamos porque cada uno tenía un supuesto mental distinto. Yo estaba pensando "no hacen negocio", pero ella, con su mentalidad práctica, vería cosas que le serían útiles a lo mejor para casa, y dijo: "Venden muchas cosas". Y si falla la semántica, evidentemente falla todo, porque el lenguaje es para significar. Bueno, quiero de-

cir: hay muchas estructuras y también puede ocurrir como en la luz que hay un cortocircuito en el sistema, es decir, hay una neutralización de esos valores que entran en juego, pues a veces se anula la diferencia pertinente, y es lo que se llama neutralización. Claro, por ese camino también nos damos cuenta de las limitaciones del lenguaje. Es evidente que hay neutralizaciones de tipo fonético, o diremos más propiamente de tipo fonológico, que tienen sus implicaciones fonéticas. Por ejemplo, entre *m, n* y *ñ,* que se usan en palabras distintas: *cama, cana, caña.* Son fonemas distintos, porque pueden diferenciar palabras por su conmutación. Sin embargo, delante de *b y p,* todo esto se neutraliza, cuando decimos; *campo, cónyuge.* Bueno, ¿qué estoy pronunciando; *m, n* o *ñ?* Pues da igual, porque estoy pronunciando una nasal, que neutraliza las diferencias de las tres consonantes. Esto es archisabido. Entonces hay la neutralización fonológica, que nos puede servir de pauta para otras. Por ejemplo hay neutralizaciones gramaticales, de morfemas gramaticales. Así, por ejemplo, Francisco Umbral en una novela, a mi modo de ver muy bonita, que tiene y que es *Travesía de Madrid,* pasa mucho del pasado al presente, en el uso de los verbos; esto también, dicho sea de paso, ocurre mucho en la novela japonesa, que de pronto están narrando en pasado y usan un verbo en presente como la cosa más natural. Bien, y en medio de todo eso, hay un pasaje de Umbral que dice: "Elena y yo entramos en el restaurante obrero". Bueno, *entramos,* ¿presente o pasado? Si no hay ninguna indicación de tiempo —por ejemplo "entramos ayer" sería pasado, o "entramos ahora" sería presente—, si no hay ningún adverbio, hay ahí una neutralización de valores temporales en torno a un morfema verbal. Es decir, eso es lo que yo llamo un cortocircuito, que permite la lengua, porque los anteriores son a veces fallos de los hablantes, pero éste no. Es un agujero que está ahí abierto en la estructura de la lengua.

Neutralización sintáctica, también la hay. Por ejemplo la forma de dos sustantivos unidos por *de, a de b,* entonces "cuadro *de* Picasso". Esto puede tener tres valores; lo que se llama el genitivo posesivo; es un cuadro que posee Picasso, pero posiblemente se lo regalaron; a lo mejor ni siquiera lo pintó él, o bien lo compró, pero es suyo. Entonces, el genitivo objetivo, es decir, ese cuadro retrata a Picasso, pero a lo mejor no es un autorretrato, otro amigo lo retrató. O también el genitivo subjetivo, un cuadro pintado por Picasso, y también sería un cuadro de Picasso, y puede ser de un motivo cualquiera. Los tres genitivos pueden coincidir, y puede ser un autorretrato de Picasso que es suyo, él lo pintó, él es el retratado también, o pueden darse dos condiciones y no la tercera, en fin. en el orden que se quiera. Quiere decir que, esa pauta sintáctica *a de b,* es no solamente ambivalente, sino a veces trivalente. En otras lenguas, puede que no sea esa pauta sintáctica tan simple, sino que cada una de esas estructuras tenga su manifestación lingüística, porque verdaderamente es una fórmula un poco pobre, la nuestra. Ese sintagma nominal tan simple como "sustantivo de sustantivo". Evidentemente en el léxico también tenemos neutralizaciones. Piensen en la palabra *real.* En Disneylandia, por ejemplo, habían construido un palacio al estilo de uno de Luis II de Baviera aproximadamente, y si uno entra por allí y dice "esto es un palacio real" está diciendo "un palacio de rey". No es un palacio condal, ni ducal, sino real, del latín *regale,* no de *reale.* Pero también es un palacio verdadero, no imaginario ni de cuento, sino hecho. Entonces está también refiriéndose a *real de reale en* latín. Claro, *regale y reale han* confluido en una forma en español: *real.* O sea hay una homonimia y la homonimia es verdaderamente también una especie de cortocircuito en la comunicación. Y la polisemia lo es a su vez en el terreno semántico; por ejemplo si decimos "¿de qué clase de alumnos estamos hablando?". Qué *clase* de alumnos, *qué tipo* de alumnos o *qué grupo* de alumnos, dentro de un curso, dentro de una especialidad. Esa palabra *clase* tiene una polisemia. Yo no diría que hay homonimia, sino, más bien polisemia. Y la po-

lisemia se puede prestar también a neutralizaciones semánticas. Quiero decir que todo ese entramado del lenguaje consta de estructuras, que todas ellas son operativas, y todas ellas sustentan el significado, porque el lenguaje es para significar, y todo está allí en función del significado.

Parece que traducir de una lengua a otra consiste en elegir las pautas adecuadas para conseguir el mismo significado. Lo que sí resulta difícil es saber en qué nivel nos ponemos, o sea, si sustituimos fonemas por fonemas... Esto desde luego no, porque lo que daría es una especie de transliteración. Por ejemplo en la primera columna de haikus que ustedes tienen hay una transliteración del japonés a letras. Aproximadamente hemos transcrito fonemas por letras, fonemas japoneses por letras latinas. Pero esto no nos sirve para comunicarnos. La traducción tampoco se puede mantener en un terreno estrictamente gramatical. Piensen en una frase tan simple como *cuidado*, dirigido a una persona que está en peligro, porque hay una zanja en la calle, y para que no se vaya a caer, *cuidado.* En inglés sería *look out o watch out*, un verbo. En francés sería un nombre: *atention.* En español, un adjetivo verbal: *cuidado.* En japonés un adjetivo normal *abunai*, como diciendo "es peligroso". Entonces, no podemos elegir un adjetivo para traducir un adjetivo ni un verbo para traducir un verbo. Hay que salir de las estructuras lingüísticas, por muy importantes que sean y ponernos en la situación, y esa situación nos dictará, ahora, qué estructuras lingüísticas hay que elegir. Porque a veces el equivalente puede ser absolutamente cero. Por ejemplo: los japoneses antes de empezar a comer, ya sea en casa o ya sea fuera, dicen *itadakimasu*, que es un verbo, como diciendo: "yo lo recibo con agradecimiento", este alimento que se recibe así, con esta especie de oración laica, *itadakimasu.* Me preguntó un japonés en cierta ocasión: "Y los españoles ¿qué decís antes de comer?". Yo le respondo: "Pues no decimos nada", hay gente que reza en familia un *Padre Nuestro*, algo, pero vamos, que no es una norma siquiera, es una costumbre en algunas familias. Y me decía: "Entonces, ¿sin decir nada se ponen así a comer?". No le entraba en la cabeza. De manera que el equivalente de una manifestación lingüística en cierta situación puede ser absolutamente cero.

Bien, una vez hecho todo este prólogo, que a veces ha sido un poco nimio tal vez, vamos a venir ya a los haikus. Yo creo que cada estructura de las que he mencionado tiene su repercusión, porque, por ejemplo la estructura fonética y fonológica, cuando se trata de poesía, comporta una especie de obligación, o sea: implica una especie de obligación por parte del traductor, de poner aquel texto de manera que suene a poesía, por lo menos. No digo yo que tenga rima, o que tenga un número de sílabas contado, pero sí que tenga un cierto ritmo, que suene bien; que suene armónicamente. En las novelas japonesas casi siempre hay algún poema por ahí suelto que hay que traducir, y yo me preocupo de traducirlo como poema, no como cualquier fragmento de prosa, mucho más tratándose de haikus. Otros aspectos de este plano fonético y fonológico son también las aliteraciones, las onomatopeyas, que, si se puede, se deben traducir por una especie de onomatopeya en español o de aliteración también en español, si se puede, sin forzar mucho el sentido.

En otros terrenos, por ejemplo en el terreno gramatical, un problema en la traducción del japonés al español es el número gramatical. El número para nosotros es inevitable, o se dice *niño*, o *niños.* O se dice singular o plural. En japonés, *kodomo*, por ejemplo que sería uno de sus equivalentes, no es ni singular ni plural, es que ellos ni se lo plantean: es la categoría de niño pero sin número. Tanto es así que un poeta japonés amigo, me planteó el problema de un célebre haiku de Bashoo, ese gran maestro de haiku, y me dijo esto de *"Furuike ya kawazu tobikomu mizu no oto":* "El viejo estanque/ se zambulle una rana/ ruido de agua", y me decía él: "Se zambulle una rana, o varias ranas", es decir: ¿singular o plural? Y me preguntó: "¿Cuál es su opinión?" Y le digo: "Bueno, real-

mente si usted que es japonés no lo sabe, menos lo voy a saber yo, pero también le dije: "A mí me suena a singular, vamos, yo lo veo más poético: una rana como un fenómeno individualizado". Dice él: "Sí, eso piensa la mayoría de los profesores japoneses, pero hay algunos que piensan que también es muy poético que todas las ranas a la vez se metan en el agua". Bueno, pues, en fin, si me dice usted eso, pues su razones tendrá también. Es un problema, y veremos algún reflejo de ello en estos haikus que tenemos aquí.

No me alargo más en todo esto, porque se nos va el tiempo y no vamos a hacer aplicación de la teoría a los textos, que es tal vez lo más interesante.

Voy a ir a las traducciones españolas, por ejemplo al número 1: "Hace tanto calor como el que desprende la flor del ciruelo". A mí me resultó bastante sugerente esto de que las flores desprenden también calor; al fin y al cabo son seres vivos, y yo lo traduje en principio de la siguiente manera; "Un calor crece, como el que, flor a flor, manda el ciruelo"; o sea, el ciruelo manda, envía calor. Flor a flor, poique dice *"ichirin ichirin"*. Si leen el original "*chirin ichirin"*\ verán que repite la misma palabra "flor a flor". Entonces yo me quedé muy satisfecho de esto, pero vino Tomoko Nakada y me dijo que no es que el ciruelo emita ondas de calor, sino que el ciruelo es una especie de barómetro, y al ver el ciruelo uno sabe la estación en que está, y que está en primavera y va viene el calor. O sea, es otra perspectiva, entonces lo cambié y puse esto que tienen ahí: "Se templa el aire, y lo dice el ciruelo abriendo flores".

Voy a hacer una aplicación de lo que acabo de decir, puesto que, en la traducción de Elena Gallego dice "la flor del ciruelo", todo en singular. *Flor* en singular, *ciruelo* en singular. En la mía final *ciruelo* sigue en singular. Ese *árbol*, y *flores* está en plural, porque son las flores del árbol. Bueno, se ha perdido un poco ese juego, que a mí tanto me gustaba, esto de "flor a flor". Pero en fin, también hay que sacrificar algo en aras de la forma métrica.

El segundo haiku dice: "Las ramas del ciruelo rojo, frondosas, impiden ver el cielo". Ahí por cierto hay un fenómeno semántico que no se si llamar homonimia o polisemia: *Sora*, la palabra *sora* que tiene en el original —*Koobai ya edaeda wa sora ubai-ai*—; ese *sora* puede ser *cielo*, también puede ser *espacio*, simplemente. Además, el cielo no tiene para ellos el carácter poético que tiene para nosotros, de lugar paradisíaco, idílico, etc., sino que es un fenómeno meteorológico, como *sky en* inglés y no *heaven*. Bueno. Entonces yo lo traduje como "Rojo ciruelo con ramas y más ramas, nos roba el cielo". Tomoko Nakada me dijo que no era cuestión del cielo sino el espacio, simplemente: que las ramas luchan por el espacio. Lo cambié así: "Rojo ciruelo, sus ramas se disputan el espacio".

El número 3 dice: "Las violetas arracimadas alumbran ligeramente". De nuevo, para mí, fue muy sugerente esto de que las violetas alumbran; porque, más bien, en mi opinión reciben luz. Bien es verdad que, puesto que yo tengo una afición también que es la acuarela, sé que los objetos no solamente reciben luz, sino que la reflejan. De esta manera, pues, se llegó a esta síntesis: "Agavillándose, / las violetas reflejan / escasa luz". Una luz tenue.

Bueno, se llegó a eso pasando por una versión que, en aras de la brevedad, voy a omitir.

El número 4. Este haiku es muy interesante, porque vean que en el japonés tiene una repetición del primer verso en el segundo: *"yukedo tampopo yukedo tampopo..."*. Esta repetición ha sido causa de que el primer verso no tenga cinco sílabas sino siete en japonés. El haiku tampoco es una estructura rígida que tenga que cumplirse a rajatabla en cuanto a la pauta métrica, sino que hay ciertas licencias, como nos podemos imaginar.

La traducción que yo recibí era "Avanza y avanza el diente de león ¡qué basto el terreno de Ezo!". Estas plantas, dientes de león, que son muy prolíficas, en seguida se ponen enormes. Y Ezo es una región japonesa, muy amplia, como puedan ser Las Hurdes, o algo así.

Entonces, esto pasó por una traducción que era: "Dientes de león" o "uñas de león", yo estuve ahí dudando, pero, en fin, lo de "dientes de león", me pareció más original, por lo de *"dent de lion"* en francés. *"Dendelion Wine",* hay también una obra de Bradburv así titulada y, como aquí, también se dice "dientes de león". Así pues, lo dejé. "Dientes de león crecen y crecen, vasto es el campo de Ezo". Fue la traducción mía. Después, hablando con Tomoko Nakada, llegamos a la conclusión de que era mejor esto, "Van, van vilanos/ de dientes de león/ por el gran Ezo". Claro, si son vilanos —esta especie de semilla voladora— pues ya se sabe que van volando, eso no hay que ponerlo. "Van, van vilanos"; esta aliteración de la *v y* la repetición de la palabra *van,* trata de reflejar esa repetición que también hav en el texto original; eso de *'yukedo tampopo",* que se repite.

El número 5: "La cola de caballo sigue creciendo demasiado, nadie la visita". Bueno, no es la cola de caballo que llevan a veces las chicas como peinado, sino una planta comestible, según me informaron, y crece mucho, y entonces llega una persona a cortar, como a segar, como el segador, para hacer la cosecha, y después todo esto lo elaboran y lo convierten en alimento. No se trata de visitar, como una persona curiosa que va a ver las flores, sino que es el profesional que va a podar o a segar aquello, y a eso se debió la traducción posterior mía. Bueno, en primer lugar, yo no sabía esto de que era una planta comestible y que iban a segarla y puse "Aún sin ser vista/ la cola de caballo/ crece larguísima". Después me enteré que no era esto de "ser vista", sino que se trataba de la persona que va a recolectar, y entonces llegué a este compromiso: "Aún no segada/ la cola de caballo/ crece larguísima". Vean que en el original hay una especie de aliteración en la medida en que puedan captarla. En *k,* por ejemplo, y en *t:* En *hito* tenemos *t,* en *koneba* tenemos *k,* en *tsukushi y tateyuku* tenemos *t\y k,* y en *bakari kana,* tenemos de nuevo *k.*

En español no tenemos tanto el uso de la letra *k* pero sí el fonema, y en "cola de caballo crece" tenemos tres veces el fonema *k,* una especie de compensación por la aliteración que hemos visto en el texto original.

A continuación el número 6: "Larga es la flor de la glicina, parece que va a llover". La solución final fue esta que tienen aquí : "Crecen las flores/ de la glicinia". A mí me resulta más poético y en el diccionario aparecía así, en el *Diccionario* de la Academia, que para mí es la Biblia del léxico español, y lo consulto muchísimo. Ponía *glicinia,* me parece que esa *i,* tan frágil en este contexto, puede dar una idea de la fragilidad de la flor, y puse *glicinia* en vez de *glicina.* "Acaso/ traigan la lluvia", por aquello de que las flores, como he dicho antes, son una especie de barómetro de la naturaleza.

Por último, "La glicinia blanca al dejar de mecerse es verde". Esto creí yo entenderlo desde el punto de vista del pintor. Cuando un objeto se mueve, cambia de color; por efecto del viento pueden cambiar los colores también, porque los reflejos son distintos. Yo lo interpreté de la siguiente manera en la pauta 5-7-5: "Glicinia blanca,/ si deja de mecerse/ se tiñe en verde". Claro, los vegetales, en sus tallos y hojas son verdes, en general; las flores son casi de todo menos verdes, o sea: la naturaleza ha hecho esto así, que las flores no suelen ser verdes, y yo creí que era el efecto del movimiento de la planta. Tomoko Nakada me dijo que las flores caen y, claro, esas flores blancas van cayendo hasta la última, y entonces ya no queda más que el verde de la planta; o sea, es otra visión. Pero esto tiene que venir un japonés o una japonesa a decírtelo. "Glicinia blanca:/ cuando va desflorándose/ se torna en verde". De manera que éste es el resultado de mi experimentación y, en fin, hay montones de haikus en japonés que son tal vez tan sugerentes como estos que tienen aquí y que están esperando la atención y el cuidado del traductor. Realmente, somos muy pocos los que traducimos del japonés al español y los pocos que estamos tenemos que vivir de otra cosa, como yo, que soy profesor de Lengua Española. La verdad es que teniendo que trabajar en otra cosa,

lo mejor es trabajar en Lengua Española, porque de esta manera se hace uno muy consciente del lenguaje, a base de explicarlo a los alumnos y de investigarlo, para descubrir todas las implicaciones, todos los recovecos del lenguaje. Evidentemente esa curiosidad por la propia lengua se acrecienta mediante la docencia, y yo creo que se llega a nuevos descubrimientos. Y es muy importante, cuando uno se pone a traducir, poner todo eso al servicio de la traducción.

De manera que, a continuación, dejo unos minutos, por si alguien quiere preguntar algo.

Preguntas

Pregunta: ¿Qué espíritu trata de transmitir un haiku? ¿No puede ser que esté el espíritu traicionado? En la primera, parece que hay una personificación en la palabra *ciruelo*, y otros ejemplos. En realidad, me interesa el espíritu que trata de transmitir del haiku, si me lo puede explicar.

F.R.I.: Bueno, lo de que toda traducción es una derrota, especialmente la poética, es lo primero que he dicho yo, y a veces lo he dicho de una manera más gráfica, en clase a mis alumnos, diciendo que el poema traducido es una especie de consolación que tenemos por la muerte del poema original. Es lo que nos queda del poema original.

Es cierto lo que me está diciendo. Los japoneses rehuyen bastante la metáfora, van a la intuición sensitiva de las cosas. La metáfora es más nuestra, ese conocimiento secundario de las cosas que implica una elaboración mental. Ellos no van a la elaboración mental, sino a lo directo. Y dentro de eso, lo de que las ramas del ciruelo se disputan el espacio, es lo que dice el texto japonés, o sea, "*ubai-ai*", es u*bau*, que quiere decir *arrebatar*, y *au*, que quiere decir *mutuamente*. Se arrebatan mutuamente el espacio, o sea que eso no lo he inventado yo, está ahí.

Que un ciruelo diga o no diga cosas, es verdaderamente una especie de elaboración mía. Ahora, hay que tener en cuenta que los haikus traducidos van destinados al público español, y que esta metáfora está casi tan lexicalizada ya, que no me parece muy relevante el quitarla, sino que también hay que hablar a las personas a las que va dirigida la traducción con su lenguaje. Yo creo que, como en todo, hay que equilibrar cosas, y a veces se decide uno por una solución que no es la más fiel, exactamente, al texto original, pero sí es la que te pueden captar mejor los oyentes.

En cuanto al espíritu del haiku, hablando en términos totalmente laicos, yo diría que es de comunión con la naturaleza, con los objetos naturales, de tal manera que la persona, no se sienta aparte de la naturaleza, como un contemplador que se pone a ver el paisaje, sino como parte de ella. O sea, yo también soy naturaleza. Lo que pasa es que muchas veces nos codificamos y nos mecanizamos, y nos olvidamos de que somos seres vivos que estamos en este mundo de seres vivos. Entonces el haiku es una vuelta a eso, a esa raíz primigenia. Hablando en términos religiosos es el *Satori* budista, al cual los privilegiados llegarán, yo por supuesto no. Entonces, a través de la contemplación de una sola cosa, por ejemplo el salto de la rana, se descubre todo un mundo de evocaciones, de realidades, no sé; se le ve una profundidad enorme. Y eso nos lo da la contemplación Zen. El Zen es el trasfondo del haiku, es la espiritualidad del haiku en términos religiosos. Pero claro, si uno quiere prescindir del fenómeno religioso, en términos humanos es la naturaleza.

Pregunta: Hablando de la comunicación con la naturaleza, las ramas del ciruelo, ¿no podrían ser el cielo, sustituyen el cielo? Es decir, no es que impidan ver el cielo, sino que ellas mismas son el cielo, el cielo japonés.

F.R.I.: Hay un mundo de evocaciones donde caven muchas interpretaciones. Ahora, de esas muchas interpretaciones creo que yo, como traductor, debo elegir, la que me parece más cercana a la original. Entonces si dice que, "las ramas se disputan el espacio" pues debo poner esto. Ahora, si a usted le dice esto otro, me

alegro muchísimo, porque a mí me enriquece. Me enriquece oírlo. Y pienso que sí, que es una de las muchas interpretaciones que se pueden tener, sobre eso. ¿Algo más? Pues nada. Cualquier otra cosa que deseen de mí, aquí me tienen.

i *Ume icbirin* *ichirin hodo no* *atatakasa*	1 Hace tanto calor como el que desprende la flor del ciruelo	1 Se templa el aire y lo dice el ciruelo abriendo flores
2 *Koobai ya* *eda-eda wa sor a* *iibai-ai*	Las ramas del ciruelo rojo frondosas impiden ver el cielo	Rojos ciruelos: sus ramas se disputan el espacio
3 *Katamatte* *nsiiki hikari no* *sumiré kana*	Las \ioletas arracimadas alumbran ligeramente	Agavillándose, las violetas reflejan escasa luz
4 *Tuhedo tanpopo* *yukedo tanpopo* *Ezo hiroshi*	Avanza y avanza (crece ye.) el diente de león •Qué vasto el terreno de Ezo!	Van, van vilanos de dientes de león por el gran Ezo
Hito koncba *tsukushi takeyukn* *bakari kana*	La cola de caballo sigue creciendo demasiado, nadie la visita	Aún no segada, la cola de caballo crece larguísima
Fuji no baña ***nagau*** *slrite ume* *fnran to su*	Larga es la flor de la glicina, parece que va a llover	Crecen las flores de la glicinia. Acaso traigan la lluvia
Sbirafujiya *furi-yamisbikaba* *usu midori*	7 La glicina blanca al dejar de mecerse es verde	Glicinia blanca: cuando va desflorándose se torna en verde

Fernando Rodríguez-Izquierdo v Gavala
con la colaboración de
Elena Gallego, Seiko Ota y Tomoko Nakada

9A7　　9　7

1　梅一輪一輪ほどの暖かさ　　嵐雪

2　紅梅や枝枝は空奪ひあひ　　鷹羽狩行

3　かたまって薄き光の菫かな　　渡辺水巴

4　行けどたんぽぽ行けどたんぽぽ蝦夷広し　　あや

5　人来ねば土筆長けゆくばかりかな　　秋桜子

6　藤の花長うして雨降らんとす　　子規

7　白藤や揺りやみしかばうすみどり　　不器男

Mesa redonda
La traducción en los suplementos literarios

Nuria Azancot (ABC Cultural), José Andrés Rojo (Babelia) y Miguel Munárriz (La Esfera)
Modera: Ramón Sánchez Lizarralde

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE: Buenas tardes. Muchas gracias por vuestra puntualidad y asistencia, mucho más multitudinaria de lo que me esperaba, si se tienen en cuenta las tentaciones de la siesta. Como sabéis por el programa, ésta es una mesa redonda con los responsables de tres suplementos culturales de periódicos españoles: Miguel Munárriz, de *La Esfera,* José Andrés Rojo, de *Babelia,* y Nuria Azancot, de *ABC Cultural.* Ya os dije ayer que hubiéramos querido contar con la presencia de Amalia Iglesias, que estuvo coordinando durante mucho tiempo *Culturas* junto a César Antonio Molina, en *Diario 16,* y que ahora hace lo propio con *Revista de Libros,* pero ha sido imposible por razones de salud, no ha podido venir. Creo que, de todos modos, la presencia de nuestros amigos y colegas es suficientemente representativa y espero que el intercambio sea provechoso.

A continuación les vamos a dar la palabra. Ellos nos van a contar lo que quieran a propósito de su trabajo y del nuestro y de los vínculos que consideran que tienen; después, como es lógico, espero que en esta mesa redonda haya bastante participación. Vamos que, no me cabe duda, los presentes tenéis muchas cosas que decir.

Empezamos directamente; como queráis, en el orden que queráis.

MIGUEL MUNÁRRIZ: Voy a empezar yo, para pasar la palabra luego a Nuria o a José Andrés, porque creo que soy el único que no ha traído los deberes hechos, en el sentido de no tener ninguna cuartilla escrita. Yo, en esta mesa redonda, vengo, sobre todo, a someterme al juicio popular de los traductores, porque supongo que tendréis mucho que decir y mucho que preguntar, v mucho que protestar. Ya hemos hablado, durante la comida, v parece que ellos traen algunas notas; yo prefiero que empiecen ellos leyéndolas. Todos hemos coincidido en algunas lecturas que hemos hecho del *Libro Blanco de la Traducción en España,* en las que estamos más o menos de acuerdo.

NURIA AZANCOT: Muchas gracias por estar aquí, a estas horas tan intespestivas. Nunca el libro en España ha tenido un aliado tan fiel, tan firme tan constante como los suplementos literarios que se hacen en España, que son, posiblemente, comparables, cuando no mejores, a los que se hacen fuera de España: por calidad, por la profesionalidad de cuantos los hacemos, y también, por la extensión. En esta relación que es cómplice y azarosa, es evidente que también hay muchos malentendidos, muchos desencuentros y, quizá, el más grave es el que se produce con vosotros, con los traductores.

Existe una relación bastante complicada y compleja que os lleva a pensar, que les lleva a pensar, que no son comprendidos, que son ignorados, cuando no maltratados. Es una acusación, posiblemente justa, sobre la que a continuación vamos a hablar.

Tampoco quiero caer en los tópicos de considerarles a ustedes unos traidores, ni unos falsificadores, unos suplantadores, ni siquiera unos inventores. Pero lo cierto es que cuantos vivimos atrapados, felizmente atrapados, ademas. en esa torre de Babel que es la literatura, les debemos a ustedes el hecho de disfrutar de tantas obras maestras de todos los tiempos. Se lo debemos a su trabajo, y subrayo la cuestión del trabajo, porque también a esa cuestión volveremos más tarde. Creo que en España se hace una traducción excelente o, por lo menos, con un nivel realmente alto. Trabajo, sí, pero también inspiración, también talento, y desde luego cultura y pasión. Esa cultura v esa pasión que derraman en todos los libros que llegan a nuestras manos, llegan a las estanterías constantemente, v que obligan también a hacer una selección. Por eso creo que como lectora, sobre todo como lectora, pero también como periodista y como responsable o irresponsable de las páginas literarias de *ABC,* tenemos una deuda de gratitud con todos ustedes. Habría que dar gracias, por tanto, a muchos de los presentes y de los ausentes, gracias a Miguel Sáenz, a Esther Benítez; gracias, por supuesto, a Jesús Zulaika, a Maribel de Juan, a Carmen Martín Gaite, a

Eduardo Chamorro, a Carlos Manzano, en fin, la lista sería interminable, cómo no mencionar a Ángel Crespo, Esteban Pujals, Mercedes Corral, y tantos otros que hoy están, y no están con nosotros. Muchas gracias, porque todos estos nombres y los suyos posiblemente, dan cuenta de ese nivel que, me atrevo a seguir afirmándolo, es excelente. Y eso es algo que conocemos, que valoramos, que respetamos todos los que hacemos suplementos culturales; y creo que intentamos transmitirlo también a nuestros lectores, aunque no siempre lo consigamos.

Por eso también creo que muchas de las afirmaciones contenidas en el *Libro Blanco* son, cuanto menos, matizables, pero no sé si entrar ya en cuestión o si antes de entrar en esto, prefieres hablar tú…

En el *Libro Blanco de la Traducción en España,* concretamente en el apartado dedicado a los medios de comunicación, se nos habla una vez más de la invisibilidad del traductor, de la proyección social, y se dice también que "son muy pocos los que valoran la inmensa dificultad de la empresa y, aún menos, los que pueden juzgar atinadamente su grado de excelencia o de fracaso". Bueno, esto es evidente. Es evidente que, entonces, es necesario que la crítica esté perfectamente preparada, y eso es lo que, por lo menos en las páginas de *ABC,* y en las de *El País y* de *El Mundo,* estamos haciendo todas las semanas. Pero al menos los críticos de *ABC,* como poco todos los que tratan con libros escritos en lenguas que no son el castellano, son o han sido traductores, v desde luego leen perfectamente la lengua del libro en cuestión. Jaime Siles del alemán, Rafael Conte del francés, Miguel Sánchez Ostiz del francés, José Antonio Gurpegui del inglés, etc.

Por supuesto, desde *ABC Cultural* se les pide que valoren la traducción porque, insisto, sabemos que el trabajo merece respeto, y también es necesario que entren en cuestión. Por eso también creo que, cuando se habla de esa iniciativa tan interesante de enviar tarjetas con cardos o rosas, dependiendo de si se ha valorado o no se ha valorado la crítica en cuestión, yo estoy segura de que los críticos de *ABC* han recibido muchísimas más rosas que cardos y, si no es así, vamos a intentar remediarlo en el futuro.

También nos dicen que somos injustos v que valoramos la traducción "en función del grado de amistad o de conocimiento entre críticos y traductores generalmente". Eso, posiblemente haya sido así en el pasado, hace algunos años, pero ahora creo que no es la norma. También creo que a ustedes les molestará encontrarse con una crítica que acabe diciendo: "Por cierto, la traducción es de Fulanito, v es estupenda".

Si usted sabe que ese crítico no conoce el idioma o no le ha demostrado que conozca el original, se puede preguntar, también con justicia: "¿Y usted cómo lo sabe?". Algunos, insisto, como Jaime Siles, analizan siempre el texto detenidamente; otros, sin embargo, prefieren no hacerlo salvo cuando es llamativamente bueno o malo. Quizás entendiendo también, con Miguel Sáenz, que la mejor traducción es aquella que no se nota. Pero eso también hay que valorarlo y hay que hacérselo saber a los lectores. Podría seguir hablando mucho más tiempo, porque hay cuestiones que analizar sobre la importancia del trabajo de las editoriales, los ninguneos que puedan producirse, la importancia de la profesionalidad, etc., pero creo que ya he agotado mi primer turno.

JOSÉ ANDRÉS ROJO: Debo decir en primer lugar que vengo en sustitución de Rosa Mora, que no podía venir porque está en Francfurt, e intentaré hacerlo lo mejor posible. Pensando en esta mesa redonda, cavó por casualidad en mis manos un próximo volumen de Borges, donde había un texto que hablaba de la traducción. Me gustaría empezar esta intervención leyendo un breve fragmento de ese texto para que me inspire un poco. Empieza diciendo: "Suele presuponerse que cualquier texto original es incorregible de puro bueno. Y que los traductores son unos chapuceros irreparables, padres del frangollo y la mentira. Se les infiere la sentencia italiana de *traduttore, traditto-re,* y ese chiste basta para condenarlos". Así dice

el texto v poco más adelante añade, refiriéndose ya a él mismo: "En cuanto a mí, creo en las buenas traducciones de obras literarias y opino que hasta en inverso son traducibles." Luego habla un poco refiriéndose a una obra de Evaristo Cardiego, diciendo que posiblemente los chilenos entenderían peor la obra que los argentinos...

Quiero decir que en el mundo de la traducción hav siempre mucha polémica y es muy complejo abordar el tema. Entre otras cosas, por ejemplo, cómo reflejar la labor de los traductores en un suplemento literario. Es muy complejo porque no siempre resulta fácil disponer del original, y para poder hacer una crítica acertada o un comentario idóneo, lo lógico sería que la persona que estuviera comentando la traducción de una obra hubiera consultado el original para poder pringarse, en el sentido de si ha sido bien reflejada o no lo ha sido. En cualquier caso creo que las críticas, las referencias que hav en este *Libro Blanco* —que no he podido ver con detenimiento, sino un poco por encima— en relación con el maltrato de que pueden ser objeto los traductores en los suplementos, creo que son en parte justas, porque, como acabo de decir, es muv difícil hacer un análisis o una crítica, no tanto ya del libro que se está comentando, sino de la traducción del propio libro.

Lógicamente, a nosotros nos encantaría que todo fuera magnífico y disponer de más de 40 líneas para hacer una valoración de la situación del autor y comentar el libro en cuestión. También nos gustaría que se dijera cómo se ha traducido, cosa que veo complicada. Por lo general los propios críticos, los propios responsables, tienen cierta libertad para pronunciarse o no pronunciarse al respecto. Suele ocurrir que sólo se pronuncian sobre una traducción cuando ésta es absolutamente notoria, por compleja o difícil; o bien cuando observan algún tipo de improcedencia. Es decir, cuando es muy buena o cuando es muy mala. De lo contrario, el traductor sigue manteniendo ese estatuto de "invisible" que es el que aquí se critica; y yo no sé hasta qué punto es bueno o malo el hecho de ser invisible. Quizá el mayor mérito consista en ser invisible y ofrecer a los demás la posibilidad de disfrutar de una obra en concreto, pero eso va sería una cuestión muy discutible. Nosotros, por lo menos, citamos con nombre v apellidos a los traductores, queremos reflejarlos de alguna manera. Luego, en gran medida, queda al arbitrio del que hace la reseña comentar si le parece pertinente o no. Nosotros no podemos exigir que la persona que hace la reseña lea el original v haga un comentario pertinente a ese respecto. La obsesión de que salga siempre reflejado mínimamente el traductor nos ha llevado a situaciones un poco disparatadas.

La relación entre los redactores y los que confeccionan el número es más o menos amable v, durante algún tiempo, yo he tenido cierta complicidad con el que se encargaba de la confección. En cierta ocasión le di una indicación muy precisa: que no se olvidara jamás de incluir el nombre del traductor. Entonces, cuando veía que no había traductor, él mismo ponía: "Traducción de Fulano de Tal"; de tal manera que, cuando me llegaba a mí para editar el texto, veía que ponía "Fulano de Tal" v, lógicamente, me daba cuenta de que el crítico correspondiente no lo había puesto, y me ocupaba de incluirlo y cambiarlo.

El caso es que en una de las oportunidades yo estaba de vacaciones y entonces, como siempre, este hombre puso: "Traducción de Fulano de Tal"; además, muy bien puesto, con *Fulano* con mayúscula, *de* con minúscula y *Tal* con mayúscula... De manera que llegó a la página el que me sustituía, vio que no había ningún tipo de problema, v levó como se suelen corregir las cosas, un poco en diagonal, porque no hay mucho tiempo. Total, que así fue como salió en el periódico, perfectamente puesto aquello: "Traducción de Fulano de Tal". Con esta anécdota, lo que quiero sugerir es que, a veces por un exceso de celo, por incluir el nombre de los autores, te sale el tiro por la culata. Todo hay que decirlo, el traductor de la obra se lo tomo con

muy buen humor y escribió una carta al director diciendo: "Soy Fulano de Tal... me alegro mucho de que usted haya tenido en cuenta mi traducción y de que se haya incorporado con tal minucia mi nombre y mi obra".

M. MUNÁRRIZ: Sí, la verdad es que en este oficio se podrían contar miles de anécdotas, porque tengo una exactamente igual que la tuva. Yo llevo sólo un año en la coordinación de *La Esfera* aunque es suficiente para darse cuenta de las dificultades con las que abordas el trabajo v para limar todas las asperezas con las que te encuentras. Creo que este debate es fundamental para vosotros, porque os da la oportunidad de ponernos en la picota y recordarnos nuestra función en la coordinación de las páginas culturales. A propósito de ese celo que consiste en decir a los críticos que no olviden mencionar al traductor, a mí me ocurrió una cosa exactamente igual, y al final de la crítica aparecía: "Ojo, no he puesto Traductor". Yo, por suerte, lo pillé a última hora v la cosa quedó bien.

La verdad es que hov los periódicos se han adueñado de todo. En ellos se incluye todo lo que antes aparecía de manera más especializada en revistas: revistas de cine, revistas de literatura, revistas de teatro. Los diarios han absorbido todo ese territorio cultural y lo han plasmado en los suplementos culturales. Bien es verdad que, a veces, con las decisiones que implica el trabajo diario de un periódico, debemos correr demasiado y somos un poco menos cuidadosos de lo que deberíamos ser. La crítica en las revistas especializadas es realmente diferente de la que aparece en los periódicos, pero en los suplementos de cultura es bastante difícil encontrar —bastante difícil no quiere decir que no exista— una crítica seria.

Debido al corto espacio de que disponemos, no se puede hacer una crítica tan extensa como se debiera, situando al autor, mencionando otras obras, su trayectoria, analizando la obra en cuestión y, en el caso del traductor, hablando de la traducción. No solamente diciendo si es buena o mala traducción, v no solamente poniendo en la ficha el nombre del traductor —que eso yo creo que no debería pasársenos nunca—, sino también haciendo una valoración de la traducción como es debido. Bien es verdad que en el *Libro Blanco* aparecen algunos elogios a *La Esfera,* también algunas críticas que me parece que tengo que recoger inmediatamente, e intentar que no se repitan. Casos como el de un comentario que hace Irene Lozano sobre los *Diarios* de Anaïs Nin, en el que se preocupa de la belleza, el lenguaje, y habla de la importancia de la traducción, sin mencionar quién es el traductor o la traductora. Supongo que luego surgirán otras cosas en el coloquio. Yo creo que nosotros tenemos muy poco que decir a este respecto, como no sea mantener un coloquio con vosotros y poder recoger en relación con este asunto vuestras exigencias.

R.S. LIZARRALDE: Sólo quiero decir dos palabras en mi condición de traductor, sobre todo, pero también de colaborador de uno de estos suplementos. Creo que es evidente que los traductores necesitamos la complicidad de estos colegas. Nuestra invisibilidad social, que no la literaria, se debe a muchos fenómenos y están descritos, mejor o peor, en ese *Libro Blanco* y en otros análisis. Pero resulta manifiesto que a ese respecto nos encontramos, digámoslo así, en proceso de corporeización. Empezamos a aparecer algo más, pero nunca llegaremos a conquistar esa presencia social que necesitamos para que los lectores —en primer lugar los lectores de libros— nos tengan presentes, si no contamos con vuestra complicidad. Desde nuestro punto de vista es absolutamente egoísta y perfectamente deliberado haberos traído aquí para que hablemos. Justo con esa intención: la de haceros cómplices, además de recriminaros tal o cual cosa o de explicaros tal o cual otra, y puede que para que, después de que intercambiemos puntos de vista, nos digáis: "Ove, esto es injusto".

M. MUNARRIZ: Es importante que estemos aquí para conocer los problemas de los traductores. Pero tened presente que en *La Esfera,* entre nuestros colaboradores en crítica literaria

figuran traductores como Ramón Sánchez, como Martínez-Lage, como Eduardo Chamorro y Mariano Antolín Rato, por ejemplo, que están hoy aquí. Eso hace que *La Esfera* esté más pendiente de que el traductor o la crítica de la traducción deba salir.

(Sigue el coloquio con los asistentes).

MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE: En la ficha crítica normalmente se menciona la traducción, y eso está bien. Pero en cada uno de los suplementos se suele dar una prepublicación, tanto en *ABC,* como en *El País o El Mundo,* y en estos casos nunca se menciona al traductor. En este sentido me gustaría un compromiso de buena voluntad.

N. AZANCOT: Por alusiones, evidentemente, voy a responder a tu comentario. En *ABC Literiario,* tienes razón, no se incluye el nombre del traductor de Salman Rushdie, ni tampoco el de Steiner. En el caso de Steiner, no sé porque no aparecía, y en el caso de Salman Rushdie, la editorial no nos lo facilitó. En cambio, hay editoriales que lo dan siempre. Anagrama siempre nos envía el nombre del traductor con el juego de galeradas, y siempre se incluye. Nos pasa también, por ejemplo, con Alfaguara; siempre incluven el nombre del traductor, y siempre lo incluimos. Porque creemos realmente que es de justicia. También tendréis que preguntar a los editores en muchos casos, porque lo que nos mandan en las galeradas muchas veces no es la versión definitiva y, muchas veces, insisto, cuando *ABC* no lo publica, es porque no dispone de esa información.

M. MARTÍNEZ-LAGE: Una llamada telefónica...

N. AZANCOT: Tienes razón.

CATALINA MARTÍNEZ MUÑOZ: Creo que debo intervenir porque se han hecho varias alusiones al artículo sobre los medios de comunicación incluido en el *Libro Blanco.* Yo soy quien firma ese artículo. Me parece que las opiniones que en él se vierten están muy matizadas, tanto por mí como por el resto del equipo. Hicimos un seguimiento exhaustivo durante seis meses v creo que lo que en él se refleja es fiel, necesario y está debidamente matizado.

N. AZANCOT: No, yo simplemente me refería a cuando dice: "La valoración de la traducción responde en determinadas ocasiones a la existencia de una relación de amistad o de simple conocimiento mutuo entre cronista y traductor". Pero es que vo creo que eso no es cierto. Yo creo que cuando Jaime Siles valor; una traducción de un libro de poesía, aprovechando que tiene la infinita fortuna de disponer de una biblioteca, y coteja con el original. le da exactamente igual quién sea el autor de la traducción. De hecho, muchas veces propone soluciones que el traductor, a quien no conoce, luego le valora y le agradece.

C. MARTÍNEZ: El ejemplo de Jaime Siles no me vale, porque es la excepción que confirma la regla, y así se reconoce en el citado artículo.

N. AZANCOT: Bueno, te pongo como ejemplo a José Antonio Gurpegui. Yo no soy traductora, evidentemente, soy periodista. Antes de venir aquí hablé con la gente que hace las críticas de traducciones, hablé con Jaime y hablé, por ejemplo, con Gurpegui, que es un crítico que normalmente no suele hablar de la traducción porque dice que él conoce muy bien la inmensa dificultad que tiene y sólo cuando es o muv buena o muy mala merece la pena meterse en el asunto. José Antonio López sí me comentaba, hablando de la traducción, que él sobre todo lo que valora es que sea, no tanto puntual o literal, sino que tenga sentido en español. Insisto, Gurpegui solamente en una ocasión ha criticado una traducción, y recuerdo que era una edición de poesía chicana. Él no conocía al autor; le planteó también las posibles soluciones y el autor no solamente le dio las gracias, sino que le ha pedido que sea el editor de su próximo libro, que es otra antología...

Tampoco quiero que creas que me parece mal el artículo, ni mucho menos, porque me parece muy interesante y, además, lleno de asaltos sobre los que todos tenemos que reflexionar

M. MUNÁRRIZ: A mí me parece que el problema de que la traducción se mencione o

no, no es achacable sólo al suplemento; es achacable al crítico. Recibo críticas, incluso de traductores, que no mencionan la traducción. Yo no debería tener que recordar al crítico-traductor que lo mencione. Debería ser él. Por eso creo que es una reivindicación que hay que hacer no sólo a los suplementos, en los que desde ahora lo vamos a reflejar mucho más, sino también al crítico, sea traductor o no. Hay que pedirle que mencione siempre la traducción, que haga referencia a ella. Buena traducción o mala traducción. Recuerdo una reseña de Chamorro y otra de Mariano Antolín. Chamorro hablaba de un libro, contaba la historia del libro, pero se fijaba mucho más en la traducción, que era nefasta. Y luego, la de Antolín, que me parece que la titulaba algo así como: "Un buen libro, lástima de traducción". Se fijaba expresamente en la traducción, porque ésa es una pieza fundamental; cómo llega al lector español ese libro traducido. Creo que esa petición hay que hacerla desde ACE Traductores a los críticos, va sean traductores o no.

R.S. LIZARRALDE: Aquí yo tengo algo que decir, para que nos entendamos bien. Se trata de mi criterio y también del criterio, desde luego, de los colegas de la Asociación que con más frecuencia discutimos los problemas... Consiste en que nosotros no queremos evitar que salgan críticas de las traducciones. Lo que pretendemos es que cuando aparezca una traducción mal hecha, se diga. Porque constituye una necesidad para nosotros, una necesidad, que se emita un juicio sobre el trabajo literario de nuestros colegas. Es la única manera de que nuestra sociedad lectora empiece a discernir entre los buenos textos v los malos textos traducidos. Es la gran necesidad que tenemos en este país, en las condiciones actuales, y también por razones cuya exposición nos llevaría un poco más lejos. El problema radica en buena medida en el proceso que se está produciendo en conjunto en las editoriales, sobre todo en las grandes editoriales. Lo que ocurre frecuentemente con muchos textos es que se está recurriendo a malos traductores, porque como no existe apenas exigencia pública de calidad en la traducción, el editor, si puede pagar una traducción a 800 pesetas el folio, prefiere eso a pagar 1.600, por ejemplo. O simplemente le resulta más cómodo, porque ese traductor, sumiso v sin experiencia, no le hace reclamaciones de clase alguna. En este sentido necesitamos vuestra complicidad, en defensa de la literatura v de nuestra propia profesión, como autores que somos de textos literarios.

JULIA ESCOBAR: A mí me parece que lo más que se le puede pedir al crítico es el reconocimiento de la obra v de la función del traductor, que es a lo que más se atreven los críticos. Porque ¿quién puede hacer crítica de la traducción: No es fácil hacer crítica de la traducción v no siempre los suplementos son el medio indicado. Lo importante es que los críticos conozcan el tema del que están hablando.

X. AZANCOT: Yo estoy completamente de acuerdo contigo. La ventaja que tiene *ABC Cultural,* y también ocurre con los críticos de *Babelia* y de *La Esfera,* es que nuestros críticos, los que hacen literatura extranjera, suelen ser o traductores o conocer perfectamente el asunto. Y tengo muchos ejemplos de esto. Antes Miguel decía que se nota mucho cuando es una mala traducción, porque a lo mejor el estilo falla. Bueno, pues a lo mejor el estilo talla en el original, entonces el crítico al que le cruje, coge el original y se da cuenta. ¡Qué buena traducción! En algún caso Sánchez Ostiz, recuerdo que cuando hizo la crítica del último libro de Tom Wolf, dijo: "El libro es una memez; ahora, ¡qué buena traducción ha hecho Juan Gabriel López Guix, qué buena traducción!".

J.A. ROJO: En cualquier caso, lo que yo creo que es importante, por lo menos para los que estamos aquí, por lo menos desde las páginas de *Babelia,* que es lo que conozco mejor, es que la situación del libro ahora mismo es demencial. La cantidad infinita de textos que llegan es inabarcable literalmente; entonces, bastante preocupación puede haber por parte nuestra de intentar reflejar, con más o menos ecuanimidad, por así decirlo, esa especie de ava-

lancha, absolutamente demencial de títulos que hay, como para, encima, rizar el rizo v exigir que no sólo consigamos reflejar que existe, porque ya no estoy hablando de si son buenos o malos, ya simplemente me estoy limitando al hecho de que existen... Es decir, existe Juanita que acaba de sacar el libro X: que podamos reflejar la existencia del que ha traducido a Juanita es muv difícil, sobre todo por el espacio. En otras palabras, a nosotros la bronca habitual que nos puede caer de las alturas es: ¡Qué pocos libros hay! Pocos libros: disponemos de entre 10 y 12 páginas, es lo que solemos poder dar, y en esa cantidad de espacio, reflejar mínimamente lo que realmente está ocurriendo, que es un despiporre demencial de títulos... bueno, el fracaso está garantizado. Firmo donde haya que hacerlo. Y en ese sentido nuestra obligación es, por lo menos, tener la mínima delicadeza, la mínima deferencia de citar en la ficha que existen los traductores; es verdad que en las prepublicaciones sí que es importante dar la referencia, y que a veces no hemos sido sensibles, quizá por falta de estar... bueno de que alguien te dé un toque. Existe la política de siempre de dar el nombre del traductor, pero a veces se te puede pasar, sobre todo si la editorial no ha insistido mínimamente, o muchas veces porque ni siquiera te envía el nombre del traductor, que es bien posible, porque te mandan, en el caso de las prepublicaciones, algunos de los capítulos, o un montón de capítulos preseleccionados... Es verdad. Pero es complicado... Por ejemplo, entre nuestros colaboradores hay algunos que, obsesivamente, por sus conocimientos o por lo que sea, siempre se han autoimpuesto la obligación de hacer una referencia a la traducción. Cosa que me parece muy bien, pero al mismo tiempo sé positivamente que yo, a los que no lo hacen, no se lo voy a exigir. No se lo voy a exigir en ningún caso, porque eso es, en ocasiones, pretender algo que, por ejemplo, no puedo pagar. Quizá estov exagerando un poco, pero eso exige un plus de trabajo pues, si quieres ser mínimamente riguroso, debes comparar con el original... Lo que también suele ocurrir y a mí eso ya me parece más delicado, es que que las traducciones que están bien, lógicamente el lector no repara en ellas. Es decir, se merienda el libro v tan ricamente. El problema son las traducciones que están mal, que es cuando el lector se está merendando el libro v dice: "Esto en castellano no se dice", por ejemplo, o "qué mal suena[11]. Suele ocurrirles también a los críticos, de tal manera que muchas veces el problema consiste en que cuando el traductor aparece, hay un 80% de posibilidades de que cuando aparece, aparezca mal, porque es cuando el lector detecta que algo no funciona ahí. Y claro, en ese sentido tampoco nosotros tenemos ningún tipo de política genérica o definida, es decir: va que no hablamos bien, pues tampoco hablemos mal, por ejemplo. Recuerdo que hace poco uno de los enri--os dedicaba un párrafo al traductor, cosa que es, desde luego, poco habitual... Ahí también, el que está dentro y recibiendo, no sabe muy bien cómo valorar o cómo dar ese párrafo tan minucioso. Sobre todo cuando el palo es demencial...

PREGUNTA: No acabo de entender qué significa no tener espacio. Hay muchas publicaciones, pero claro, la evolución de los suplementos literarios demuestra que, a veces, encuentran una línea estética que reduce el espacio reservado a la crítica, en beneficio de las fotos, por ejemplo. Me gustaría saber quién es el responsable.

AL MUNARRIZ: Pues seguramente no hay un responsable sólo. Es decir, ¿cómo va la evolución del mundo en general de las revistas? ¿Qué está pasando con todo lo que antes salía de una manera y ahora sale de otra? ¿Por qué? ¿Por qué los suplementos culturales dedican un espacio importante a la fotografía? En fin, el diseño también juega un papel necesario. Porque se quiere captar lectores, y porque, si se quiere captar lectores que no son habituales de los suplementos de cultura, hay que ganarlos por la visualización del objeto. Es verdad que existe un tipo de lector que coge *Claves de Razón Práctica* y se lee las páginas columna tras co-

lumna, sin más. Pero, claro, ¿cómo acercas tú a un lector no habitual a ese tipo de publicaciones?

PREGUNTA: Sí, pero hablamos de *ABC, El Mundo, El Pais,* v es prensa importante...

M. MUNÁRRIZ: Mira, los suplementos también evolucionaron en este sentido. Primero eran sólo de libros. Luego arte v pensamiento, después se fueron juntando en un único suplemento: *La Esfera, ABC Culturalx Babelia,* y para recogerlo todo: música, teatro, cine, y se dirige al público, al público habitual de periódicos: lo que se quiere es que ese lector habitual de periódicos, que no se para mucho en las páginas de cultura, no pase en bloque las páginas dedicadas a los libros. Pero entonces, claro, cuando se agrupa todo, el cine, la música, la cultura general, dentro de un mismo suplemento donde también hav libros, los libros quedan limitados a un determinado espacio. Resulta fácil comprender por qué no tenemos espacio. Porque un periódico se hace con maquetas previas.

PREGUNTA: Conocemos prensa extranjera, donde hay críticas de calidad que requieren su tiempo.

J.A. ROJO: Pero aquí también lo hay. Hay páginas enteras dedicadas a un solo libro o a dos libros, y hay páginas dedicadas a cinco o seis libros.

PREGUNTA: Yo veo un contrasentido en tener un suplemento literario para señalar la buena literatura v no destacar la traducción. Porque la traducción ayuda a vender.

N. AZANCOT: Yo te puedo hablar de la experiencia de *ABC* cuando publicamos textos que no corresponden a libros que vayan a salir a la calle. Me explico: a las traducciones encargadas expresamente para *ABC Cultural.* Nos pasó, por ejemplo, cuando murió Bufalino. El corresponsal de *ABC* en Roma, que es Pedro Corral, nos informó que acababa de salir el último libro v que podíamos conseguir los derechos. Localizamos a Jorge Herralde el fin de semana y le preguntamos quién era el traductor habitual, y dónde le podíamos localizar y, naturalmente, ese texto, a un ritmo, también hay que decirlo, frenético, nos lo tradujo Joaquín Corral. Cuando este verano murió William Burroughs, conseguimos los derechos de publicación de los fragmentos de diario que había publicado el *New Torker,* v en mitad de agosto pensamos a quién se lo podíamos mandar traducir v se lo pedimos a Jorge Berlanga, porque entendimos que podía existir una buena complicidad y creo que fue una buena traducción. Y, por supuesto, cuando tradujimos versos de Walcott, buscamos a su traductora en España, que es Margarita Ardanaz; es decir, existe una voluntad de buscar siempre a la persona más indicada, aunque no siempre se haga y aunque luego dentro del periódico, a veces, no se incluya el nombre del traductor. Eso también hay que reconocerlo.

En el caso de Walcott, además nos encontramos con que lo que todo el mundo considera su obra cumbre, que es *Omeros,* en España es conocida por una edición mexicana, una edición en la que mucha gente no se entera de lo que lee.

PREGUNTA: Lo que hay que plantearse es que a vosotros os interesa el problema, así que podríais buscar formas de lograr que esto cambie.

R.S. LIZARRALDE: Creo que estamos llegando al terreno al que yo quería que se llegara, pero tampoco quiero adelantarme a los acontecimientos.

PREGUNTA: Aquí se ha hablado de invisibilidad del traductor: se nota cuando la traducción es mala; yo lo que habré dicho es que una traducción es buena cuando no se nota que es mala. Los responsables de suplementos literarios deberían hacer comprender al lector que la interpretación, la partitura que ha realizado el traductor, es lo que están criticando y eso es lo que tienen que acabar comprendiendo los críticos.

J.A. ROJO: Por recoger un poco opiniones vuestras, la situación de los que estamos a este lado de las páginas culturales y que tenemos un espacio limitado, quiero hacer hincapié

en que ahora estamos frente a un interlocutor que sois vosotros, muy especializado. En principio, la mayoría sois traductores y lo sois de obras literarias y vuestro conocimiento o vuestra relación con el texto literario es mucho más sofisticada que la que pueda tener el común de los lectores, pero a la hora de hacer un suplemento, se está haciendo para todo el mundo. Y ese es un problema difícil ahora mismo, barajar criterios de cómo dar o cómo organizar. La misión del periódico es informar, en definitiva, sólo que en este caso consiste en una información un poco más sofisticada, porque incluye una información más o menos valorativa, la imitación y complicidad de leer, la apuesta por gente que pueda tener un tipo de interés especial, etc. En ese sentido las cosas han cambiado mucho. Antes el tipo de lector respondía al protagonismo del suplemento de libros, de arte y pensamiento; existía por otra parte una política por parte de los periódicos de subravar el tema de la "gran cultura". Pero ahora se está imponiendo un modelo de compra-venta... Ése es, al margen de que nos parezca bien, regular, fatal o magnífico, el mundo en el que tú estas trabajando y estás produciendo una historia. En un lugar donde lo que estás viviendo son las leyes del mercado y donde, por tanto, no se trata de odiarlas. Están ahí y están marcando tus pautas. Una de las opciones recurrentes en nuestro caso es: existe una serie de libros y la misión fundamental es invitar a leer, invitar a disfrutar de la lectura, invitar a pasarlo bien, invitar a que el hecho de la lectura sea gratificante, rico, etcétera. Ése es fundamentalmente el objetivo. Lo lógico es pensar que lo ideal para los conocedores es lo que se llama habitualmente la "crítica", porque conocen y lo que quieren es contrastar su propia lectura con la lectura que ha hecho un señor que, en apariencia, sabe más o tiene más tiempo o puede decir esto o lo otro. Pero no sólo existen estos lectores, hay lectores a los que simplemente tienes que fascinar para imitarlos a leer; entonces, en ese sentido, la obsesión, por ejemplo en *Babelia,* por no dar sólo críticas es recurrente, es decir, la fórmula de la prepublicación, de la entrevista, del reportaje, no es más que la invitación a leer, y eso supone mermar el espacio para el lector sofisticado y que busca una cosa más elaborada, es quitarle espacio. Lo que quiero transmitir es que si lo hacemos así, es porque hay muchos lectores potenciales o muchos otros lectores, y en ese sentido es recurrente... Antes, por lo general, lo lógico era que un suplemento ignorara los *best-sellers* directamente, porque suele haber la típica idea de que los *best-sellers* son mala literatura, cuando no siempre es así. Y si comparamos viejos suplementos, por ejemplo de *El País,* los *best-sellers* muchas veces no quedaron ni siquiera comentados. A nosotros no paran de darnos la *barrila:* "ove que hay *best-sellers* que también tienen que salir", y es verdad. En ese sentido, el problema que tenemos muchas veces los que estamos a este lado es cómo reflejamos esta especie de mundo absolutamente caótico y de múltiples registros que van desde el lector hipersofisticado al señor que simplemente quiere un fin de semana de entretenimiento. Me parece tan valioso pensar en ese lector que sólo quiere entretenerse, como en el lector que quiere contrastar sus conocimientos con los de aquél que, aparentemente, pueda saber un poco más.

Lo que hay que lograr, y eso es un reto que aquí me parece importante que quede reflejado y que nosotros debemos ir incorporando progresivamente, es que todo el mundo sea consciente de que hay una interpretación, por lo menos en todo ese montón de textos que están apareciendo en castellano y cuyo origen fue otra lengua, que podría haber 25.000 versiones y hay una, y ésa puede ser mejor o peor. Es difícil.'

C. MARTÍNEZ: Lo del espacio es obvio. Creo que hay iniciativas que vosotros no sólo podríais, sino también deberíais potenciar. Por ejemplo, *La Esfera* ha dedicado recientemente un amplio espacio, una doble página, para que algunos traductores comentasen su experiencia personal o hablasen sobre la traducción en los términos que quisieran. También organizó una

terturlia de traductores en la FNAC. Me parece espléndido, pero se trata de un caso aislado cuando debería ser una rutina saludable. También recientemente han tenido lugar un sinfín de actos con motivo del centenario de Faulkner v se nos ha bombardeado con este autor desde las páginas de todos los suplementos culturales. No sé si se ha imitado a algunos de estos actos a José Luis López Muñoz, traductor de Faulkner, cuando de no ser por él muchos no habrían leído a Faulkner. Insisto en que este tipo de cosas deberían ser una rutina.

N. AZANCOT: Sí, pero también otra constatación, y es que cuando le dan el Nobel a Darío Fo, la traductora de Fo en España escribe en los tres periódicos, porque es entrevistada en los tres periódicos. Generalmente, cuando es un premio o cuando es un muerto, se pide avuda al traductor, porque además de conocer muy bien la obra, incluso puede haber conocido personalmente al autor y puede iluminar algunos aspectos que a un teórico o a un crítico se le pueden escapar.

PACO ÚRIZ: El Premio Nacional de Traducción no se ha reseñado.

R.S. LIZARRALDE: Yo creo que el problema consiste primero en conseguir que nuestros colegas que trabajan en el terreno literario en los periódicos, no digo los periódicos en general, porque todos sabemos que los periódicos son una cosa distinta, consideren que el traductor es autor de textos literarios. Para empezar, es el autor de sus textos literarios, de esos que se comentan cuando estamos hablando de literatura escrita en otra lengua previa. Y a partir de ahí vamos a ver qué grado de colaboración y de complicidad podemos encontrar para que eso se ponga de manifiesto, en beneficio de la literatura, nuestro, por supuesto, y en beneficio de los lectores. De lo contrario estamos contribuvendo a la generalizada confusión que impera en el mundo actual. Efectivamente, estamos instalados en él, pero a nosotros nos importa disolver esa confusión, en lo relativo al menos al terreno en que nos estamos moviendo, en el que trabajamos. Por ejemplo, Catalina ha sugerido alguna idea: *Lateral* y *La Esfera* en otro tiempo instituyeron una columna relativa al libro al que se concedía más espacio a la semana, en que, si el texto era extranjero, pedían un articulito a su traductor, y era interesante leerlo. No sólo para nosotros, porque, aunque no siempre, sí bastante a menudo, el traductor tiene cosas que decir de sobrado interés con respecto a ese texto literario, a ese autor, a sus relaciones con el mundo, porque solemos saber cosas y cómo contarlas. En *Lateral* lo hicieron también, pero dejó de funcionar porque no nos pagaban; creo que lo han dejado, y sin embargo era una columna atractiva, al menos para nosotros... yo lo recibí como una cosa bonita. Seguramente hay más soluciones. El punto de partida es asumir que el traductor es autor de sus textos, a partir de ahí seguro que hay soluciones. Ya sabemos que los periódicos son un caos, ya sabemos que el mundo es un caos. Vamos a hacer lo que nos interesa hacer.

N. AZANCOT: Esto es un catálogo de una librería norteamericana [lo levanta]. Esta librería vende también libros traducidos, por ejemplo, García Márquez, v naturalmente la primera nota que dan es el nombre del traductor. "Traducido al español por. .." y está incluso en la portada del libro. García Lorca, "Traducido por..." En España hay muv pocas librerías que tengan catálogo. Hay que ir a esto. A que cuando la editorial te mande información sobre lo que va a publicar, te incluya al traductor y no solamente en el caso de Günter Grass y Miguel Sáenz, por ejemplo.

R.S. LIZARRALDE: Pero vuestra complicidad con nosotros puede consistir en diversas cosas. En todos los suplementos culturales y en todas las páginas de cultura hay espacios para hablar de asuntos diversos, de editoriales, de problemas relacionados en general con la literatura escrita. Existe una serie de cosas que a nosotros nos gustaría que empezara a aparecer: como que en el 80% de los catálogos de las editoriales no aparecen nuestros nombres. Es de locos, pero es verdad. En los catálogos. Yo fui

el otro día a comprar una *Ilíada,* me puse a buscar en los catálogos y no había modo de averiguar quién era el autor de la traducción. ¿Cómo voy a comprar un libro así sin saber quién lo ha traducido? No puede ser. Con este género de comentarios los columnistas culturales pueden dar toques a las editoriales o a quien quiera que sea en esa dirección. Contribuirían a crear un ambiente como el que nosotros necesitamos y el lector también.

M. MUNÁRRIZ: No cabe duda de que nosotros tenemos ahí una labor muy importante para con los traductores. Cuando en *La Esfera* sacamos dos páginas dedicadas a traducción, dos páginas, es muchísimo para un periódico, es un lujo sólo hablando de la traducción, y además organizamos una mesa redonda en la FXAC... ¿Que eso sea habitual? Es muy difícil, porque lo habitual en el periódico es reseñar lo no habitual, porque cuando hablas de algo y vuelves a decir "vamos a sacar algo de los traductores otra vez"...

C. MARTÍNEZ: ¿Por qué tanto miedo a repetirse con los traductores cuando a veces se machaca al lector hasta la saciedad con determinados autores?

M. MUNÁRRIZ: Es que cualquier tema puede hacerse insoportable cuando un periódico empieza a machacarte con él. Cuando se le dedican dos páginas, se quema. Fíjate lo que es un periódico. Lo sabéis de sobra. Quemas el tema durante mucho tiempo. No se puede volver a sacar una reflexión sobre la traducción a los dos o tres meses o cinco. Lo que sí hav que tener en cuenta es que el traductor siempre aparezca en la ficha, que se haga mención a la traducción y demás. Pero al volver sobre la traducción como tema para reflexionar sobre él, lo quemas inmediatamente. No creas que es una labor tan fácil con la que nos enfrentamos.

J.A. ROJO: Contestando a tu pregunta sobre el estilo, que queda en el aire. A mí me apetece ahora comentar un libro de un escritor japonés. Lógicamente lo que me voy a leer es la traducción porque yo de japonés no tengo ni la más remota idea. Si el rigor fuera absolutamente salvaje lo lógico es que yo ni siquiera hiciera ese comentario, puesto que no tengo ningún tipo de relación con la lengua en la que se ha hecho el original. El problema es que, en ese caso, sí tengo cierto interés porque ese libro quede reseñado en nuestras páginas, posiblemente nunca salga si no consigo encontrar a la persona que, primero, se haya leído el libro en japonés; segundo, se vaya a tomar la molestia de leer la traducción, y tercero, vaya a escribir un texto legible en un periódico, y cuando digo legible en un periódico no estoy exagerando. Cuando vas a académicos y les pides un comentario sobre una materia que conocen perfectamente y te mandan el artículo, directamente mueres. No lo digo en el sentido negativo. Posiblemente digan grandes cosas, pero lo dicen en un lenguaje con el que masacras al lector. Vuelvo a la vieja consigna que antes quería transmitir. Nuestra obligación es invitar a leer, invitar a conocer gente que tiene cosas que contar. No estoy hablando como alguien que coordina o que tiene algo que ver en *Babelia.* Hablo como alguien que escribe en *Babelia* coyunturalmente, como puedo escribir en *ABC, La Esfera,* etcétera. Tienes ganas de contar que este libro es apasionante. Ahí hay un problema, lógicamente. Esa crítica de la traducción, ¿cómo voy a reflejarla si no tengo capacidad de contrastarla con el original? Evidentemente, si cuando esté leyendo a este caballero, aquello chirría mucho... con lo que no quiero decir que no sea consciente de que estoy leyendo una interpretación. Pero, aún así, ¿qué haces? De este señor, al que yo ya le he leído otros libros traducidos, lo que me ha llegado es su mundo, sus obsesiones, igual mal traducidas, porque a veces, en cuanto al japonés concretamente, las traducciones que se publican aquí en España, no son directamente del japonés, suelen ser del inglés o del francés.

El hecho es que entrar en una valoración de la traducción en ese sentido, y no por desprecio de la labor de interpretación, es imposible.

R.S. LIZAREALDE: Es que va no hablamos tanto de eso... Yo también sov colaborador v

cuando a mí me dicen que tengo 35 líneas para un libro, ¿pongo "excelente labor del traductor"? Pues no, porque me pega mi colega si le digo esto. No pongo nada. Pero ya no estamos hablando de eso. El problema es que, por ejemplo, resulta intolerable desde el punto de vista cultural lo que se hace con el famoso aniversario de Faulkner. Resulta que a quienes están identificados con ese autor porque han sido los que lo han puesto en nuestra lengua y lo han hecho leer en español, ni se les encarga un artículo, ni en los suplementos literarios, ni en las revistas literarias. A mí me parece que eso es una muestra de taruguería, en relación con la traducción. De no admitir que los traductores somos efectivamente autores de textos literarios.. . De Faulkner habla un montón de gente, alguna de ella que sabe y otra que no tiene ni idea, que los he oído y los he leído y simplemente intervienen porque leyeron un libro en su infancia o porque son famosos. Lo lógico es que, refiriéndonos a López Muñoz, por ejemplo, o a cualquier otro, conocemos montones de casos de traductores que están vinculados a un autor o a varios, cuando de repente se produce una celebración de éstas, siendo además que es muy poco habitual que se celebre y se hable tanto de un autor, le pregunten y consulten al traductor, que es, con toda seguridad, el que más sabe del texto de ese autor.

PREGUNTA: Yo he asistido a debates, hay aquí algún otro v no voy a mencionar nombres, sobre Faulkner, en el aniversario, en que había algunas personas que estaban diciendo verdaderas mamarrachadas con respecto a Faulkner, porque si habían leído una novela, era mucho.

N. AZANCOT: Sobre las traducciones de Faulkner, hay un artículo que yo les recomiendo de Juan Carlos Oneti, publicado en *El País* en abril del 91, donde cuenta su experiencia como traductor, en un momento en que la traducción le permitió tener casa, cobijo y comida, y cuenta que le pidió un amigo que le tradujera su cuento favorito. Decidió contrastar con otras traducciones y buscó una traducción castellana y dice que era muy mala, que la francesa le resultó insoportable, y a partir de allí decide rastrear en todas las traducciones para encontrar lo que han hecho utilizando el nombre de Faulkner. Entonces infravalora las traducciones de Borges, naturalmente...

J.A. ROJO: Con este tipo de cosas, los legos como nosotros, que hacemos este tipo de trabajos, a veces nos quedamos perplejos. Por ejemplo, para un número de *Babelia* yo había recibido el material sobre el aniversario de Faulkner, y en dos oportunidades se ponía como un trapo la traducción de Borges. "Está absolutamente superado", se decía, cuando, en principio, vo creía poder darle ciertas garantías...

Allí surge el problema de cómo te fías, de hasta qué punto puedes realmente dar crédito a lo que te dicen...

N. AZANCOT: Sólo decir que era un asunto muv parecido a lo que ocurrió con el *Ulises* de Valverde, que durante mucho tiempo se ha considerado la edición canónica, y resulta que nos descubre Chamorro que se basa todo en versiones italianas y francesas y que, cito textualmente "significa desnaturalizar la obra, cargarla con una hipoteca de..." Necesitamos su ayuda para ir averiguándolo e ir aprendiendo.

PREGUNTA: Lo importante es que sigamos hablando de todas estas cosas y que salga en la prensa.

M. MUNÁRRIZ: Yo creo que ya lo habéis conseguido.

Taller de inglés
Retraducción: Wilkie Collins

Miguel Martínez-Lage

Con una nutrida asistencia el sábado 19 de octbre por la tarde, a última hora, que menguó de forma sensible el domingo 20 por la mañana, debido quizás a los estragos de la noche turiasonense, al calor humano de las Jornadas, al atractivo majestuoso del Moncayo y a la benevolencia del clima, pusimos en danza un taller bastante fructífero para las partes implicadas gracias a una serie de elementos clave, que no por conocidos son candidatos a silenciar.

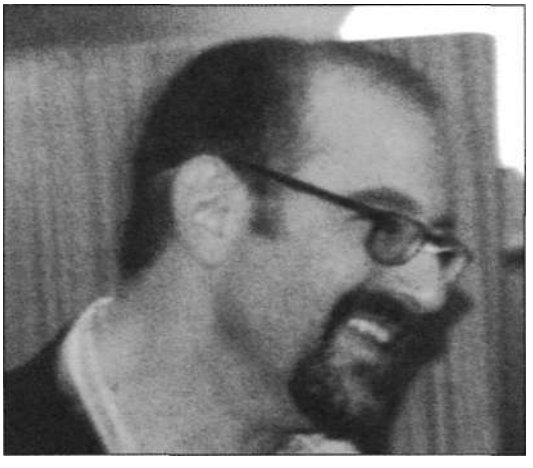
Tras una sucinta introducción al trabajo de retraducción propiamente dicho, habida cuenta de que en este caso —*La mujer de blanco,* de Wilkie Collins, que publicará Ediciones B el próximo año— el trabajo por fortuna aún no está concluido, y encontrándose por tanto abierto a las críticas y aportaciones de los asistentes, se entabló un animado comentario general con abundancia de apostillas, sugerencias, excursos eruditos, reparos y halagos sobre los fragmentos propuestos.

Dicha introducción se centró en la explicación de la estrategia escogida ante un texto no del todo bien resuelto en las traducciones anteriormente existentes en español, que datan de los años sesenta y setenta; asimismo, se tuvo en cuenta que la novela magna de Collins ha experimentado un cambio de estatus notable en la estima del lector de hace ciento treinta años a hov en día, sin pasar por alto que Collins tuvo muy en cuenta al lector de su tiempo —cf. el ensavo titulado *The Unknown Public*—y que el lector de hov en día tiene un trato muv distinto con el género narrativo que fundó Collins, la novela folletinesca, con esta novela y alguna de las otras publicadas en la década de 1860.

Comenzar un taller con la humildad capital de la autocrítica v con una soterrada querencia por esa labor todavía poco frecuente, como es de hecho la traducción colectiva, facilitó en gran medida que los profesionales de la traducción y los estudiantes presentes en el taller entrasen en liza con sus soluciones improvisadas, que no precipitadas, en torno a los problemas sometidos a su inestimable consideración. Así, fue posible descubrir una cita no ya encubierta, sino manipulada, que incluye Collins en uno de los pasajes más cruciales de su novela, una socorrida frase de la *Epístola* (I) de Pablo a los Corintios, cuvo sentido queda subvertido en el contexto de la novela.

En resumen, tal vez resultara éste un taller un tanto atípico, pero a fin de cuentas acorde con el espíritu más pragmático de las Jornadas, y no por ello menos provechoso.

Taller de francés Baudelaire *(Las flores del mal)* y Verlaine *(36 sonetos)*



Luis Martínez de Merlo

Aceptada la amable invitación de ACE Traductores para dirigir un taller en las V Jornadas de Traducción Literaria de Tarazona, pareció oportuno centrar el trabajo sobre mi experiencia en la versión de textos poéticos; una práctica, sin duda, menos habitual entre los traductores profesionales, y de más difícil aprendizaje para los estudiantes. Dado que la lengua a partir de la que iba a ser desarrollado dicho trabajo era el francés, y para dar mayor coherencia a la práctica, dentro del escaso tiempo disponible —dos sesiones de dos horas y una hora y media respectivamente— se convino en centrarla sobre textos de Baudelaire y de Verlaine, que habían ya merecido mi atención en sendas traducciones de *Las flores del mal*—Ed. Cátedra, Madrid 1991—y *36 sonetos*—Ed. Hiperión, 1995—.

Dada la simultaneidad del taller de francés con el de inglés dirigido por Miguel Martínez-Lage, y la menor familiaridad e interés del público más joven hacia la lengua de estos poetas, la asistencia al taller fue más reducida, lo que redundó en beneficio de la alta competencia, tanto lingüística como traductora de los participantes, que lo fueron realmente, interesados por el planteamiento del trabajo, fecundos en sugerencias y atinados en conclusiones.

Se organizó la primera sesión del sábado 18 de octubre en torno al poema baudeleriano *Chant d'automne,* tomando como base mi propia traducción ya publicada, sobre la que yo mismo expresé mis dudas y unas posibles alternativas a una versión que considero superada.

Partiendo de la premisa irrenunciable de la fidelidad al entramado rítmico que constituye la base de todo poema, la conservación del alejandrino original se constituyó como el eje de la versión, y el condicionante de todas las posibles soluciones de llegada; sumada a la no menos irrenunciable precisión semántica (prefiero usar este término que el de literalidad o fidelidad) y "transparencia" del original; en función todo ello del punto crucial de toda traducción de poesía: la persistencia del efecto estético original a través de la reconstrucción de un texto vicario pero no por ello menos eficaz desde el punto de vista poético. Para ello, igualmente como premisa, hemos prescindido del uso de la rima en nuestra versión, amparándonos en la reconocida práctica del alejandrino blanco por parte de los poetas españoles del siglo XX —Cernuda, Lorca, Aleixandre, Neruda, etc.— que han acostumbrado ya nuestro oído a este ritmo.

En el primer cuarteto de la composición, después de una atinada corrección de ¡oh viva luz! por vivida luz, suprimiendo la exclamación inexistente en el original —a partir de ahora O—

la primera cuestión seria se suscitó en torno al segundo hemistiquio del verso segundo, y en la imposibilidad de salvaguardar en la versión —a partir de ahora *V*— todos los valores del literal "de nuestros estíos —veranos— demasiado cortos —breves—", es decir, la segunda persona del plural en el posesivo *nos;* el plural de *étés;* y la precisión cuantitativa de *trop.* Se apuntaron soluciones como *de tan breves estíos, de los breves estíos,* pero al fin se valoró más la salvaguardia del posesivo *nuestro;* si bien ahora veo otra posible solución:

adiós, vivida luz de un tan corto verano

De igual manera se consideró la más correcta traducción del verbo *entendre* por *oir:*

Oigo ya cómo cae con sus fúnebres golpes

dada, además, la presencia de *j'écoute* en el verso 9.

En la segunda estrofa se discutió la versión de *labeur* por *oficio;* y se vio la necesidad, esta vez sí, de traducir *coeur* por *corazón,* en su sentido más físico, frente a soluciones como *alma,* o *pecho,* necesarias en otras ocasiones por el exceso silábico.

En la tercera estrofa pareció oportuno no enfatizar tanto *Escucho, y me estremezco...* prefiriéndose un más sencillo *Escucho estremecido,* o más literal *escucho estremeciéndome;* igualmente fue largo el debate sobre *l'echaufaud qu'on batit,* v se apuntó un posible *un cadalso al alzarse* o *al alzarse un cadalso,* para terminar manteniendo el subjuntivo, pero en la forma *alzaran,* para evitar la asonancia con *cae* del verso anterior. También se discutió, para mantenerla como en la versión publicada, una posible reordenación de los elementos que integran los versos 11 y 12, y la necesidad de sustituir parece —*est pareil* en O— por *semeja,* para evitar la repetición con *Me parece —il me semble* en O— del verso 13.

En la estrofa final pareció legítima la versión más enfatizada *¿en dónde?,* de *quelque part* más neutro en O, como fenómeno de compensación que no desdice el espíritu baudeleriano. v crea un bello efecto *¿en dónde? /¿para quien?* Compensación no del todo necesaria pues siempre sería posible verter menos bellamente:

que a prisa en algún sitio un ataud alzasen.

La sesión del día 19 se centró sobre ei soneto irregular —invierte el orden de cuartetos y tercetos— de Paul Verlaine, *Resignation.* Frente a la cadencia más común del alejandrino, este soneto presenta un entramado rítmico más complicado basado en un verso de 6+6, que confiere al texto un aire más *"cantabile",* en el que presencia de rima es más pertinente. lo que me llevó a salvaguardarla en cierto modo a través de una ligera asonancia, ciertamente discutible desde unos criterios verlerianos. pero que concede a V una sonoridad y una ligereza más propias del espíritu de O; no obstante vo mismo he redactado otra versión alternativa en dodecasílabo blanco.

A diferencia del trabajo anterior, este día no partimos de mi versión preexistente, sino que invité a los participantes a desarrollar la suya propia, y confrontarla luego con la mía publicada, que, como en el caso del poema anterior, yo mismo había ya corregido en parte. Dado el menor tiempo disponible y la necesidad de dejar sentado el punto de partida rítmico, no pudimos llegar a completar el trabajo con toda la minuciosidad requerida.

En efecto, el primer problema suscitado fue el de la escansión que era necesario respetar, marcando la pausa en el centro del verso, va en el lectura del original:

tout enfant j`allais / revant Ko-Hinnor

frente a

tout enfant / j'aliais revant Ko-Hinnor

En la versión del primer terceto algunos de los temas largamente debatidos fueron el régi-

men del verbo *soñar: soñar con, soñar en;* la cacofonía con el Ko-Hinnor; la presencia de la primera persona va desde el primer verso en O y sólo en el verso 3 en V; la traducción de los nombres propios: *Héliogabale*—Heliogábalo— y *Sardanapale* —Sardanápalo— son los nombres comunes que corresponden a los originales *Helagabaal y Asurbanipal,* que restituyo en mi versión por necesidades métricas; el plural *suntuosidades,* etcétera. Ahora yo mismo apunto una alternativa para el primer verso:

De chico soñaba yo con el Ko-Hinnor

En donde *de chico* realza la expresividad de *tout enfant,* salva la primera persona, pero hace necesaria una discutible sinalefa en la pronunciación de *Ko-Hinnor.*

El segundo terceto también suscitó interesantes debates; por ejemplo, la traducción de *toits* por *techos y* no por *tejados*—pero *techo en* español vale también para el exterior, no sólo para el interior *plafond,* aparte de la existencia de los "techos de oro" de que habla Fray Luis. También se vio la mejora de *creaba mi anhelo* en sustitución de *mi afán levantaba.* Se hizo hincapié en la idea de espacialidad de *harens sin fin* de O, en lugar de la temporalidad de *harenes eternos* en V; y se ofrecieron diversas soluciones a *paradis phisiques,* como *edenes tangibles, edenes carnales;* la primera rompía la asonancia en a-e (*papales, palpables*...bastante... asonante) que, como ya he dicho, había yo reconstruido en mi versión publicada; la segunda, enfatizaba, a mi modo de ver, la connotación erótica que no creo ver en el original, en el que la oposición es más bien sueño (inmaterial)-realidad (física).

Apremiados por la hora apenas pudimos terminar recalcando la necesidad de restituir el valor de *la famme jolie* de O, desvirtuado en *la mujer bella* de V, y prefiriendo *la mujer linda.* Yo mismo veo la necesidad de corregir el verso 9: *debo refrenar mi hermosa locura* por *mi hermosa locura debí refrenar,* además de pulir un no muy afortunado verso 10 *mas sin resignarme tal vez lo bastante,* forzado por la asonancia propuesta.

En suma, debo agradecer calurosamente a los organizadores de estas Jornadas la oportunidad que me han brindado de exponer mis ideas y mis métodos como traductor de poesía; y a los participantes en el taller el poder confrontar mi tarea solitaria con su experiencia y su sabiduría. Esta experiencia —junto con otra de traducción colectiva, contando con la presencia del propio poeta, en la que recientemente he participado, v que sería merecedora también de un artículo— me hacen desconfiar cada vez más del trabajo individual en la traducción, y certifican lo provisional v revisable de toda solución no confrontada rigurosamente. Por todo ello este encuentro ha sido en verdad de enorme importancia para mi propia tarea, y sólo desearía poder ponerme ahora a revisar de arriba abajo todas mis traducciones, siempre publicadas tarde, pero siempre antes de tiempo.

No quiero dejar de consignar, con mi saludo más cordial, el nombre de los participantes en el taller, disculpándome de antemano de algún no querido olvido: Iñigo Sánchez Paños, Irene López Paños, Claude de Frayssinet, Nuria Mirabet, Mercedes Corral, Geneviéve Naul, Teresa Garulo, Blanca Ortíz, Julia Escobar, Carlos Alonso, Fernando Rodríguez-Izquierdo, Asunción Lorenzo, Hermes Salceda, Regina Vega, Javier Ortega, Catalina Martínez.

Résignation

Tout enfant, j'allais rêvant Ko-Hinnor,
Somptuosité persane et papale,
Héliogabale et Sardanapale!

Mon désir créait sous des toits en or,
Parmi les parfums, au son des musiques,
Des harems sans fin, paradis physiques!

Aujourd'hui, plus calme et non moins ardent,
Mais sachant la rie et qu'il faut qu'on plie,
J'ai dû refréner ma belle folie,
Sans me résigner par trop cependant.

Soit! le grandiose échappe à ma doit,
Mais, fi de l'aimable et fi de la lie!
Et je hais toujours la femme jolie,
la rime assonante et l'ami prudent.

Resignación

Con el Ko-Hinnor de niño soñaba,
con Elagabaal y Asubanipal,
con suntuosidades persas y papales.

Bajo techos de oro mi afán levantaba,
en medio de aromas, al son de la música,
harenes eternos y edenes palpables.

Más calmado ahora, no menos ardiente,
ya sé que en la vida hay que doblegarse,
debo refrenar mi hermosa locura,
mas sin resignarme tal vez lo bastante.

¡Sea! ¡Lo grandioso de mis dientes huye!
Mas ¡fuera las heces y fuera lo amable!
Y a la mujer bella continuo odiando,
el prudente amigo, la rima asonante.

Chant d'automne

I

Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!
J'entends déja tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.

Tout l'hiver va rentrer dans mon être: colère,
Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé,
Et, comme le soleil dans son enfer polaire,
Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé.

J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe;
L'écbafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part.
Pour qui? —C'était hier l'été; voici l'automne!
Ce bruit mystérieux sonne comme un départ.

Canto de otoño

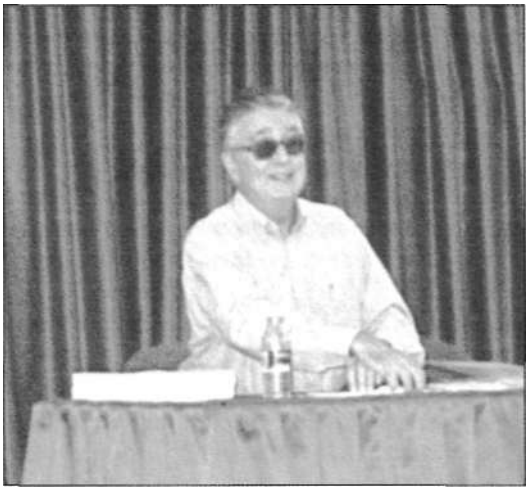
Pronto nos hundiremos en las frías tinieblas;
¡adiós, oh viva luz, de nuestro breve estío!
Ya escucho cómo cae, con sus fúnebres golpes,
en empedrados patios la leña resonante.

A mi ser se va a tornar todo el invierno: cólera,
horror, odio, temblor, forzado y duro oficio,
y, lo mismo que el sol en su infierno polar,
será mi corazón un bloque helado y rojo.

Escucho, y me estremezco, cada leño que cae;
no tiene ecos más sordos un cadalso que alzasen.
Mi espíritu parece la torre que el ariete,
con embates pesados c incesantes derriba.

Me parece, acunado por los golpes monótonos,
que clavasen aprisa un ataúd ¿en dónde?
¿Para quién? —¡Ayer era verano; hoy es otoño!
Suena ese extraño ruido igual que una partida.

Premio Nacional de Traducción
Retrato del traductor como un autodidacta anciano



Francisco Úriz

Hace dos años se nos ocurrió la idea de que cerrase las Jornadas el ganador del Premio Nacional de Traducción del año anterior y la pusimos en marcha.

Esta es, pues, la tercera vez que tenemos aquí a un premiado v vo me presento, en nombre de José Antonio Fernández Romero y en el mío propio, como responsable de la obra *Poesía nórdica*, galardonada como la mejor traducción publicada en 1995, y autor de más del 80% del trabajo.

Como soy una persona reacia a la teoría y el año pasado ya se habló de la ley de propiedad intelectual, voy a hacer lo único que nadie puede hacer mejor que vo: mi autobiografía de traductor en la que vov a ir desgranando las evidencias, tal vez perogrulladas, a las que he ido llegando como autodidacta, y que ustedes conocen de sobra por sus estudios o práctica profesional.

A mi juicio, para llegar a ser un buen traductor literario, o simplemente traductor literario, hay que tener, en primer lugar, amor o, por lo menos, afición a la literatura.

Por motivos que no hacen al caso pero que están profundamente enraizados en la mentalidad de finales de los años 40, no pude estudiar Filosofía y Letras —era una carrera de chicas—, que era lo que me interesaba, y me licencié en derecho, carrera que, como se decía entonces, tenía muchas salidas.

En el páramo cultural de la Zaragoza de los años 50, fui buscando la literatura y aquí quiero citar dos nombres de importancia decisiva en mi camino hacia mi profesión actual: Federico B. Torralba, profesor de literatura en los Escolapios y después amigo, y Fernando Laguna, la amistad de juventud.

Y en el año 56, utilizando tal vez una de las numerosas salidas de la carrera de derecho, aparezco en Finlandia manifestando ya mi vocación nórdica.

No me fui a, me fui de. Ale iba de un país en el que hacía falta salvoconducto para ir de Zaragoza al Pirineo y permiso de la policía para organizar guateques en casa y donde pasaban por censura hasta las esquelas.

Yo ya había salido al extranjero, a principios de los 50. Ale habían concedido una beca para un curso sobre la CECA que se celebraba en Francia, probablemente por ser uno de los pocos estudiantes que tenía pasaporte, gracias a que el ejército me había declarado inútil total —para el servicio militar, supuse—.

En Finlandia, encuentro a Jórn Donner, entonces un joven crítico cinematográfico del periódico del PC finlandés y hoy eurodiputado,

director de cine v notable escritor, que me presta los primeros Neruda y Brecht, y con el que veo las primeras películas de Ingmar Bergman, y luego paso a Suecia donde mis mentores literarios son Sun Axelsson, notable poeta y novelista, y Artur Lundkvist, uno de los escritores suecos más importantes de este siglo.

Empiezo a traducir ayudando a Sun Axelsson con sus versiones al sueco de Neruda y Borges, y por mi cuenta y riesgo—¿amor o vocación literaria?—, el extenso poema de Artur Lundkvist *Agadir y* a escribir mis primeros poemas.

En 1962 preparo una amplia antología de poetas latinoamericanos— César Vallejo, J. L. Borges, Vicente Huidobro, entre otros— v al año siguiente otra de Pablo Neruda, ambas en colaboración con Artur Lundkvist. Los pintorescos y, al parecer, inevitables errores que cometo al hacer las versiones al sueco, me llevan a un convencimiento obvio:

1. Traducir siempre del original al idioma materno. Conozco algunas excepciones, pero muy pocas.

Recuerdo el asombro que me produce el que Lundkvist me diga, en la discusión sobre la interpretación de un poema, que la primera asociación que tuvo entre oscuridad y calor fue a sus casi treinta años, en Italia. Hasta entonces, para él, como para todos los nórdicos, la oscuridad era frío.

Para traducir hace falta

2. Conocimiento no sólo del idioma sino tam - bien del país cuyo idioma se traduce.

Hace unos años hubiese sido muy difícil entender que en la frase de una novela sueca un elegante caballero con su perro v la bolsa negra coquetamente anudada, lo que se guardaba en dicha bolsa eran, en virtud de una ordenanza municipal, los excrementos del mejor amigo del hombre.

Comprobé los peligros de ese mal entendido afán de precisión. Ejemplo: la escuela cambia mucho de nombres — incluso en el mismo país—. Y la mayoría de las veces, en un texto de ficción, basta con saber si es la escuela primaria para entenderlo perfectamente. Llamar a la *realskola* sueca *escuela real* en lugar de *escuela primaria* no es precisión sino afán de complicar las cosas innecesariamente.

Y aprendí a confiar en que. como norma, el autor sabe lo que quiere decir cuando escribe —¡aunque a veces lo haya olvidado!—-,y es tarea del traductor tratar de averiguarle

3. Traduce lo que pone

I Antoniascenen är modern furiost skrämmande. Esta es una frase sin complicaciones de un libro de Ingmar Bergman. Sin embargo un gran traductor de Strindberg al francés se confunde e interpreta que la palabra *modern* es el adjetivo *moderna* y no el sustantivo *madre*.Y en lugar de *En la escena de Antonia la madre está furiosamente aterrorizadora* escribe *La escena de Antonia es moderna...* Claro que para ello debe eliminar la preposición *en...* Lección: Sobre todo no poner —ni quitar— palabras para que la frase tenga el sentido que tú crees que tiene o quieres que tenga.

En defensa de los traductores hay que decir que a veces se reciben textos incorrectos. En un guión de Bergman llegaba un barco cargado de plátanos de *Antana river.* Después de buscar el famoso río en todos los mapas me di cuenta de que los plátanos venían de *Antananarivo.*

4. Traducir es elegir constantemente

Hace unos años preparamos un curso de traducción para hijos de emigrantes españoles, bilingües o casi. ¿Es bilingüe el chico al que después de corregirle *Introdujo la pierna* pregunta por qué hay que decir *metió la pata?*

En uno de los ejercicios, un chaval muy espontáneo al que le pregunté sus dudas para poner una palabra sobre el papel, me soltó: "¡Que difícil es elegir!" Y vo le dije: "Tú ya has aprendido todo lo que te puedo enseñar en este curso."

Aparece en mi vida sueca Angel Crespo, al que conocía de Madrid. Nos reencontramos en Upsala, le gusta mi traducción de *Agadir y* la publica en Puerto Rico. Luego Per Gimferrer hace lo mismo, pero en edición bilingüe, en Seix Barral.

Veo mi nombre impreso como traductor al español.

Y traduzco, ya por encargo, para la colección de Poesía Universal, de Plaza y Janés, que dirige el memorable Enrique Badosa, amplias antologías de Artur Lundkvist, Harrv Martinson y Gunnar Ekelóf.

5. Estudiar traducción en Salamanca

Al final uno, dando las vueltas que sea, siempre se entera de lo que pone en el texto que se traduce. Los problemas empiezan al verterlo al castellano.

"Qué envidia nos da el idioma tan rico que tienen los españoles" —me decían cuando estaba traduciendo a Gunnar Ekelöf. Sí, pero el caso es que un idioma es un hombre usando un idioma, y el sueco del que hablábamos era el de Ekelóf y el español, el mío.

6. No traducir nunca una obra propia —me refiero a poesía—.

Se habían publicado unos poemas míos en danés y polaco —en este libro fui presentado curiosamente como poeta colombiano— v un editor sueco decidió publicar mi poemario sobre Vietnam.

Empecé a traducirme al sueco y al segundo poema me encontraba va escribiendo unos poemas prácticamente nuevos —las palabras suecas provocan nuevas asociaciones que me llevan un poco por donde quieren—. El resultado puede ser incluso mejor que el original, pero, ¿se puede llamar a eso traducción?

A prinicipios de los 70, la TV2 sueca acepta mi idea de dramatizar *Los documentos secretos de la ITT,* que acababa de publicar el gobierno de Salvador Allende, y, sobre esa base, escribo con Jorge Díaz *Mear contra el viento* que obtiene un premio en un festival de televisión... ¡en Bulgaria!

Y conozco a Esther Benítez en Estocolmo que nos —a Marina, que es mi santa esposa, y a mí— "ingresa" inmediatamente en APETI.

Aprovecho este momento para rendir homenaje a Esther, cuya labor en favor de los derechos de los traductores jamás será valorada como merece y para aconsejar, siguiendo su ejemplo, a todos que os incorporéis a una asociación de traductores, por ejemplo, a ACE.

Gracias a una avuda a la creación literaria del Ministerio de Cultura me lanzo a la traducción de doce piezas de Strindberg.

Y voy a un congreso sobre Strindberg donde oigo un comentario a una reseña de un crítico francés sobre el estilo de Ibsen, hecha basándose en una traducción. Esa aventurada opinión —lo que reseñaba, en realidad, era el estilo del traductor, no el del autor—nos previene de los riesgos de ese tipo de juicios. Da una buena nota al traductor, pero es peligroso para el crítico. Ello que me lleva a plantearme: ;E1 estilo es el hombre o el estilo es el lenguaje?

Con Strindberg me encuentro con el problema de que la mayor parte de las traducciones que había en castellano no estaban hechas del original sino de otros idiomas más cercanos. Y me encontré con un carbonero que aunque llevaba un *viso negro* no era un travestido, ya que en el original el carbón le había manchado la cara de negro. Era simplemente víctima de un desgraciado calco del italiano *viso nero.*

Cotejo traducciones y llego a la conclusión de que:

7. No hay traducción por mala que sea que destruya una obra maestra

Es como un callo en el dedo gordo del pie de Claudia Schiffer.

Ejemplos de dos obras de Strindberg:

En una acotación de la traducción de *El sueño,* publicada en Cuba, se dice que Cristina, la criada, está colgando unas cortinas cuando lo que hace, en el original, es colocar la ventana interior y sellarla con un papel encolado para evitar que se escape el calor de la casa. Tarea obvia para combatir el invierno nórdico pero que para un cubano es incomprensible. Y cuando Cristina repite obsesivamente "*¡Yo pego! ¡Yo pego!",* repetido ocho veces en página y media, para dar sensación de ahogo, en la versión cubana completan la frase diciendo "*Yo pego carteles."* ¡Y claro, los pega por toda la casa! ¡Hubiese sido curioso ver la puesta en escena de esta traducción!

En la pieza en un acto *La más fuerte,* en una versión publicada también en Cuba, que es un

monólogo de la esposa con la amante, en la última réplica la esposa le dice: "Gracias por enseñarme cómo amar a mi marido", en lugar de lo que dice el original: "Gracias por enseñarle a amar a mi marido."

8. Por la denominación de génesis

En la última representación del Centro Dramático Nacional de la obra de Strindberg *La señorita Julia,* se anunciaba que la versión era de Sánchez Sinistierra. Como creo que el citado dramaturgo no conoce el sueco, ¿no se podría dar una pista de la forma en que llega el original al espectador? ¿Se ha utilizado como base una traducción al francés, al inglés, al italiano? ¿La de quién? ¿Se ha utilizado una traducción al español? ¿La de quién? ¿Ha trabajado con un nativo sueco? ¿No merece una mención en el programa? Aunque hemos bebido excelentes vinos sin denominación de origen, el ponerla en la botella es una cierta garantía.

Esto de las versiones, que es la visión o interpretación que nos da una persona de una obra, en el mismo o en otro idioma, crea, a veces, confusiones divertidas. Por ejemplo en el ISBN que circula en CD aparece la ficha de la obra *El sueño* de Strindberg con un sorprendente traductor al castellano: nada menos que ¡Ingmar Bergman!

La explicación tal vez sea que el original que se utilizó para esa traducción al español era la versión que Ingmar Bergman había preparado para su puesta en escena de la obra de Strindberg. Uno se puede preguntar: ¿Por qué se traduce ésa y no la versión del autor? ¿Fama de Bergman traducible en dinero? Y también: ¿Por qué se hacen tantas traducciones de una obra de teatro?

9. Poderoso caballero es Don Dinero

La traducción de la novela de Torgny Lindgren *Batseba* me familiarizó con diferentes traducciones de *La Biblia* y me permitió conocer las nuevas aproximaciones a la traducción del libro sagrado. Acostumbrado a la traducción antigua me sorprendió lo siguiente: la españolización de los pueblos. A mí me choca ver la siguiente enumeración en *Josué 16:* "Asená, Zanoj, Fuentejardines, El Manzano, Dosfuentes, Yarmut, Adulán, El Seto, Cavada, Dospuertas..." en lugar de "Asena, Zanoe, Engannim. Tafuaj, Enaim, Jerimor, Adulam, Socó, Azeca. Sereim..."

Como me chocó leer en la traducción inglesa de las memorias de Ingmar Bergman la expresión *to be sent to Coventry* para decir que castigaron a un niño. ¿Es natural leerlo así cuando se sabe que la peripecia se produce en Suecia, país bastante alejado de Coventry?.

Y me ratifica en la no utilización de expresiones como *saltarse a la torera* o estar *entre Pinto y Valdemoro* en traducciones de textos cuya acción se desarrolla en Suecia. Aunque la traducción del sentido sea correcta hay algo que choca. ¿Puede uno leer sin sorprenderse que la señorita Julia *estaba en las Batuecas* o *entre Pinto y Valdemoro?*

Esto nos lleva a preguntar algo completamente diferente pero que tiene mucha relación con esto: ¿Se puede traducir una expresión extranjera literalmente? Hay veces en que la traducción es tan clara y enriquecedora que no hay duda. Por ejemplo, la *patata caliente.* Pero habrá que hacerlo con mesura.

Las discusiones sobre los numerosos y a veces graves errores en la traducción de *La Biblia y* el hecho de que, pese a todo, la palabra divina hava podido transmitirse, confirma la tesis de que no hay mala traducción que destruya una obra maestra. Ocasión que aprovecho para pedir tolerancia con los traductores.

10. Si Dios ha permitido que su palabra sea malinterpretada es que tiene en cuenta la dificultad de la traducción

A principios de los 80 pido trabajo como traductor en el Ministerio de Asuntos Exteriores de Suecia— por primera vez en mi vida el título de licenciado en derecho me sirve, al menos, para adjuntarlo a una solicitud de empleo— y me pongo a trabajar con textos políticos. No sé a quién le digo ingenuamente —creo que fue a la responsable de mi reclutamiento—que pido el puesto porque estaba cansado de traducir textos en los que todo está escrito entre líneas.

Pronto comprendí que había salido de Guatemala para meterme en *Guatepeor*.

Vivo en mis propias carnes el efecto de la confusión tan corriente entre traducción e interpretación. Fue durante un viaje con Olof Palme por América Latina en el que yo desempeñaba el papel de traductor portátil. Ocurrió que el dinámico jefe de protocolo de Nicaragua preguntó, con total imprecisión, cuando bajábamos del avión: "¿Dónde está el traductor de Palmer", y el decirle que era yo me llevó inexorablemente al intrusismo profesional al convertirme en intérprete.

Por primera vez me veo mezclado en una discusión política de alto nivel. Nuestra delegación era muy pequeña y en ella Palme, al que le gustaba preguntar la opinión a todo el mundo, había creado un ambiente de compañerismo. En el viaje estaba incluida Nicaragua donde se iba a pronunciar un discurso importante. Palme era el primer jefe de gobierno occidental que visitaba el país y pretendía dar un espaldarazo a la revolución sandinista, que había derribado al dictador Somoza con las armas, y al mismo tiempo animarlos a celebrar elecciones. "¿Qué te parece el discurso?", me preguntaron, tal vez porque vo era el rojo. A mí me encantaba. Pero había una frase desgraciada, según mi criterio, en la que se enfrentaban *legitimidad revolucionaria* y *legitimidad democrática.* Era muy valiente aceptar la legitimidad revolucionaria, pero no me gustaba la contraposición de democrática y revolucionaria. Me vi mezclado en una discusión en la que curiosamente me colocaron entre los que querían quitar la revolucionaria. El viceministro de Exteriores, que no estaba por la labor de abandonar la legitimidad revolucionaria y que sabía que yo era de su misma opinión, me preguntó las razones. Y con ese recurso torticero de traductor dije algo así: "Es que no suena bien o no se puede decir en castellano..." Él vio el cielo abierto: "Pues vete a pensar en cómo se puede decir." A los pocos minutos les propuse *legimidad revolucionaria* y *legitimidad de las urnas,* que recibió el asentimiento de Palme y de todos los demás.

Ese viaje demencial para un traductor—tuve que traducir doce discursos en tres semanas, al margen de mi incesante labor de intérprete— me llevó a hacer virtud de la necesidad y a decir más o menos en broma

11. Se traduce mejor sin haber leído el original

¡Luego lo oí convertido en tesis de una elegante conferencia de un teórico à *la mode* en Arles! Sí, en los encuentros de traductores se oyen opiniones peregrinas.

Traducción y acuerdo entre caballeros.

¿Puede haber un acuerdo entre caballeros en el campo de la traducción? Los editores, en general, son mercaderes; de cultura, si se quiere, pero mercaderes. Y el acuerdo con un mercader es un contrato. Es conveniente firmar contrato — aunque tampoco nos garantice demasiado a la hora de la verdad—.

Ya en *El Quijote,* piensa un traductor—al que, por cierto, Cervantes llama autor—, que el librero lo explota, que le da tres maravedís "y aún piensa que me hace merced al dármelos", y añade "provecho quiero que sin él no vale un cuatrín la buena fama."

12. La traducción ¿es del traductor?

No puedo citar con precisión, pero todos recordamos la sugerente tesis que se presentó en este salón el año pasado — no he podido cotejar lo dicho porque no se publicó en el número de VASOS COMUNICANTES y cito de memoria— de que la traducción es propiedad del traductor.

Y es verdad en el sentido de que ese montón de papeles que salen de la impresora es tuyo, y la posibilidad de pasárselo a un amigo para que descubra a un gran escritor, eso también es tuvo. Y lo puedes utilizar para eso. Pero nada más.

Sin los derechos de autor del original nadie puede hacer nada.

La anécdota de una prestigiosa editorial con la que, por las urgencias del encargo, sólo llegamos a un acuerdo entre caballeros y que al entregar la traducción y ante mi negativa de cobrar sin haber recibido un contrato en el que se recogiesen los derechos secundarios, me dije-

ron: "Pues si no te interesa no la publicamos..." ¿Qué hace uno con el manuscrito convertido en insenible montón de papeles? La traducción, ¿es del traductor? Aquella vez todo terminó bien porque el mercado me puso el mango de la sartén en la mano.

13. El traductor es un parásito y sólo puede vivir del original

Un parásito constructivo, productivo. Aunque suene paradójico. Bueno, tal vez sea más exacto compararlo con los agentes que hacen fermentar el mosto y lo convierten en vino.

A principio de los 80 asistí, con la fe del neófito, a mi primer congreso o reunión de traductores, en Madrid, en la Biblioteca Nacional. Llegué pensando que allí estaba la solución a todos mis problemas y me encontré con

14. La más brillante demostración de la imposibilidad de la traducción

Salí de allí y me dirigí a una librería para tocar una traducción, para comprobar que aunque fuese imposible existía.

A mi entender, en estos encuentros no se avanza mucho en la teoría de la traducción. O si se avanza, ese progreso ayuda más bien poco en la práctica.

En realidad creo que uno de los resúmenes más lúcidos sobre la tarea del traductor son las palabras de Lutero que cito en traducción de Miguel Angel Vega: "Es cierto, esas cuatro letras, *s-o-l-a,* no están en el texto... Pero no se dan cuenta de que el sentido del texto las contiene y que si se quiere traducir al alemán de una manera clara y expresiva hay que meterlas. Pues no he querido hablar latín o griego, sino alemán dado que al traducir me he propuesto hablar alemán. Y la estructura de nuestra lengua alemana lo exige. Pues no hay que preguntar a las letras del latín cómo se debe hablar en alemán, tal y como hacen los borricos; hay que preguntar a la madre en la casa, a los niños en la calle, al hombre corriente en el mercado y mirarles en la boca cuando hablan y según ello traducir; de esta manera ellos entenderán y se darán cuenta de que se habla alemán con ellos."

Una declaración en favor de la traducción clara y expresiva, que recoja el sentido del texto y esté escrita en un idioma que el lector entienda. Hoy la podemos firmar sin dudas.

En estos tiempos en que el fútbol se ha estado considerando de interés general tal vez no esté de más tratar de explicar mi relación con la teoría con un símil futbolístico. La traducción, como el fútbol, es una práctica. Traductores y futbolistas se encuentran en sus prácticas respectivas. En torno a ellos aparecen y viven un montón de personas: entrenadores, críticos, teóricos, periodistas, etc. Pero los que sacan las castañas del fuego son los jugadores, en los partidos, y los traductores, en la traducción. Yo coloco la práctica en el centro. Ante el ordenador estás tan solo como los jugadores en el campo. A estos les llegan los gritos del entrenador y a ti las vagas reminiscencias de algún teórico. Poco ayudan. Lo que cuenta en la traducción impresa es tu trabajo, y en la clasificación, los tres puntos. La diferencia estriba en que, en fútbol, cuando el equipo va mal se puede despedir al entrenador, y en la traducción no podemos echarle las culpas al teórico.

Seguí yendo a congresos y reuniones de traductores. Claro que con prevención y ya sin pensar en que ahí está la solución a todas las dudas, y en Arles encontré a Elmar Tophoven, un entusiasta de la traducción. "Top" andaba con unas palabras pronunciadas por nuestro rey Juan Carlos I v con las que, según él, había convencido a varios políticos alemanes de la importancia de una institución desusada: la Casa del Traductor. Es decir, un hogar para traductores que tendría importancia en la difusión de la literatura. Fue un descubrimiento.

Allí nos convenció a Françoise Campo-Timal v a mí de su necesidad y nos explicó el camino que había seguido para conseguirlo. Tophoven vino a Tarazona, le entusiasmó el sitio v me puse, con diversas ayudas, a montar la Casa del Traductor.

Como sabéis el objetivo fundamental de la Casa es acoger traductores y proporcionarles un buen lugar de trabajo v las mejores condiciones

de trabajo posibles. Y evidentemente, la inestimable avuda que nos prestamos los traductores, simplemente, escuchando los problemas de los colegas.

A veces en la Casa se hacen traducciones de poesía al alimón, lo que se ha dado en llamar el modelo Royaumont. ¿Es un buen método? ¿0 es hacer virtud de la necesidad?

¿Cuál es mi contribución a la CdT? Haber tenido la idea v haberla puesto en marcha —gracias a que he tenido siempre a mi lado a una esposa más que comprensiva—. Haber mantenido la Casa viva durante casi diez años a pesar de las dificultades.

Con todos los defectos que fácilmente se pueden detectar —que conozco bastante bien— la Casa del Traductor está ahí.

El Premio Nacional de Traducción se concedió a una antología de la poesía de los cinco países nórdicos de más de mil páginas que, sin ninguna modestia, no tiene parangón en el mundo.

La idea de la obra nació en Tarazona cuando estaba traduciendo al poeta danés Ivan Malinowski. Ya había publicado antologías de la poesía de Suecia y de Finlandia, me estaba metiendo a traducir a dos daneses, y acababa de leer con entusiasmo a cuatro o cinco poetas noruegos, así es que el ánimo que me dio Ivan no cayó en saco roto. La contribución de José A. Fernández Romero, traductor del islandés, fue decisiva.

Lo de menos en esta obra es la traducción. Si dividiese el tiempo utilizado para llevar a cabo el proyecto y el tiempo dedicado a traducir creo que andaríamos al 50% y 50%. Y si me parase a considerar cuál es mi mayor hazaña en relación a la obra premiada, sería la de haber convencido al editor para publicar la obra.

Es como una medalla al mérito en el trabajo.

El camino a este Premio está lleno de casualidades. Primero la de la presentación. ¿Quién y cómo lo elige? Segunda, mi vacilación en los trámites. Ante la lógica solicitud del Ministerio de Cultura a la editorial de que les envíe el original, ésta me lo pide a mí. El original no existía como tal, había que reconstruirlo. Miré las cuatro cajas en las que están las primeras y segundas y terceras versiones de las traducciones y las fotocopias y faxes de los originales y se me cayó el mundo. Era un trabajo que había abandonado hacía más de un año y le dije a la editorial que no me sentía con fuerzas para rehacer el original.

Sin el razonamiento de Marina, que me convenció de que no tenía derecho a retirarme y sin su colaboración en la reconstrucción del original, no hubiese habido premio. Esta relatividad de los premios nos enseña a ser más humildes.

En cuanto a la repercusión de ciertas traducciones en la vida cultural española señalo que, cuando conceden el Premio a *Poesía nórdica,* no había salido ni una sola reseña en un periódico de difusión nacional. Excepto una elogiosa nota de Camilo J. Cela en *ABC.*

Un consejo. ¡Atención a la desmesura de los proyectos! Láncense a ellos con entusiasmo pero sin olvidar que el entusiasmo se enfría. Un gran proyecto, se sabe cuando empieza, pero... ¡nada más! Átense bien los machos. Y recuerden que cuando se termina proporciona un gran placer.

Yo no sov un traductor de encargos. Mis trabajos me los invento y los propongo a editoriales o los hago por mi cuenta y riesgo. En casi toda mi vida, más que traductor he sido descubridor o introductor de autores, inventor de editoriales, muñidor de números especiales de revistas dedicados a autores o a países —*Unión, República de las Letras, Litoral, Torick, Primer Acto*—y de periódicos como *El día de Aragón.*

Hace unos años veinte años, cuando entré en APETI, oía con frecuencia "Traducir en España es llorar". A pesar de que seguimos puteados, ahora hemos dado el salto y podemos decir "Traducir es una profesión". Y una buena profesión porque, como dice Cervantes, "en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen" (aunque esto último sea discutible).

9 7 9 7

"Una hermosa profesión con sus ventajas e inconvenientes, y cuya importancia en la difusión de la cultura y en los contactos culturales internacionales, no debe quedar reducida a una mera mención en el discurso del político de turno.

En la tarea se debe observar fidelidad al contenido v forma del original v poner belleza en la ejecución. Y aunque la honradez de no saltarse pasajes difíciles es indispensable, para mí la virtud básica del traductor es la humildad —sin llegar a la autoaniquilación ni a interpretar la expresión *traducción transparente* como *traductor transparente* o *invisible*—.

Querría interpretar esa virtud utilizando la opinión de Sven Xykvist, el famoso fotógrafo de la mayoría de las películas de Ingmar Bergman: la mejor foto es la que no se ve. La foto, pues, no debe verse. Pero la suya —por no verse— es la que más se ve y la que le da el calificativo de uno de los grandes fotógrafos vivos.

Esa traducción, por ejemplo, de Miguel Sáenz que, por no verse, lo destaca como uno de los grandes traductores españoles.

Se citan con frecuencia las palabras de *El Quijote* sobre la traducción: "Es como mirar los tapices flamencos por el revés que, aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz." Aunque sea discutible la opinión que le merece el tosco efecto de la traducción, lo que es inaceptable es la eliminación del traductor.

Al hacer un tapiz queda una imagen borrosa por detrás. Pero la puntada es la misma, el autor del haz es el del envés.

En la escritura no es así. Por la parte de atrás de la página escrita por un autor, sólo hay color blanco. No hay ni siquiera un borrador de traducción. Sólo papel en blanco. Y es una intervención ajena al original la que fabrica ese envés de tapiz, imperfecto tal vez, pero que ha adornado muchas de las estancias de nuestras vidas.

Al traductor se le proporciona un bastidor con una tela v una muestra precisa y él debe bordarla y unos bordan bien y otros regular, pero todos ponemos nuestro talento al servicio de la muestra recibida.

Como diría Julio Cortázar, "un libro es un hombre leyendo un libro, che".

En un mundo en el que parece que lo único que se va a leer en el futuro es el código de barras, el debate sobre el destino del libro y la lectura —que es nuestro campo laboral y nuestro pan de cada día— nos es vital.

Estamos tiranizados por el mercado y en él, sea cultural o económico, rige la ley de la oferta v la demanda. Sólo podremos sobrevivir si hay demanda, es decir, lectores.

¿Dónde está el lector?

Aquí, en la Casa del Traductor de Tarazona, los directores de las casas europeas discutimos con un alto funcionario del Consejo de Europa sobre qué hacer para la difusión de la poesía v yo les decía que, en estos momentos, las avudas a la creación, traducción y edición, hacen que escribir, traducir y editar sea fácil. Pero que la difusión de ideas y cultura sólo es posible si hay alguien que las reciba, un lector.

Sin él, podremos construir inmensos almacenes de libros, pero nada más.

Mientras no se empiece por la base, por la enseñanza de humanidades en las escuelas, toda labor es inútil.

Hay que empezar por el lector, construirlo, educarlo, conservarlo, mimarlo.

Y gritarle: "¡Leer es fiesta, hombre con libro!"

Palabras de Maite Solana

Estas palabras fueron pronunciadas en la Clausura de las Jornadas sobre la Traducción Literaria. Maite Solana es la directora entrante de la Casa del Traductor.

Buenos días. Ante todo, quiero agradecer al Consorcio de la Casa del Traductor la confianza que ha depositado en mí al elegirme como nueva directora de la Casa para esta nueva etapa. En segundo lugar, quiero agradecer muy especialmente a Francisco Uriz y a su esposa Marina su cálida acogida. En las próximas semanas, antes de ponerme al frente de la Casa el próximo 1 de enero, espero poder tener un diálogo en profundidad con él sobre las perspectivas de la Casa para el futuro. En este sentido, como ya dijo Ramón Sánchez Lizarralde en la sesión inaugural, quiero destacar de nuevo que la creación y consolidación de la Casa ha sido posible gracias al ímprobo esfuerzo de Francisco Uriz, en condiciones muchas veces difíciles y superando todo tipo de obstáculos y dificultades.

A veces se necesita el pósito de la perspectiva histórica, del tiempo, para que nos demos cuenta de lo que una persona deja tras de sí. La Casa del Traductor ha sido posible no sólo como resultado de una ilusión y un sueño personal, sino sobre todo de la voluntad de no dejarse vencer por la incomprensión y la proverbial escasa receptividad que muestran las instituciones de nuestro país por la iniciativas culturales y, en especial, por las relacionadas con las letras. En particular, en el campo de la traducción, puede resultar muy desmoralizador comparar la gran importancia que tiene la figura del traductor en la difusión y construcción de la tradición cultural —no sólo literaria, sino también muchas veces en el ámbito del pensamiento—, y los pocos recursos que dedican a ello quienes tienen la obligación de contribuir al mantenimiento y multiplicación de dicha tradición, al menos si atendemos a la idea de que cualquier actividad cultural —la traducción entre ellas— contribuve a ese *sapere aude* kantiano que, desde el siglo XVIII, ha constituido uno de los teóricos ideales de nuestras sociedades modernas.

Como muchas otras actividades en el campo de las humanidades y las letras, la traducción no puede ser abandonada sin más a las fuerzas del mercado. Creo firmemente que las Casas del Traductor deben ser ante todo entidades prestadoras de servicio a los profesionales, que vengan a suplir las carencias de la actual insensibilidad generalizada frente a ciertos tipos de prácticas intelectuales, cuyo valor no puede medirse en términos meramente económicos sino por el alcance que tienen en el terreno del arte y las ideas.

Si he hecho todo este excurso es porque a veces parece difícil entender lo que significa intentar convencer a las instituciones para que dediquen recursos a actividades cuyos beneficios

están más allá de una estricta lógica economicista, y que, en este sentido, hacerlo en solitario —como muchas veces ha sido la situación de Francisco J. Uriz— tiene un mérito mucho mayor del que pueda parecer a simple vista.

Para terminar, quiero manifestar mi voluntad de establecer una colaboración tan estrecha como sea posible con las asociaciones profesionales y con todos aquellos traductores que quieran dirigirse a la Casa para aportar sugerencias e ideas. Una de las características de la profesión es, desgraciadamente, su dispersión y, en este sentido, la Casa del Traductor debe ser una Casa abierta a todos. Estov, pues, a vuestra disposición y ya no me queda sino emplazaros para las Jornadas del próximo año. Muchas gracias.

De la entrevista a Gabriel Garcia Márquez

THE PARIS REVIEW, N° 82

TENGO GRAN ADMIRACIÓN por los traductores con excepción de los que ponen notas al pie de la página. Éstos siempre están tratando de explicarle al lector algo que el autor probablemente no tenía intención de decir; puesto que ahí están las notas, el lector debe aguantarlas. Traducir es un trabajo muy difícil, nada gratificante y muy mal pagado. Por eso siento tanta admiración por Gregory Rabassa. Mis libros han sido traducidos a veintiún idiomas y Rabassa es el único traductor que nunca me ha pedido que le aclare algo a fin de introducir una nota al pie de una página. Creo que mis obras han sido totalmente re-creadas en inglés. Hay partes del libro que son muy difíciles de seguir literalmente. La impresión que uno recibe es que el traductor leyó el libro y luego lo reescribió a partir de sus recuerdos. Por eso tengo tanta admiración por los traductores. Son más intuitivos que intelectuales. No sólo es una total miseria lo que les pagan los editores sino que éstos no consideran su trabajo como una creación literaria. Hay algunos libros que me hubiera gustado traducir al español, pero habrían implicado tanto trabajo como escribir mis propios libros y no hubiera ganado suficiente dinero para comer.

¿Qué le habría gustado traducir".

Todo Malraux. Me habría gustado traducir Conrad y Saint Exupery. Cuando estoy leyendo, a veces siento que me gustaría traducir ese libro. Excluyendo las grandes obras maestras, prefiero leer una mediocre traducción de un libro que tratar de terminarlo en el idioma original. Nunca me siento cómodo leyendo en otro idioma, porque el único idioma que realmente siento dentro de mí es el español. Sin embargo, hablo italiano y francés, y sé el ingles lo suficiente para haberme envenenado con la revista Times todas las semanas durante diez años.

Actividades de ACE Traductores

Nuevas incorporaciones a la Junta Directiva de ACE traductores

En la Asamblea General Ordinaria de la Sección Autónoma de Traductores de Libros (ACE Traductores), celebrada el pasado 4 de septiembre de 1987, se procedió a la renovación estatutaria de la Junta Directiva.

A iniciativa de un nutrido grupo de colegas residentes en Cataluña, que se han destacado en el último periodo por su actividad y sus constructivas iniciativas, se propuso y se aprobó por unanimidad la incorporación a aquella de Albert Freixa Vidal y Juan Gabriel López Guix, quienes, como destacados integrantes de aquel colectivo, contribuirán a que se establezca un vínculo más fluido y eficaz entre la entidad y los colegas residentes en Cataluña, además de aportar nuevos criterios y capacidades al órgano de gestión de ACE Traductores.

En cuanto al resto de los cargos, fueron reelegidos aquellos cuya renovación era preceptiva: Como secretario general, Ramón Sánchez Lizarralde, y como vocales, Catalina Martínez Muñoz y Julio Grande Morales. Nuestro veterano colega Carlos Alonso Otero, al que saludamos desde aquí y damos las gracias por su prolongada contribución, debido a las exigencias de su actividad profesional, decidió declinar su reelección como vocal en esta oportunidad. Continúan en sus puestos —su renovación no se ejercía en esta Asamblea, pero lo anotamos como recordatorio—: Vicente Cazcarra Cremallé, presidente; Eduardo Zúñiga Amaro, tesorero; Esther Benítez, vocal.

Dominio propio y página web de ACE traductores

Merced a la financiación de CEDRO, ACE Traductores tiene ya abierta en Internet una página web: http//www.acetraductores.org, que aunque se encuentra aún en pe-

riodo de construcción, puede ser consultada desde primeros de enero de 1998. Además de información sobre nuestra entidad y la forma de incorporarse a ella, sobre la revista VASOS COMUNICANTES y algunas actividades particularmente destacadas, en dicha página podrán encontrarse direcciones de interés para la actividad traductora, incluvendo las páginas de otras asociaciones que ya havan sido abiertas. En breve plazo se incorporará el *Censo de Traductores* editado por la misma entidad, con el fin de facilitar el contacto y la consulta, tanto a los colegas como a los editores y otros interesados.

Se trata, no obstante, nada más que del comienzo y ACE Traductores espera mejorar tanto la página como las utilidades que se puedan obtener a partir de ella para sus asociados y cuantos deseen visitarla.

Como es fácilmente deducible, ACE Traductores dispone va de dominio propio en Internet. Con ello v la contribución de todos, se irán ampliando los servicios facilitados a los asociados, así como garantizando una presencia pública permanente de la entidad y sus actividades en un medio de tanta transcendencia como este.

Nuevo 'Censo de Traductores'

En el momento de cerrar está edición acaba de salir de imprenta una nueva edición actualizada y corregida del *Censo de Traductores.* Si bien la responsabilidad de la edición corresponde a ACE Traductores, en esta oportunidad dicho censo incluve a los traductores literarios de todas las asociaciones existentes en nuestro país: además de ACE Traductores, ACEC, AELC, ATG, APETI y EIZIE. De este modo, tanto los propios profesionales de la traducción como los editores —que ya venían utilizando como material de consulta este censo— dispondrán de una información, concisa pero suficiente y actualizada, acerca de la mayor parte de los traductores de libros en ejercicio. Con el fin de facilitar su consulta, el Censo dispone de sendas relaciones de traductores tanto por sus lenguas de partida como de llegada, así como breve referencia a la obra publicada por cada uno, sus especialidades v actividades.

Talleres de Traducción en el Círculo de Bellas Artes de Madrid

Después de un no deseado "periodo de carencia", ACE Traductores ha reanudado su colaboración con el Círculo de Bellas Artes de Madrid, organizando los que, en otro tiempo, llegaron a ser casi tradicionales talleres de traducción.

Del 1 al 4 de diciembre, ambos días inclusive, se impartieron dos talleres de forma simultánea, a cargo de nuestros colegas Miguel Sáenz —*La traducción de 'Es cuen-*

to largo', de Günter Grass—y Juan Gabriel López Guix —*Explicar e inventar, la traducción de lo cultural*—. El jueves día 4 tuvo lugar una mesa redonda con el tema: *Traducción y cultura escrita,* en la que participaron Vicente Cazcarra, Juan Gabriel López Guix, Catalina Martínez Muñoz y Miguel Sáenz, moderados por Ramón Sánchez Lizarralde.

Si bien se echó de menos la asistencia de no pocos colegas, los talleres contaron con una buena participación de personas interesadas en la actividad traductora, así como la mesa redonda, acerca de cuyos contenidos se ofrecerá cumplida información en próximos números de VASOS COMUNICANTES.

Esperamos que este reencuentro con el Círculo, que tantas veces ha acogido ya a los traductores, señale el inicio de una nueva y larga colaboración, en beneficio de ambas entidades y de todas las personas a quienes atrae el ejercicio práctico de la traducción literaria.

Encuentros sobre traducción de ACE Traductores en Barcelona

Desde hace un año, los asociados de ACE Traductores en Barcelona organizan unos encuentros abiertos a cualquier persona vinculada con la traducción literaria, cuyo objetivo es impulsar el diálogo y el debate entre los profesionales, así como contribuir al conocimiento y divulgación de cualquier cuestión relacionada con la traducción. Por los mismos han pasado ya más de sesenta traductores literarios y docentes, entre los que se encuentran una nutrida representación de los traductores barceloneses en activo.

Los encuentros de Barcelona, que tienen el formato de una tertulia a partir de una exposición inicial de un ponente o ponentes invitados, han tratado una gran variedad de temas, que van desde los de mayor entidad teórica, con especial énfasis en la historia literaria, el contexto cultural de la traducción y la recepción de textos, hasta otros eminentemente prácticos. De esta gran variedad dan cuenta los títulos de las intervenciones de los ponentes invitados hasta la fecha: *La escena de la traducción en España y América,* a cargo de Nora Catelli, crítica literaria, y Marieta Gargatagli, profesora de la Facultad de Traducción de la UAB; *La traducción al castellano de la la* Ufada y *la* Odisea *en el siglo XX,* a cargo del Dr. Jaume Pórtulas, catedrático de Filología Griega de la UB (cuva intervención fue reproducida en el número 9 de VASOS COMUNICANTES); *¿Es posible enseñar a traducir?,* a cargo de Juan Gabriel López Guix, traductor y profesor de la Facultad de Traducción de la UAB, que sirvió también para presentar el *Manual de traducción* inglés-castellano (Editorial GEDISA) del que es coautor con Jacqueline Minnett; *Traductores y editores: criterios de corrección,* a cargo de Carmen Aguilar, correctora y traductora, Susana Andrés, de Ediciones B, y Juan Cerezo, de Tusquets Editores; y *Las traduc-*

clones de La Biblia al catalán, a cargo de Francesc Parcerisas, poeta, traductor y profesor de la Facultad de Traducción de la UAB. Las tertulias han sido moderadas por nuestros compañeros Juan Gabriel López Guix, Albert Freixa, José Manuel Alvarez Florez, Celia Filipetto y Carlos Gómez. Y, de acuerdo con nuestra mejor tradición literaria, se han desarrollado en dos cafés: primero en el Nostromo, de nombre inequívocamente conradiano, y luego en el Albero, uno de los pocos cafés barceloneses con el mérito de haber sobrevivido desde 1901.

En el momento de escribir estas líneas, ha sido convocada la primera tertulia de 1998 que, bajo el título *Traducción automática: lo que puede y no puede hacer la máquina* y moderada por Silvia Komet, debatirá el controvertido tema de las posibilidades presentes y futuras de la traducción por ordenador. La tertulia contará con la intervención de Ricard Fité, responsable de coordinación lingüística de la edición catalana de *El Periódico,* diario que lanza una edición simultánea en castellano y catalán del mismo texto.

Asimismo, en el marco de los mencionados encuentros, ACE Traductores ha organizado dos presentaciones en Barcelona, la primera del *Libro Blanco de la Traducción,* a cargo de Miguel Martínez-Lage, Ramón Sánchez Lizarralde, Juan Gabriel López Guix y Roser Berdagué, y la segunda de la propia revista VASOS COMUNICANTES, a cargo de Nuria Lago y dos de los miembros del Consejo de Redacción de VASOS en Barcelona, Olivia de Miguel y Juan José del Solar.

Ayuda a creadores perseguidos en todo el mundo

Iniciativas del Parlamento Internacional de Escritores

El Observatori de la Llibertat de Creació, representante en Barcelona del Parlamento Internacional de Escritores, se ha dirigido a nosotros en demanda de colaboración para su labor de organización de acciones de solidaridad a propósito de atentados contra la libertad de creación en distintas partes del mundo.

"Desde su fundación, el Parlamento Internacional de Escritores se dio como tarea contribuir a crear nuevos espacios de libertad, de intercambio cultural y de solidaridad. Tras el llamamiento a la creación de una Red de Ciudades Refugio, el Congreso de Poderes Locales y Regionales de Europa, que agrupa a más de cuatrocientas ciudades, adoptó una *Carta de Ciudades Refugio* que prevé las condiciones de acogida de un artista perseguido. Actualmente esta Red, que se ha extendido incluso fuera de Europa v que crece cada vez más, acoge a artistas albaneses, argelinos, iraníes, nigerianos, uzbecos..., todos ellos físicamente amenazados o víctimas de un tipo de censura en los países de donde son originarios", dice entre otras cosas la carta.

El mencionado organismo se dirige a nosotros en la confianza de que, conocedores como son los traductores de diversos y lejanos mundos, así como, con frecuencia, de personas que, por causa de las convicciones que expresan en lo que crean y escriben, son perseguidas por el poder, colaboremos en la recogida de información sobre esas situaciones de necesidad o emergencia.

Con independencia de las acciones colectivas que nuestra entidad emprenda en el futuro para colaborar en los fines anteriormente expuestos, publicamos esta llamada con el fin de que cualquier colega pueda prestar su colaboración de modo individual. Para ello deberán dirigirse a cualquiera de las dos direcciones siguientes:

- *Parlamento Internacional de Escritores.* 10, rue du 22 Novembre. BP 13. 67068 Strasbourg cedex. Francia. Teléfono: 33 3 88520088; fax: 33 3 88520107. Correo electrónico: ipw@wanadoo.fr

- *Observatori de la Llibertat de Creació (Parlament internacional d'escriptors).* Casa de Caritat. Montalegre, 5. 08001 Barcelona. Teléfono: 93 3064115 - 00; fax: 93 3064101 - 04. Correo electrónico: vmolina@ccb.es

Por otro lado, el citado Parlamento promovió en junio del año actual una campaña de recogida de fondos que contribuya a garantizar la independencia de sus actividades de ayuda a los escritores perseguidos.

Salman Rushdie, Presidente honorífico del Parlamento, dice en su carta a este propósito: "Para desarrollar la Red de Ciudades Refugio, para consolidar la secretaria del Parlamento Internacional de Escritores, para mejorar la comunicación entre sus miembros, para reflexionar sobre las nuevas formas de censura, los ataques contra la libertad de creación y la negación de la ficción, necesitamos una estructura estable desde el punto de vista financiero que sea capaz de garantizar nuestra libertad de acción y nuestra independencia.

"Por ello, durante la Asamblea General del PIE del 28 de marzo de 1997, propuse iniciar una subscripción dirigida a todos los que deseen apoyar las actividades del PIE. El objetivo es encontrar 1.000 colaboradores que cada año hagan una contribución de 100 dólares para cubrir los costes de funcionamiento del PIE... Para lograr semejante objetivo, todo el que desee apoyar la acción del PIE, además de aportar su propia contribución, deberá convencer a unas diez personas para que contribuvan con 100 dólares... La cadena resultante garantizará nuestra independencia.

"Hago un llamamiento a todos aquellos —escritores, periodistas, artistas, editores, libreros, fundaciones...— que consideran que hoy en día la creación está seriamente amenazada y que la defensa del derecho a la creación es un tema que tiene que preocuparnos a todos.

"Gracias por adelantado por vuestro apovo".

Naturalmente, quienes deseen apovar en este sentido o deseen más información al respecto, pueden dirigirse a las direcciones antes señaladas.

Noticias de la Casa del Traductor de Tarazona

Nueva directora de la Casa del Traductor

El Consorcio de la Casa del Traductor ha elegido por concurso público como nueva directora de la Casa a Maite Solana, quien sustituye a Francisco J, Úriz, creador e impulsor de la Casa y director de la misma desde su fundación en 1988. Francisco J. Úriz continuará colaborando con la Casa en calidad de responsable de la colección de poesía *Papeles de Tarazona.* Maite Solana es traductora del francés v el inglés, está especializada en la traducción de textos filosóficos y de cultura clásica, y se dedica además a la investigación sobre la tradución clásica en el siglo XVIII francés.

Convocatoria del programa residencial para traductores literarios españoles

La Casa del Traductor convoca las becas correspondientes a 1988 para aquellos traductores literarios españoles que deseen realizar una estancia de trabajo en la Casa. La convocatoria está dirigida a traductores de cualquier idioma al castellano, catalán, euskera y gallego, con un mínimo de dos obras publicadas.

La duración de las estancias será de un máximo de un mes y pueden solicitarse para el periodo comprendido entre el 1 de marzo y el 31 de diciembre de 1988.

La beca para la estancia incluye el alojamiento, la utilización de los servicios generales de la Casa, y una ayuda económica de 50.000 pesetas para gastos de desplazamiento y manutención. La Casa pone a disposición del traductor durante su estancia el equipo informático correspondiente y una biblioteca especializada, así como otras herramientas de trabajo.

Para solicitar más información, los traductores interesados pueden dirigirse a:
Casa del Traductor, c/ Borja, 7, 4. 50500 Tarazona. Tel.: 976-643012.
Fax: 976-199090

Publicación del número 8 de 'Papeles de Tarazona'

La colección de poesía *Papeles de Tarazona* de la Casa del Traductor, dedicada a la traducción de autores y textos poco conocidos o divulgados en España y a la divulgación de poetas españoles en otras lenguas, acaba de publicar el noveno número, patrocinado por el Gobierno de Aragón y la editorial Pamiela, en el que se reúnen diversas obras que tiene relación con la gastronomía.

La pieza central de la publicación es el poema de Publio Virgilio Marón titulado *El almodrote,* en versión del traductor turiasonense Javier Martínez. Dos poetas nórdicos, Werner Aspenström y Klaus Rifjberg, ya presentados en *Papeles de Tarazona*, acompañan a Virgilio en la publicación, además del poeta y novelista finlandés Paavo Haaviko, que cierra el número con un poema sobre el vino. Aquellos traductores que deseen recibir un ejemplar gratuito del número, pueden solicitarlo a la Casa.

I4émes Assises de la Traduction Littéraire en Arles

Del 8 al 10 de noviembre tuvo lugar con nutrida asistencia la decimocuarta edición de estos veteranos encuentros de traducción, en la que tomaron parte, además de varios centenares de colegas franceses, numerosos asistentes de distintos países de Europa. En esta ocasión, la delegación de ACE Traductores, que obtiene una ayuda anual con este fin del Ministerio de Educación y Cultura, estuvo formada por siete socios, que participaron en los diversos actos y talleres y disfrutaron de la oportunidad de encontrarse con traductores de otras latitudes e intercambiar inquietudes y puntos de vista.

Entre la densa actividad que estas jornadas incluyen y como muestra de los asuntos que en ellas se abordan, merece la pena destacar las mesas redondas acerca de *Los traductores de Heinrich Heme y La traducción de dialectos y hablas populares en el teatro,* además de la ponencia *Vladimir Nabokov y la traducción,* a cargo de Héléne Henrv, junto con la proclamación de los premios Halpérine-Kaminsky, Nelly Sachs, Gulbekian (de poesía portuguesa) y Amédée Pichot de la ciudad de Arlés. El domingo y el lunes tuvieron lugar los talleres, diez en esta oportunidad, uno de ellos de escritura, en ocho lenguas distintas. Particular interés tuvo la mesa redonda *El justo precio de una traducción,* moderado con su habitual buen hacer por nuestra colega Françoise Cartano, en el que mantuvieron un animado coloquio Paul Bensimon, Peter Bergsma, Françoise Pasquier, Michel Marian y Christiane Montécot, editores y traductores.

A invitación del presidente de ATLAS y de forma paralela a las actividades generales, Juan Gabriel López Guix y Ramón Sánchez Lizarralde, miembros de la junta directiva de ACE Traductores, participaron este año en una reunión con representantes de otras asociaciones, casas del traductor y otras entidades relacionadas con la traducción, con objeto de intercambiar informaciones e ideas acerca de los criterios y las intervenciones de la Comunidad Europea en nuestro campo, algunos de cuyos aspectos —particularmente la financiación con fondos públicos de entidades privadas dedicadas a la enseñanza de la traducción— están siendo objeto de intensa polémica.

Los encuentros anuales de Arles son organizados por ATLAS, asociación fundada en 1983 con este fin gracias al estímulo de la ATLF (Asociación de Traductores Literarios de Francia), y reúnen durante tres días a varios centenares de colegas en el agradabilísimo marco de la antigua ciudad de Arlés, al borde del Ródano. Durante

Un momento de la mesa redonda "El justo precio de una traducción").

ese tiempo, en los actos programados y fuera de ellos, se constituye una suerte de asamblea traductora que acaba debatiendo y discutiendo de lo divino y lo humano, no siempre a propósito de la traducción, como debe ser, pero invariablemente a cargo de los propios traductores, quienes además de abandonar por un tiempo su obligado aislamiento, disfrutan de unas jornadas de gran intensidad. En colaboración con la editorial Actes Sud, ATLAS publica anualmente las actas de las Asisses, que son entregadas —las del año precedente— como material de trabajo a los participantes en cada edición.

En todo caso, la participación en estas Asisses constituye una experiencia que no debería perderse cualquier colega que tenga suficiente conocimiento de la lengua francesa.

R. S. L.

I Congreso internacional de estudios de traducción e interpretación

Anovadores de nós, anosadores de vós

Del 25 al 27 de marzo, en el Centro Cultural Caixavigo, en Vigo, se celebrará esta asamblea, organizada por la Facultade de Humanidades de la Universidad de dicha ciudad. El precio de la matrícula oscila entre las 20.000 v las 25.000 pesetas. Por toda información acerca de los contenidos, el folleto que nos ha sido enviado dice: "As novas tendencias. A diversidade lingüística e cultural. A responsabilidade do intermediario". Los interesados pueden dirigirse a: Facultade de Humanidades. Universidade de Vigo. Apartado 874. 36200 Vigo. Fax: 986 812380. Correo electrónico: anovar@uvigo.es.

III Encuentros Alcalaínos de Traducción

Bajo el subtítulo *Nuevas Tendencias* v *Aplicaciones,* el Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Alcalá de Henares convoca sus terceros encuentros de traducción, que tendrán lugar los días 19 y 20 de febrero de 1988 y, según sus convocantes, están abiertos "a los profesores de todas las universidades, alumnos, traductores y al público interesado".

La cuota de inscripción es de 9.000 pesetas para los ponentes y de 3.500 para los asistentes. Los interesados deben dirigirse al citado Departamento, Colegio San José de Caracciolos. C/Trinidad. 28801 Alcalá de Henares. Teléfono: (91) 8854441; Fax: 8854445; o a la Dra. Carmen Valero Garcés; Correo electrónico: fmcvg@filmo.alcala.es; Teléfono: (91) 8855347.

Sevilla: Círculo de Traducción

El Círculo de Traducción, asociación cultural fundada en 1993, es una entidad sin ánimo de lucro dedicada a la difusión v divulgación de la traducción literaria, en el fondo un pretexto cultural para profundizar en el conocimiento de los pueblos v en el mejor entendimiento de todos. Desde su constitución, el Círculo se viene reuniendo en sesiones sabatinas que se inspiran en el modelo de la tertulia literaria, foro abierto y acogedor donde hasta el momento se han discutido y disfutado las traducciones de más de cincuenta ponentes, entre ellos personalidades reconocidas dentro del ámbito de la literatura y la traducción (Jacobo Cortines, Luis Lerate, Fernando Rodríguez-Izquierdo, Fernando Toda), junto con avezados enseñantes y personas que se inician en este campo. En el pasado ejercicio, las Sesiones de Traducción —que cuentan con el apoyo del Vicerrectorado de Extensión Universitaria y las facultades de Filología y Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla— se conformaron en un ciclo regular, con una sesión al mes. El Círculo de Traducción prepara conjuntamente para el año entrante sus IV Jornadas de la Traducción Literaria v su Didáctica v un I Certamen de Traducción Literaria en las modalidades de poesía y relato. Además, la asociación es editora de *Hermes,* revista de traducción.

Proyecto Certamen Literario de Traducción Rafael Cansinos-Asséns

Impulso y espíritu

El siguiente provecto es la consecuencia del deseo de esta Asociación —que hasta ahora ha realizado sus actividades fundamentalmente en el ámbito universitario— de ampliar su marco de actuación a la sociedad en general, a través de un certamen como éste que, por lo que supone la práctica de la traducción de ejercicio de comprensión y entendimiento con otras culturas, no desdeña, antes al contrario, el espíritu amplio, universal, tan propio de una ciudad que, según entendemos, se orienta hacia un nuevo siglo. Al aglutinar todas estas ideas en la denominación —el auspicio— de la figura histórica de Rafael Cansinos-Asséns, traductor políglota que trabajó en y para esta ciudad, hemos querido al mismo tiempo recuperar v reconocer en la misma a un

exponente de la vanguardia andaluza y sevillana de principios de siglo, ese mismo siglo que vió nacer, para la juventud y para el arte, a la generación literaria del 27.

Extracto de las bases

Con el fin de promocionar la labor del traductor como autor literario el Círculo de Traducción convoca este I Certamen de Traducción Literaria Rafael Cansinos-Asséns, con las siguientes modalidades v dotación:

Modalidades

- Poesía: extensión entre catorce y sesenta versos.
- Relatos: ocho folios máximo mecanografiados, tamaño estándar (treinta líneas por folio).

Dotación

- Poesía: Primer premio: cincuenta mil pesetas v placa.
  Accésit: veinticinco mil pesetas y diploma.
- Relatos: Primer premio: cincuenta mil pesetas v placa.
  Accésit: veinticinco mil pesetas v diploma.
- Finalistas: Diploma.

La revista *Hermes* de traducción se reserva los derechos de publicación de las obras premiadas. Los convocantes se reservan el derecho a declarar desiertos los premios o accésits, en cuvo caso el montante de dichos premios se donará a una asociación benéfica.

Requisitos

Los traductores deberán enviar trabajos propios no publicados con anterioridad. Las lenguas de partida serán, en principio, el inglés, el francés, el alemán v el italiano; la lengua de llegada, el castellano. Tanto los originales como las traducciones deberán llegar al apartado 841-41080 del Círculo de Traducción bajo lema y plica por quintuplicado, hasta dos meses después de la oportuna publicidad de estas bases, quedando en cualquier momento dichos originales a disposición de sus autores.

Composición del jurado

El jurado estará compuesto por miembros del Círculo de Traducción, convenientemente asesorados en la fase final por figuras representativas del mundo de la traducción: profesores universitarios, premios de traducción y profesionales de la traducción en general, tanto a nivel local como nacional.

El fallo v entrega se harán públicos mediante un acto solemne v protocolario, durante la celebración de las IV Jornadas de la Traducción Literaria y su Didáctica, en la última semana del mes de mayo, en el marco del Paraninfo de la Universidad de Sevilla.

Javier Albiñana, Premio Stendhal 1997

El miércoles 14 de enero de 1998 el Jurado del Premio Stendhal ha concedido el galardón para obras traducidas en 1997 a Javier Albiñana, por su traducción de *El testamento francés,* de Andrei Makine.

Javier Albiñana, licenciado en Románicas y catedrático de francés, reside en Barcelona y ha realizado desde finales de los 60 hasta hoy un buen número de traducciones del francés, entre las que cabe destacar: *Bella del Señor,* de Albert Cohen, *Las diabólicas,* de Barbev d'Aurevilly, *Colomba,* de Prosper Mérimée, *El astrágalo y La fuga,* de Albertine Sarrazine, *Aquel domingo* v *El desvanecimiento,* de Jorge Semprún, etc.

El premio, concedido anualmente por la Fundación Consuelo Berges, instituida por la eminente traductora Consuelo Berges años antes de su muerte, se otorga a una traducción del francés al español publicada el año anterior y presenta la singularidad de que el Jurado esa formado, por expreso deseo de la fundadora, exclusivamente por profesionales de la traducción. Otra peculiaridad del premio es su dotación, que, aunque modesta —400.000 pesetas en la actualidad— proviene de los derechos de autor que las traducciones de la señora Berges siguen devengando, complementada con un bronce de la escultura Maite Defruc.

El premio, que goza de un gran aprecio entre los profesionales, se ha concedido en sus años de vida —por primera vez en 1983, mientras aún vivía la señora Berges y con motivo del centenario de Stendhal, v anualmente a partir de 1990, por lo cual va ya por su novena edición— a prestigiosos traductores del francés como Juan Victorio, Antonio Martínez Sarrión, Mª Teresa Gallego e Isabel Reverte, Luis Martínez de Merlo, v Carlos Manzano, entre otros.

El jurado de este año estuvo compuesto por Mª Teresa Gallego, José Luis López Muñoz, Luis Martínez de Merlo, Alicia Martorell (premiada el pasado año) e Isabel Reverte, actuando como secretaria la de la Fundación, Mercedes Saorí.

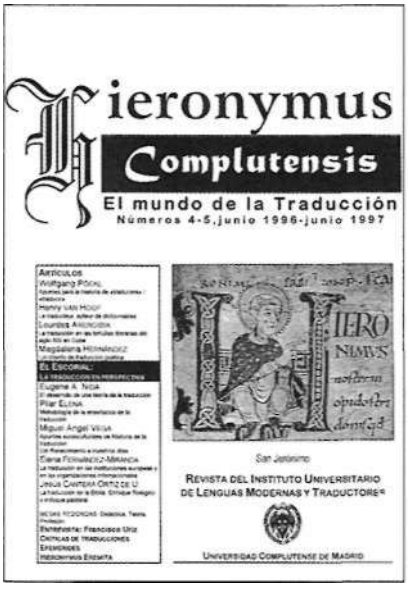
Composición *del Patronato de la Fundación Consuelo Berges (elegido el 7 de enero de 1998)*

Presidente:	José Ortega Spottorno
Vicepresidente:	Salustiano Masó
Secretario:	Mercedes Saorí
Vocales:	Esther Benítez, Juan Bravo, Clara Janés Nadal, Amalia Martín-Gamero, Juan Mollá, Soledad Ortega Spottorno y Lourdes Ortiz

Revistas

Hieronymus Complutensis

Revista del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores. Director: Miguel Ángel Vega. Números 4-5, junio de 1996-junio 1997. 223 páginas.



Volumen este que reúne dos números, no sabemos si por las dificultades que las revistas de parecido porte siempre tienen, o por recoger las actas de lo que se dijo en el ciclo *La traducción en perspectiva,* que se impartió durante los meses de julio v agosto de 1996 en los Cursos de verano de El Escorial, a las que dedica buena parte de sus páginas.

Polémicas páginas y por lo mismo interesantes para aquellos de entre los lectores de VASOS que prestan atención a lo que se dice v lo que se cuece en los medios académicos de la corte y sus aledaños a propósito de la traducción y su ejercicio práctico. Probablemente el fenómeno se deba a la presión que el alumnado universitario de la traducción ejerce sobre las instituciones docentes acerca de las reales oportunidades que tendrán de encontrar trabajo al abandonar las —numerosísimas—

facultades del ramo con el título en la mano, el caso es que los responsables del Instituto de la Complutense prestan creciente atención a los aspectos profesionales de la traducción, acaso con particulares inclinaciones y hasta sesgos peculiares. Las intervenciones de Eugene Nida, Pilar Elena, M. Ángel Vega, Elena Fernández Miranda y Jesús Cantera abordan varios aspectos del problema, con enfoques distintos y hasta contradictorios. Particular interés muestran las tres mesas redondas *(Didáctica, Teoría, Profesión)* cuva transcripción se incluye, sobre todo por su capacidad para poner de relieve las preocupaciones, dependencias y grado de preocupación de los sectores implicados: profesores y alumnos, junto con algún que otro traductor en ejercicio.

En cuanto a los artículos que abren el volumen, citemos *Apuntes para la historia de 'traducere' / 'traducir'*, de Wolfgang Pöckl; *Le traducteur, auteur de dictionnaries,* de Henry van Hoof, y *La traducción en las tertulias literarias del siglo XIX en Cuba,* de Lourdes Arencibia.

El número incluve también una pormenorizada entrevista a Francisco Úriz, director saliente de la Casa del Traductor de Tarazona y Premio Nacional de Traducción 1996, texto que es, entre otras cosas, una reivindicación de la necesidad de esas "casas", al tiempo que del traductor autodidacta y aventurero.

Además de las secciones habituales consagradas a la crítica de traducciones y efemérides, pueden rastrearse también aquí, en los dos últimos espacios reservados a dos pseudónimos eremitas, la vocación de intervención y las preocupaciones de Miguel Ángel Vega, director, y Rafael Martín-Gaitero, editor, extramuros de las aulas universitarias, a propósito de desaguisados —reales o imaginarios— de origen diverso y autoría disimuladamente indisimulada.

R.S.L.

Maledicta. 'The International Journal of Yerbal Aggression'

Reinhold Aman. de.

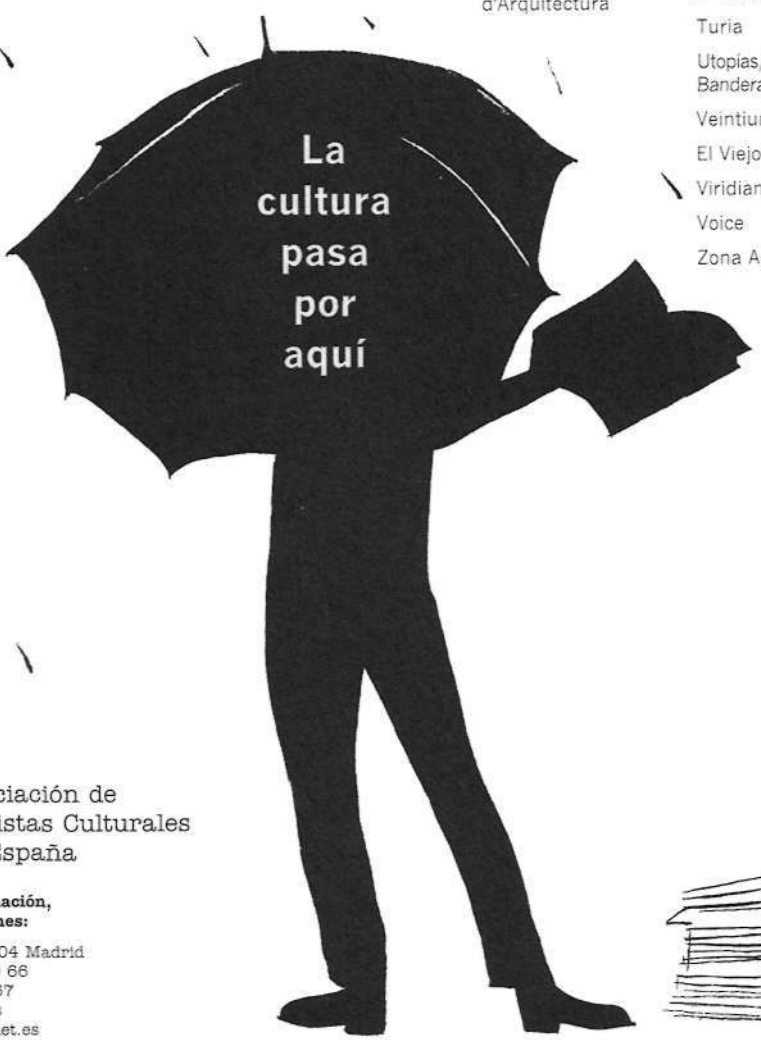
Maledicta es una publicación internacional dedicada a los improperios, las jergas, los eufemismos, la escatología, la difamación y cualquier forma de incorrección política en todas las lenguas y culturas del mundo. La revista es una llamativa mezcla de academia y transgresión; en ella es posible encontrar recopilaciones de apelativos de diversas partes y funciones corporales, insultos, obscenidades y blasfemias, hipocorísticos de los genitales, cacología, jergas de diferentes subculturas, estudios etimológicos o filológicos, chistes sobre políticos o personajes públicos estadounidenses, grupos étnicos o minorías varias... Todo ello tratado con sorprendente rigor iconoclasta.

La revista se edita desde 1977, aunque dejó de publicarse entre 1990 y 1995. En el penúltimo número hasta el momento de escribir estas líneas (volúmen 11, diciembre 1995), el editor Reinhold Aman explicaba las razones de ese silencio: un complejo proceso de divorcio que acabó en una estancia de 16 meses en una prisión federal de California. Su artículo, titulado *J'accuse!*, es una magistral muestra de la utilización de la ironía al servicio de la imprecación y, al mismo tiempo, una estremecedora denuncia contra el sistema legal y penitenciario estadounidense. El mismo volumen contiene además artículos sobre sexo y cultura en Papúa Nueva Guinea (*Tok nogut),* el censurado final de Las palmeras salvajes *(The Sanitized Ending of William Faulkner's The Wild Palms, Or Fifty Years of No Shit),* una posible explicación clínica de las tendencias coprográficas de Mozart *(Mozart's Bizarre Verbal Behavior: A Case of Tourette Syndrome?)* o un poema en latín profetizando los peores males a quienes no se suscriban a la revista. El volumen 12 incluye contribuciones con títulos como *Sex and Violence in Indo-European Language, Medieval Maledicta* y *The Consequences of Yugoslav Wars on the Occurrence of Swearwords in the Mass Media.*

Sobre esta publicación, *The Times Literary Supplement* ha escrito: «de estar vivo, [T.S.] Elliot colaboraría en *Maledicta».* Su sitio web es: http://www.sonic.net/maledicta.

JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX

AV Monografías
Ábaco
Academia
ADE Teatro
Afers Internacionals
Africa América Latina
Ajoblanco
Álbum
Archipiélago
Archivos de la Filmoteca
Arquitectura Viva
Arte y parte
Atlántica Internacional
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
CD Compact
El Ciervo
Cinevideo 20
Clarín
Claves de Razón Práctica
CLIJ
El Croquis
Cuadernos de Alzate
Cuadernos Hispanoamericanos
Cuadernos de Jazz
Cuadernos del Lazarillo
Debats
Delibros
Dirigido
Ecología Política
Er. Revista de Filosofía
Experimenta
FotoVideo
Gaia
Grial
Guadalimar
Guaraguao
Historia Antropología y Fuentes Orales
Historia Social
Ínsula
Jakin
Lápiz
Lateral
Leer
Letra Internacional
Leviatán
Litoral
Lletra de Canvi
Matador
Ni hablar
Nickel Odeon
Nueva Revista
Ópera Actual
La Página
Papeles de la FIM
El Paseante
Primer Acto
Política Exterior
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raíces
Reales Sitios
Reseña
RevistAtlántica de Poesía
Revista de libros
Revista de Occidente
Ritmo
Scherzo
El Siglo que viene
Síntesis
Sistema
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Turia
Utopías/Nuestra Bandera
Veintiuno
El Viejo Topo
Viridiana
Voice
Zona Abierta



A R C E
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
http://www.arce.es
e-mail: arce@infornet.es

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, 5° 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 .....

VASOS COMUNICANTES

tiene intención de hacerse eco, antes v 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.

Centro Español de Derechos Reprográficos CEDRO