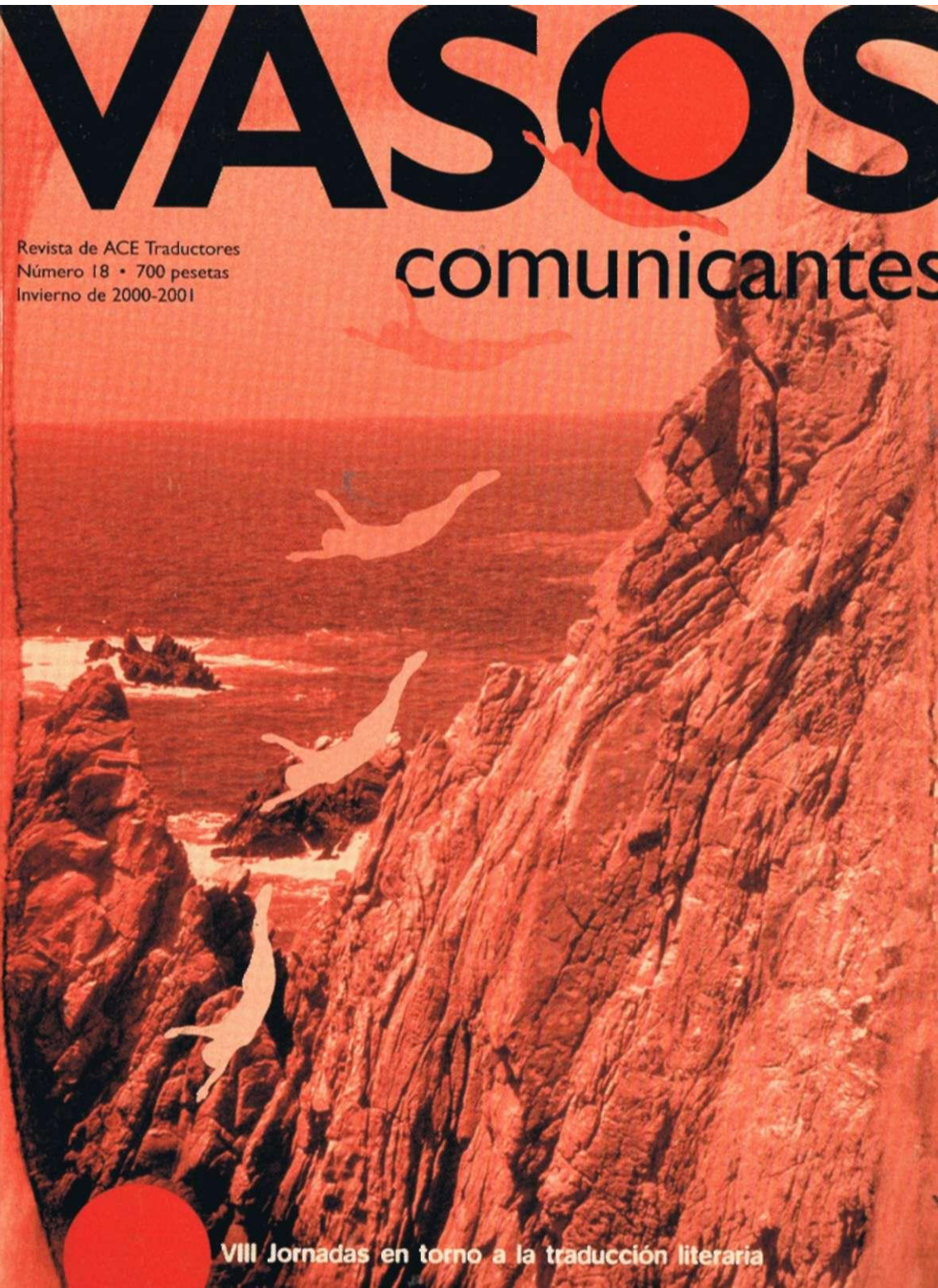
VASOS comunicantes

Revista de ACE Traductores
Número 18 • 700 pesetas
Invierno de 2000-2001



VIII Jornadas en torno a la traducción literaria

VASOS comunicantes

Director: Ramón Sánchez Lizarralde

Secretaria de Redacción: Carmen Francí Ventosa

Consejo de Redacción: Mariano Antolín Rato
Esther Benítez Eiroa
Clara Janés Nadal
Miguel Martínez-Lage
Miguel Sáenz

En *Barcelona:*
Juan Gabriel López Guix
Olivia de Miguel
José Manuel de Prada
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: 91 446 70 47 Fax: 91 446 29 61
Correo electrónico: st0000@acett.org
Dirección web: http://www.acetraductores.org

Lo 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 2000-2001

presentación 7

VIII Jornadas en torno a la traducción literaria 10

la profesión 120

reseñas 126

Presentación ..... 7—9

El comienzo ..... 11 — 13

Sesión inaugural

MAITE SOLANA, Directora de la Casa del Traductor de Tarazona ..... 14—15
JUAN MOLLA, Presidente de CEDRO y la Asociación Colegial de Escritores ..... 16—17
RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE, Presidente de ACE Traductores 18

Conferencia Inaugural

JULIO LLAMAZARES, escritor 20-24

Conferencia coloquio: La traducción de la literatura rusa

ÁGATA ORZESZEK, traductora 26-29
VÍCTOR ANDRESCO, traductor 30-34
RICARDO SAN VICENTE, traductor 35-37

Presentación de El atril del traductor en Tarazona

MARI PEPA PALOMERO, del Instituto Cervantes;
ANTONIO ROALES e ÍÑIGO PAÑOS, autores de estas aulas virtuales ..... 38-^3

La traducción teatral: una delicada alquimia

CARLA MATTEINI *Modera:* **RAMÓN SÁNCHEZ** 44-51

Mesa *redonda: Cesión a terceros, nuevas tecnologías y cambios en la legislación*

MARIO SEPÚLVEDA, RAMÓN CASAS y ASUNCIÓN ESTEVE *Modera:* **CELIA FILIPETTO** ..... 52-6 I

Mesa redonda: El asociacionismo en Europa

FRANÇOISE CARTANO, PETER BERGSMA y PETER BUSH *Modera:* **JUAN G. LÓPEZ GUIX** ..... 62-7 I

Talleres

Inglés-castellano - Traducción y transgresión: James Joyce

Mª ÁNGELES CONDE PARRILLA 72-75

Francés-castellano - La palabra y su doble: La traducción de **Frritt-Flacc,** *de Jules Verne*

MIGUEL ÁNGEL NAVARRETE 76-78

Alemán-castellano - Traducir a Thomas Mann

CARLOS FORTEA 80-81

Italiano-castellano - La traducción de libretos de ópera

CARLOS ALONSO OTERO 82-83

Portugués-castellano - La traducción de **El alienista,** *de Machado de Assis*

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ 84-85

Francés-castellano - La traducción en verso del francés: **El misántropo,** *de Molière*

PÓLLUX HERNÚÑEZ 86-87

Inglés-catalán - La traducción al catalán de **Birthday Letters (Cartes d'aniversari), de** *Ted Hugues*

JOSEP MARIA FULQUET y PAULINE ERNEST 88-91

Conferencia coloquio: La traición de la razón: **El mundo de ayer,** *de Stefan Zweig*

JOAN FONTCUBERTA *Modera:* **DOLORS UDINA** 92-99

Julio Llamazares y sus traductores

KONSTANTINOS PALEÓLOGOS (griego), RAMI SAARI (hebreo), MARTA PATAK (húngaro),
FRANCINE MENDELAAR (holandés) *Modera:* **CATALINA MARTÍNEZ MUÑOZ** 100-105

De *mi experiencia como traductor*

LUIS GIL FERNÁNDEZ, Premio Nacional de Traducción al conjunto de su obra ..... 106—111

La traducción del Banquete de los Eruditos, de Ateneo de Náucratis

LUCÍA RODRÍGUEZ-NORIEGA, Premio Nacional de Traducción 112-118

Reunión anual del Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios (CEATL) 120

Taller de traducción literaria en Barcelona 121

Encuentros con ¡a traducción literaria de ACE Traductores en Barcelona 121

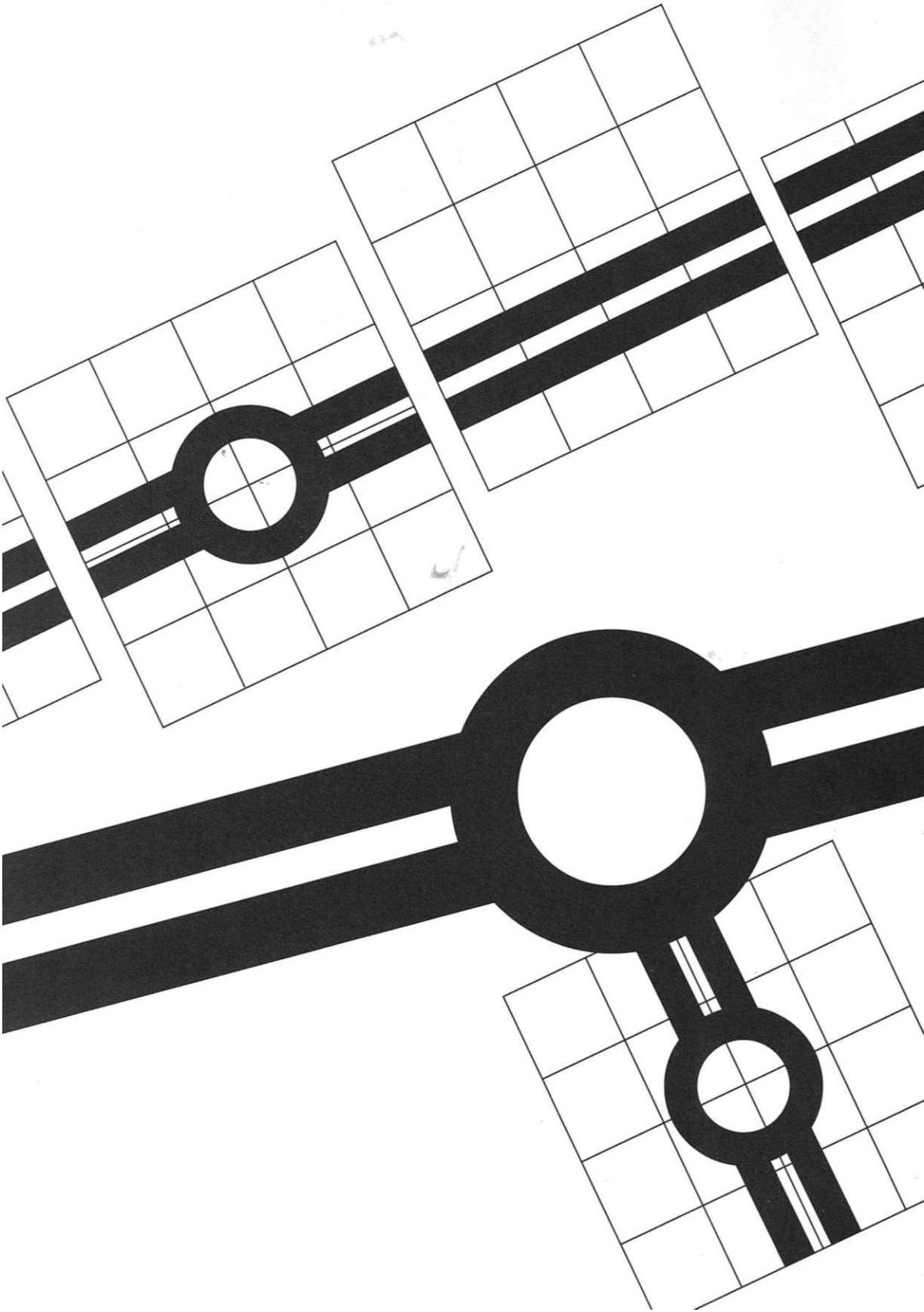
Premio Stendhal 2000

Soportar la tensión de lo necesario imposible 122-124

Libros

Un diccionario ejemplar

JOSÉ MARTÍNEZ DE SOUSA 126-127

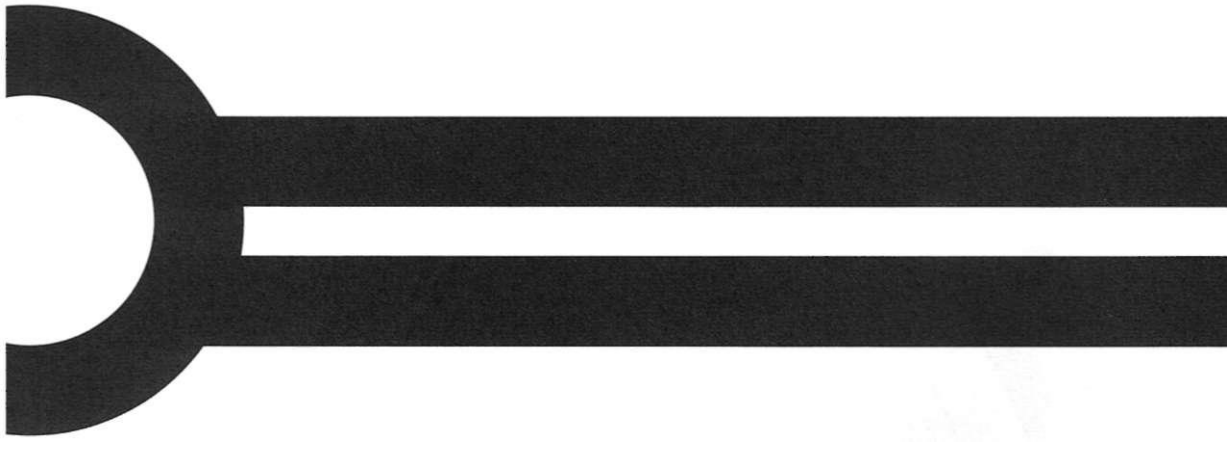


Era previsible que numerosos fenómenos y procesos perversos que afectan al mundo de los libros y de la literatura en particular acabaran abandonando los despachos y las charlas privadas. En los últimos meses, por casualidad, de resultas de acontecimientos de diverso orden o por decisión consciente de quienes los han aireado, han saltado a la luz pública algunas practicas y vicios que lastran la actividad cultural y literaria española, provocando debates **v** polémicas diversas, algunas grotescas, acerca del proceder de los diferentes agentes implicados: empresas editoriales, departamentos ministeriales, medios de comunicación, críticos, escritores, cineastas, traductores... Primero la pugna en torno al precio fijo, luego la revelación de ciertos plagios que mueven a sospechar que no se trata de prácticas aisladas, el conocimiento de ciertos usos editoriales de dudosa legitimidad, la polémica acerca de la Feria del Libro de Guadalajara v la no menos enconada en torno al último Premio Cervantes: tal rosario de controversias, que no son más que el fragmento visible de un conjunto bastante más grande v complejo, parece anunciar que no va continuar siendo posible mantener en silencio las leyes y normas cuasi secretas que rigen ciertos ámbitos del mundo de la creación en nuestro país. El escándalo y la conmoción, por mucho enojo y hasta rasgado de vestiduras que havan producido en algunos barrios afectados, son a fin de cuentas el aspecto menos relevante del asunto; en todo caso pueden servir para una saludable ventilación de los enrarecidos aires de ese mundo. De hecho, demasiados fenómenos relativos a él continúan siendo posibles, tan viejos y tan casposos, sólo gracias a su condición de furtivos y callados; y a la complicidad de unos y otros en su encubrimiento.

Si bien tales asuntos desbordan con mucho el ámbito de la traducción literaria, le afectan de modo directo, pues obligan a la discusión más o menos pública de comportamientos que nosotros sufrimos, al menos, como todos los demás. Y abren, por primera vez en bastantes años, la posibilidad —no la seguridad, por supuesto— de una sin duda necesaria revisión de criterios.

El rosario de controversias, que no son más que el fragmento visible de un conjunto bastante más grande y complejo, parece anunciar que no va continuar siendo posible mantener en silencio las leyes y normas cuasi secretas que rigen ciertos ámbitos del mundo de la creación en nuestro país.

u



Imposible saber adonde conducirá tal debate, si es que lleva a parte alguna; en todo caso parece de cajón que la inclusión en él délos traductores, con ser modestas sus posibilidades y la dimensión de sus problemas ante la magnitud y trascendencia de los que se ventilan, influirá en el grado de atención que en el futuro vaya a prestarse a su función y a sus específicas aspiraciones.

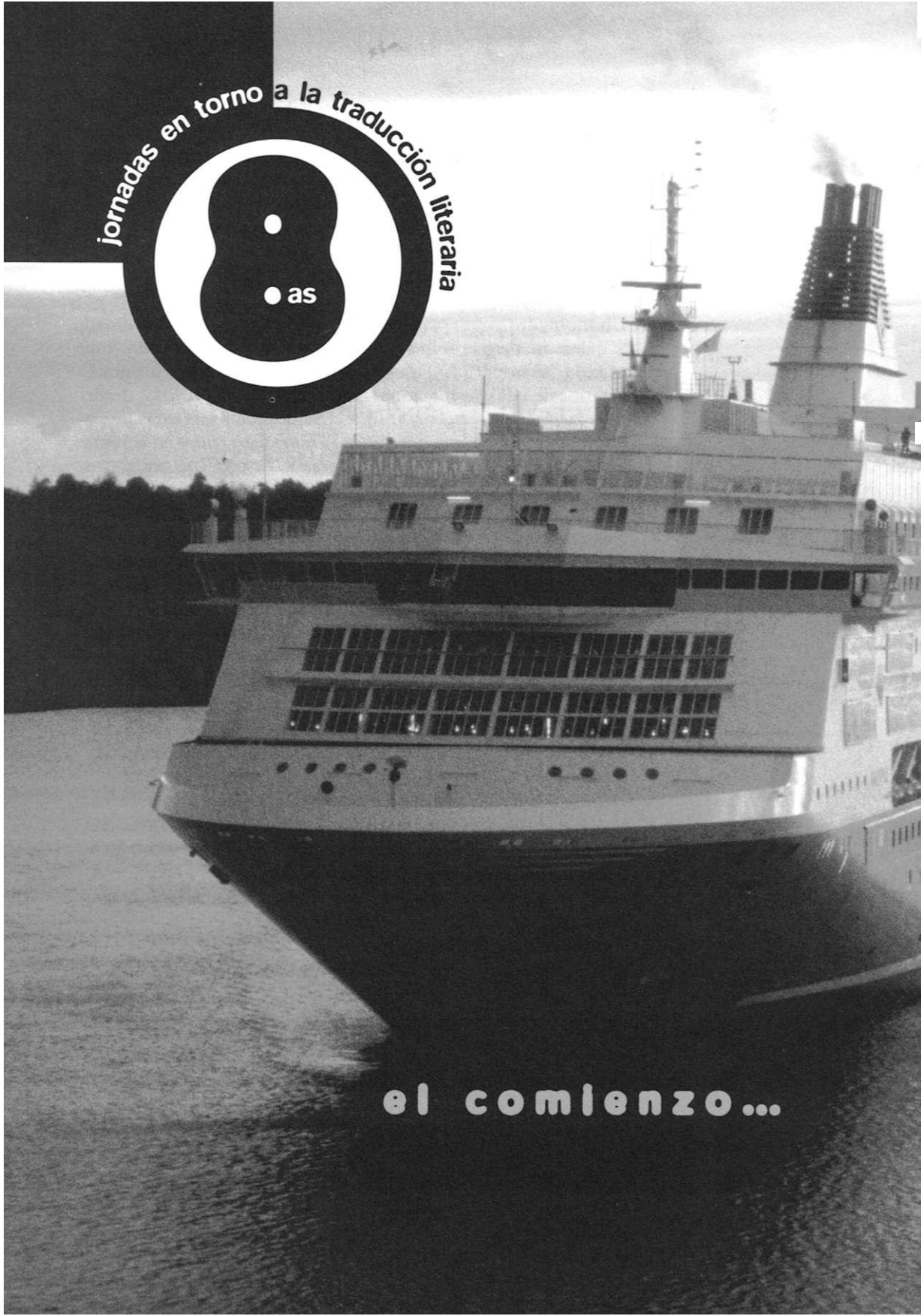
Un momento como otro para hacer un relevo... La casualidad lo quiere así, pero el hecho es que quien ha venido ejerciendo (con mayor o menor acierto, eso es cosa sólo calificable por los destinatarios de ella) las funciones de director de esta revista, desde su creación hace ya ocho años, el mismo que firma estas líneas de presentación, se hace a un lado. El inmediato relevo en la Junta Directiva de la Asociación que hace posible VASOS COMUNICANTES impone lógicamente ese cambio; pero también lo aconseja, tal vez hace algún tiempo, el largo periodo de ejercicio, así como la necesidad de nuevas ideas y modos de hacer, que se adapten mejor a la realidad actual del colectivo de los traductores literarios. Ha sido una estupenda aventura, en la que ha predominado el entusiasmo y la pasión. Estoy moderadamente satisfecho de lo logrado hasta aquí, en colaboración con los diferentes miembros del consejo de redacción y los casi dos centenares de colaboradores que han aportado sus textos o su trabajo a los dieciocho números que hemos dado juntos a luz. Ahora les toca a otros compañeros, a quienes deseo, cuando menos, tanto placer y comprensión como yo he encontrado. Y mejores resultados: el proyecto lo merece.

No me queda más que decir sino invitar a quienes no pudieran acudir el pasado otoño a Tarazona a que disfruten y se ilustren con las actas de ese encuentro al que se consagra este número. Y a quienes sí asistieron, a que rastreen lo allí sucedido y su propia contribución en el hecho de que, una vez más, la octava, las Jornadas en torno a la Traducción Literaria fueran un éxito.

RAMÓN SÁNCHEZ LIZARRALDE

jornadas en torno a la traducción literaria

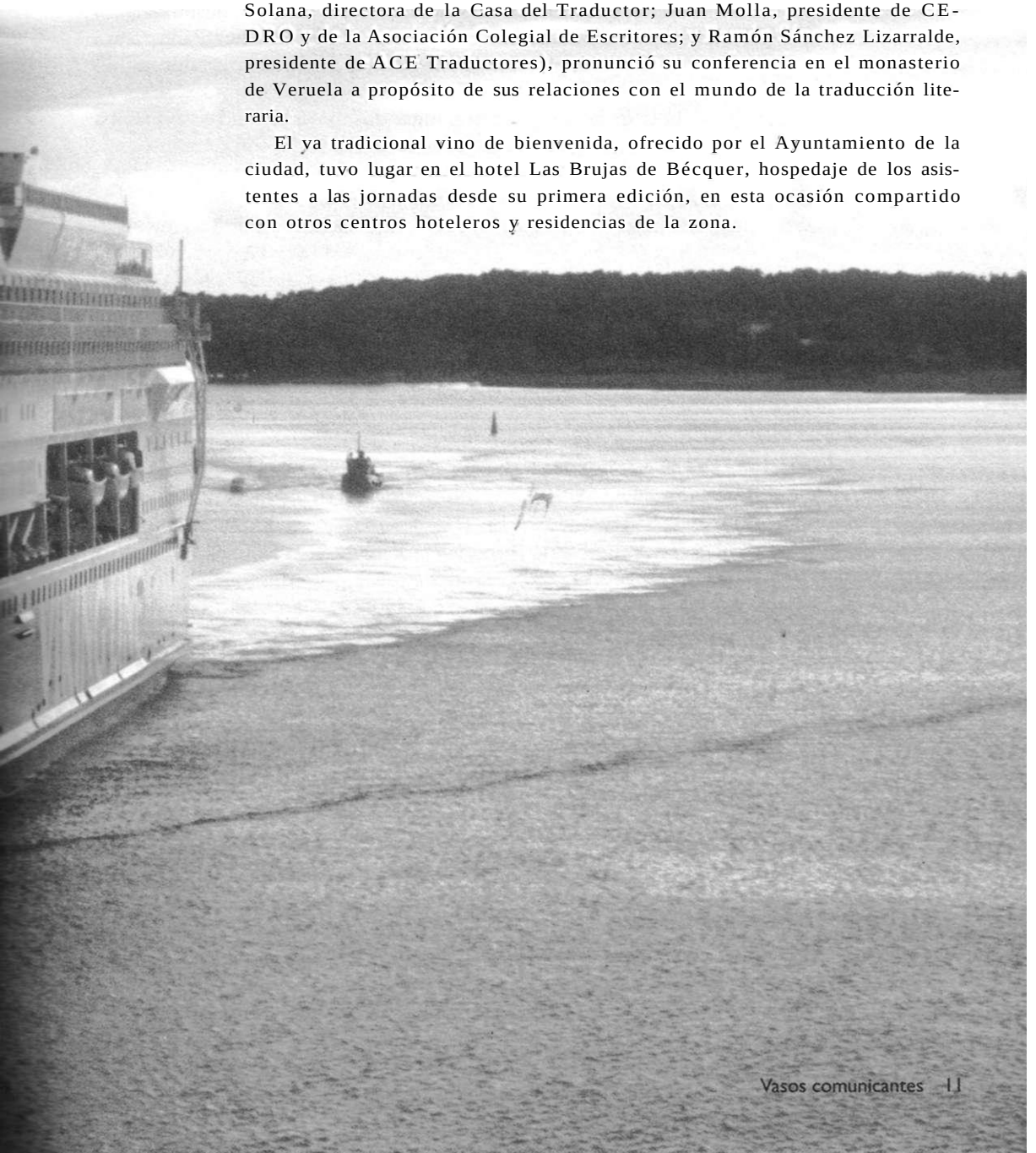
8as



el comienzo...

Entre el 6 y el 8 de octubre, alrededor de 250 personas tomaron parte en las Jornadas el último año del siglo, en una edición que se caracterizó nuevamente por el notable nivel de las ponencias, conferencias y talleres, así como por la alta participación. El escritor invitado fue en esta oportunidad Julio Llamazares quien, después de las inevitables intervenciones de bienvenida (por este orden, Jesús Calavia, alcalde de Tarazona, Maite Solana, directora de la Casa del Traductor; Juan Molla, presidente de CEDRO y de la Asociación Colegial de Escritores; y Ramón Sánchez Lizarralde, presidente de ACE Traductores), pronunció su conferencia en el monasterio de Veruela a propósito de sus relaciones con el mundo de la traducción literaria.

El ya tradicional vino de bienvenida, ofrecido por el Ayuntamiento de la ciudad, tuvo lugar en el hotel Las Brujas de Bécquer, hospedaje de los asistentes a las jornadas desde su primera edición, en esta ocasión compartido con otros centros hoteleros y residencias de la zona.



el comienzo

El Seminario menor diocesano fue el escenario de las actividades correspondientes a la mañana del sábado 7: la mesa redonda "La traducción de la literatura rusa", a cargo de Víctor Andresco, Ágata Orzeszek y Ricardo San Vicente; la presentación de *El atril del traductor,* del Centro Virtual del Instituto Cervantes, que hicieron sus responsables, autores y al mismo tiempo colegas Mari Pepa Palomero, Antonio Roales e Iñigo Sánchez Paños. Para terminar, Carla Matteini, presentada por Ramón Sánchez Lizarralde, habló de "La traducción de obras teatrales".

A primera hora de la tarde tuvieron lugar dos mesas redondas: "Cesión a terceros, nuevas tecnologías y cambios en la legislación", con Ramón Casas, Asunción Esteve y Mario Sepúlveda, los tres juristas o abogados, moderados por Celia Filipetto, acto que se desarrolló en el Conservatorio de Música; y "El asociacionismo en Europa", con la participación de Peter Bergsma, presidente del CEATL; Peter Bush, vicepresidente de la FIT; y Francoise Cartano, representante de la ATLF; debate que moderó Juan Gabriel López Guix en el Casino La Amistad. Seguidamente, en el Conservatorio de Música y el Centro de profesores se celebraron de forma simultánea siete talleres: "Sobre el soliloquio de Mollv Bloom", a cargo de María de los Angeles Conde; "La palabra y su doble: la traducción de *Frritt-Flacc,* de Julio Verne, por Miguel Ángel Navarrete; "La traducción de Thomas Mann", por Carlos Fortea; "La traducción de libretos de ópera", por Carlos Alonso; "Sobre la traducción de *El alienista,* de J.M. Machado de Assis", por José Luis Sánchez; "La traducción del verso francés: *El Misántropo,* de Moliere", por Póllux Hernúñez; y "La traducción de *Curtes d'aniversari',* de Ted Hughes (al catalán), a cargo de Josep Maria Fulquet y Pauline Ernest.

Esa noche, después de la cena, los participantes a las Jornadas, así como numeroso público de Tarazona, pudieron asistir en el teatro de Bellas Artes a la representación de *Medea,* de Séneca, en traducción de Valentín García Yebra, que había preparado para la ocasión el Teatro Español de Bruselas.

La sesión de la mañana del domingo 8, última de las Jornadas, se desarrolló por entero en el Seminario menor diocesano con un apretado programa: la conferencia-coloquio: "La traición de la razón: *El mundo de ayer* de Stefan Zweig", a cargo del traductor v catedrático Joan Fontcuberta. A continuación Julio Llamazares, en mesa redonda, conversó con sus traductores Konstantinos Paleólogos, al griego, Marta Patak, al húngaro, Rami Saari, al hebreo, y Francine Mendelaar, al holandés, siendo moderados por Catalina Martínez Muñoz. Finalmente intervinieron los Premios Nacionales de Traducción 1999: Luis Gil Fernández (premio al conjunto de la obra), y Lucía Rodríguez-Noriega (premio por *El banquete de los eruditos,* de Ateneo de Náucratis), actuando esta vez de moderadora Maite Solana.

Esto, y muchas otras conversaciones, coloquios y debates improvisados que conocen sus protagonistas, fLie lo que dio de sí la última edición de las Jornadas de Tarazona, cuyos textos e intervenciones se ha esforzado por reproducir fielmente V\sos COMUNICANTES. Lamentamos (debido a dificultades técnicas) no poder ofrecer por entero el debate entre Julio Llamazares y sus traductores. Por otra parte, nos hemos limitado a abreviar o recortar los coloquios cuando se producían intervenciones reiterativas o excesivamente largas.

Sesión inaugural

Maite Solana
Juan Molla
Ramón Sánchez Lizarralde

Maite Solana

Directora de la Casa del Traductor de Tarazona

Buenas tardes. Un ano más, me complace daros la bienvenida a estas Jornadas en torno a la Traducción Literaria que, desde hace ocho años, organizamos conjuntamente ACE Traductores y la Casa del Traductor. Estas son las Jornadas del 2000, que no deja de ser una cifra emblemática, por lo que esperamos que el programa que hemos preparado para este año, último de siglo y milenio, os resulte interesante. Como siempre, hemos trabajado con la máxima ilusión para hacer que las Jornadas sean tanto un lugar de reflexión sobre el quehacer de nuestra profesión como para que sirvan también de punto de encuentro y de intercambio de experiencias entre traductores de todos los rincones y lenguas de este país, que si por algo se caracteriza es, precisamente, por la riqueza y diversidad de sus culturas, en gran medida aquí representadas.

Como ya viene siendo habitual, nos acompañan también en estas Jornadas traductores de otros países (traductores de Inglaterra, de Holanda, de Eslovaquia, de Bulgaria, de Italia, de Francia, de Grecia, de Israel, de Suecia, de México...), que contribuyen a hacer de las Jornadas un encuentro de carácter verdaderamente internacional. A todos, gracias por \-uestra asistencia v nuestra más cordial bienvenida a Tarazona.

Quiero expresar también nuestro agradecimiento a todos los ponentes que han aceptado participar en estas Jornadas, y de manera especial al escritor que va a acompañarnos durante estos tres días, Julio Llamazares, y a los traductores de su obra que se han desplazado hasta Tarazona para conocerlo y debatir con él. Suelo dar de manera especial las gracias al escritor porque esto de estar entre un público exclusivamente —o casi exclusivamente— de traductores no suele ser habitual para los escritores, y no todos los autores se prestan a que su obra sea interrogada, minuciosamente interrogada, desde el punto de vista de la traducción. Por fortuna, esto está cambiando también en la medida en que los propios escritores otorgan un valor cada vez mayor al trabajo que realizan sus traductores.

Gracias también a las autoridades y representantes institucionales que se han desplazado hoy hasta este monasterio de Veruela para asistir al acto inaugural de las Jornadas, y que, con su presencia, dan testimonio del prestigio que poco a poco va ganando esta profesión que, como sabemos y siempre repetimos, no siempre ha tenido ni tiene el reconocimiento social que merece. En especial, desde la Casa del Traductor quiero dar las gracias a las instituciones vinculadas más directamente con la Casa —el Ayuntamiento de Tarazona, la Diputación Provincial de Zaragoza y el Gobierno de Aragón— por el decidido apoyo que nos brindan y por el respaldo que ello supone a la profesión en su conjunto.

Para terminar este repertorio de agradecimientos, siempre necesario, gracias también a los miembros del Teatro Español de Bruselas v, en particular, a su director, Pollux Hernúñez. Ellos se han desplazado desde esa capital europea para ofrecernos mañana, en una única fun-

ción, una auténtica primicia: será la primera vez que se represente en España la traducción de Valentín García Yebra de la *Medea* de Séneca. Aunque no ha sido fácil, porque hasta ahora nunca habíamos organizado en Tarazona nada parecido, la verdad es que nos llena de orgullo que este estreno tenga lugar en nuestra ciudad, en el teatro de Bellas Artes, y que cuente con la presencia del propio Valentín García Yebra, que vendrá mañana desde Madrid para asistir a la representación.

Decía que nos movemos este año entre cifras emblemáticas: éstas son las Jornadas del 2000 y la Casa del Traductor cumple su decimotercer cumpleaños. También la Ley de Propiedad Intelectual cumplirá el mes que viene trece años, ley importantísima que asimila la labor del traductor a la del autor v le reconoce la propiedad de los derechos de su traducción. Como sabéis, Esther Benítez y Juan Molla, aquí presentes, participaron de manera activa en el debate de esta lev, y justo es recordar una vez más sus aportaciones v el papel fundamental que desempeñaron en ese momento crucial para los traductores que fue la aprobación de dicha ley.

Y justo y necesario es también recordar que seguramente la situación de los traductores españoles y el estatuto de los que hoy goza la traducción en nuestro país no serían los que son sin el impulso v el trabajo imprescindibles de las asociaciones de traductores literarios. Cuando colegas de otros centros e instituciones nos hablan de la situación en la que se encuentra la profesión en sus respectivos países, siempre hay una clara correlación en positivo o en negativo en el hecho de que existan una o varias asociaciones fuertes de traductores, capaces de defender los derechos de los traductores y de impulsar un debate que sitúe a la traducción en el papel que le corresponde en el conjunto de la cultura.

Muchas veces nos preguntan cómo conseguimos reunir a tantos traductores en Tarazona y cómo este encuentro, que tiene un carácter no académico, mantiene un nivel de calidad y profundidad en los debates que hace que muchos profesores universitarios, en especial docentes de las facultades de traducción pero tarr.-bién filólogos, participen en las Jornadas. La respuesta pasa por reconocer la labor que, desde hace dieciocho años, desarrolla la Asociación Española de Traductores Literarios ACE Traductores, coorganizadora de las Jornadas y miembro del Consorcio de la Casa del Traductor, así como también por el diálogo cada vez más fluido que se viene estableciendo con otras asociaciones de traductores de ámbito territorial.

El trabajo de las asociaciones no siempre e? fácil, puesto que los traductores no somos un grupo homogéneo, ni por la forma en la que hemos llegado a esta profesión, ni por la especialización en lenguas o géneros literarios, ni, en muchos casos, por las tarifas que cobramos o los plazos de entrega editoriales que se nos exigen. Algunos traductores compaginan la traducción con otra actividad —la docencia, el trabajo editorial, en muchos casos—, mientras que otros se dedican a la traducción de manera profesional v exclusiva. Aglutinar todas estas sensibilidades no sencillo, pero es que la tarea a la que nos dedicamos, la traducción, tampoco es una tarea sencilla: si los escritores crean mundos con las palabras, los traductores nos movemos por esos mundos y esas palabras como una especie de volatineros, en constante equilibrio en la cuerda floja entre dos lenguas y, por tanto, entre dos sensibilidades distintas y dos formas de expresarlas. Por otra parte, y dicho sea entre paréntesis y un poco a modo de broma, aunque en el fondo no lo sea, me parece que el mundo de la traducción tiene una ventaja añadida respecto a otros colectivos profesionales: hay muchas, muchísimas mujeres traductoras, como podemos ver hoy aquí, excelentes traductoras, y si algo sabemos las mujeres, porque nos ha tocado hacerlo durante muchos años, es combinar la lucha, la reivindicación, con la profesionalidad, el tesón, la paciencia y el diálogo.

Nada más. Espero que el —como es habitual— apretadísimo programa que hemos preparado para estos tres días sea de vuestro interés v que disfrutéis de esta breve, pero intensa, estancia en Tarazona. Muchas gracias.

Juan Molla

Presidente de CEDRO y la Asociación Colegial de Escritores

Buenas tardes. Queridos amigos, de nuevo me corresponde participar en la inauguración de estas Jornadas en torno a la Traducción Literaria en esa doble cualidad que se acaba de indicar, de presidente de ACE, Asociación Colegial de Escritores de España, y de presidente del Centro Español de Derechos Reprográficos, que se honra en patrocinar las Jornadas. Es para mí un motivo de extraordinaria satisfacción comprobar que se cumple así uno de los objetivos fundamentales de CEDRO: fomentar la promoción de los autores y de la creación intelectual. El que estas Jornadas lleguen a su octava edición y alcancen la importancia y la trascendencia que hov tienen no sólo es una prueba del acierto y del éxito de sus organizadores, a los que quiero expresar, ante todo, mi felicitación, sino que, a la vez, confirma a la entidad que presido en el acierto y en la justificación de su labor. Ya sabéis todos, porque me parece que muchos de vosotros formáis parte de ella, que CEDRO es una asociación de editores y de autores —sean éstos escritores, novelistas, poetas, traductores o periodistas— que tiene por objeto básico gestionar los derechos de reproducción de unos y de otros. Pero su función, y nunca me cansaré de repetirlo, no se agota con la recaudación y distribución de derechos, aunque es justo destacar que, en este sentido, desde 1994 hemos distribuido más de 5.000 millones de pesetas, sino que tiene además el compromiso cultural y social de la promoción de la creación y la asistencia a los autores. Y este compromiso le da este máximo respaldo social v cultural que nunca nos cansaremos de exaltar, junto a ese otro aspecto, puramente económico.

Quiero aprovechar la oportunidad para deciros que en este momento CEDRO afronta dos desafíos importantes: por una parte, renovar, sanear y mejorar sus estructuras y sus métodos para dar un mejor servicio a sus asociados, a vosotros, y para cumplir sus fines. Por otra parte, estamos intentado extender la acción de CEDRO al ámbito de las nuevas tecnologías: la expresión digital, Internet, la obra multimedia. Para este nuevo objetivo, hemos acordado modificar nuestros estatutos a fin de poder gestionar y defender los derechos de nuestros asociados en todo el ámbito digital. La modificación, que hemos hecho ya, debe ser aprobada ahora por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes para poder llevarse a efecto. Pero hoy puedo daros la buena noticia de que, salvados los escollos lógicos surgidos, en breve tendremos la aprobación ministerial. Queda lo más difícil: la tarea apasionante, pero muy compleja, de crear los instrumentos y métodos para extender nuestra acción eficazmente a estos movedizos y cambiantes terrenos. La protección del derecho de autor en el mundo de Internet es muy problemática, pero no ignoráis la importancia que tiene para que los creadores sigan contribuvendo al patrimonio cultural en los nuevos ámbitos que van a ser propios del próximo siglo. Es cierto que, teóricamente, esta protección está ya garantizada por nuestra Ley de Propiedad Intelectual, por la que tanto he-

mos luchado y, además, por los tratados \r las normas internacionales que están creándose en estos momentos. Pero todas estas normas no son suficientes ante los problemas prácticos que se plantean. Será precisa mucha imaginación, será preciso utilizar métodos técnicos extraordinarios para conseguir una eficaz protección. Incluso en el ámbito procesal, el panorama es muy inquietante dadas las dificultades para fijar la localización v la identificación de los infractores en esta gran jungla universal que es actualmente Internet y precisar incluso la competencia judicial v la legalidad aplicable. Muchas preguntas en el aire. Aún no tenemos respuestas claras, pero es evidente que se precisarán tanto medios técnicos nuevos como desarrollo legislativo de normas nacionales e internacionales.

A vosotros, los traductores, esta cuestión os afecta muy especialmente puesto que vais a desempeñar un papel muy importante en el mundo digital. La red está cuajada de creaciones en múltiples lenguas y genera un intercambio id:: -marico que está en su propia estructura. Necesariamente, es una fuente de transgresiones **v** conflictos. Vosotros, los traductores, que habéis demostrado una tenaz eficacia en la reivindicación de vuestros derechos, que habéis ido conquistando paso a paso, sobre todo, gracias a vuestro vigor asociativo y a vuestra profesionalización profunda, tenéis una labor apasionante en las nuevas trincheras que van a abrirse.

A esta tarea, que CEDRO también se dispone a arrostrar, os imito y os animo. De nuevo, enhorabuena a todos y mucho éxito en estas VIII Jornadas en torno a la Traducción Literaria, cuyo denso programa está tan cuajado de cuestiones interesantes de todo género. Muchas gracias.

Ramón Sánchez Lizarralde

Presidente de ACE Traductores

Seré muy breve, pues el trabajo de la entidad que represento se justifica por sus resultados y nuestras publicaciones ya reproducen sobradamente lo que en cada momento tenemos que decir.

En primer lugar, debo daros un año más la bienvenida en nombre de ACE Traductores a esta reunión anual que ya es la más concurrida y creemos que figura entre las más interesantes y trascendentes de las que celebran en Europa para quienes ejercen la traducción literaria.

He hecho tantas veces este papel que cada año tengo la sensación de estar repitiéndome, y sin duda lo hago. Aprovecho para despedirme de estos menesteres, de modo que en ediciones sucesivas veréis otra u otras caras en este lugar que ahora ocupo yo.

Quienes ya han acudido a anteriores Jornadas saben cómo se desarrollan y cuál es su estilo. Para quienes acuden por primera vez sólo quiero recordar que esta es una reunión de traductores, entre colegas, y que nuestro deseo es que los debates sean francos y lo menos rígidos y formales que sea posible. Se trata de que intercambiemos experiencias e ideas y las debatamos con plena libertad, en lo que el tiempo nos permita, prescindiendo de encorsetamientos.

Me alegra mucho, es un verdadero placer para mí, poder dar la bienvenida a estas Jornadas a Julio Llamazares, de cuya presencia estoy seguro que disfrutaremos y aprovecharemos todos. Su participación garantiza el diálogo literario que resulta imprescindible para nuestro propio trabajo, demasiadas veces sólo considerado desde el punto de vista filológico. Le agradecemos sinceramente que haya aceptado nuestra propuesta.

Finalmente, me importa recordaros la trascendencia que tiene para una profesión como la nuestra la participación asociativa. Ya sé que todos tendemos, por las condiciones mismas en que trabajamos, a la soledad y el aislamiento. Pero sin entidades asociativas que nos agrupen y nos defiendan, ni esta reunión ni muchas otras actividades serían posibles.

A este respecto, nuestra participación en CEDRO (entidad de autores y editores) se revela en los últimos años crucial. Os animo a todos los que aún no lo hayáis hecho a que os incorporéis a ella. Nos va mucho en ese hecho.

No voy a repetir agradecimientos a las entidades e instituciones que hacen posibles estas Jornadas: quede dicho no obstante que, si bien ésa es la obligación de las administraciones, acudir a las necesidades de la sociedad, es de bien nacidos reconocer lo bien hecho, sobre todo cuando no siempre sucede así.

Y nada más. Espero que los debates os sean propicios y también la hospitalidad turiasonense. Muchas gracias.

jornadas en torno a la traducción literaria

8as

tarazona 2000

Conferencia inaugural

Julio Llamazares

Escritor

A quienes, como yo, sólo hablamos un idioma, v no muy bien, la gente que domina más de uno, y no digamos ya tres o cuatro (o catorce, como mi traductor al hebreo), nos produce una enorme admiración. Admiración que va unida a un cierto complejo de inferioridad (el del que se siente ya incapaz, por edad o por la razón que sea, de llegar a hacer lo mismo), por más que, a veces, lo disfracemos de indiferencia o, incluso, de desprecio hacia los idiomas. Es lo del zorro v las uvas o lo del chiste del hijo al que el padre aconsejaba, mientras araban su campo, que estudiase algún idioma, momento en el que llegó junto a ellos un turista. ¿Por dónde se va a tal sitio?, les preguntó éste en inglés. Y, como no le entendieran, se lo repitió en francés. Y, como tampoco consiguió nada, probó a hacerlo en alemán. Y, así, en varios idiomas, hasta que, al ver que todo era inútil, el turista subió al coche y se alejó. "¿Lo ves, hijo, lo importante que es saber idiomas?", le dijo el padre a su hijo. A lo que éste le respondió, convencido: "Pues para lo que le han servido a ése..."

Por tanto, no seré yo, pese a mi analfabetismo idiomático, el que minusvalore el trabajo de los traductores, esos perfectos desconocidos a los que la literatura, sin embargo, debe ser un arte universal, como la música o la pintura. Al contrario, pienso que, sin su existencia, los escritores seríamos los desconocidos. Lo cual no quiere decir que sean tan importantes como algunos de ellos pretenden. Me refiero, claro está, desde un punto de vista estrictamente literario.

Mi experiencia personal, que es la que puedo contar, es, por demás, singular. A mi ignorancia idiomática, que me impide, entre otras cosas, conocer de propia mano la calidad de mis traducciones (salvo, quizá, en portugués y en francés), se une la particularidad de que bastantes de mis traductores han sido a la vez los culpables de que mis libros se publicaran en sus idiomas; quiero decir: que han sido ellos también los promotores de su edición. Lo cual me

llena de orgullo y de doble gratitud por su trabajo.

Así, la primera traducción de un libro mío se debió al interés personal de un traductor brasileño, Augusto Massi, al que nunca llegué a conocer en persona, pero que se empeñó en publicar en Brasil mi primera novela, *Luna de lobos,* a poco de aparecida en España. Y lo mismo me ocurrió con Rami Saari, el traductor de mi obra

al hebreo, que conoció esa novela a partir de su traducción al griego y se encargó de traducirla y de buscarle editorial en Israel, o con la húngara Marta Pátak, quien descubrió *La lluvia amarilla* en uno de sus viajes por España y no paró tampoco hasta verla publicada en su país. Los dos estarán conmigo en la mesa redonda del domingo junto con el griego Konstantinos Paleólogos, que llegó a mi literatura como estudiante, escribiendo una tesis sobre mi obra, pero que se ha convertido ya también en mi traductor. Ottos, como el francés Raphaél Carrasco o el árabe Talat Sahin, no estarán en esa mesa, pero a su entusiasmo debo haber sido publicado en sus idiomas, lo mismo que al de la china Li Hongquin. Aunque, en el caso de estos dos últimos, su entusiasmo fuera tanto que ni siquiera se acordaron de pedirme permiso para hacerlo.

Por último, ha habido otros traductores que, aunque iniciaron su relación conmigo de un modo profesional, esto es, aceptando el encargo de traducirme de las editoriales para las c trabajaban, se convirtieron con el tiempo en mejores propagandistas en sus países, incluso por encima de las propias editoriales. Fue d caso de Billy Bóhringer, mi traductor alemar.. lógicamente desaparecido hace años sin tiempo de terminar la traducción va iniciada de *Lscenas de cine mudo,* pero después de haber traducido mis dos novelas anteriores, y es el caso de r; Hasselbach, la traductora al danés de casi toda mi obra después de que le encargaran traducir *Luna de lobos.* Con ellos, he tenido una estrecha relación que supera ampliamente la del autor con su traductor.

Así que comprenderán que me considere, i menos en este aspecto, un autor con suerte, no tanto por su trabajo, que no puedo valorar, como por el privilegio de que mis libros hayan c;_-do a menudo en manos de traductores que. aparte de traductores, son también mis amigos y lectores. Cuestiones éstas que no siempre se dan juntas y que estoy convencido de que repercuten en la calidad de una traducción.

Porque lo primero que yo entiendo hay que pedirle a un traductor, aunque sé que no siempre es así, es que el libro que traduce le interese primero como lector. Sé también, porque vivo en este mundo, que sus necesidades materiales les obligan muchas veces a hacer trabajos alimenticios, incluso muy penosos para su \oluntad, pero, cuando yo hablo de traducción, me refiero exclusivamente a la literaria, esto es, a aquélla que no sólo se limita a trasladar un texto de un idioma a otro, sino también a trasladar la música del lenguaje y el espíritu poético que late debajo de él. Y esto, evidentemente, requiere más atención y pasión por el trabajo que una traducción técnica.

De todos modos, no seré yo, por las razones ya dichas anteriormente, el que me atreva a esbozar aquí una teoría de la traducción. Yo solamente soy un escritor y mi trabajo consiste en escribir, pero, en función de éste y de mi propia experiencia al ser traducido, sí puedo adelantar algunas claves de lo que espero de mis traductores, v de otros, como lector.

Lo primero que espero de mis traductores (también lo he dicho ya antes) es que mi libro les interese primero como lectores. Si no es así, prefiero que rechacen el encargo, incluso que el libro no se traduzca. Cumplida la vanidad de ver el propio nombre en otro idioma, cosa que yo he alcanzado hace tiempo, uno aspira a que la obra a la que tanto esfuerzo ha entregado sea tratada como merece; esto es: como un texto en el que alguien dejó parte de su vida.

Lo segundo a lo que uno aspira (como escritor v como lector) es a que sus traductores sean fieles al texto original. Lo cual, dicho así, podrá parecerle a algunos una evidencia, pero no siempre lo es, habida cuenta, entre otras cosas, de la tendencia que algunos traductores tienen a mejorar el libro que traducen. Para bien y para mal, el responsable de lo que escribe es el escritor y el traductor debe limitarse a servir de intermediario entre aquél y los lectores de su idioma, sin añadir nada de su cosecha.

Por último, lo que yo pido a mis traductores, junto con que les interese el libro y sean fieles a él, es que cuenten conmigo al traducirme. Sé que a veces es difícil, incluso que hay escritores que, por soberbia o pereza, o por la razón que sea, se niegan a colaborar con ellos, pero vo pienso que quien mejor conoce el verdadero espíritu de su obra es el escritor y sólo él puede explicarles la clave de algunos párrafos e incluso el sentido de algunos términos. Sobre todo, si, como el que les habla ahora, utiliza a menudo palabras localistas e imágenes literarias de difícil o dudosa traducción.

Mi experiencia en este tema es muy esclarecedora. Cuando vo escribí *Luna de lobos* —como *La lluvia amarilla o Escenas de cine mudo*—, no era consciente de la gran cantidad de palabras que había utilizado en ellas y que, pese a que para mí eran de uso normal, resultaban ser un enigma para la mayoría de mis lectores. Palabras alusivas, sobre todo, a las labores del campo y a los aperos utilizados en ellas y a la vegetación y la climatología. Palabras que, por la evolución de la sociedad española, han ido cayendo en desuso.

El primero que me lo hizo notar, aparte de algún lector conocido, fue Billy Bóhringer, mi traductor alemán. Aparte de sus problemas para traducir palabras que nombraban objetos o lugares, como trillo o salegar, que no existen en Alemania, y por lo tanto no tienen nombre, su mavor dificultad estribaba, según él, en encontrar los nombres de algunas plantas o accidentes geográficos de los que se citaban en la novela. No porque no existieran en Alemania, que sí existen, sino porque en España misma cambian de nombre en cada región. Por fortuna, Billy Bóhringer era un profesional y lo que hizo fue venirse conmigo hasta los escenarios de la novela y así pudo contemplar sobre el terreno, no sólo los objetos y las plantas que tantos quebraderos de cabeza le habían dado hasta ese instante, sino, también, conocer los lugares reales y hasta algunos personajes en los que se inspiraba aquélla. Lo cual le facilitó, según él mismo me dijo, enormemente la traducción y a mí, de paso, me ahorró el esfuerzo de intentar explicarle por teléfono o por carta en qué se diferenciaban las urces de los piornos o el bieldo de la guadaña. Sé que, siendo lo ideal, esa posibilidad (que vo siempre les ofrezco, como mi mejor colaboración posible, a todos mis traductores: viajar con ellos a los lugares en los que se desarrolla el libro) no está al alcance de todos (por desgracia, su trabajo sigue estando mal pagado), pero, a cambio, siempre pueden consultar con el autor el verdadero sentido de una palabra. Normalmente, así sucede, o así me ha ocurrido a mí, aunque no en todos los casos, lo que me permite también a mí saber hasta qué punto un traductor se interesa por hacer bien su trabajo o, simplemente, cumple con el encargo. Las dos posturas son respetables (cada persona tiene sus circunstancias), pero, personalmente, prefiero saber que mi traductor ha-

ce de mi novela algo suyo y se toma su trabajo como lo que verdaderamente es: la traslación de un texto a otro idioma, con todo lo que comporta.

A este respecto, les contaré un secreto. Como algún autor novel que, cuando deja su manuscrito para leerlo, tiende trampas al lector para saber si lo hace (como cambiar de orden algunas páginas, extraviar alguna, etc.), yo tengo un truco, que no una trampa, para saber sí mis traductores se han tomado su trabajo en serio. Sé que no siempre es fiable (alguno habrá que lo haya comprendido por su cuenta), pero creo que es muy ilustrativo de lo que estoy diciendo.

Se trata, en *La lluvia amarilla,* de la última frase de la novela. Es, sin duda, para mí, la mejor frase del libro y la única, también, que vo no he escrito. Se la escuché a una vieja ancaresa, en los confines de Lugo y León, en una noche de ventisca. El fotógrafo que me acompañaba y yo estábamos haciendo un reportaje para un periódico sobre los pueblos aislados por la nieve aquellos días y nos marchábamos va de la aldea en la que aquélla vivía. Anochecía y la mujer nos dijo: "¿Cómo se van a ir ahora, que les va a coger la noche por el camino?". "¿Y qué pasa porque nos coja la noche?", le pregunté yo, externado. A lo que ella me respondió, mirándome con misterio: "La noche queda para quien es".

Aquella frase se me quedó grabada. Hasta tal punto que la recuperé más tarde para poner el broche final a mi reportaje y, años después, para el de mi novela *La lluvia amarilla.* Cuando el protagonista-narrador acaba su discurso y quizá su vida, lo hace con esa frase: "La noche queda para quien es". Una frase tan abstracta como su propia articulación lingüística. ¿Para quién es la noche? ¿Para los muertos? ¿Para los lobos? ¿Para las almas en pena?

Esa frase, lo sé por experiencia, les ha creados muchos problemas a todos mis traductores. Todos, sin excepción, en uno u otro momento, se han dirigido a mí para que se la explicase o para que les dijera al menos lo que quería expresar con ella. Les preocupaba saber lo que realmente significaba, máxime teniendo en cuenta que es la que cierra el libro. Por eso, cuando me llega una traducción, voy directamente a ella, y, la verdad, nunca falla. Si el traductor jamás contactó conmigo, cosa que también sucede, lo normal es que esté mal traducida. O asimilan ser a existir, como en la naducción italiana ("La noche queda para quien existe"), cosa que no tiene nada que ver, o confunden su construcción, invirtiendo los términos y, por lo tanto, el sentido: "La noche es para quien queda"; o bien: "La noche queda para quien vive"; o incluso: "La noche queda para sí misma". Cuando la interpretación correcta, apurando todos sus términos y ampliando la frase hasta el final, sería exactamente: "La noche queda para quien es (la noche)". Aunque, evidentemente, es infinitamente más bella y tiene mucha más fuerza como a mí me la dijeron: "La noche queda para quien es".

Esta frase, que yo uso como test, es sólo uno de los ejemplos que aquí podría exponer para ilustrar la importancia que tiene la comunicación entre el autor v su traductor. Porque, si los problemas pueden surgir con la interpretación de una frase o de una simple palabra, bien porque ésta sea dialectal o bien porque esté ya fuera de uso, cuánto más no ocurrirá cuando se trate de imágenes o metáforas poéticas, de las que mis novelas, por cierto, están llenas. Lo cual no quiere decir, como algunos también pretenden, que aquéllas sean adivinanzas de las que el escritor es el único que tiene la solución. Pero sí que éste puede aportar, en muchos casos concretos, una visión más aproximada de su significado o, por lo menos, de su interpretación. Al fin y al cabo, el autor es el único que sabe lo que realmente quiso expresar con ellas.

De todo lo que he explicado, tal vez alguno deduzca que se encuentra ante un autor particularmente sensible a todo lo que concierne i su obra. Nada más lejos de la verdad. A mi natural desidia uno la consideración de que, una vez que la obra se ha terminado, ya no depende de uno lo que suceda con ella. Lo que no quita para que quiera que se lea tal como yo la

escribí, de la misma manera que a los traductores les gusta que su trabajo se respete y se edite como está. Por eso, yo defiendo la elección del traductor, siempre que sea posible, igual que defiendo la del cirujano a la hora de operarme o la del médico a la hora de hacerme una revisión. Al fin y al cabo, los traductores son personas que operan igual que éstos, sólo que, en vez de en el cuerpo, lo hacen en el lenguaje.

Hasta ahora, he hablado de lo que yo deseo y espero de mis traductores. Justo es, por tanto, que, a cambio, exija ahora para ellos la consideración y el *status* profesional que hasta ahora se les niega o escatima normalmente y que serán los que les permitirán hacer mejor su trabajo. Porque de nada sirve exigir un ideal (al traductor o a quien sea; vuelvo al ejemplo del cirujano) si, mientras tanto, éstos siguen siendo los patitos feos de una industria editorial que lo único que quiere es reducir costes, aunque sea muchas veces a cambio del resultado. Por eso, los escritores tenemos una responsabilidad respecto a los traductores. Y ésta no es otra que la de ser los primeros en exigir para ellos respeto en todos los ámbitos, comenzando por el económico v acabando por el intelectual. Porque, mientras los traductores sigan estando, como están, mal retribuidos; mientras que, para las editoriales, dé lo mismo uno que otro; mientras la critica no considere, salvo excepciones, la labor del traductor, mal podremos exigirles nada a éstos, y menos los escritores, que, al fin y al cabo, somos los niños mimados, al menos últimamente, de la industria editorial. Por eso, yo, desde aquí, alzo mi queja por ellos, aunque sé que nadie la oirá, y, por eso, mientras tanto, mientras la realidad y el deseo alcanzan a confluir, cosa que aún está lejos, me temo, les muestro mi reconocimiento, mi admiración y mi gratitud. A los míos y a todos los traductores, esos perfectos desconocidos sin los que, como dije al principio, la literatura sería aún más minoritaria de lo que, por desgracia, va es en la actualidad.

Conferencia-coloquio

La traducción de la literatura rusa

Ágata Orzeszek
Víctor Andresco
Ricardo San Vicente

Agata Orzeszek

Traductora

En mi calidad de intrusa (con tan sólo un par de textos traducidos del ruso —me dedico sobre todo a traducir del polaco— no puedo compararme con mis compañeros de mesa), permítanme darles la más cordial bienvenida a esta conferencia coloquio que girará en torno a la traducción de la literatura rusa. Participan en ella —y es un inmenso placer presentarlos— Ricardo San Vicente y Víctor Andresco, traductores que han vertido al español (y Ricardo, también al catalán) numerosas obras de autores rusos, tanto clásicos como contemporáneos. Consciente de mi intrusismo, me limitaré a decir unas palabras a modo de introducción.

El anuncio, esta última primavera, del estreno de la versión cinematográfica de *Oneguin* suscitó un notable interés por parte de buena parte del público cinefilo por la obra en que se basa el argumento de la película. (Dicho sea de paso, no logró suscitarlo ninguna de las funciones del *Eugenio Oncguin* de Pushkin-Chaikovski, ópera que —aunque no muy frecuentemente— sí aparece en cartel de los teatros de ópera españoles.) Con la ocasión del mencionado estreno, creo que todos los que tenemos algo que ver con la rusística en España (y me consta que al menos a Ricardo San Vicente y a otros colegas míos les ha pasado) fuimos interpelados (y a veces muy insistentemente) por las traducciones del original pushkiniano. Ya el generoso plural utilizado en las preguntas nos causó una sensación de impotencia (casi) enternecedora al tiempo que nos hacía sentir algo acomplejados, pues no pudimos nombrar más que una, la que su autor Alexis Markof publicó —para más inri— en 1948 y por lo tanto prácticamente inencontrable, y que, además, tampoco se ajusta a lo que hoy entendemos por la traducción: se trata de una versión prosificada. Ni que decir tiene que en vista del éxito, holgaban las peticiones de recomendación tipo "¿Cuál de las traducciones te parece la más fidedigna?"

Por fortuna, este estado de cosas cambió radicalmente en verano, con el anuncio de la publicación, por Cátedra, de la "Primera traducción poética en español de la novela en verso *'Eujjeuio Ouejjuin'*, de Alexandr Pushkin" (aludo al subtítulo de la crítica que José María Guelbenzu publicó en *El País del 2* de septiembre). La traducción, que se debe a Mijaíl Chílikov, llena una laguna casi bicentenaria en lo que a la obra cumbre de la literatura rusa se refiere: ¡vivan los aniversarios!: en 1999 se celebraba el bi-

De izquierda a derecha, Ricardo San Vicente, Ágata Orzeszek y Víctor Andresco.

centenario de Pushkin. (A decir verdad, nos consta la existencia de una traducción poética anterior —salida de la pluma de José Bravo en 1979—, así como el título del volumen en que fue editada: *Las mejores novelas de la literatura universal,* pero ni siquiera disponiendo de estos datos se puede encontrar un solo ejemplar de la obra. Por lo tanto, como no existe para librerías y bibliotecas, tampoco existe para el lector. Y en este sentido, tiene razón Guelbenzu cuando afirma que la de Chílikov es la primera traducción poética del *Eugenio Onejjuin* en español.)

El caso del *Eugenio Oneguin,* aunque el más flagrante (pues se trata, como queda dicho, nada menos que de la obra-estandarte, obra-emblema, obra cumbre de toda la historia de la literatura rusa), lamentablemente no es el único. Lo mismo podríamos decir de otra obra maestra del Romanticismo ruso, el *Demonio* de Lérmontov: hasta la fecha sólo contamos con —volvemos a las andadas— una versión prosificada (de Romero de Tejada, 1959). Se oyen, sin embargo, voces amigas que nos susurran al oído que el mismo poeta que ha vertido *Oneguin* al castellano, Chílikov, está a punto de acabar la traducción del *Demonio.* Tratándose del segundo poeta de "todas las Rusias" (en un *rankinjj,* si bien informal, de innegable aceptación entre los rusos; el tercer puesto lo ocupa Tiútchev, que tampoco es muy conocido por el público español: volvemos a topar con falta de traducciones) y habida cuenta de que el bicentenario de Lérmontov se celebrará en 2014, esta vez llegaremos a tiempo.

Y va que hablamos de *rankings,* permítanme contarles un par de anécdotas que me parecen muy significativas:

La primera tiene como escenario la Universidad Autónoma de Barcelona, y más concretamente, la primera clase de literatura rusa. Antes de empezar el curso, solía hacer una encuesta (ya la he dejado de hacer, pues siempre he recibido las mismas respuestas) con el fin de establecer el *ranking* de popularidad de escritores rusos entre los estudiantes. Invariablemente saltaban al primer término los nombres de Tolstói v de Dostoievski, y tras unos momentos de reflexión, el de Chéjov. Curioso desencuentro: en Rusia, como queda dicho, los dos primeros puestos están reservados desde hace siglo v medio a Pushkin y a Lérmontov.

De momento, no se pueden sacar más conclusiones que, tal vez, la obvia: que en España abundan traducciones de la prosa rusa al tiempo que escasean las de la poesía. El cuadro, sin embargo, quedaría incompleto si ahora no aludiésemos a otra encuesta, la que, a petición mía, durante un par de años propuso a sus alumnos una profesora de la Universidad Pedagógica de Moscú. La pregunta era: ¿Qué escritores (aquí venía la nacionalidad: alemanes, franceses, ingleses, españoles) conocen ustedes? Y las respuestas, desde nuestro punto vista hispánico, fueron de lo más inesperadas, a saber: los poetas Goethe, Schiller y Heine encabezaban la lista de los alemanes (curiosamente, los prosistas ocupaban lugares más remotos en la lista: Tilomas Mann, por ejemplo, iba detrás de Brecht) v no sin ir acompañados por el nombre de sus traductores: "El Goethe de Lérmontov", "el Schiller de Zhukovski", "el Heine de Fet", contestaban los estudiantes; entre los franceses salía al primer plano Baudelaire y sólo después de él aparecían Balzac y Zola; en lo referente a los ingleses —yo daba por seguro que Shakespeare, pero no— la palma se la llevó Byron (el Byron de Zhukovski, el de Lérmontov, el de Pushkin, añadían —como de costumbre— los alumnos); Shakespeare ocupó un honroso segundo lugar, con una clara preferencia por el de Pasternak; y, finalmente, entre los españoles —¡sorpresa!—: Cervantes (primer puesto para un autor de prosa), seguido, eso sí, por los poetas Lorca y Lope de Vega (en este orden).

¿Qué se desprende de los resultados de las dos encuestas? Lo primero que salta a la vista es que no coinciden en absoluto. Mientras que el público lector español está más bien acostumbrado a leer prosa rusa, el ruso, leyendo a autores extranjeros, se decanta por la poesía. Y, además, por la poesía romántica. ¿Será que el ruso es un romántico por naturaleza? Tal vez. Y tal vez por eso mismo, la idea del "alma" esté tan arraigada en su cultura (dicho sea al margen: algo debe haber en esa omnipresente "alma rusa" si desde siempre ha habido personas empeñadas en buscarla, encontrarla y definirla. A lo mejor, mis colegas aquí presentes, que han dedicado mucho tiempo a convivir con los escritos de los maestros rusos, nos desvelen parte de su misterio).

Dejando el alma a un lado, creo que gran parte de la divergencia en la percepción de las literaturas traducidas por parte de los alumnos encuestados no sólo se debe al gusto literario generalizado de uno u otro pueblo, sino también, y no en menor grado, al número —y a la calidad— de las traducciones. Y, tal vez en mayor grado aún, a la tradición literaria imperante en cada país.

Mientras España tiene una literatura asentada que hunde sus raíces —casi— en el túnel del tiempo, Rusia es, sin duda alguna, el "benjamín" literario de Europa: podemos hablar de una auténtica tradición literaria sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Hasta tal punto quedó interrumpida (por razones históricas) esa tradición que la —prácticamente— única obra-monumento de la literatura antigua, *El cantar del príncipe Igov* (del siglo xn y escrita en paleoeslavo), no se encontró hasta el reinado de Catalina II, y para poderla comprender, hubo que traducirla. (Y ya que hablamos del Siglo de las Luces, Gavrila Derzhavin, el más

grande poeta ruso clásico, es otra asignatura pendiente en el ámbito de las traducciones al español de la poesía rusa.)

Podemos atribuir a esa juventud el hecho de que en los siglos clásicos modernos los escritores rusos hicieran de aprendices en los talleres literarios europeos: al carecer de tradición propia y al hallarse en un suelo casi virgen, tenían que recurrir a modelos extranjeros (occidentales, para ser exactos) para dominar el arte de versificar. Y ¿qué mejor aprendizaje que la traducción?

Y así, por aportar unos ejemplos, Kantemir, traduciendo poesías polacas y francesas, introdujo en la poesía rusa el verso silábico; Lomonósov descubrió el verso tónico vertiendo al ruso obras alemanas; y Sumarókov, el poeta y dramaturgo ruso más insigne del período de transición entre el barroco y el clasicismo, aportó a las letras patrias un drama tan "originar' como *Hamlet.*

Tampoco deja de ser curioso el hecho de que la lírica moderna rusa nace a partir del momento en que el mencionado Derzhavin traduce una, a su vez, traducción alemana, en prosa, de un poema escrito en francés por el rey de Prusia.

Y ya en el siglo XIX, como he dicho antes, traducen todos los "pesos pesados" de la literatura patria: Zhukovski y Pushkin, Lérmontov y Koltsov, Fet y un largo etcétera, en lo que a la poesía se refiere, y la prosa se ve vertida al ruso por escritores de la talla de un Turguénev o un Dostoievski, cosa que no quiere decir en absoluto que no haya habido traductores de Flaubert y de Balzac mucho mejores que los insignes novelistas citados. (Por cierto, en las traducciones al ruso se observa un fenómeno bastante generalizado que consiste en que las de la prosa salen mejor paradas cuando son obra de traductores profesionales, mientras que en la poesía asistimos a un fenómeno inverso, aunque tampoco todos cumplen esta regla: Zhukovski, por ejemplo, como creador de obra propia era uno más entre los muchos poetas de su generación, pero cuando se ponía a traducir, no tenía igual.)

Esta fructífera tradición de lo que podríamos llamar la "cultura de la traducción" será recogida por los creadores del siglo XX. De ahí que nombres tan fundamentales para la historia de la literatura rusa como Ajmátova y Pasternak, Tsvetáieva v Briússov, Lozinski y Marshak, Chukovski y Liubímov, Etkind y Mkrtchan, nos hayan legado auténticas joyas del arte de la traducción.

En la retahila de nombres que acabo de citar —siguiendo la muy loable tradición rusa—, no he hecho ninguna distinción entre escritores y traductores, como no la hacen la crítica y el público lector rusos, ni las instituciones culturales que velan por los creadores y su obra. ¿Qué opinan ustedes? ¿Creen que podemos extrapolar esta situación al mundo hispánico?

Conferencia-coloquio

La traducción de la literatura ruta

Víctor Andresco

Traductor

Si no he destacar por la originalidad de mi primera frase, que sea al menos por la sinceridad con la que expreso mi alegría por estar aquí esta mañana, precisamente en Tarazona, en el marco de estas Jornadas a las que me hacía mucha ilusión venir, y con el propósito concreto de hablar de la literatura rusa, a cuya vera pasa buena parte del tiempo que no ocupan los imponderables de la vida moderna.

Más allá de la cortesía, digo todo esto porque cuando recibí la invitación de Catalina Martínez y de Ramón Sánchez Lizarralde tuve, una vez más, la sensación de que volvía a aprovecharme del equívoco que no consigo (y casi con toda seguridad no quiero conseguir) desterrar utilizando el mismo nombre y apellido de mi padre, quien dedicó muchos años a la traducción de los clásicos rusos en distintas y muy difundidas ediciones. A pesar del desfase cronológico (mi padre murió hace casi veinte años, cuando vo apenas terminaba el bachillerato), esta circunstancia me permite desentrañar con cierta frecuencia el entuerto del parentesco y, de paso, revisar mi íntima, psiquiátrica e insoslayable relación con una lengua y una cultura que son, aparte de cualquier otra consideración, el vínculo con mi padre, su herencia y, con toda seguridad también, lo más parecido a unas señas de identidad.

Además de ahorrarme unos millones en diván, lo que he hecho con este párrafo anterior ha sido fusilar mi intervención en esta mesa. Les pido disculpas por ello y por haber empezado hablando de mí con esta poca mesura pero, después de darle muchas vueltas, creo también que me iba a hacer falta de todas formas para llegar a un punto en el que, inspirado por mi admirado Ricardo San Vicente, me gustaría hablar del oficio de traductor como título de nobleza.

España y Rusia: un mito cultural

Antes, sin embargo, me parece importante señalar que la traducción de la literatura rusa en España padece, además de unas concretas condiciones de las que ahora hablaremos, la presión de un mito cultural que no es posible ignorar.

xAl ser parte interesada en la conversación, quienes participamos de alguna manera en ese complejo lugar común llamado "traducción de la literatura rusa" lo hacemos desde la seguridad de que los problemas a los que nos enfrentamos son de una especificidad y de una complejidad casi insondables. Y en cierto mo-

do lo son. Los que se dedican a traducir otras literaturas saben que un fenómeno semejante sucede con cada una de ellas, pero nosotros, viudos de Pushkin y de Chéjov, de Dostoievski y de Lérmontov, tenemos la seguridad de que cualquiera de esos traductores de alemán o de francés reconoce además la dificultad suplementaria de traducir literatura rusa.

¿Se trata de un complejo de superioridad? ¿Acaso es una manifestación del añadido sufrimiento que padece todo lo relacionado con la cultura y civilización rusas? Por supuesto que no; además de lo que pueda tener de paródica esta observación, lo que subyace aquí es el prolongado y tortuoso efecto de ese mito cultural al que aludía antes y cuvo origen se pierde en la noche de los tiempos, aunque sus primeros efectos estén bien documentados.

Si bien es cierto que los precursores de este fenómeno de "amistad entre los pueblos" se remiten a los siglos xii y xiv —entre ellos por cierto, Benjamín de Tudela, cuya excelsa figura de políglota y viajero no puede dejar de ser recordada hoy, aquí—, el desarrollo real de la supuesta identidad entre las culturas rusa v española conoce, además de frecuentes "delirios de analogía" —por ejemplo, entre Iván el Terrible v Felipe II—, dos grandes hitos que tienen como consecuencia inmediata la recepción v traducción de muchos entre los principales títulos rusos de esas dos épocas en nuestro país. Uno es el que permite, en la frontera de los siglos xix y xx, importar a los grandes clásicos de la novela rusa del xix —aunque en buena medida se hará, paradójicamente, a través del francés— y otro el que, aprovechando el singular momento político de la España prerepublicana, republicana y guerracivilista, traerá algunas de las principales voces de la Edad de Plata y sus alrededores estéticos.

No tiene sentido argumentar, ni en contra ni a favor, la discutible, difícil y manida verdad de esta comunión cultural entre ambos polos del continente europeo. Pero hav recordar que, igual que Théophile Gautier llegó a argumentar esta simbiosis sobre las similitudes del Kremlin de Moscú con la Alhambra de Granada, las traducciones de la literatura rusa han padecido, y me atrevería a decir que aún padecen, algunos de los efectos de este curioso proceso pendular que ha hermanado a España y Rusia por encima de cualquier realidad objetiva.

Protagonistas, nosotros

Quizá me he ido un poco por las ramas, pero diré en mi defensa que los efectos a los que aludo tienen que ver, por otro lado, con la elemental realidad de que la traducción del ruso >olo deja de depender de la lengua y del mercado editorial franceses cuando llegan a España rusos y rusas capaces de traducir su literatura. O cuando vuelven los españoles que han : r.seguido aprender el idioma de partida y están en condiciones de acometer esta tarea prescindiendo de versiones intermedias.

Una verdad, esta, de perogrullo que no evita la existencia de casos aislados de traductores formados sin necesidad de pasar por .1 . gración o el exilio. Y que no evita otra evidencia: la imposibilidad material, hasta fecha muy reciente, de acceder en España a una fon:::. lingüística, filológica y literaria suficiente como para enfrentarse a la tarea de traducir li:.-::: _ ra rusa sin estar en franca desventaja con esa cualquier otra lengua (a excepción, claro está, de las que la "primacía cultural" ha re*.. históricamente en nuestro ámbito, pero esa si que es otra historia).

[En otras palabras, que comparativamente el ruso sólo ha estado mejor tratado, durante mucho tiempo, que algunas lenguas care:::_ de tradición literaria escrita, alejadas por ello y por su origen geográfico de los "epicentros de la modernidad".]

Retraducir a los clásicos

Dicho esto, me parece un buen punto de partida reconocer que la traducción de la literatura rusa, en términos generales, necesita una urgente "retraducción" de muchos de los clá-

sicos que perviven en los fondos editoriales; bien por el doloroso procedimiento de revisar versiones que muchas veces resultan ser incompletas, bien por el no menos fácil sistema de traducirlas de nuevo con el concurso de una versión original si no canónica, al menos aceptable y, efectivamente, original. Vuelve a parecer de perogrullo la sentencia, o de este agujero negro de la epigrafía que llamamos Confucio, pero es sangrienta la frecuencia con que topamos con traducciones "directas" del ruso que tienen la misma, traidora, ausencia que la versión francesa de la que han sido traducidas.

Acto seguido deberíamos establecer un consenso (nosotros, como traductores del ruso, y cualquiera: pero nosotros, como decía al principio, sabemos bien lo que es no tener el menor clavo a que agarrarse) sobre lo que podríamos llamar "ediciones críticas de referencia", cuyo valor instrumental, puramente práctico para el lector (o alumno, o investigador) estará alejado del concepto clásico de "edición crítica" en la filología e historiografía europeas occidentales, pero que tendría un gran valor por su capacidad de poner orden en medio de un pequeño mar de ediciones que se pretenden críticas pero que a menudo no lo son más que en su acepción más apocalíptica. Igual que en muchas ocasiones se echa de menos un pequeño apovo, llamémosle filológico, ante la lectura "a pelo" de una traducción, es frecuente tener la sensación de que por la lectura de una novela o antología cualquiera se debe pagar el peaje de una prótesis de notas, epílogos y liminares no siempre justificados. Ya imagino que suena muy mal semejante aserto, pero no se trata de un canto a la regresión, que conste: es más bien un comentario de usuario, de peatón de la lectura que comprueba abochornado cómo a un humilde poema le aparecen más instrucciones que a un electrodoméstico. Y dejo de lado la depurada lengua cervantina en que suelen enunciarse esas instrucciones.

Por supuesto que nada de esto es privativo de la traducción de la literatura rusa, pero sí tiene que ver con la escasez, las dificultades —la penuria de la que tantas veces hemos hablado— v el abandono en que se halla un segmento marginal —pese a la importancia de los autores y títulos traducidos— del mercado de la cultura. (Releo esta frase y compruebo que son sustantivos para un bolero de posguerra, pero seguimos hablando de la traducción de la literatura rusa.) Pero, con sinceridad, tengo la certeza de muchas de estas tropelías son impensables en el marco de otras literaturas, mínimamente "normalizadas" en su recepción.

Grandes ofertas y traducciones basura

Muy lejos de la penumbra de los eclipses y de las profecías históricas, generalmente a la luz de potentes fluorescentes y al arrullo de una megafonía nada subliminal, dos cifras escriben un horizonte de zozobra extra en el panorama de la traducción de la literatura rusa: 495 y 995. Dos cifras fatídicas que anticipan una lenta y dificilísma solución a esta normalización, al menos en lo que a la novela decimonónica se refiere. Dostoievski, Tolstói, Gorki... al alcance de la mano de cualquier usuario de gran superficie y no menos grande almacén. En las cabeceras estratégicas, por una módica suma y escoltados por un séquito de vértigo: Shakespeare, Dante, Clarín, Flaubert... ¿Para qué seguir? Que hava, incluso en este territorio atroz de la "traducción basura", heroicas excepciones, no debe ser óbice para denunciar una situación que, lejos de remitir, extiende como una hidra su marchamo de edición competitiva: ventajas de la globalización... incluso para los que leen.

No se puede culpar, o al menos no en primer término, de su consumo al comprador, épico burlador del pensamiento único desde el momento en que compra *Los hermanos Karamazov* en lugar de un libro de Tom Clancy. El librero,

aunque a menudo sólo ostente el título, está libre de toda sospecha: se habla aquí de un negocio que no tiene que ver con el viejo oficio de la conseja. Queda, pues, un único culpable, bien zafado tras una segunda marca, un esmirriado *copyright y* una plastificada sobrecubierta que debe suplir todas las carencias del contenido. Traducciones más o menos anónimas cuando no firmadas por un inexistente traductor, traducciones —a veces tan buenas o tan malas como las demás— privadas de su paternidad y otras, llegando al paroxismo, atribuidas a traductores a veces incluso reales: una situación demencial que —la estadística lo demuestra— se ceba especialmente con los novelistas rusos del siglo pasado. Es cierto que cada *target*tiene su coto en los anaqueles, pero no lo es menos que hay un tipo de lector, especialmente sensible —como individuo y como colectivo— que con estos mimbres se sentirá aún más solo a la hora de fabricar su cesto de experiencias y de ilusiones literarias. Si siempre hemos sostenido que la fuerza y la gravedad de los más grandes autores suelen sobreponerse a las peores traducciones, se nos reconocerá a cambio que situaciones como ésta, tan anómalas e injustas como beneficiosas para determinados empresarios sin escrúpulos, en nada contribuyen a la mejora de nuestro grado de bienestar ni de nuestro nivel cultural.

Traductor. Una titulación con vistas

Cuando hace algunos meses conocí personalmente a Ricardo San Vicente le insistí mucho en la alegría que me daba no sólo ese hecho sino que, además, fuese un tipo de edad "normal". Razonablemente joven o madurito interesante, lo que me aliviaba al ver a San Vicente en carne y hueso era el descubrimiento de un traductor cuyo trabajo vo conocía desde hacía mucho y al que suponía —como se ve, sin fundamento— ancianísimo. Sé que todos estos comentarios son de una banalidad supina, pero voy a intentar justificarlos: en mi subconsciente había ido anidando la idea de que un traductor capaz de establecer su imprescindible versión de *La hija del capitán* de Pushkin, los *Relatos de* Kolymá de Shalámov o cualquier novela de Dovlátov —por no hablar de otros autores que ha traducido o de las ediciones, verdaderamente críticas, que ha dado a la imprenta, debía tener, digo, el traductor, una provecta edad que ni tiene ni aparenta. A la inconsecuencia de estas reflexiones mías, motivadas tanto por la indiscreción como por la alegría de verle —lo digo con total sinceridad—, puede oponerse además la mucho mavor prolijidad de otros traductores, anteriores v coetáneos. Pero no se trata de eso, insisto: el papel de un traductor como Ricardo San Vicente —a quien pido perdón por la pesadez v dejo ya de hacer la pelota, y al que a partir de ahora me referiré sólo como ejemplo— ha tenido v tiene para mí la importancia mítica a la que quise referirme al principio de esta intervención, cuando hablé de mi padre, de *mi* lengua rusa v de mi *inclinación* a la traducción literaria.

Tratándose, además, de un profesor universitario, como le sucede también a Ágata Orzeszek, me refiero a su oficio de traductor como algo aún más importante, que prueba mejor todavía la dificultad y el heroísmo de entregarse a convertir en literatura en español lo que escribieron los poetas y narradores rusos de este siglo o del anterior. Yo, ajeno casi del todo a los círculos universitarios, valoro aún más esa dualidad v el esfuerzo que implica.

Cuento todo esto porque fue parte de esa primera conversación con San Vicente la que me ha dado pie a comenzar con la idea del oficio de traductor como título nobiliario, como signo de distinción. Hablamos de ello en su día con humor y con resignación, pero también con el orgullo v el sosiego que da saberse inmerso en una actividad envidiada. ¿Envidiada? ¿Por quién? Si, a poco que rasquemos, veremos que es un trabajo mal pagado, rara vez elogiado fuera de los colegas, amantes y deudores (y tampoco siempre), a menudo ignorado e incluso vulnerado en sus más elementales condiciones, ¿cómo es posible que alguien lo envidie?

Así es, en todo caso. Es un trabajo, en efecto, envidiado y tan imitado como el de los buenos diseñadores, ya sean de ropa o artículos de lujo, de imagen o de consumo. Pese a sus limitaciones materiales, el oficio de traductor literario se convierte en una titulación "propia", según la moderna terminología académica, pero *propia* del que se la adjudica; a menudo, por ende, impropia. Traductor: un adjetivo que es un elogio sustantivo, codiciado por letraheridos v bibliómanos, mistificadores y aficionados —o profesionales, ojo—, amantes todos de las letras... No digo yo que la clarificación de este pequeño batiburrillo no sea importante, pero quizá necesite otro, prolongado, momento. Me conformo ahora con terminar este torpe pero emocionado silogismo con mi confesión inicial de (relativa) orfandad. Biológica, lingüística y acaso profesional. Quizá de ahí el empeño en hablar de Ricardo San Vicente: no es lo bastante mayor para haber sido mi padre, pero su trabajo es una referencia que palia esta sensación de soledad que, a la postre, nos ha traído aquí.

Intentaré evitar el patetismo y la grandilocuencia, pero no puedo no decir aquí que los traductores de literatura rusa —los vivos y los que nos precedieron, los buenos y prestigiosos tanto como los menos conocidos— se enfrentan a una misión que, por las condiciones esbozadas y por muchas otras que iremos viendo, tiene más de creación que de oficio y tanto oficio como escaso beneficio. Sólo una íntima convicción, a veces tan telúrica que no llega nunca a expresarse como tal, puede hacer que hombres y mujeres que como mínimo saben dos idiomas —seamos, por una vez, corporativistas— (y que a menudo suman a este dato una razonable formación, más o menos académica), sólo esa íntima, profunda e impepinable convicción, digo, puede hacer que se dediquen a traducir literatura rusa en lugar de ganarse, tranquilamente, la vida.

A ellos por su ejemplo y por su trabajo y a ustedes por su paciencia, muchas gracias.

Conferencia-coloquio

La traducción de la literatura ruta

Ricardo San Vicente

Traductor

Quisiera plantear los problemas que supone traducir del ruso.

El primer gran *handicap* del traductor ruso es la profesionalización. De hecho, es el principal problema de cualquier autor y también del traductor. Para profesionalizarse, además de poder ganarse la vida —es decir, que te paguen—, tiene que haber trabajo. El traductor de ruso no siempre lo tiene y, cuando lo hay, tampoco tiene la seguridad de que lo siga habiendo después de acabar en un plazo brevísimo, como ocurre en la mayoría de los casos.

A eso se añade un tercer problema: el de los conocimientos. Me permitiré hablar de nosotros: la misión de Ágata y la mía es la de intentar dotar a unos jóvenes incautos de una base para caer luego en la evidencia de que es imposible vivir de eso. Y si Ágata y yo nos podemos llamar traductores es porque somos profesores, porque no vivimos exclusivamente de traducir. Ese es uno de los problemas: sólo puede traducir del ruso aquél que se gana la vida de otro modo. Si das clases de lengua o literatura rusa, al menos se trata de algo similar, pero no siempre sucede.

Otro problema endémico y generalizado es el del intrusismo y a él me quería referir, pero no desde una visión corporativa, sino justificada tal vez por la propia realidad. Hace unos meses, hablando con el editor Mario Muchnik, me descubrió algo que yo ignoraba. Yo sabía que la situación de la traducción rusa estaba muy mal, pero no hasta tal punto. Me descubrió que *Guerra y paz* estaba mal traducido. "¿Y qué *Guerra y paz,* le pregunté?" "Hombre, la de Planeta, Bruguera, la de Alcántara y Laín". A mí siempre me había parecido tan buena o mucho mejor que la pudiera hacer cualquiera de las personas que conozco. El hecho de que Mario Muchnik se atreviera a poner en cuestión esta traducción da el nivel de la autoridad de las traducciones del ruso. Me explico: poca gente, de cierto nivel cultural, de forma explícita pone así en duda la calidad de una traducción. Yo lo achaqué a lo fácil que es y lo impune que queda este tipo de críticas. Pero lo que quería era subrayar la solución que dio Muchnik: a una persona de prestigio, autora de muchas traducciones, le propuso revisarla, pero no volverla a traducir. Coger el original, coger esa edición "malísima" y hacer una versión nueva. Práctica habitual. Este es el primer ejemplo de una larga sucesión que indica cuáles son las dificultades existentes para que un traductor del ruso se

convierta en profesional. Todo el mundo conoce, aunque sea por la película, *El doctor Zbivago*, de Pasternak. En los años sesenta-setenta, un heroico "editor" —bueno, trabajador de una editorial y traductor— llamado Fernando Gutiérrez descubrió a través de una serie de traducciones italianas la riqueza de la literatura rusa contemporánea, y en la editorial Noguer aparecieron traducidas del italiano muchas obras, entre ellas, *El doctor Zbivago.* Si os fijáis, en todas las ediciones aparece el nombre de Fernando Gutiérrez. Lo que no aparece es que traducía del italiano. Hasta hoy, las distintas versiones —críticas o no, revisadas o no— son de Fernando Gutiérrez. Corregidas, arregladas, todas las que encontréis: no existe, que yo sepa, una traducción del ruso. Tal vez uno de vosotros pueda darme la alegría de decirme que sí existe.

Una pequeña anécdota: en 1978, cuando me iba a Moscú a trabajar de traductor, me encontré con una naciente traductora que tenía delante una gran fotocopia en folio de la versión de Noguer, una gran fotocopia de la edición rusa —no la definitiva— de *El doctor Zbivago* y, a mano, en la hoja ampliada, iba introduciendo cosas, recuperando el ruso de la traducción del italiano.

Pondré un par más de ejemplos:

Otro autor muy querido por mí, Vassili Grosman, tiene dos obras traducidas al castellano, una al español y otra al argentino. La edición de 1980 de *Vida y destino* de Seix Barral está traducida del francés. La edición argentina de *Todo pasa,* que encontró un conocido mío en Buenos Aires en una librería de viejo, procede del ruso. Lo trágico es que la traducción del francés es claramente superior a la traducida del ruso. Y ahí aparece el tercer problema: uno piensa que tal vez el ruso sea una lengua tan compleja que necesita una lengua de paso.

Quisiera referirme también a otro escritor, Alexandr Solzhenitsin. En los últimos años ha empezado a aparecer como un escritor realmente nuevo, gracias al empeño loco de una editora, Beatriz de Moura, de Tusquets. Ahora su obra se traduce del ruso: las anteriores están hechas a partir de todas las lenguas del mundo, pero no del ruso. *Archipiélago Gtilajj* no sólo no se tradujo del ruso sino, lo que es peor, ni siquiera de forma íntegra. Editorial Tusquets ha logrado, tras muchos esfuerzos, editar el primer volumen.

A todas estas dificultades se suma el abismo del desconocimiento mutuo entre la cultura española y la rusa. A ello se añade la heterogeneidad del mundo cultural, de las diversas capas léxicas de la cultura escrita rusa. Y aquí quisiera esbozar una hipótesis que intentaría explicar algunos de los problemas y dificultades antes señalados. Toda cultura crea su lengua literaria patrón, sobre la cual el escritor opera estableciendo los elementos distintivos que son los que hacen la obra peculiar, individual. El lector identifica a un Cela, a un Cervantes, a un Llamazares, por aquello que desentona de una lengua literaria patrón. Y así establecemos niveles léxicos de mayor o menor grado de sofisticación cultural; es decir, lo que podríamos llamar estilos. En la lengua rusa, debido a su propia historia, estos estilos aparecen mezclados. El traductor se encuentra con que tiene que trasladar distintos niveles de expresión de una lengua no tan normalizada como otras, tal vez creadas sobre una historia más pacífica. Casi lo resumiría en una frase, que no cito textualmente, de Brodsky, que en los años setenta escribió un magnífico pequeño prólogo a Platónov —duramente arrancado por una traductora francesa— diciendo algo así como: "Dios no quiera que ningún país pase por la experiencia —histórica, cultural, política— soviética que le permita crear el lenguaje que le permita entender a Platónov."

A continuación tuvo lugar un coloquio que versó, principalmente, sobre la calidad de las traducciones del ruso. En respuesta a una pregunta, San Vicente señaló que existen muchas versiones de *Guerra y paz.* Los franceses iban traduciendo las distintas versiones a medida que Tolstoi las modificaba y entregaba. Así resulta que, por ejemplo, la traducción catalana disponible procede de una de las primeras versiones, no de la que se considera definitiva (probablemente, eso fue lo que le pasó a Muchnik: comparó una versión francesa procedente de un original distinto del que utilizaron Laín y Alcántara).

En respuesta a la pregunta de si los franceses son unos privilegiados por contar con traducciones directas, San Vicente afirmó que sí; no obstante, Andresco señaló que, a pesar de su fama, no siempre son buenas y, además, circulan traducciones francesas tremendamente mutiladas. "Casualmente", muchos de es: - agujeros se reproducen en las versiones españolas: por ejemplo, en las de Cansinos Assens, teóricamente traducidas del ruso. Con todo, apuntó San Vicente, sus traducciones "funcionan" porque su castellano es muy bueno y eso, en definitiva, es lo fundamental.

Por último, entre otras cosas, se señaló que, tras algunos nombres de supuestos traductores, se ocultan editores, colectivos y refritos.

Presentación de 'El atril del traductor' en Tarazona

Mari Pepa Palomero, del Instituto Cervantes; **Antonio Roales e íñigo Sánchez Paños,** autores de estas aulas virtuales

Mari Pepa Palomero: Buenos días a todos. Tengo que empezar diciendo que estamos muy contentos de poder presentar aquí, en las Jornadas de Tarazona, un proyecto que se fraguó precisamente en las Jornadas del año pasado.

Me parece también un buen momento para que todos sepáis que la mayoría de las ideas que han ido tomando forma en el Centro Virtual Cervantes han estado directamente relacionadas con estas Jornadas. En 1998, vinimos Miguel Marañón y yo a presentaros a todos el Centro Virtual, que por entonces llevaba un año en marcha. En aquella charla os hablamos, sobre todo, del *Trujamán.* Era sólo un esbozo de lo que ahora es una página dedicada a la traducción, que lleva en Internet año y medio y que cuenta con un archivo de casi cuarenta autores v cerca de cuatrocientos artículos. A muchos de estos *trujamaneros* los conocí y les hablé de la sección también en Tarazona.

Y ahora paso a contaros cómo nació *El atril del traductor.*

Iñigo Sánchez Paños y Antonio Roales, que ahora os darán todos los detalles de esta sección, presentaron un aula virtual de traducción en el congreso de Expolingua de 1998. El provecto, va entonces, nos pareció muy interesante a todos los asistentes. El año pasado, como ya os he adelantado, coincidimos aquí y estuvimos hablando de esa aula virtual que, en aquel momento, tenían aparcada digamos que "por falta de interés por parte de las instituciones". Eso fue todo; inmediatamente después, pusimos en marcha el aula. Al proyecto, se incorporó además Elena Michelle Cano, que hoy no ha podido acudir a esta cita por motivos familiares.

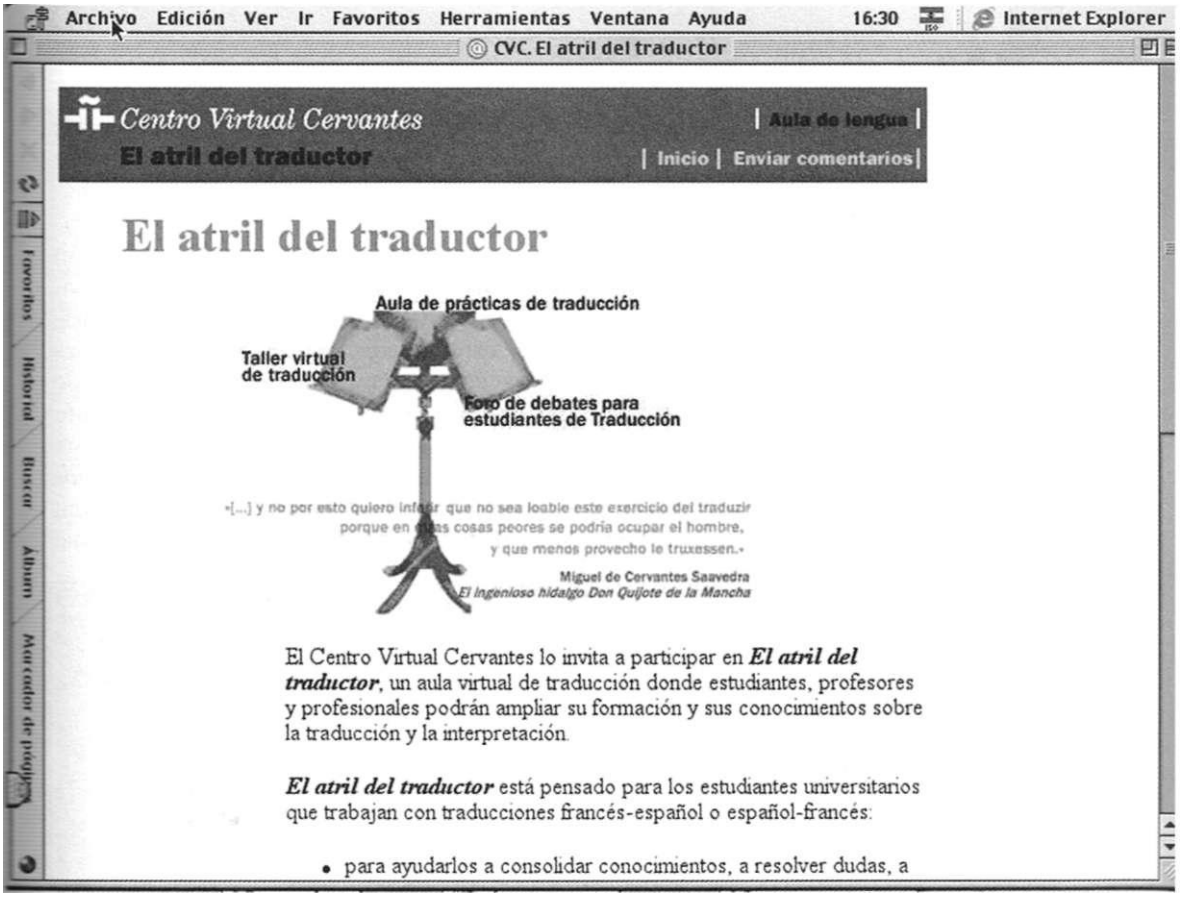
El Instituto Cervantes ha dado forma y soporte técnico a todo el contenido que ellos tenían preparado y está alojado en sus páginas desde marzo de este año, con la dirección: http://cvc.cervantes.es/aula/el_atril/

En estos meses, el aula ha funcionado a las mil maravillas, y ahora ampliamos la sección con los nuevos *atriles* en portugués y en inglés, que queremos inaugurar en marzo y diciembre del próximo año, respectivamente.

Y nada más. Os dejo con Iñigo Sánchez Paños y Antonio Roales, que os van a explicar con todo detalle las diferentes secciones de *El atril del traductor.*

Antonio Roales e **Iñigo Sánchez Paños:** Es para nosotros especialmente entrañable presentar hov aquí *El atril del traductor...* porque precisamente aquí, como se lo habéis oído a Mari Pepa Palomero, en el marco de estas Jornadas, fue donde de verdad nació.

El atril, que entonces no se llamaba ni así ni de ninguna otra manera, era el fruto de una experiencia de clases virtuales que, poco a poco, fuimos practicando y, creemos, perfeccionando Antonio Roales y yo en la Universidad Alfon-



Página de inicio de *El atril del traductor*

so X el Sabio. Experiencia a la que luego vino a unirse Elena Michelle Cano que hoy no ha podido venir.

Al principio, nos parecía que a alguien tenía que habérsele ocurrido ya hacer lo mismo; es decir: aprovechar las posibilidades que ofrece la Red para la comunicación inmediata y en tiempo real, por un lado, v, por otro, la capacidad de almacenamiento y de correo electrónico. Aprovechar todo esto —digo— para impartir clases de traducción v para ofrecerles a los alumnos la posibilidad de consultarse entre ellos, de plantear dudas, de conservar las observaciones de unos a otros y de los profesores, de consulta de herramientas electrónicas... Pero nos recorrimos de arriba abajo la Red y no encontramos nada parecido.

Y vuelvo a lo que decía al principio: se lo comentamos hace ahora un año a Mari Pepa Palomero, durante uno de los tiempos de pasii. del sábado... Y el lunes por la mañana, cuance abrí mi correo electrónico, me encontré con un mensaje de Mari Pepa citándonos para una entrevista con el Director del Centro Virtual Cervantes. La idea le había parecido buena y quería, por lo menos, estudiarla.

Conque, poco a poco, después de aquel primer encuentro, fuimos concretando lo que luego sería *El atril del traductor* en las tres secciones que ahora existen: el *Aula de prácticas,* el *Taller virtual de traducción* y el *Foro para estudiantes de traducción.*

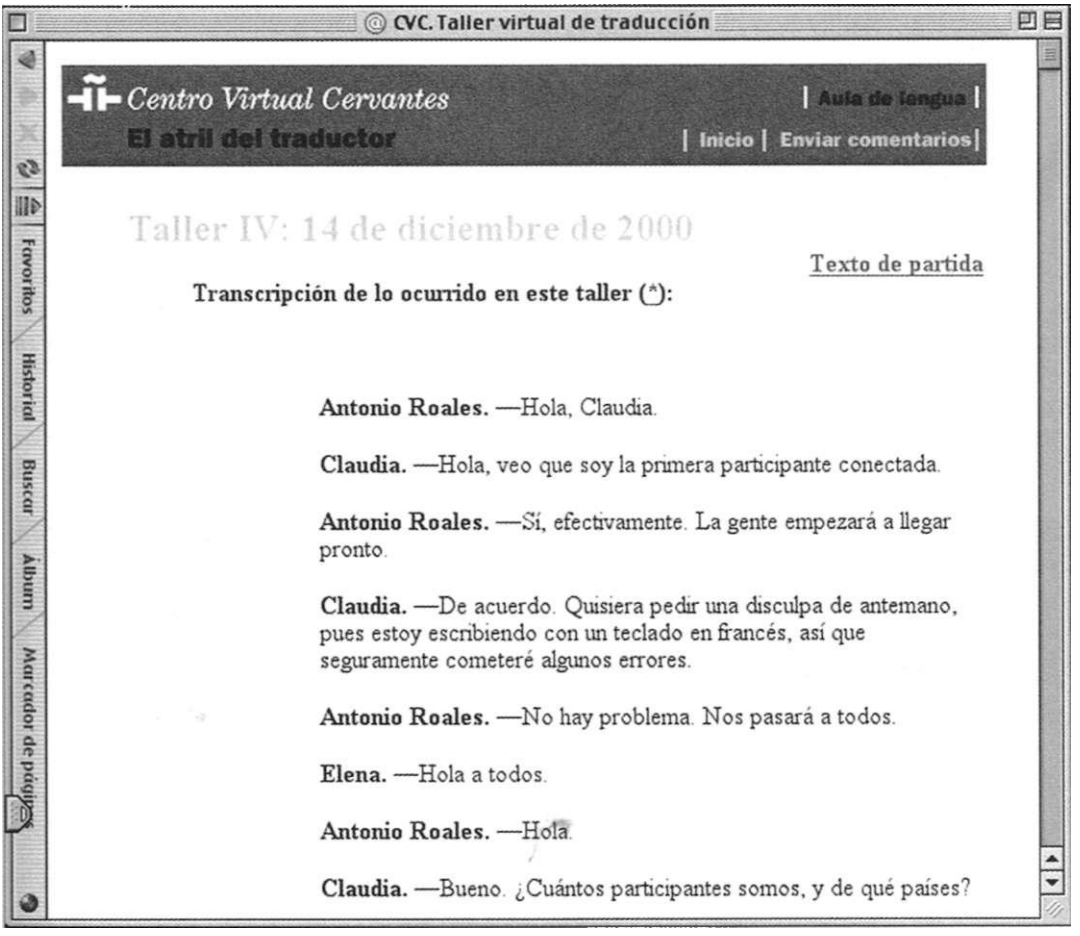
Empezaremos por lo más sencillo de explicar.

El *Foro para estudiantes de traducción* es un lugar de debates como otros que ya existen en el Instituto Cervantes. Creemos que no vale la pena que insistamos mucho en contaros en qué consiste esta sección. Os invitamos, no obs-

tante, a uniros a nosotros. Aunque se trata, efectivamente, de un foro para estudiantes, la opinión, las observaciones y, más aún, las críticas de los profesionales nos interesan muchísimo. Así es que vaya por adelantado nuestro agradecimiento.

El *Taller virtual de traducción* es sencillamente una clase de traducción en tiempo real, a través de Internet. Con suficiente antelación —tres semanas—, publicamos un texto que los estudiantes deben ir preparando. Durante ese tiempo, los interesados en participar nos lo hacen saber inscribiéndose mediante un formulario. Hacemos una pequeña selección en función de las universidades de origen, de la lengua materna, de si han tenido ya ocasión de participar en otros talleres... Como fácilmente podéis comprender, tenemos que limitar el número de participantes para que el *Taller* sea realmente interactivo y gestionable. En definitiva, se trata de adaptar y mejorar eso que todos conocemos como *chatpara.* hacer una traducción en común, exactamente igual que en una clase tradicional

Página de entrada al *Foro.*



en cualquier Facultad de Traducción e Interpretación, pero por escrito.

Una vez finalizada la hora y media casi que dedicamos a traducir juntos cada texto, nos damos un par de días o tres para transcribirlo, poner un poco de orden en las intervenciones espontáneas de todos, y corregir las comprensibles erratas; pero ni quitamos ni ponemos nada. Y el material que resulta queda publicado finalmente para que cualquiera pueda consultarlo cuando y donde quiera.

He olvidado decir que, además de los participantes activos, también tenemos los denominados pasivos; es decir: alumnos c]ue asisten y leen lo que estamos traduciendo los demás, pero que no pueden intervenir. Con más de siete u ocho, la gestión del *Taller* sería muy difícil.

El *Aula de prácticas de traducción,* por último, es, como va adelanta su título, un lugar para que los estudiantes practiquen, hagan ejercicios de traducción. En el *Aula* publicamos cada semana cinco frases en francés, fuera de contexto. Los estudiantes, después de darnos unos datos personales mínimos a través de un formulario, tienen que ubicar la frase —darnos lo que llamamos "contextualización"— de modo que todos podamos entender mejor la propuesta de traducción que luego nos hacen. La contextualización es el resultado de ese ejercicio de reflexión que todos hacemos —inconscientemente, al cabo de la práctica— cuando vamos a traducir algo: quién dice esto, a quién,

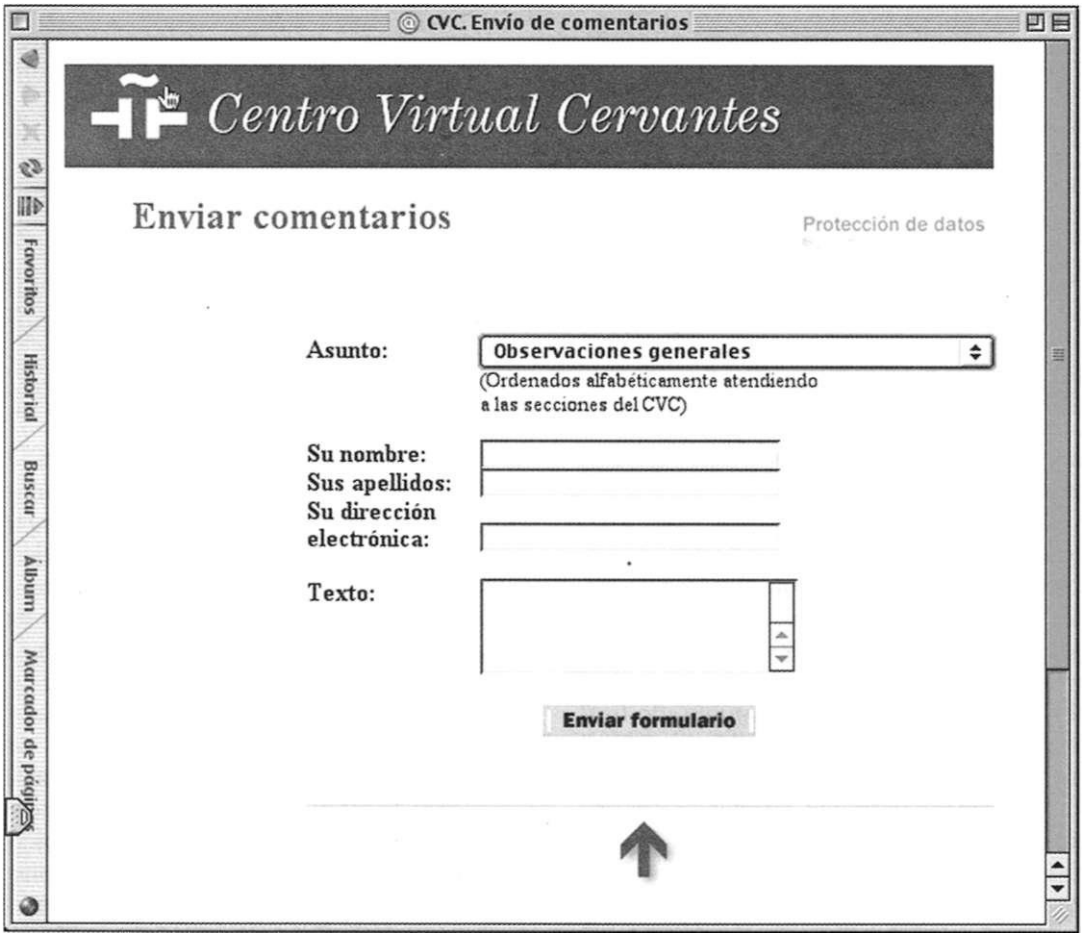
dónde, qué registro emplea, etc. La intención es que los estudiantes no se lancen a traducir basándose sólo en el texto que tienen delante.

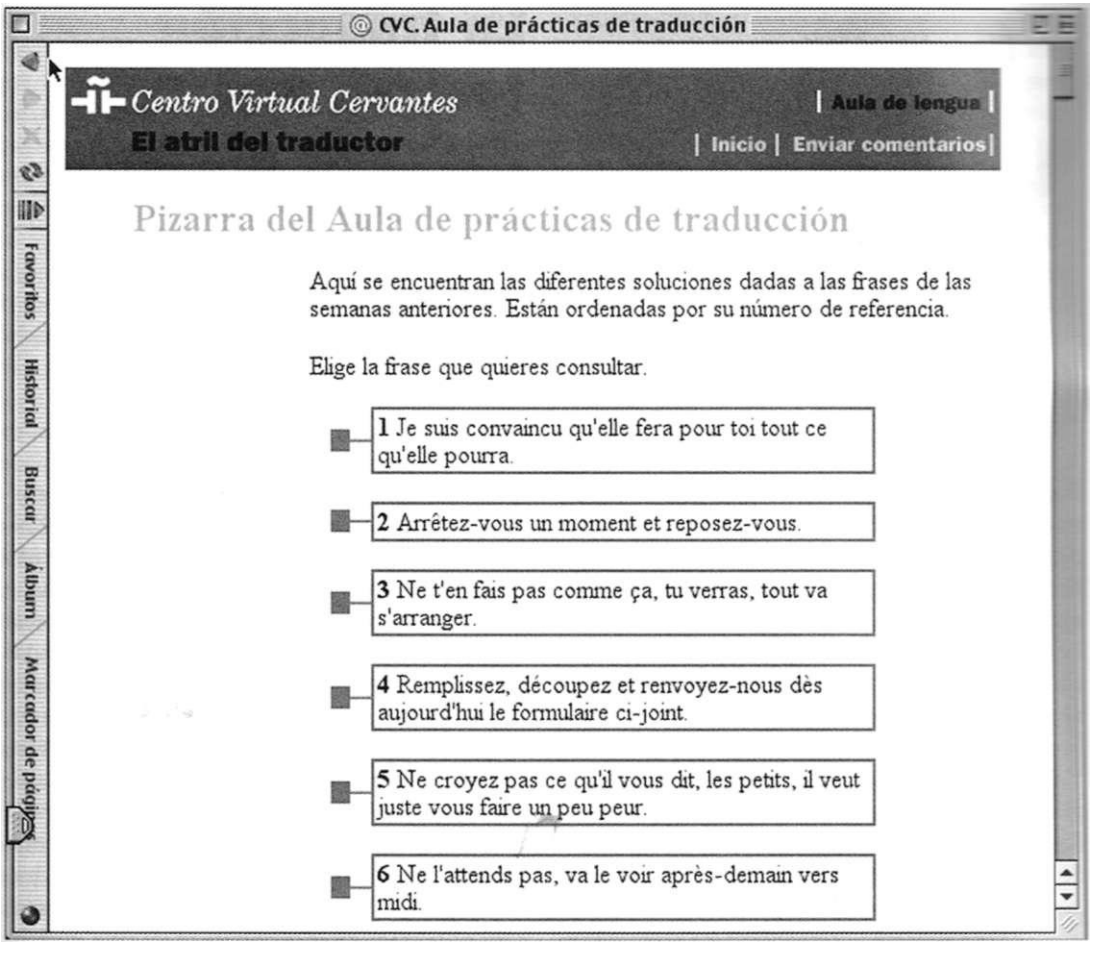
Cuando cumplen con los dos ejercicios —la contextualización y la propuesta de traducción— nos envían su trabajo. Una vez que la frase en francés tiene va siete u ocho traducciones de otros tantos participantes, nosotros las comentamos, hacemos las observaciones que nos parecen más pertinemes y publicamos todo en la *Pizarra.*

Ya veis que lo que vamos haciendo queda siempre a disposición de todos, para consulta, utilización posterior, etc.

Como podéis imaginar, el *Atril* provoca también correspondencia entre los alumnos y nosotros, comentarios y petición de aclaraciones, cartas electrónicas manifestándonos su desacuerdo con esta o aquella corrección... Siempre respondemos, claro, sobre la base de que nuestras intervenciones nunca son ***ex catiteara.***

No quiero concluir esta rapidísima exposición de lo que es *El atril del traductor* sin dejar de decir que *El atril* nace con vocación de





La *Pizarra...*

ser una ayuda para los estudiantes de traducción de todo el mundo, que trabajen con el español. En ningún momento pretende sustituir las clases en la facultad. Sino todo lo contrario... v creemos que, entre todos, estamos consiguiéndolo: nos consta que algunos profesores lo emplean en sus clases; y las intervenciones (unas doscientas a la semana, con muchos estudiantes casi regulares) y las visitas (mantenemos una media de dos mil entradas al mes casi desde el principio) nos invitan a una actitud de mejora permanente. De ahí que vuestras observaciones serán para nosotros, con toda seguridad, de gran ayuda.

La traducción teatral: una delicada alquimia

Carla Matteini
Modera **Ramón Sánchez Lizarralde**

Ramón Sánchez Lizarralde: Carla Matteini es traductora del inglés, francés e italiano y se dedica muy especialmente a la traducción teatral. Es también profesora en la Escuela de Arte Dramático.

Carla Matteini: Si el título de esta ponencia pretende ser un homenaje al Próspero de *La tempestad,* voz de uno de los tributos más bellos a la ingrávida ligereza del teatro, tejido con "la materia de la que están hechos los sueños", permítanme empezarla también citando una reflexión de mi dramaturgo más amado entre todos los contemporáneos:

> He traducido *El cuento de invierno;* es obvio que no me pasaría la vida traduciendo, pero de vez en cuando ese trabajo me produce un gran placer, es una experiencia más. Puede que vuelva a traducir a Shakespeare, *Ricardo III,* o el *Rey Lear.* Para alguien que escribe, la traducción es una lección prodigiosa, ya que en este oficio estás completamente solo, y nadie te enseña a escribir: no tienes jueces. Traducir a Shakespeare permite ver cómo construía sus obras, v con qué libertad: es una prueba de lujo en cuanto a la escritura.

Quien esto decía en 1988 era Bernard-Marie Koltés, precisamente considerado por Heine Müller "el Shakespeare de este siglo", y seguramente el dramaturgo que más ha intuido y anticipado por dónde iría la escritura dramática del tránsito de milenio. Siempre me ha gustado esta cita, por la sencillez y modestia de Koltés al reconocer la ayuda que el conocimiento profundizado de la escritura shakespeariana, a través de su traducción, ha supuesto para su teatro, que materializa poéticamente las dolorosas metáforas de la marginalidad contemporánea mediante un lenguaje clásico, pulido y nítido, a la manera de los diálogos morales del xvili. Muchos dramaturgos contemporáneos traducen teatro, sobre todo los anglosajones, pero la de Koltés me parece una de las expresiones más claras y humildes de la interrelación entre dramaturgia y traducción, entre el singular, específico y complejo entramado teatral y el delicado trabajo textual que precisa su traslación a otro idioma.

Llevo más de treinta años traduciendo teatro del inglés, francés e italiano. Si antepongo a cualquier otra reflexión mi estrecha vinculación con la escena, es porque la experiencia me ha confirmado mis intuiciones juveniles: la especificidad del lenguaje dramático convierte su traslación a otro idioma en una singular y delicada artesanía, una alquimia que opera con elementos misteriosos y frágiles. Me he especializado en literatura dramática porque la pasión por el teatro ha sido incluso más fuerte que la que siempre he sentido por el lenguaje. Puesto que el teatro se articula a través de diferentes formas expresivas —textual, visual, sonora, dra-

matúrgica— mi opción fue bastante natural: de todas ellas, la que más me interesaba, donde quería incidir, era la textual. Y ahí radica la singularidad de la escritura dramática, en su calidad de materia viva e inasible, compuesta de literatura y también de una poética propia que estimula y moviliza otros sentidos. El traductor de teatro, para mí, no puede realizar su trabajo pensando tan sólo en la forma y el lucimiento literario: su responsabilidad y su sensibilidad deben ir mucho más lejos, debe traducir también escuchando, visualizando la posible puesta en escena y, ahí soy más radical, siempre que sea posible debería vivir el tránsito de la palabra escrita a la hablada a pie de escenario.

Posiblemente sea la traducción teatral la más personal, la que exige una impronta más propia del traductor, y, sobre todo, la que tiene unas leyes específicas más codificadas y también más variables.

No quiero afirmar con esto que la traducción literaria —de prosa o de poesía—, la de ensayo e incluso la técnica sean prácticas o artes menores desde la perspectiva de la creación. No se trata de mejor o peor, de mavor o menor: no creo en valoraciones cuantitativas en el territorio de la creación, del que la traducción forma parte de pleno derecho. Tal vez esta última afirmación habría sido abucheada hace unos cuantos años —tampoco tantos— cuando en este país se relegaba al traductor a un personaje oscuro, lo más silencioso y silenciado posible, cuyo nombre se omitía a menudo en las ediciones, y no digamos en las reseñas. Por no hablar del de literatura dramática, demasiado a menudo un "negro" que hacía una traducción literal para un dramaturgo o director español, - :no al idioma de origen, pero que firmaba con ¡uta impudicia la traducción, versión o adaptación —peligrosa tierra de nadie, donde todo parece lícito— de textos rusos, o alemanes, o del idioma que fuera. Todos los teatreros hemos trabajado durante años sobre todo con traducciones argentinas, que obviamente diferían notablemente del castellano mínimamente deseable.

Creo que la principal diferencia, o caricrc rística, v sin duda dificultad con que se er.c. . el traductor de textos dramáticos es que. presumiblemente, su trabajo acabará subido a ***xm*** escenario, bajo forma de palabra viva, dicha ***ptu*** unos actores que tendrán en ese texto reinventado, en ese nuevo lenguaje, un estímulo creitivo para su interpretación, una plataforma : da y sólida sobre la que moverse con soltura: o bien, por el contrario, un camino pedre, con continuos e incómodos tropiezos, y un;.: L ta de ritmo y de musicalidad interna que desvelará la distorsión entre lo traducido y el texto fuente. Con los años, acabas por "auscultar" casi el texto que estás traduciendo, pensanc en la voz del actor y hasta en su posible mo\ - miento escénico, incluso antes de ponerte de acuerdo con el director y su lectura de la obra. No olvidemos que, en teatro, el texto pasa por múltiples interlocutores, y que habrá al menos dos emisores —autor, traductor— seguidos por el director, junto con escenógrafo, músico, figurinista, hasta llegar a los receptores finales, los más importantes: el actor, señor de la palabra, y el público, el receptor último y fundamental. ;Por qué insistir tanto en esta especificidad que, a primera vista, puede parecer una defensa gremial del campo teatral sobre otras disciplinas? Hay un hecho evidente: no es lo mismo leer un texto que escucharlo desde un patio de butacas. Cierto.es que, para una persona con una mínima sensibilidad literaria, una mala traducción leída resulta fastidiosa, y a todos nos ha ocurrido tener que dejar la lectura de una novela que nos interesaba por su deficiente traducción. Exactamente como el placer de leer una buena novela bien traducida nos induce a releer, volver atrás para disfrutar de esa armonía. Pero en el teatro no es así, todo se juega en el instante real, en el aquí y ahora de la representación, en una dialéctica de lo inmediato que debe avanzar sobre múltiples raíles, en una maquinaria coherente y bien engrasada. Una maquinaria viva, cuya médula es la palabra. Si la conexión entre el lenguaje interpretado v el público, a través de ojos, oídos y sobre-

todo mente y corazón, no se produce desde las primeras réplicas, o lo hace con torpezas y atascos, ni los mejores actores del mundo, ni el mejor montaje, luces o decorado pueden salvar una obra de teatro. Da igual que la puesta en escena sea más o menos poética, más o menos espectacular, más o menos estilizada: si la palabra no fluye libremente, si no has sabido reinventar un lenguaje que acerque una obra escrita en otro idioma al imaginario verbal, cultural y poético del espectador, el espectáculo no funcionará. Es cuando nosotros decimos de un texto —original o traducido— que no es teatral, que se sustrae a una lógica dramática, que no tiene suficiente "carne" escénica.

Esto, que puede parecer presuntuoso a quien no sea del gremio, en realidad no podría ser de otra manera. Si, desde los griegos, el teatro es un arte político, un arte de la comunidad, de la conciencia v de la memoria, no sobreviviría si no fuera testigo atento de la realidad en que se manifiesta. Esa realidad es ahora más ambigua, polivalente v contradictoria, y el teatro tampoco puede ignorar la compañía de otros lenguajes más veloces y eficaces, como son el cine, la televisión, los audiovisuales. El teatro o está abierto a la turbulencias y las voces de cada época, recogiéndolas y dándoles voz, o no existe. Y esto vale también para sus traductores.

Fidelidad en libertad

Todo lo dicho hasta ahora podría llevarnos, en un análisis superficial, a pensar que el traductor de teatro debe, o puede, ser más infiel al texto fuente. Partiendo desde mi convicción de que no existe traducción inocente, ni pura, ni neutra, subrayaría que, en teatro, no basta con traducir "bien", fundamento básico de nuestra profesión. El teatro es efímero, tiene que conectar a través del oído con ese imaginario y con esa sensibilidad del espectador de que hablábamos antes, ese espectador de aquí y ahora, poco avezado a escuchar, en una era que presta escasa atención a la palabra v contempla con la indiferencia del hábito las imágenes más veloces. Cuando traducimos teatro, tratamos de inventar un lenguaje para la escena, nuevo y distinto del original, y no es suficiente con conocer bien ambos idiomas. Hay que estar alerta, afinar el oído, conocer las necesidades dramáticas de cada autor y de la obra. Esto vale sobre todo para la dramaturgia contemporánea, pero para mí también hay que enfrentarse a un clásico, sea Shakespeare, Moliere o Chéjov, desde una sensibilidad contemporánea, con un ritmo, un tempo y una fluidez que no suene a "traducido" que, antes bien, haga que ese texto parezca reinventado ahora, aunque sin perder el perfume y la riqueza del original. Creo que hay que pasar sin miedo a los clásicos por el tamiz de esa visión, lectura o particular oído propios de nuestro tiempo. Y estoy hablando de traducción, no de adaptación o versión, que se están haciendo más y más con los clásicos, acortados y clarificados por dramaturgias actuales.

En este sentido, dos citas de un gran dramaturgo inglés, Christopher Hampton, autor también de magníficas versiones de los clásicos:

> Creo que el meollo de la cuestión es si es más válido contar con alguien que conozca el idioma, o bien alguien que sepa escribir para actores, para el teatro. Este último es un don más raro. Por otro lado, quien escribe para actores no será necesariamente cuidadoso en el respeto del original, y molestará a muchos que conozcan y amen ese original. Así que lo ideal, me parece, es conjugar las dos cualidades: fidelidad y fluidez. Defender la libertad de decidir, de elegir, en función de tu país, época, público, etc.

Y también:

> Cuando traduzco un texto, me preocupa sobre todo tratar de seguir las intenciones del autor lo más estrechamente posible. Ante todo, tratar de com-

prender esas intenciones, después, reproducirlas, y entonces lograr los mismos efectos que se consiguen en el original, buscando especialmente cuándo el autor quiere que el público se ría, o se emocione, tratando de conseguirlo en esos momentos. Esta es una de las cosas más difíciles.

Hampton está hablando del sentido del temoo escénico, del instante adecuado para el *gag*, la elipsis, la ruptura o la risa, en definitiva, de lo que antes he mencionado como las necesidades "dramáticas" de cada texto y autor. El sentido del ritmo y de la fluidez del discurso es indispensable en la traducción teatral, y honestamente creo que para llegar a conseguirlo hav que estar, si no a pie de escenario —que sería lo ideal, junto al director, en los ensayos— por io menos sí muy familiarizado con la práctica escénica, con el proceso de montaje, no sólo con el trabajo de mesa y el análisis del texto. Esta sería la función del "dramaturgista" a la alemana, función que reivindico desde hace años con escaso éxito, menos cuando he trabajado, en otras épocas, en teatros institucionales que me han permitido ejercerla. También es fundamental leer, ver y escuchar mucho, pero que mucho teatro, y amar esa forma expresiva en su diferencia y especificidad. Dudo de que se pueda hacer una buena traducción teatral de encargo, sin conocer v amar el teatro, y de hecho numerosos ejemplos lo demuestran. Es la misma razón por la que un excelente poeta, ensayista o novelista no tiene por qué ser un buen dramaturgo: son códigos y estructuras diferen-:es, no sólo en cuanto a técnica, oído y visión de las cosas v de cómo contarlas, v lo mismo se aplica al traductor. El traductor teatral debe también tener una disposición permeable y ágil ante las singularidades de cada autor que traduzca, pensando siempre que su texto va a ser representado por actores españoles, en este país, en este momento. Resulta obvio que cada autor posee un lenguaje propio, y también que las dramaturgias contemporáneas ofrecen una rica y múltiple diversidad. No es lo mismo traducir el seco minimalismo de David Mamet, con sus diálogos cortados a cuchillo, en ráfagas comprimidas de una textualidad casi hostil, que la hipertextualidad de Steven Berkoff, auténtico torrente de imágenes poéticas mezcladas con términos del más duro *cockney* londinense; o el elaborado teatro filosófico de Pasolini, plagado de citas herméticas y referencias clásicas; no es lo mismo atreverse con Koltés, difícil hasta en las acotaciones, con su lenguaje preciso y medido, que luego quiebra con metáforas estremecedoras la apariencia de un diálogo "normal"; no es lo mismo, desde luego, traducir a Pinter, con su engañosa estructura dramática, aparentemente realista y casi convencional, que sostiene sus diálogos perversamente ambiguos; no es lo mismo el teatro de Darío Fo, ligero y fácil sólo en la superficie, pero estructurado a partir de una lógica dramatúrgica tortísima, y erizado de escollos a la hora de trasladar los *gags* y juegos de palabras típicos de sus farsas. La dramaturgia contemporánea es polisémica y juega intencionadamente con metalenguajes, coquetea con otras voces, influencias y referencias, introduce incluso otras lenguas o cadencias en un mestizaje libre y plural. Por eso sostengo que no puede hablarse ya de estilos, corrientes o escuelas en la escritura contemporánea: cada autor ha dispuesto de las herramientas lingüísticas con enorme libertad.

No se pueden traducir con un mismo lenguaje neutro o literal los agresivos monólogos de Eddv, el Edipo en tiempos del thatcherismo de Berkoff en *Como los griegos,* escritos además en verso blanco; o las intervenciones poéticas del fantasma de Sófocles en *Tabulación* de Pasolini; o los soliloquios desesperados del *Roberto Zueco* de Koltés, que la disparatada ironía del loco de *Muerte accidental de un anarquista,* etc. Los ejemplos serían muchos, pero sirven para incidir una vez más no sólo en la especificidad de la traducción teatral, sino en la de cada dramaturgo en cada uno de sus textos, incluso desde su propia identidad amoral. ¿Cómo llegar entonces a traer esas voces tan singulares en su diferencia, a nuestra lengua, y, a través de ella, a nuestros escenarios? Creo firmemente

que es esencial por parte del traductor teatral también un conocimiento atento y profundo de la dramaturgia, de sus claves y referentes, y en mi caso me ha ayudado enormemente no sólo la lectura y estudio de todo autor extranjero que he traducido, sino también el trabajo y la investigación de la nueva dramaturgia española. De forma paralela a la traducción, he escrito, enseñado e impartido seminarios sobre teatro contemporáneo, con especial interés por la dramaturgia, tanto española como extranjera. Así he ido encontrando esas claves que me han permitido "comprender" mejor las intenciones dramáticas de cada autor y su manera de resolverlas en un texto. Después de todo, las claves son análogas en todo el teatro contemporáneo, un teatro de la pregunta, del subtexto, de la elipsis, de la búsqueda de nuevos lenguajes y formas expresivas. A través de este proceso, más el trabajo con directores siempre que he podido, he logrado rastrear y acercarme a esas intenciones ocultas de los autores con que me he enfrentado.

De la lealtad a la traición

Creo que de todo lo anterior se deduce que estoy a favor de la intervención en un texto, pero pongo por delante la lealtad al autor y a sus intenciones. Hay una peligrosa ambigüedad y confusión en este país en torno al concepto de "adaptación" o de "versión libre". ¿Dónde está la frontera entre esa libertad desde la lealtad al autor que reivindico, y donde creó que se significa el verdadero trabajo de un traductor teatral contemporáneo, y el descarado expolio que muchos han hecho de textos originales e incluso de traducciones anteriores? Tal vez los ejemplos nos a\oiden a clarificar un tema tan espinoso para nosotros como poco o nada protegido por instancias que dicen tener como principio fundacional la defensa de la propiedad intelectual.

Tomo para el ejemplo, digamos, "positivo" a uno de los mejores adaptadores, dramaturgistas v también traductores europeos, Jean Claude Carriére. Dramaturgo de algunos de los espectáculos más emblemáticos y hermosos del teatro de las últimas décadas, Carriére ha sabido reducir el tiempo de *La tempestad* a poco más de una hora, buscando y concentrando la pulpa del texto, sin perder ni un átomo de la esencialidad de la historia, de los conflictos, incluso de la poesía y la intensidad de un texto tan grande; con la misma concisión, precisión y limpieza con la que ha hecho del *Mahbharata,* texto-río fundacional de la mitología hindú, un poema accesible a la sensibilidad occidental, o de la *Carmen* de Mérimée un espectáculo vivo y despojado de toda naftalina retórica y españolista. Por supuesto, hay que ser un gran dramaturgista para conseguir tales niveles, pero también ser un paciente ayudante de director y actores, que trabaja con ellos, con los textos, con los ritmos, con los colores que deben tener los textos interpretados. En este país hay una persona que se ha atrevido a acercarnos a Shakespeare con infinita delicadeza, un trabajo minucioso con los textos originales y resultados de eficaz contemporaneidad. Es Helena Pimenta, antes filóloga y ahora dramaturga y directora de escena, al frente de su compañía Ur. Creo que en su *Sueño de una noche de verano* o en *Trabajos de amor perdido,* Shakespeare vibra con un latido que nos es muy cercano, fruto de esa traición realizada desde la máxima lealtad. En cuanto al teatro contemporáneo, los autores están vivos v pueden controlar mejor su disposición a ser más o menos "traicionados". Hay casos como el de Harold Pinter, que ha prohibido muchas traducciones, para después exigir que en una obra suya vertida al castellano, la estación de Paddington sea sustituida por la de Atocha. Curiosa injerencia de un autor que exige tanto respeto por sus textos, pero se entromete en una lectura que seguramente no deseaba "madrileñizar" su texto con referencias localis-

tas. Recuerdo también el montaje del *Búfalo americano,* donde los personajes hablaban un "cheli" exasperado que sacaba de contexto el conflicto central de la historia.

Desde la lealtad y el respeto al autor se pueden hacer muchas cosas. Llevo muchos años traduciendo a Dario Fo y a Franca Rame, considerados como auténticas bestias negras por sus traductores. Los ingleses se quejan particularmente de su exceso verbal, de su agilidad vertiginosa en los diálogos, y de esa especial viveza de un lenguaje muy directo, cotidiano. Muchas veces he adaptado y cambiado algunos de sus textos, tal vez demasiado localizados, siguiendo de alguna manera su maravillosa costumbre de cómicos de la Commedia delPArte de ir modificando sus textos según las respuestas del público. Ellos han hecho numerosas versiones y reescrituras de sus textos, pues la farsa utiliza un lenguaje coloquial e inmediato que acaba resultando más efímero que el de otros géneros: si una traducción se dice que no dura más de diez años, a veces las de Fo, ligadas a un conflicto político o social concreto, reciente, con un lenguaje muy adherido a una realidad idiomática que se transforma rápidamente, no cumplen la década. Pensemos en algo tan simple, como el término coloquial para "policía", que aparece tan a menudo en sus textos: *ác gris* a *madero, poli, pasma,* etc., como ejemplo de los veloces cambios en el habla coloquial. Pues bien, cada vez que un director quiere montar un texto de Fo, suelo reescribir la traducción, desgastada por el paso rápido e inmisericorde del tiempo.

También para la intervención dramatúrgica a fondo en un texto debo decir que he contado con todo el apovo de los Fo. Me refiero a *Tengamos el sexo en paz,* donde desde el título, la estructura dramatúrgica y textos enteros han sido reescritos a partir de la estructura e idea de Franca Rame para la actriz Charo López, con una edad, una historia y un imaginario personal muy distintos a los de la autora. Tampoco *'.os* temas —los malos tratos a la mujer, la ley del aborto, etc.— eran los mismos aquí que en la realidad italiana, v tuve que introducir anécdotas personales de Charo a distintas *'.c\ :* v experiencias que la mujer tiene en España. **Z>** _- trabajo de reescritura genera unos "guiños" **y** unas claves que permiten a la actriz conectar manera muy personal con el público, no simplemente representar lo que una autora y actriz italiana cuenta al público desde su propia identidad. Por desgracia, lo que es lícito desde la lealtad v la complicidad y aprobación del autor se convierte en la depredación y el plagio más repugnante en otros casos. Valga el ejemplo actual de un dramaturgo español, Fermín Cabal, que no contento con reescribir el texto *Aquí no paga nadie* de Dario Fo a su manera, cambiando final, texto, etc., no sólo sin el consentimiento, sino con la negativa explícita del autor, lo estrenó hace veinte años bajo "su" titulo *Sopa de mijo para cenar,* y lo ha vuelto a hacer ahora con absoluta impunidad. Peor aún, con la impudicia y osadía de declarar en un artículo que todo autor tiene derecho a tomar lo que le interese de otros —como lo hicieron ya Shakespeare y Brecht, añade— y que, además, el Premio Nobel Dario Fo debería estar encantado porque el nuevo texto de Cabal es muchísimo mejor que el original. Ante el temor a una prohibición, que gracias a la indiferencia y abulia de la SGAE no ha podido llevarse a término, ha decidido estrenar *Sopa de mijo* como "versión libre", sin más. Ni de qué, ni de quién, ni de dónde. Y por desgracia, aplaudido y sancionado por nuestro más prestigioso crítico teatral en *El País* el pasado 29 de septiembre.

Es un tema espinoso, territorio minado para los traductores teatrales. Un libro editado lleva su *copyright* bien clarito y habría cataclismos legales si otro editor tratase de reproducir esa traducción sin autorización, o hacer una síntesis. En teatro, v gracias a la indiferencia de la Sociedad General de Autores, el traductor está expuesto a continuas tropelías. El concepto de propiedad intelectual es volátil y difuso en este país, que protege escasamente a sus creadores, entre los cuales debemos incluirnos. Y en un texto teatral, sobre todo cuando no ha sido edi-

tado, pero también en ese caso, la depredación por parte de directores, productores y traductores ocasionales (parientes o amiguetes del director, por lo general) es incesante y agotador. Si en una traducción de un texto teatral alguien cambia un par de líneas o altera el final —por supuesto, sin permiso del autor original— montan un espectáculo tranquilamente, cumpliendo el expolio para quedarse con el 3% de cada función, con el beneplácito de la SGAE.

En resumen, los traductores teatrales, escasos y poco protegidos, debemos guardarnos mucho de impostores que traducen de un segundo idioma, y de tantos aspirantes a dramaturgos que "mejoran" los originales. Afortunadamente, hay otros dramaturgos que admiran y respetan profundamente la labor del traductor, como el ya mencionado Hampton, o Michael Frayn, quien dice:

> Todo el proceso de la traducción me parece muy similar a la escritura del texto original. Tienes de alguna manera que colocarte en la posición del autor cuando lo escribió, cuando lo tenía en la cabeza, incluso antes de escribirlo. Y tienes que hacer que esos personajes hablen en tu idioma, como cuando escribes tus propias obras. Me parece un proceso fascinante. Siempre que lo hago, cuando empiezo a trabajar, —tras haber leído y releído el texto, resuelto todos sus problemas, y encontrado todas las alusiones y referencias históricas y cosas que no sabía, cuando realmente conozco el texto— entonces empiezo por la primera página, siempre con un momento de auténtico pánico, *y* pienso, pero si esto es imposible de traducir... Es el mismo sentimiento que tienes al empezar un texto propio, cuando te parece imposible conseguirlo. En todo autor que merezca la pena traducir hay muchas dificultades, cosas que no esperarías que los personajes dijeran, cosas que están demasiado arraigadas en el lenguaje original. Si sencillamente las ignoras, si dices, seria más fácil decirlo así, y olvidar lo otro, todo el perfume *y* la textura del original desaparece. Y eso es lo que suele ocurrir con las adaptaciones que se hacen con tijeras y pegamento.

Amar apasionadamente el teatro, conocer a fondo a sus autores, y encontrar ese equilibrio soñado entre la libertad y cierta inevitable traición, pero siempre desde la lealtad, son para mí las tareas de quien elija dedicarse a la traducción teatral.

> ...Nuestros actores no eran sino espíritus,
> que se han disuelto en el aire, en el ligero aire:
> y el tejido ingrávido de esta visión,
> y las torres coronadas de nubes, los suntuosos [palacios,
> y todo, sí, todo lo que de él pudiera quedar, se [desvanecerá,
> y así como se ha esfumado esta representación [incorpórea,
> así no dejará tras sí rastro de bruma.
> Somos de la materia de la que están hechos los [sueños,
> y nuestra pequeña vida se desliza en el dormir.

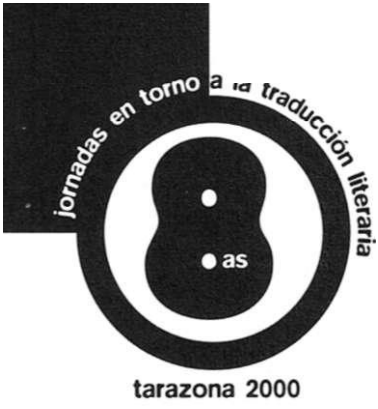
(Shakespeare, *La tempestad*, Próspero, acto IV, escena I[a])

Durante el coloquio se habló del plagio en el teatro, en especial en relación con la obra de Dario Fo.

Respecto a la publicación de traducciones, uno de los asistentes se lamentó de que fueran tan escasas; Carla Matteini le dio la razón y explicó que sus alumnos de la Escuela de Arte Dramático tenían verdaderos problemas para encontrar textos de muchos autores extranjeros. Son pocas las editoriales y se traduce poco. Carla Matteini mostró su extrañeza ante el hecho de que en España hubiera dramaturgos tan buenos y, al mismo tiempo, se leyera tan poco la dramaturgia extranjera.

Ramón Sánchez Lizarralde, el moderador, preguntó sobre cuál debía ser la relación del traductor con el director teatral. Carla Matteini explicó que la tradición de colaboración es escasa en España, aunque algunos directores piden que el traductor esté a pie de escenario, lo cual permite cambiar el texto sobre la marcha. No obstante, por lo general es un terreno resbaladizo y muchos directores pretenden apropiarse del texto v alterarlo a su gusto.

En relación con una pregunta sobre las traducciones con tonos locales, Carla Matteini comentó que era un problema que se planteaba con mucha frecuencia. En el caso de Mame:, por ejemplo, señaló que adaptarlo al cheli supondría convertir sus obras en saínetes. En términos generales, confesó su temor ante los localismos: cada texto exige una solución distinta, un equilibrio distinto entre el lenguaje literario y el cotidiano.



Mesa Redonda

Cesión a terceros, nuevas tecnologías y cambios en la legislación

Mario Sepúlveda, Ramón Casas y Asunción Esteve
Modera **Celia Filipetto**

Celia Filipetto: La Ley de Propiedad Intelectual aprobada en 1987, con sus modificaciones posteriores, es una de las más avanzadas de Europa. A pesar de esto, y de que hace ya trece años que contamos con un instrumento tan bueno, los editores se siguen resistiendo a darnos a los traductores lo que la ley consagra: una participación económica en la explotación de la traducción. La mayoría de los editores consideran que una vez pagada la traducción ellos son dueños y señores de la versión y no deben nada más al traductor. En la práctica, esto quiere decir que la Lev de Propiedad Intelectual se incumple sistemáticamente.

Tenemos hoy aquí, en esta mesa redonda, a tres abogados que nos hablarán de distintos aspectos de la LPI. Mario Sepúlveda, asesor jurídico de ACE Traductores en Barcelona, analizará un aspecto de la LPI: la cesión a terceros y cómo funciona en la práctica. Asunción Esteve, jurista especializada en derechos de autor electrónicos y profesora de Derecho de la Universidad de Barcelona, nos hablará de esta faceta del libro en Internet y de cómo puede afectarnos a los traductores. Ramón Casas, jurista especializado en propiedad intelectual, profesor de la Lmiversidad de Barcelona y de la Universität Oberta de Catalunya, se referirá a cómo afectan a la LPI los cambios en la legislación europea.

Ramón Casas: Voy a dedicar mi tiempo a una digresión sobre el estatuto jurídico del traductor. No les diré nada que ustedes no sepan. Pero quizá les resulte interesante verse, una vez más, con los ojos de un jurista. Aunque les deprima. Como mínimo, entenderán por qué las leyes son como son... y por qué su rendimiento es tan limitado. Por supuesto no me arriesgaré a ser fulminado por quienes han tenido la amabilidad de invitarme, omitiendo toda referencia a la tecnología y al cambio normativo que se nos viene encima. Pero, quede claro, lo que diré a este respecto podría servir —si sirve— para cualquier colectivo de autores: los novelistas en la sociedad de la información, los poetas en la sociedad de la información, los músicos en la sociedad de la información... los ciudadanos en la sociedad de la información.

Por lo pronto, veamos qué es un traductor y qué es una traducción. Un traductor —y corríjanme si me equivoco— es una persona que, aplicando sus conocimientos de —al menos— dos idiomas, su cultura y su sensibilidad vierte, con mayor o menor esfuerzo, una creación literaria (escrita u oral) a una lengua diferente de la utilizada por el autor originario o, en su caso, un traductor anterior. La traducción es, sencillamente, el resultado de esa operación.

En esa tarea, los traductores están muy —completamente— condicionados por diversos factores, con importantes implicaciones jurídicas. Subrayo tres:

De izquierda a derecha, Mario Sepúlveda, Celia Filipetto, Asunción Esteve y Ramón Casas.

1º) Actúen *motu propio* o en virtud de encargo, los traductores trabajan con un material preexistente. No crean de la nada, como hacen —o piensan que hacen— otros creadores.

2º) Los traductores trabajan en régimen de "libertad vigilada". Su habilidad técnica v su sensibilidad están al servicio de una creación anterior. En ese sentido, podría decirse que la traducción es una obra "aplicada", "funcional". Ha de servir para algo: trasladar fielmente la obra traducida a un nuevo público.

3º) El traductor está sujeto al riesgo de la "invisibilidad" en el resultado. Pero también al de la "fungibilidad" previa al encargo. Contra lo que sucede con los demás creadores (de los que se dice: "sólo 'él' podía hacer 'esto'"), se asume que son varios o muchos los capacitados para traducir: Es cierto que "esta" traducción sólo podía "haberla hecho" "esta" persona; pero, *a priori,* cualquiera con la habilidad técnica necesaria podría hacer "una" traducción de esta obra.

El resultado de estos tres ingredientes y seguramente ustedes podrían añadir otros) es una situación de clara debilidad en términos de reconocimiento y de potencial de negociación.

Espero que no me reprochen que esté descubriendo el Mediterráneo, aquí en Tarazona. La realidad es ésa y nadie la ignora. Pero ¿cuál es la lectura que de ella hace el Derecho y, mis en concreto, la legislación de propiedad intelectual? Un jurista se detendría en tres puntos:

1º) Si hay un material preexistente, hemos de interesarnos por su estatuto jurídico. Ante

la novela, el ensayo, el poema, el manual, el artículo... el jurista se hace toda un serie de preguntas sucesivas:

• ¿Ese material preexistente, es "obra"; es decir, es "una expresión formal original"? Esta es la primera.

• Si no es obra, problema resuelto: queda fuera de la propiedad intelectual. Pero si lo es (con alguna notable excepción, cfr. art. 13 TRLPI), surge una segunda pregunta: ¿Quién es el autor?

• Si identificamos al autor (pero también si, al fin, resulta desconocido) habremos resuelto un punto crucial: saber si la obra está ya o no en el dominio público.

• Si lo está, la podremos traducir y explotar; aunque en concurrencia con cualquier otro que desee hacerlo, y respetando los derechos morales que subsistan. Si no lo está, eso significa que la propiedad intelectual sigue plenamente vigente y hemos de seguir formulando preguntas.

• Hay autor, hay propiedad intelectual... pero ¿quién es el titular de los derechos de explotación? El autor es el titular originario, pero puede haber un titular derivativo, como consecuencia de una cesión. Y es aquí donde aparece el editor: alguien que, si ha editado, es porque ha adquirido derechos. Pero ¿cuáles y para qué modalidades de explotación? Sólo respondiendo a estas últimas preguntas tendremos definido el estatuto jurídico concreto del material preexistente y podremos pasar al siguiente punto.

2º) El segundo foco de atención se refiere a la relación entre la obra a traducir y la persona del traductor. Este tiene ante sí el material, pero sabe que no está libre. Ante sí tiene al menos a dos sujetos (autor y editor). En esta tesitura podemos considerar dos opciones:

• La primera es bastante irreal, pero puede ayudar a clarificar conceptos. Supongamos que el traductor actúa guiado por su propio impulso y quiere traducir a toda costa. ¿Puede hacerlo? La respuesta es sí. El derecho exclusivo de transformación no alcanza a prohibir la traducción: "sólo" alcanza a prohibir la explotación de ésta. Nadie puede impedirnos traducir, aunque de la traducción no obtendremos otro valor que el de uso. Ostentaremos todos y cada uno de los derechos de propiedad intelectual (quien traduce sin permiso no es menos autor —desde la creación— que quien lo hace con permiso), pero no podrá ejercer esos derechos, hasta que la obra traducida caiga en el dominio público; o, al menos, no podrá ejercer los derechos económicos (los morales, sí: ¿acaso no se violaría el derecho de divulgación si la obra traducida se sacara a la luz sin su consentimiento?). Ya he dicho que el caso es raro. Aunque, si bien se mira, quizá no tanto si salimos del ámbito de la traducción literaria y pensamos en traducciones "con valor de uso". Un ejemplo: un profesor que ignora el griego o el ruso le pide a un discípulo que le traduzca un artículo, para, simplemente, poder leerlo y citarlo. El ejemplo puede tener además la virtud de ayudarles a entender —o visualizar— una afirmación que habrán oído a menudo (pero de la que, con razón, desconfian a la vista de la experiencia): una cosa es el encargo y otra muv distinta la cesión de derechos. Fíjense en que, en este caso, hay un titular de derechos sobre la obra traducida, un titular de derechos sobre la traducción .. .y un comitente que no adquiere derecho de propiedad intelectual alguno: no puede explotar, sólo usar.

• Pero lo normal es que la traducción (literaria al menos), se inserte en un proceso empresarial orientado a la explotación. Hay alguien —autor o, normalmente, editor— que ostenta el derecho exclusivo de transformación y que, a su amparo, encarga a un profesional la tarea de traducir. Y ése es el momento en el que la nítida separación jurídica entre encargo y cesión de derechos (o, más en concreto, edición) entra en crisis y surge el "encargo de traducción con cesión de derechos" en el que uno ya no

sabe si le pagan el trabajo, si le anticipan derechos de autor o ambas cosas a la vez.

3º) El tercer foco de atención es el del estatuto jurídico del resultado, es decir, de la propia traducción. Aquí, no obstante, puedo ser brevísimo. Primero, porque ya me he pronunciado al hilo de la cuestión anterior; y, segundo, porque la respuesta legal es meridiana: la traducción es una obra (eso sí, derivada) v, por tanto, el traductor es un autor. Por fortuna la tradición de autores/traductores contribuyó a no separar radicalmente ambas funciones. Y, por fortuna también, sólo en fechas recientes se ha desarrollado y consolidado la categoría de los derechos conexos; una categoría pensada para los llamados "auxiliares de la creación", es decir, para aquellos que contribuyen a que la obra llegue al público, ya sea con una aportación creativa (el artista que "interpreta" o "ejecuta" la obra) o industrial (el productor, que organiza e invierte).

Lo cierto es que, venciendo la presión que quisiera hacer del traductor un obrero (cualificado, o sea, peor pagado) anónimo, y de la traducción un mero producto, la legislación de propiedad intelectual ha mantenido siempre el principio de que la traducción es obra y el traductor autor. Resumiendo: ¡Qué responde la ley —la LPI— al traductor que la interroga con desasosiego... e incluso va un poco mosca? Muy simple y muy claro: "Tranquilo, tranquilo... eres un autor y tienes los mismos derechos que cualquier otro autor. Cuentas con el pleno apoyo de la ley". Y aunque suene a falsedad, no lo es. Sin embargo, no podemos ignorar algunos datos de la realidad (esa realidad contra la que se han estrellado y se seguirán estrellando tantas leyes).

La en su día nueva Ley de Propiedad Intelectual fue valiente en la definición de su idea de autor y de propiedad intelectual; pero no pudo ocultar ni acabar con la lucha subyacente entre creadores e industria. La industria quiere que la creación sea un producto. El empresario no quiere basar su actividad en bienes ajenos (y los derechos de autor lo son). Quiere basar su actividad en bienes propios. No dc>.. ni cesiones limitadas de derechos. L do: adquirir plenamente: comprar. 1: mo producto que pasa a formar par:, vo empresarial, con todas sus consecr Pues bien, si esto vale para cualquier ai davía más para los traductores, dada la dad congénita de su posición.

Conclusión de mi intervención: ((dentro de un orden) de la Ley, que . ~ : cho el engañoso regalo de llamarles autora..**y** apliqúense a los contratos. Ese es el gnr cit o uno de los grandes déficit de la cu!:_ ~- r. ropea del Derecho de autor.

Asunción Esteve: Voy a empezar mi **íneer-**vención planteando lo que se preguntar.:' . tedes en el caso de que se hubiera proc. : : sin su conocimiento, una cesión de sus derechos a terceros en el ámbito de la explotado» digital: ¿Qué puedo hacer si una traducen::: aparece en Internet sin mi autorización: . ^ puedo hacer si encuentro una o varias de mis traducciones editadas en un CD-ROM sin **que** se me haya solicitado permiso para haceiv . - se me haya pagado remuneración por ello:

Habría que remontarse al contrato de cesión de derechos que el autor de esa traducción f.rmó. Partamos del supuesto que aquí nos interesa v es que, efectivamente, el autor de esa traducción que aparece en Internet o en un CD-ROM hubiera firmado previamente con un editor un contrato de cesión de derechos sobre esa traducción. Lo más normal es que haya cedido sus derechos para la edición de esa traducción en un libro, en una revista, en fascículos, etc. Es decir, en papel. Ahora su traducción no se encuentra editada en papel. Un CD-ROM no es un libro, las páginas *web* de Internet permiten ver y leer la traducción a través de una pantalla y no impresa en un libro o en una revista. La cuestión es: ¿Puede un editor que ha adquirido en exclusiva los derechos para editar una traducción en forma de libro autorizar a un tercero para que la edite en un CD-ROM o la cuelgue en una página *web?*

La edición nació cuando las obras literarias

pudieron imprimirse y reproducirse en serie. Y ése ha sido el modo de explotación de las obras literarias durante siglos. Las nuevas tecnologías, la tecnología digital ofrece nuevas posibilidades de hacer llegar las traducciones al público v de vender obras traducidas que se apartan de la edición clásica. Ahora es posible fijar digitalmente obras literarias en lugar de escribirlas o imprimirlas. ¿Eso qué quiere decir: Quiere decir que cuando vo tecleo en un ordenador una obra literaria, estoy empleando un código binario, una serie de ceros y unos, unas señales que se pueden almacenar en el disco duro de un ordenador o en un disquete y ello ha permitido que las traducciones y las obras literarias en general se fijen en discos compactos tipo CD para su venta, alquiler y préstamos y que se pongan a disposición del público desde una página *web* para su lectura o compra a través de Internet. Eso es lo que se denomina la explotación digital de obras, que presenta dos modalidades: la explotación *on-lineo* en línea de obras, —a través de Internet—, v la explotación *off-line* a través de discos compactos, tipo CD-ROM. Si una biblioteca o una universidad ofrecen a las personas que visitan su página *web* el acceso a una obra traducida o a fragmentos de ella, se está produciendo una explotación digital *on-Une* de esa traducción. Si una editorial pone a la venta una novela traducida desde su página web, de forma que los usuarios realizan la compra desde su ordenador v reciben la novela en su ordenador, se está produciendo un supuesto de explotación digital o electrónica on-line. Si una editorial pone a la venta un CD-ROM con las obras completas de Thomas Mann traducidas al castellano, se está produciendo una explotación digital de la obra *off-line.*

Cuando la LPI se redactó en 1987, no se conocían estas dos modalidades de explotación digital v por eso la lev reguló el contrato de edición teniendo como punto de referencia el libro; es decir, la edición de obras literarias impresas en papel. Por eso, un contrato de edición de acuerdo con la lev se limita a ceder los derechos que son imprescindibles para hacer llegar la obra al público una vez impresa. Y esos derechos son dos: el derecho de reproducción y el derecho de distribución, es decir, el derecho a realizar copias y el derecho a vender esas copias. Esos son en principio los dos únicos derechos que el editor necesita para poder llevar a cabo la edición tradicional de obras. Por eso en los contratos de edición se utilizan normalmente fórmulas del tipo: "El autor cede al editor los derechos de reproducción y distribución en cualquier medio o soporte gráfico en forma de libro en tapa dura, tapa rústica, edición de bolsillo, etc."

Ahora, si un editor quiere presentar varias de sus obras en un CD-ROM, o si quiere venderlas electrónicamente a través de Internet, parte de unos presupuestos nuevos y no le basta con adquirir el derecho de reproducción y el derecho de distribución de la traducción en forma de libro.

La edición v distribución de los CD-ROM puede compararse hasta cierto punto con la edición de libros. En ambos casos hay edición de ejemplares; es decir, reproducción en serie de un soporte material —el libro o el disco compacto que contienen la traducción— y en ambos casos hay venta, alquiler o préstamo de ese soporte. Lo que ocurre es que al editor no le bastan los derechos adquiridos para la edición de una obra en forma de libro para poder autorizar a terceros la edición de esa traducción en CD-ROM. Debería mencionarse en el contrato de edición lo siguiente:

> El autor cede los derechos de reproducción y distribución en cualquier medio o soporte, no sólo gráfico, sino también electrónico o digital, y que el editor podrá llevar en forma de libro la edición electrónica de la obra en cualquier soporte electrónico

o digital como CD-ROM, CD-I, Mini Disc, "Sony Bookman", etc.

En esos casos, el editor podría ceder estos derechos a terceros para que realizaran la edición electrónica de sus obras.

Pero así como puede hablarse de edición y, en particular, de edición electrónica para el supuesto de los discos compactos tipo CD-ROM, no es posible trasladar los presupuestos de la edición en el caso de transmisión y acceso a obra a través de Internet. Desaparece el presupuesto de la edición que es la reproducción y distribución de ejemplares. Cuando, por ejemplo, la editorial de Stephen Ring —Simón & Schuster— puso a la venta su última novela *Ridiujj The Bnllet* desde su página *web,* no editó esa novela, no reprodujo ejemplares ni utilizó los canales de distribución habituales, sino que puso a disposición del público la novela de Stephen King a través de Internet. Esa puesta a disposición del público a través de Internet de obras literarias, de música, de películas, de programas de ordenador, etc. ha sido calificada por los tratados internacionales de derecho de autor y por nuestra lev como un acto de comunicación pública. Y el autor de una traducción tiene un derecho específico para autorizar este tipo de actos, y ese derecho se denomina el derecho de comunicación pública. Por tanto, el editor deber ser titular del derecho de comunicación pública para poder permitir a terceros poner a disposición del público sus obras a través de una página *web.*

Por tanto, volviendo a la situación descrita al principio, si uno de ustedes encuentra sus traducciones en una página *web* o editadas electrónicamente en un CD-ROM, tendrá que comprobar el alcance de la cesión de derechos que pactó con el editor. Si cedió los derechos de reproducción y distribución solamente en forma de libro, esa cesión a terceros será impugnable porque es nula. El editor no tenía los derechos para poder editar electrónicamente la obra o para comunicarla en Internet, por tanto, no podía cederlos, ni autorizar a terceros a realizarla.

Lo que ocurre es que, en la práctica, los traductores suelen firman los llamados "contratos de traducción" en lugar de "contratos de encargo de traducción y de edición", que sería lo deseable y lo que la ley establece, y tales contratos de traducción, por lo que he podido comprobar, contienen cesiones de derechos mucho más amplias que lo que sería una cesión propia de lo que es en rigor un contrato de edición. Por ejemplo, si el contrato contuviera una clausula como la siguiente:

> Realizada, entregada y aceptada la traducción **y** pagado el anticipo por el EDITOR, se ceden al editor los derechos de reproducción, distribución y venta de la misma en forma de libro.

El editor no podría ceder a terceros la facultad de explotar digitalmente la obra de ninguna de las maneras, ni en disco compacto, ni :. través de Internet.

Si la cláusula añadiera:

> Se ceden al editor los derechos de reproducción, distribución v venta de la misma en forma de libre o a través de cualquier otro soporte. La cesión se entiende que abarca todos los sistemas de distribución v todas las modalidades de edición.

En este caso, al hacer mención genérica a todas las modalidades de edición y no sólo a la edición gráfica, se podría entender que se incluve la cesión de derechos para la edición electrónica en soporte CD-ROM, por lo que el editor podría ceder a terceros el derecho a editar la traducción en CD-ROM. Pero en este caso, al quedar el contrato limitado al ámbito de la edición, el editor no adquiere los derechos para llevar a cabo la comunicación de la traducción en Internet. Por lo tanto, una cesión a terceros para vender la obra por la red sería nula.

Ahora bien, si el contrato de traducción incluye una cláusula que expresa:

> El traductor cede v faculta al editor para su representación en la cesión de la traducción objeto de

este contrato a través de otras modalidades de explotación.

Entonces debería admitirse que el editor puede ceder a terceros los derechos para editar la traducción en CD-ROM o para utilizarla o venderla en Internet.

Por tanto, para que un editor pueda ceder a terceros los derechos para explotar digitalmente una traducción deberá haber adquirido con anterioridad del traductor *los derechos de reproducción y distribución de la traducción, en cualquier medio o soporte escrito, gráfico, electrónico o digital y el derecho de comunicación pública de la obra para su transmisión por medio de redes digitales del tipo Internet.*

A su vez, debería establecerse el modo de remunerar al autor por la explotación digital de la obra que lleve a cabo el tercero. Podría acordarse una remuneración proporcional a pagar al traductor por el número de CD-ROM vendidos v por el número de ventas electrónicas de la obra traducida. Aunque para ello sería imprescindible que el traductor tuviera acceso al control de tirada y al número de ventas electrónicas por trimestre.

Más complejo sería el modo de pactar la remuneración proporcional en el caso en que el editor permitiera a un tercero "colgar" la traducción en una página *web,* de forma que cualquier usuario de Internet pudiera tener acceso a ella. En estos casos, el titular de una página *web* paga un tanto alzado por poder "colgar" el texto, la música o la fotografía durante un tiempo fijado —suele ser de seis meses— y sobre esa cantidad se podría fijar un porcentaje para el traductor.

En rigor y de acuerdo con la LPI —art. 57— deberían celebrarse dos contratos:

- Contrato de edición que englobara la edición gráfica v la digital o electrónica.
- Contrato para la explotación *on-liue* de la obra, para su transmisión por redes digitales tipo Internet, puesto que esto último no es edición.

Mario Sepúlveda: Agradezco a ACE su invitación a participar en esta nueva edición de las Jornadas en torno a la Traducción Literaria; y como la mejor manera de mostrar gratitud es responder al motivo de la invitación, intentaré desarrollar uno de los temas que más inquietan hov por hov a los traductores literarios. Creo que, junto al tema de las tarifas, obviamente, el más importante, el asunto que más preocupa es el de las llamadas cesiones a terceros.

Cesión a tercero

Vamos a intentar aproximarnos al tema dejando a un lado las definiciones estrictamente jurídicas. Se trata de una cuestión particularmente compleja y polémica, donde abundan las definiciones contradictorias (cesión de derechos, de facultades, de contratos; subcesión, concesión, autorización; compraventa, etc.). Poco importa el nombre que le pongamos nosotros o el propio legislador, si los efectos van a ser los mismos. Lo importante no es el nombre sino la realidad jurídica que ese nombre designa.

En la práctica se trata de una situación sumamente común. Cuántas veces, sea por la información obtenida en una librería, sea consultando la agencia del ISBN a través de Internet u ojeando un catálogo de un club del libro, nos enteramos que una obra traducida hace un tiempo atrás para una determinada editorial y publicada por ésta, más tarde vuelve a ser publicada, pero esta vez por otra editorial. Aparece una persona distinta de la originalmente contratante. De esta manera, la primitiva relación contractual se amplía a un tercero. Esa situación es la que recibe el nombre de cesión a tercero. Se produce una relación triangular entre el traductor, la editorial original y el tercero (la nueva editorial).

Significación

a) *Teórica:* En la transmisión —y la cesión a tercero es una forma de transmisión— es donde

mejor se refleja la singularidad de los derechos de autor. Aquí es donde las principales instituciones del derecho común se estrellan. Instituciones básicas como la propiedad y la compraventa no pueden dar cuenta del fenómeno de la transmisión de derechos. En rigor, la cesión de derechos que opera en el contrato de edición no es una compraventa, ni implica propiedad.

b) *Desarrollo creciente,* porque los cambios tecnológicos generan nuevas modalidades de explotación y porque, simultáneamente, los procesos de concentración económica, incluido el campo editorial, con fusiones, absorciones, creación de sellos editoriales, etc., provocan grandes desplazamientos de fondos editoriales, con las consiguientes cesiones de derechos.

c) *Rentabilidad para el autor,* pues coincide aproximadamente con el momento en que se empieza a producir la amortización del anticipo y la obra comienza a devengar derechos de autor directos.

El traductor pasa a ser un extraño

Y, precisamente es en ese momento cuando el traductor pierde todo rastro sobre su obra.

Es un tema no regulado expresamente. Apenas algunas referencias en la Lev de Propiedad Intelectual. Aparentemente es una tierra de nadie. En esta relación triangular, como en todo *menage a trois,* uno lo sabe todo v los otros dos, apenas la mitad. Las reglas de este segundo contrato las ponen la editorial original y el editor tercero, y el traductor pasa a ser un extraño a ese nuevo contrato y a su propia obra.

Para demostrar que no son afirmaciones exageradas, vamos a examinar el tema desde la perspectiva concreta de los contratos. Hemos seleccionado algunos contratos tipo, de última generación, es decir, los que están al uso. La selección ha seguido un criterio elemental, pero muy práctico: más que escoger cláusulas significativas hemos elegido contratos elaborados por editoriales grandes. De ese modo se aseguran varias condiciones interesantes:

a) Que por estas grandes editoriales pasa más de la mitad de la obra literaria traducida en este país. Afecta a un colectivo muy significarivo, con lo que se consigue representatividad.

b) ¿Al tratarse de editoriales grandes, se **hace** añicos el mito que las irregularidades afectan sólo a las pequeñas y que las grandes cumplen con la Ley.

c) Todos los contratos son escritos, cor. . que quiebra la otra afirmación habitual e:: r. sector, en el sentido que las irregularidades ir;:- tan a un ámbito editorial semiclandestino. cu; no formaliza sus contratos.

Clausulas de cesión a tercero

Con pequeñas variantes, las cláusulas relativas a la cesión a tercero son prácticamente iguales y se pueden reconducir a las siguientes fórmulas:

a) En caso de que los derechos de cualquiera de estas ediciones sean cedidos a terceros, el editor pagará al traductor el 50% de las entidades recibidas por este concepto. (Edicions 62).

b) El Editor se compromete, si llega a ur. acuerdo con un "Club del libro" para que este comercialice la obra, a realizar dos contratos: uno por los derechos de autor de la obra original (por el que el traductor no percibirá ninguna cantidad), y el otro por los derechos de utilización de la traducción. Por este último contrato el Traductor percibirá el 50% de todas las cantidades que ingrese el Editor por tal concepto. (Tusquets, Anagrama)

c) El Traductor cede y faculta al Editor para su representación en la cesión de la traducción objeto de este contrato a través de otras modalidades de explotación, pudiendo el Editor pactar con terceros las contraprestaciones que considere adecuadas según la modalidad de que se trate, de acuerdo con las prácticas habituales del sector. De estas subcesiones el Traductor percibirá el 50% de todas las cantidades que ingrese el Editor por tal concepto.

Veamos ahora para cerrar el triángulo, la cara oculta de esta operación, el otro contrato, el

contrato que suscriben entre sí las editoriales.

La cláusula más significativa dice:

> Círculo pagará al cedente (léase Editorial primera) por esta cesión un *forfa.it* de ... pesetas, para una edición de como máximo X ejemplares.
>
> El cedente responde ante Círculo de que tiene derecho a dar esta autorización y se hace responsable de cualquier posible carga pecuniaria que pudiese originarse por reclamaciones o conflictos.

La cesión a tercero no puede derogar la LPI

Las principales observaciones que se pueden extraer son las siguientes:

1. Son contratos en los que predomina de modo absoluto la remuneración *a tanto alzado.* Aunque la formulación puede conducir a confusión, hav que hacer notar que el porcentaje que se menciona opera sólo como mecanismo de reparto; en cambio, el pago por la cesión de la obra al tercero es una cantidad fija.

Lo anterior supone la violación flagrante del art. 46 de la LPI que establece como regla general de remuneración el *sistema proporcional,* rompiendo de paso el principio esencial del que parte la LPI en el sentido de que *el autor debe estar asociado al destino de su obra, tanto en lo moral como en lo económico.*

El tanto alzado es una excepción en la Ley, sujeta a condiciones muy estrictas: "En el caso de la primera o única edición de las siguientes obras no divulgadas previamente: ... 5º Traducciones".

En consecuencia, una vez divulgada la obra va no cabe el tanto alzado. En el caso de las cesiones siempre estamos hablando de obras editadas, que por tanto va han sido divulgadas, puesto que el concepto de divulgación que maneja la lev es muy restrictivo: "La haga accesible *por primera vez* al público en cualquier forma".

2. El problema va más allá de la remuneración:

Qué pasa con los demás derechos y obligaciones que prevé la LPI:

a) El control de tirada; el certificado anual de producción, distribución y existencias; la liquidación anual de los derechos devengados.

b) La obligación del editor de reproducir la obra en la forma convenida o, su contrapartida, el derecho moral del autor al respeto a la integridad de su obra.

c) Qué pasa con la duración del contrato y con el número de ediciones y ejemplares; con la venta en saldo v la destrucción de la edición.

d) Qué sucede con la obligación principal del editor, asegurar la explotación continuada de la obra, dándole la difusión comercial adecuada, que es la causa del contrato de edición.

e) Qué ocurre con las causas de resolución del contrato.

¿Dónde está la autorización que permite que la LPI no se aplique a la cesión a tercero? ¡Por qué se deroga la LPI en este punto?

Resulta que en estos contratos el tercero adquiere más derechos que los que tenía el editor original. El Editor transmite más derechos que los que tiene, que no pueden ser más que los que le ha dado el autor. "Nadie puede dar más de lo que tiene", dice un viejo adagio jurídico. Por lo visto aquí no se aplica.

El contrato original debe continuar

¿Dónde está la trampa? La clave está en que nunca la cesión a tercero puede ir más allá del contrato original. Lo que se cede no son los derechos de explotación en general, sino *derechos concretos.* La cesión no puede superar el alcance objetivo, espacial v temporal del contrato inicial, es decir, el derecho a reproducir un número concreto de ejemplares de la obra, en las modalidades específicas autorizadas, a distribuirlo por una región determinada y durante un tiempo determinado.

La posición que adquiere el cesionario no puede ser superior a la que tenía el cedente. El tercero tendrá como máximo la misma posición que el cesionario, salvo que suscriba un nuevo y distinto contrato con el traductor. Esto implica los derechos, pero también las obligaciones de dar una explotación continua y efectiva a la obra. La cesión es una continuación de la explotación. El contrato original debe seguir siendo el punto de referencia.

En suma, no es cierto que la cesión a tercero no esté regulada en la LPI. La cesión es una transmisión y todo el Título V de la LPI está dedicado a regular minuciosamente la transmisión.

El problema es bastante más simple v a la vez sumamente grave. Lo que ocurre simplemente, y hay que decirlo con toda claridad, es que no se respeta la Ley. Resurge la vieja LPI, la Ley de 1879 que permitía la compraventa de los derechos de autor, el mercado de creación. En la práctica, la conducta de los editores en el tema de la cesión a tercero es que se arrogan la propiedad de la traducción.

Hace un año discutíamos acerca de la utilidad de los contratos tipo aprobados por la Federación de Gremios de Editores y la Asociación Colegial de Escritores, y señalábamos que las cláusulas allí establecidas sólo serían útiles siempre y cuando se plasmaran en los contratos concretos que suscriben a diario los editores y los traductores. Y la única garantía que esas cláusulas entraran en vigor era que se constituyera la Comisión de Seguimiento prevista en dicho acuerdo, que controlara que tales compromisos se cumplieran.

La Comisión no se ha constituido y no hay visos de que comience a funcionar a corto plazo y, entre tanto, la Ley no se está aplicando en materias tan concretas e importantes como el de la cesión a tercero.

Por tanto, en estas circunstancias, lo fundamental sigue siendo la defensa de las condiciones de trabajo de los traductores y eso en estos momentos significa intensificar el aspecto sindical que tiene la Asociación, especialme:.:.. en la reivindicación de tarifas dignas y la exigencia de que se aplique estrictamente la Ley de Propiedad Intelectual, especialmente en materia de cesiones, denunciando sistemáticamente su incumplimiento.

• • •

Durante el animado coloquio se discutió sobre los contratos, la escasa capacidad de negociación del traductor y su indefensión ante las cesiones a terceros. Uno de los asistentes sugirió que la Asociación se pusiera en contacto con las editoriales que utilizaban contratos incorrectos para advertírselo; el desánimo llegó a tal punto que un traductor se preguntó si existía alguna editorial —una sola— que cumpliera escrupulosamente con la Ley.

El asoclaclonlsmo en Europa

Françoise Cartano, Peter Bergsma, Peter Bush
Modéra **Juan Gabriel Lôpez Guix**

Mesa Redonda

Juan Gabriel López Guix: Tenemos con nosotros a los representantes de diferentes organizaciones de ámbito nacional y europeo. En primer lugar, Françoise Cartano, miembro de la Asociación de Traductores Literarios Franceses (ATLF) y representante de dicha asociación en el CEATL, una de las creadoras de las Jornadas de Aies, Les Assises, y también miembro de un organismo que se llama SOPHIA, que viene a ser el equivalente francés de CEDRO. Ha traducido al francés una sesentena de obras de autores del Reino Unido, Australia y Estados Unidos; entre otros, a Pat Conroy, Angela Carter, Tobías Wolff, Jane Smiley y Ian McEwan. En segundo lugar, a mi derecha inmediata, Peter Bergsma, traductor del inglés al neerlandés, director de la Casa del Traductor neerlandesa y presidente del Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios (CEATL), una asociación fundada en 1986 que agrupa a dos docenas de asociaciones de una veintena de países europeos. Entre los autores que ha traducido quiero citar a Thomas Pinchón, Vladimir Nabokov y Malcolm Lowry. Por último, a mi izquierda, Peter Bush, que ya es un \iejo conocido de Tarazona, director de la Casa del Traductor británica, vicepresidente de la Federación Internacional de Traductores (FIT), y traductor e introductor en la tradición literaria inglesa de una serie de autores, tanto españoles como americanos, entre los que destacan Juan Goytisolo, Muñoz Molina, Luis Sepúlveda y a Onetti. En la actualidad está traduciendo a Nuria Amat.

Me ha correspondido moderar esta mesa en tanto que representante de ACE Traductores en el CEATL, al que me incorporé el año pasado. La verdad es que, en lo que se refiere a las asociaciones de traducción en Europa, la situación es muy variada. Hay asociaciones que reúnen a traductores de todo tipo: asociaciones de traductores literarios exclusivamente; asociaciones de traductores técnicos, intérpretes y de toda clase de textos; y al mismo tiempo hay también unas asociaciones en las que los traductores están integrados dentro de asociaciones de escritores, de autores en el sentido general. En España, además, la situación se hace más compleja y más rica debido a la existencia de cuatro lenguas con una fuerte tradición literaria.

En principio, se podría decir que tres de los grandes campos de intervención de las asociaciones, tanto europeas como de un ámbito más restringido, son: la valoración social de la figura del traductor mediante todo tipo de actuaciones, la defensa de los derechos de los traductores, tanto mediante la información como el asesoramiento legal y jurídico, v, por último, la circulación de todo tipo de informaciones útiles para el colectivo traductor.

La presencia de estos invitados nos brinda una magnífica oportunidad para obtener una

De izquierda a derecha, Françoise Cartano, Peter Bergsma, Juan Gabriel Lôpez Guix y Peter Bush.

visión del asociacionismo más allá de nuestras fronteras. Dadas las diferencias entre las asociaciones de traductores en cuanto a la multitud de intereses y la diversidad del propio colectivo, sería interesante saber cómo se aglutinan todas estas asociaciones en Europa, qué actuaciones concretas se vienen realizando a partir de estas asociaciones generales y si hay resultados positivos. También sería interesante saber cuáles son las nietas inmediatas, dónde se encuentran las mayores resistencias y dónde se van a concentrar los esfuerzos.

Françoise Cartano: Bien, me dicen que empiece vo, porque sov mujer. Empiezo pues excusándome porque, a pesar de tener un nombre que es casi español, que debería ser catalán y que tiene cierto aire italiano —el paso de la frontera durante la guerra lo modificó ligeramente v así se quedó porque daba más seguridad en aquel momento a su portador, y yo lo heredé por vía matrimonial—, debo excusarme, digo, por no hablar demasiado bien el español.

Debo decir que no voy a hablar mucho de Europa ni de la importancia que han tenido y tienen las asociaciones de traductores literarios, porque Peter Bergsma hablará de eso más tarde. En Francia, más o menos como en todas partes, la asociación se fundó en 1973 —sé la fecha de memoria porque es el año en que nació mi hija, de ono modo me temo que la habría olvidado— y se fundó a partir de una separación del equivalente de vuestra APETI, una agrupación de todos los traductores, porque en determinado momento los traductores literarios tomaron conciencia de la especificidad de sus problemas,.unos problemas profesionales y de

estatuto profesional. Así que, muy pronto, se estableció la necesidad de defender el estatuto y la profesión. Aunque el hecho de gozar de la condición de autor podía dar pie, en el caso de muchos traductores literarios, a pensar que no se ejercía una profesión, porque se estaba del lado de la creación y el artista (por más que se estuviera implicado en la economía del libro) y que se tenía suerte al poder dedicarse a esa actividad y encima cobrar. Hubo que enfrentarse, pues, a ese problema; mucha gente consideraba que no se trataba de una profesión, sino de una ocupación lateral. Creo que una de las razones por las que las asociaciones han funcionado ha sido el crecimiento de la importancia de la traducción en el ámbito editorial de muchos países europeos; cuando se examina el número de libros publicados se hace evidente que se trata, por un lado, de un mercado, v por otro, de la posibilidad de que haya una profesión. Otro factor fue también que se trataba de una ocupación totalmente solitaria, donde cjuienes la ejercen no se conocen *a priori* entre sí y nunca se sabe si lo que se hace está bien o no. Cuando aparece el libro y obtiene cierto eco, por lo general se habla de la novela maravillosa v se cita el nombre del autor v nadie se pregunta mediante qué milagro ha pasado de una lengua a otra... Así que tampoco existe facilidad alguna para estimar y evaluar la calidad de la traducción, y es importante contar con traducciones de calidad.

Por ello diría que el objetivo de las asociaciones de traductores es, en primer lugar, afirmar el estatuto profesional y defenderlo; y, en segundo lugar, afirmar la traducción y militar en favor de ella, en favor de que se traduzcan libros v, al mismo tiempo, en favor de que haya una calidad de la traducción. No basta con hacer pasar las fronteras si el resultado es una especie de versión subtitulada de una versión original; y el problema es tanto más grave hoy por cuanto, siendo la economía del libro la que es, al cederse los derechos por la duración de la propiedad literaria y dado lo elevado de los costes, la traducción de los autores contemporáneos tiene *jjrosso modo* un siglo de vida, es decir, que cuando en Europa se traduce un autor a otra lengua permanecerá bajo esa forma durante cien años. Es mucho tiempo. Es decir que las traducciones tienen un fuerte valor patrimonial. Las retraducciones se producen con frecuencia, pero cuando los autores son ya de dominio público. Se trata de un argumento importante ante las instituciones susceptibles de tener un papel persuasor, me refiero a las instituciones públicas o las fundaciones extranjeras, de cara a trabajar en favor de la importancia de que la traducción sea de calidad. El corolario ha sido la realización de un gran trabajo, porque la formación de traductores es una necesidad. Es un oficio que existe, la competencia no se puede perder al final de la vida. Ahora empiezo a ser mavor; he traducido unos sesenta o setenta libros a lo largo de treinta años. No puedo imaginar que todo lo que he ido adquiriendo poco a poco se pierda el día en que me \Tielva senil v que siempre hav que comenzar otra vez desde cero. Por eso es importante trabajar también en ese ámbito.

Además, sociológicamente, la población de los traductores ha evolucionado v continúa evolucionando. Cada vez son más los traductores que osan o logran hacer de la traducción un empleo a tiempo completo. El tiempo completo no quiere decir que no se pueda al mismo tiempo escribir o enseñar, sino que la traducción constituye el 70 por ciento de los ingresos. Así lo hemos considerado en las encuestas que ha realizado nuestra asociación en Francia. Por debajo del 30 por ciento, no hemos considerado que se tratara de una ocupación profesional. Y el resto, entre el 30 v 70 por ciento, sería una ocupación a tiempo parcial, profesionalmente fuerte de todos modos, porque el 50 o el 60 por ciento de los ingresos es un porcentaje importante. En Francia, hemos observado que el nú-

mero de profesionales aumenta de modo regular. Sin embargo, e imagino que la situación no difiere mucho en los otros países, lo sorprendente es que la media de edad de la población de traductores en activo ha envejecido. Es decir, cada vez entran más jóvenes en la profesión y, a pesar de eso, la media de edad aumenta. La única explicación es pensar que los traductores permanecen en la profesión durante más tiempo que en otras partes. Hav que estar más tiempo porque ahora descubrimos plenamente que el estatuto profesional no es equivalente al de las otras profesiones; en particular, porque no hay jubilación, así que nos vemos obligados a seguir de todos modos en la profesión, aunque ya no nos guste traducir o empecemos a estar muy cansados. Éste es uno de los problemas, el de la protección social, más espinosos que debemos tratar; v quizá digo esto porque me acerco poco a poco a la edad en que podría tener ganas de dejarlo. Resulta evidente también que la profesión de traductor literario debe una parte de su atractivo a la crisis económica que han conocido todos los países europeos v de la que algunos salen ahora lentamente; el desempleo ha producido a una especie de precarización de todos los empleos que ha convertido la traducción en una posibilidad para los jóvenes con vocación literaria para los que era difícil encontrar trabajo en los oficios literarios. Y es sin duda esto lo que explica que personas cada vez más jóvenes entren en la profesión, algo que me parece muy positivo e importante, porque estos jóvenes se atreven a considerarla como una profesión y tienen una actitud profesional fuerte v unas exigencias fuertes en relación con el estatuto del traductor. Pienso que esta situación es común a grandes rasgos en todos los países de Europa.

Finalizaré diciendo que las asociaciones sirven para defender el estatuto del traductor v la calidad de la traducción, así como para intentar un trabajo de formación o fomentar ese trabajo. En Francia, la asociación de traductores ha sido parte activa en la organización de una formación universitaria de traducción literaria, con traductores profesionales que intervienen directa y conjuntamente con el pro: - : de universidad. En el plano más humano, eso da la posibilidad de salir de un aislamiento cu; sin duda es perjudicial, incluso en esta p:\ fisión.

Las reuniones de traductores congregan siempre a mucha gente y ello en un momento en que en todas partes —es lo que ocurre en todo caso en Francia— una reunión sindica, una reunión profesional atrae a pocas personas. No ocurre así con la traducción literaria y creo que ello se debe a que esas ocasiones son el único lugar en que se puede intercambiar una urética, conocer a otros n-acluctores o sencillamente hablar de una forma que no sea por correo electrónico o por teléfono. Bueno, Peter, te iehablar de Europa.

Peter Bergsma: Mucho de lo que Françoise ha dicho referido al plano nacional es cierto también en el plano europeo, salvo que hav una gran divergencia entre el *status* económico, social, etc., de los traductores en el seno de los países miembros del CEATL. Por ejemplo, hasta no hace demasiado, los traductores portugueses cobraban en cigarrillos. Hace quince años eso aún ocurría. Supongo que en aquel mo mentó el valor de los cigarrillos era más se_-._: que el valor del escudo. Ahora creo que la peor situación es la de Italia, donde el gobierno, el parlamento, se niegan a respetar el derecho de autor, por más que ese derecho haya sido definido por Europa. Sencillamente no lo respetan. Para el CEATL esto ha sido siempre problemático. Una razón para fundar el CEATL ru; la de ser, en tanto que traductores, interlocutores de la Comisión Europea. En todos los órganos existentes en el marco europeo siempre ha sido muv difícil hacerse invitar, ya fuera por la Comisión o el Consejo de Europa, porque no se nos respetaba. Hay que decir que aún hoy esto sigue siendo así. El año pasado, por . . pío, el Consejo de Europa organizó en Estrasburgo un coloquio sobre el derecho de autor y resultó que olvidaron invitar a los autores v los traductores. Al final pudimos c n-

vencerlos de que quizá convenía invitarnos, aunque para ellos no se trataba de algo evidente a primera vista. En absoluto.

Recientemente hemos tenido un éxito. Quizá conozcáis el provecto Ariadna, un proyecto que existió hasta 1999 para apoyar la literatura europea, entre otras cosas, por medio de subvenciones a las Casas del Traductor y a la traducción de libros. Quizá haya aquí traductores que han traducido libros subvencionados en el marco de ese provecto. En cualquier caso, el provecto Ariadna se suprimió a partir de 1999 v quedó sustituido por un Programa Marco en favor de la Cultura 2000-2004. Cuando vimos el borrador de dicho programa, nos llevamos la sorpresa de descubrir que en él habían dejado de figurar las palabras "libro" y "literatura". Aquello quería decir que para Europa la literatura va no formaba parte de la cultura. No había otra explicación. Como director de la Casa del Traductor neerlandesa, pero también —y sobre todo— como presidente del CEATL, organicé en julio de 1999 un gran coloquio en Amsterdam con representantes de mis colegas de otras Casas, así como de los ministerios, el Congreso Europeo de Escritores, la federación de editores europeos, y entre todos conseguimos redactar unas enmiendas al programa marco que enviamos en nombre de todos al Parlamento, el comisario europeo y la Comisión Europea. Y el resultado ha sido que —por primera vez— el portavoz de la comisión, creo que se llama de Deportes, Juventud y Cultura del Parlamento Europeo incorporó muchas de las enmiendas. Lo más importante era que la literatura volvía a estar en el programa-marco y, además, que se proponía —cosa que el Parlamento ha aprobado— que se destinara a la literatura un 9 por ciento del presupuesto cultural europeo, lo cual es mucho. Ahora queda por ver en qué van a gastar efectivamente ese dinero... Se trata, en mi opinión de un resultado muv positivo, porque ha sido la primera vez que la política nos ha escuchado.

Peter Bush: La FIT es una asociación internacional de asociaciones de traductores que cuenta con un centenar de miembros. Hablaré un poco de lo que hemos hecho en Europa, pero también de lo que son las actividades de la FIT. Ante todo, diré que la FIT no es solamente una organización internacional que representa a los traductores literarios, sino a traductores que trabajan en todos los campos. Yo, por ejemplo, sov en la FIT el representante de la Asociación de Traductores del Reino Unido, que es más bien una asociación de traductores literarios, y también representante del Instituto de Traductores e Intérpretes (ITI), que es una institución que abarca toda la gama de actividades en el campo de la traducción. Creo que en el plano internacional nos encaramos con los mismos problemas en lo que se refiere a la traducción de libros.

Hoy en día se están produciendo cambios muv rápidos en la industria del libro, tanto para los traductores literarios y no literarios como para los demás implicados en el sector. Agimos de ellos se están discutiendo en la otra mesa redonda ahora mismo, los cambios relacionados con los derechos de autor. Y ocurre que la FIT y la CEATL son organismos que tienen muy pocos fondos para encararse con estos cambios en el ámbito europeo o internacional. La FIT es un organismo no gubernamental que recibe una cantidad de dinero muy pequeña de la UNESCO. Tenemos un congreso todos los tres años; el año pasado se celebró en Mons (Bélgica) y en él discutieron problemas concretos relacionados con el hecho de que la industria del libro se ha hecho transnacional. En los Estados Unidos y en el Reino Unido, los pocos traductores literarios que existen trabajan muchas veces para editoriales que pertenecen a la compañía Bertelsmann y creo que hay muchos traductores en Italia, en Francia, en Alemania en las mismas circunstancias. Este cambio profundo en el sector tiene un impacto en la labor

artística de los traductores literarios; los plazos de entrega de las traducciones, por ejemplo, son cada vez más cortos, los traductores trabajan con manuscritos y en el último momento el editor o el escritor introduce cambios pero no sube la tarifa. Soy presidente del comité de Traducción Literaria de la FIT y pretendemos hacer algo en relación con estos problemas. Son problemas que afectan a todos los traductores literarios, que no son solamente los traductores de las grandes obras artísticas, sino también los traductores de *Harry Potter, Astérix,* Ken Follett o Danielle Steel.

En los Estados Unidos y el Reino Unido vivimos una situación anómala porque habrá en el mundo anglosajón unos cuarenta traductores profesionales a tiempo completo. Solamente un 3 por ciento de lo que se edita son traducciones y el objetivo para nosotros, en el mundo anglosajón, el objetivo para la Casa del Traductor británica, por ejemplo, o para las asociaciones de traductores literarios estadounidense o inglesa, es cambiar esta situación y al mismo tiempo promover el estatuto del traductor literario.

En 1996 asistí al congreso de Melbourne de la FIT y allí conocí a los traductores literarios de Austria. A la \Tjelta hicimos una solicitud al proyecto Ariadna y conseguimos fondos para la formación profesional de los traductores literarios y, desde entonces, hemos trabajado en una red que se llama red ITI para la formación profesional de los traductores literarios. Trabajar con Peter Bergsma y Françoise Cartano ha sido una experiencia muy enriquecedora para nosotros en el Reino Unido, porque con la pequeña cantidad de dinero conseguida de la Comisión Europea o del proyecto Ariadna hemos podido reunimos con profesionales en muchos países europeos y salir un poco del aislamiento. En 1994 organizamos en el Reino Unido el primer congreso de traductores. Gracias a la ITI, se han podido organizar congresos bianuales y ahora, entre la Casa del Traductor de Norwich y la Asociación de Traductores del Reino Unido, vamos a tratar de tener un congreso como éste o como Arles todos los años. En los Estados Unidos hay, desde el año 1990, creo, un congreso anual.

Es importante contar con un organ:-::: ternacional porque tenemos que e n f r e • con compañías transnacionales. Se puede luchar a nivel europeo, pero hay que luchar ta:-/.: . - fuera de Europa y mantener contactos con traductores de todos los países. En Mons. **por** ejemplo, en las reuniones del comité de Traducción Literaria se habló de las tarifas y de las maniobras que llevan a cabo las compañías transnacionales para buscar las tarifas más bajas . este de Europa o en América Latina), sin preocuparse mucho de la calidad de la traducción.

En la FIT luchamos para que haya un diálogo mundial entre traductores literarios de todos los países. Fuera de Europa organizan:. - congresos regionales en Asia. Ha habido ya dos y va a haber otro en Hong Kong en diciembre del año que viene. También se han hecho dos congresos regionales en los Estados Unidos. Y en todo el mundo los problemas son los mismos: tarifas bajas, poco reconocimiento social y siempre un empeoramiento de la situación para hacer la labor artística que es la traducción literaria.

En Brasil un 85 por ciento de lo que se publica es traducción, es decir que la calidad de la cultura literaria en Brasil depende de la calidad de la traducción. Lo mismo ocurre en Irán, donde el 90 por ciento de lo que se produce es traducción, así que hay argumentos poderosos que se deberían poder utilizar ante los ministerios de cultura y los ministerios de enseñanza en esos países pero también en Europa. Nosotros, como traductores, creamos una gran parte de lo que es la cultura.

Creo que la labor que hacemos en las asociaciones tiene que ser cada vez más una labor política, como ha dicho Peter Bergsma, a propósito de la reunión de Amsterdam. Tenemos que introducirnos en las esferas de los ministerios, hablar con los ministros y decir: estamos aquí, somos el eje de todo eso de la cooperación y la conciencia europea, la identidad europea no puede existir sin la traducción. Ya ha habido una

colaboración entre CEATL, las asociaciones y la FIT y espero que en el futuro continúe y se haga más estrecha.

Juan Gabriel López Guix: Ahora podemos pasar al turno de preguntas y al debate.

Pregunta sobre las posibilidades de intervención por parte de las asociaciones europeas para conseguir ayudas a la traducción.

Peter Bergsma: Aunque procedo de un país en que la situación de los traductores literarios es relativamente buena, debo decir que un editor jamás podrá pagar de modo adecuado a un traductor, porque de ser así los libros serían tan caros que nadie los compraría. Eso quiere decir que la aviada debe venir en el plano nacional del gobierno, del Ministerio de Cultura, y en el plano europeo de la Comisión.

La mejor manera que tiene la Comisión Europea de gastar el dinero es darlo a las Casas del Traductor, que son los únicos que entregan directamente el dinero a los traductores, en forma de becas o de alojamiento. Los traductores literarios no podrán existir nunca sin la ayuda nacional, pero eso no es grave porque es posible explicar en términos económicos que vale la pena promover a los traductores porque la proporción de libros traducidos es muy grande. Vengo de un país en que el 60 por ciento de los libros son traducciones, en Francia es el 50 por ciento, en el Reino Unido es mucho menos. En este momento, el Reino L'nido es el único país en que los traductores están pagados más o menos correctamente.

Françoise Cartano: A mí también me gustaría responder que no soy pesimista respecto al CEATL ni respecto a la situación de los traductores, pero sí que lo soy, y mucho, respecto al papel político que podemos desempeñar en el plano europeo y a lo que puede hacer Europa en el plano cultural. A veces me digo que cuantas menos cosas hagan mejor.

Aunque no hayamos logrado gran cosa en el seno de las instituciones europeas, me parece que el trabajo realizado en el CEATL referente a la circulación de la información entre las asociaciones ha sido enorme. Ahora hay Casas del Traductor casi en todas partes. El fundador de la primera Casa fue un traductor alemán que vivía en París en la época en que a la asociación francesa de traductores se le ocurrió decir: "El problema de la traducción es que nadie habla de ella''. Con suplicar que se hablara de nosotros no se lograba nada, era mejor organizar algo e intentar que ese algo tuviera la máxima resonancia posible. Así nacieron las primeras Assises, a las que invitamos a todas las asociaciones constituidas en aquel momento. Y así nació el CEATL.

Xo sólo hay Casas, sino que hay Jornadas como éstas de Tarazona y como las que supongo que hay en otras partes, que se parecen mucho a lo que se hace en Arles, lo cual está muy bien. Nosotros copiamos en su momento, seguimos copiándonos los unos a los otros. En Francia lo hemos hecho; a mí me sirvió mucho la situación de los Países Bajos en lo referente a la ayuda a la traducción para convencer a las instituciones, en Francia, el Centro Nacional del Libro, de que había que ayudar directamente a los traductores. Hemos tardado quince años, pero lo hemos conseguido.

La economía del libro es parecida en todas partes; hay que hacer circular la información para que los traductores v las asociaciones retengan lo importante y puedan adaptarlo a sus países. Es algo que ya se hace y me parece muy bien.

Se puede ser optimista o pesimista, así que es mejor ser optimista y trabajar juntos, porque creo que está demostrado que, cuando se convence a los traductores de que hav que hacer algo, entonces se defienden ante los editores y la situación avanza. Y cuando se consigue la suficiente resonancia, es posible convencer a las instancias nacionales encargadas de ayudar a la cultura para que hagan algo inteligente, que nos ayuden y nos echen una mano. Y en el plano europeo pasa lo mismo.

A veces pienso que, cuanto menos se ocupen los políticos del libro y la economía del libro, mejor. De momento, lo único que están haciendo es, con el pretexto de la unificación v armonización, intentar destruir los sistemas que existen en los diferentes países, como es el caso del precio único del libro en los países que lo tienen.

Peter Bush: No sé si estoy de acuerdo, porque creo que los ministros ven cada vez más la importancia económica de la cultura. En el Reino Unido, por ejemplo, el Ministerio de Cultura, de Deportes y Medios sólo se guía por cifras económicas. Han hecho estudios de la importancia de las industrias culturales, v estas industrias culturales tienen en Europa una importancia económica cada vez mayor, al tiempo que desciende el peso de la industria manufacturera. Creo que no podemos resignarnos a depender de subvenciones, pero que hay que luchar por conseguir subvenciones de la Comisión Europea. Las industrias culturales sacan beneficios enormes de nuestra labor, v esto se ve muv claramente en el mundo anglosajón. Las editoriales sacan beneficios enormes de la venta de derechos extranjeros por todo el mundo y para nosotros se trata de un argumento importante, un argumento ante las editoriales y los políticos. No es fácil, pero yo creo que hay que sostener esta argumentación política.

Juan Gabriel López Guix: Aprovecho para recordarle a Peter Bergsma que las asociaciones no dan directamente dinero a los traductores como puede hacer la Casa que tú diriges, pero en cambio ofrecen a los traductores una multitud de otros servicios v también son dignas de ser tenidas en cuenta como destinatarias de las ayudas a la traducción.

Pregunta sobre el control sobre las subvenciones.

Peter Bush: En Inglaterra el Arts Council subvenciona la traducción; es la mayor fuente de subvenciones para traducciones literarias, v en el consejo del Arts Council que decide las subvenciones hay representantes de la Asociación. En la actualidad, el Arts Council y la Asociación piden a los editores que solicitan subvenciones que ofrezcan setenta libras por cada mil palabras. Si una editorial quiere una subvención, en el contrato tiene que ofrecer al traductor como mínimo setenta libras por mil palabras.

Ésa es nuestra tarifa mínima, sesenta libras por mil palabras, pero luego hav editoriales que no pagan eso porque, fuera del mundo protegido de las subvenciones, cada traductor tiene que negociar individualmente su contrato. En estos casos, la Asociación puede asesorar, mirar los contratos y decir que habría que cambiar esta cláusula o pedir más dinero.

Françoise Cartano: En Francia ocurrió que las subvenciones iban a parar a la empresa mucho más fácilmente que al autor. Que, del dinero dado en apoyo de la traducción, el 85 o 90 por ciento iba a los editores y sólo el 10 o el 15 por ciento a los traductores. Sin embargo, hemos conseguido que no se subvencione una edición si no hay un pago parcial anticipado y una tarifa conforme a los usos de la profesión, es decir, conforme a una media que nosotros definimos. No podemos publicar una tarifa oficial porque va en contra de las leyes de la libre concurrencia, así que hacemos una encuesta y decimos: la tarifa media es tanto, y el editor no consigue la subvención si no paga eso.

Por supuesto, los editores son buenos gestores, y nos dimos cuenta de que hacían firmar contratos de 120 francos para conseguir el dinero y luego los rompían y pagaban menos. Al final conseguimos que se estableciera este sistema de control: el primer pago al editor sólo se produce si ha habido un adelanto al traductor y sólo cobra el resto de la subvención si el traductor firma un papel diciendo que ha recibido tal suma de su editor.

Ah, se me olvidaba añadir que también hay un control de la calidad de la traducción, algo que hemos aprendido de los Países Bajos por medio del CEATL. Antes del pago de la subvención se analiza una muestra de la traducción. Si no es de buena calidad, no hav subvención.

Pregunta sobre los traductores noruegos.

Peter Bush: En Noruega va a cambiar ahora la situación del libro y las relaciones entre gobierno, gremio de editores y asociación de traductores. Hace unos años hubo una huelga de traductores literarios. Los traductores la ganaron y obtuvieron un convenio muy positivo. Sin embargo, ese convenio caducó el año pasado y la asociación noruega lleva negociaciones muy difíciles, muy difíciles, y creo que todavía no hay solución. Así que el paraíso noruego tampoco es un paraíso. Bueno, por lo menos hicieron una huelga y la ganaron. Como la mayor producción de las editoriales es la traducción literaria, si los traductores no traducen, se quedan sin material.

Peter Bergsma: Lo que hicieron fue que los traductores se negaron a traducir los *best sellen.* Cuando llegaba un nuevo John Irving o algo similar, los traductores rechazaban traducirlo, cuando los editores habían pagado sumas fabulosas por los derechos. También hay que decir que por desgracia el resultado de la huelga fue muy magro, porque la tarifa subió un poco y luego se quedó estancada.

En Holanda hay también todos los años unas reuniones entre el Consejo de Asociaciones de Traductores y el Consejo de los Editores Literarios; hace seis años, en esa época yo estaba en el Consejo, acordamos que la tarifa de traducción mantuviera su valor, lo cual quiere decir que todos los años hay que sumar al menos el aumento que corresponde a la inflación. A partir de enero del 2000, la tarifa (a nosotros se nos paga por palabra, como en el Reino Unido) subió de 10,8 a 11,1. No es mucho, pero es importante.

Intervención: Al hilo de lo de Noruega, parece ser que contaban incluso con una caja de resistencia que permitía ayudar al traductor que se negaba a traducir...

Peter Bergsma: En Noruega se da una situación que es del todo imposible en mi país. Los noruegos reciben dinero de las bibliotecas. La asociación recibe ese dinero y lo distribuye, lo cual significa que siempre había unos fondos y podían pagar a los traductores en huelga, como si se tratara de un sindicato. Por eso Noruega es el único país en el que era o es posible una huelga.

Françoise Cartano: En Francia eso tampoco es posible. Vamos, es imposible.

Peter Bush: Yo tengo una pregunta. ;No sería en el campo de los *best sellen* donde los traductores literarios deberían sacar mejores tarifas? El caso de *Harry Potter,* por ejemplo. Con todo el tinglado que se monta alrededor de esos libros, que luego los ttaductores tienen muy poco tiempo para traducir porque los originales no se distribuyen con antelación, creo que se dan las condiciones de pedir mucho más dinero. No sé si los traductores lo hacen, pero creo que es en el campo de estos títulos donde las editoriales pueden tener más dinero y deberían tener más conciencia.

Peter Bergsma: No creo que sea así, en mi país el traductor de *Harry Potter* gana una gran cantidad en derechos y a él también le interesa ir muy deprisa. Ocurre lo mismo en el caso de John Irving, a quien traduce un amigo mío.

Conozco un caso de solidaridad muy interesante. En Alemania hay un editor, cuyo nombre no recuerdo, que ha creado un fondo con los derechos de los traductores que trabajan para él y, al cabo del año, reparte lo rcaudado entre todos ellos. Es una iniciativa interesante.

Françoise Cartano: Hay otra posibilidad, como hacen en Fracia algunos editores, que recurren a un traductor de "gama alta" cuando tienen libros difíciles y les dicen: "Te quiero, eres el mejor o la mejor, pero claro vendiendo 3.000 ejemplares no puedo pagarte más". Entonces se les contesta: "De acuerdo, pero el próximo Stephen King lo hago yo". Acabo de traducir un libro de Patricia MacDonald que vende 100.000 ejemplares y que espero hacer otros tantos el año que viene. Es otra manera de lo-

grar que los editores utilicen inteligentemente a su equipo de traductores.

Juan Gabriel López Guix: Lo que pasa en España con este problema de los ***best sellers*** es que los grandes grupos, que son quienes los publican, funcionan con un ritmo bastante acelerado. Y ocurre que no es posible a veces aceptar traducir determinados libros, porque tienes lo último de Mary Higgins Clark v lo necesitan en dos meses, en un mes, y pueden ser ochocientas páginas.

Françoise Cartano: Pero eso lo puedes hacer tú, yo lo hago si hace falta.

Juan Gabriel López Guix: A veces no todo el mundo puede hacerlo todo.

Peter Bergsma: Nosotros tenemos novelas traducidas muy deprisa y en los que "pasta al dente" se convierte en "pasta de dientes". Es un caso real.

Juan Gabriel López Guix: Bien, concluimos aquí, muchas gracias a todos por vuestra presencia.

Traducción y transgresión: James Joyce

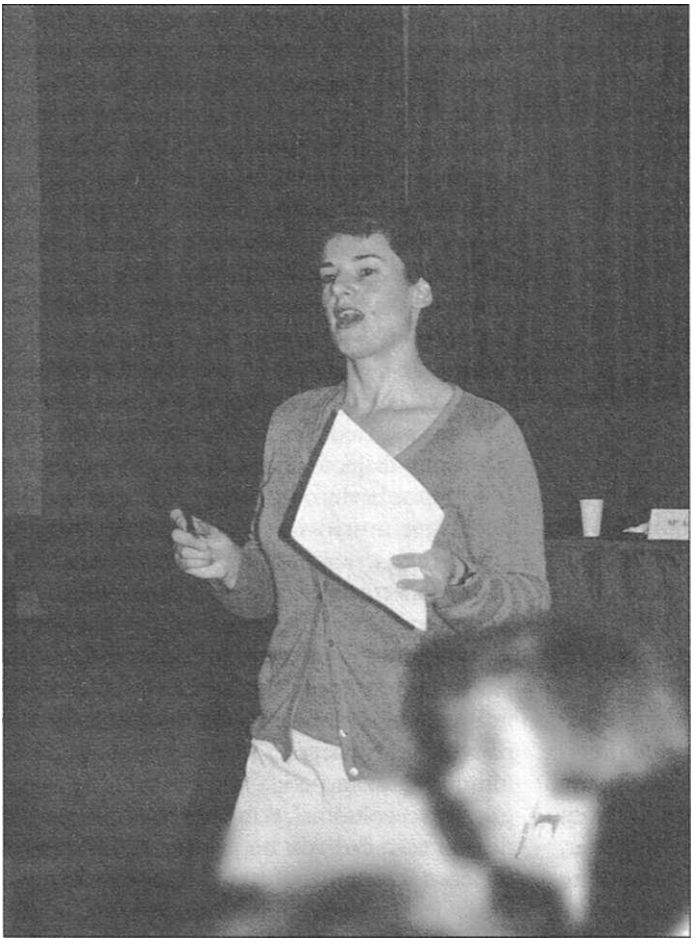
Taller inglés-castellano

Ángeles Conde Parrilla

El interés por la obra de James Joyce se reflejó en la concurrida asistencia al taller sobre el autor irlandés. Y ello pese a que nada más iniciar la sesión anuncié el cambio de título: del que en un principio era el provisional "Sobre el soliloquio de Mollv Bloom", que sin embargo permaneció en el programa, al más amplio y ambicioso "Traducción y transgresión: James Joyce" (debido quizás al nuevo enfoque, algunos de los allí presentes prefirieron cambiar de taller). El objetivo de la sesión era analizar y discutir las posibles estrategias al abordar la traducción al español de una serie de aspectos transgresores característicos de *A Portrait ofthe Artist as a Younjj Man, Ulvsses* v *Finnegans Wake.*

En *A Portrait* Joyce refleja la situación colonial que a finales del siglo xix y principios del XX vivía Irlanda e incluye múltiples alusiones a su historia bajo el dominio del Imperio Británico. La novela presenta asimismo múltiples facetas del nacionalismo cultural irlandés de aquellos años, con movimientos tan importantes como el "Irish Literary Revival" ("Resurgimiento Literario Irlandés"). Este afán por encontrar y definir la identidad nacional fue acompañado de un amplio debate sobre la cuestión lingüística, y, en consecuencia, los escritores del Resurgimiento adoptaron el hiberno-inglés (dialecto del inglés hablado en Irlanda) en su variedad rural como medio de expresión de la literatura nacional. Pese a que Joyce pensaba que el hiberno-inglés no estaba aún totalmente establecido como lengua literaria y no quería que a él lo identificaran con los escritores nacionalistas, su retrato de la vida dublinesa no podía prescindir del aspecto lingüístico. De hecho, al centrarse su obra en la pequeña burguesía católica de la capital, la variedad más prominentemente empleada en sus libros es el hiberno-inglés de la clase media educada de Dublín. La subversión de las convenciones literarias de la época que Joyce lleva a cabo mediante el uso deliberado de su propio dialecto, por lo tanto, una parte importante del contenido político y cultural de *A Portrait.*

Con respecto a *Ulysses,* su último episodio, "Penelope", ofrece una buena muestra de la manera en que Joyce subvierte una serie de preceptos literarios, lingüísticos y sociales, sobre todo en lo relativo a la obscenidad. En "Penelope", Joyce refleja el "fluir de la conciencia" y los pensamientos de su protagonista, Molly Bloom, mediante la polivalencia de la prosa (ras-



go también característico del discurso poético). Entre los recursos narrativos, estilísticos y lingüísticos empleados cabe destacar la ausencia de signos de puntuación (con la única excepción del punto final); el idiolecto de la protagonista, que indica su origen social y geográfico, así como su personalidad v educación; el uso de un lenguaje marcadamente obsceno v vulgar; el registro informal y bastante coloquial, con la consiguiente limitación de vocabulario y presencia de frases hechas, proverbios v refranes; y, finalmente, los juegos de palabras y ambigüedades, alusiones v citas, y efectos visuales y sonoros.

La última v más innovadora obra de Jovce, *Finnegans Wake,* constituye un caso extremo de transgresión lingüística, estilística v narrativa, hasta el punto de que llamarla "novela" y afirmar que esta escrita en inglés es ciertamente discutible. Esta obra está compuesta en la lengua de un mundo onírico v proteico. La sección conocida como "Anna Livia Plurabelle" consiste en un diálogo entre dos lavanderas que hacen la colada a orillas del río Liffev a la vez que airean los trapos sucios de, entre otros, la familia protagonista. La distorsión a la que Joyce somete a una gran multitud de unidades léxicas en este capítulo es tal que cada una de ellas incorpora otras palabras de parecido significante, dand lugar a neologismos en los que se superponen múltiples niveles. De esta manera, Joyce combina por aliteración o consonancia palabras diversas; introduce dialectalismos; incorpora palabras de otras lenguas; incluye nombres de ríos; y consigue un notable efecto rítmico que sugiere el fluir del Liffev a la caída de la noche. Todo ello dando lugar a los tan traídos v llevados retruécanos o juegos de palabras joyceanos. Además de tan complejos procesos de manipulación lingüística, *Finnegans Wake* incluye estrategias narrativas multidimensionales, v sus personajes, temas v alusiones se superponen y transmutan con similar libertad creativa.

Los avatares padecidos por Joyce a la hora de publicar su escasa obra son fiel reflejo de lo innovador y polémico de su prosa. El caso más notorio quizás sea la auténtica "odisea" editorial de *Ulysses,* prohibido durante trece años en Estados Unidos y durante un periodo similar en otros países de habla inglesa. También las traducciones de esta novela han sufrido la

censura en sus respectivos países destino. Así, al entusiasmo con que se acogió a Jovce en España en la década de los treinta le siguió la censura de la dictadura de Francisco Franco, era que acabó con la publicación del *Ulises de* José Mª Valverde en 1976

El material entregado al público incluía textos de estas tres obras (los dos últimos, bastante cortos) con varias de sus respectivas traducciones al español; también contenía muestras del léxico obsceno de "Penelope", igualmente traducidas, y una bibliografía de los textos manejados. Decidí incluir todo este material por si el público se mostraba reacio a intervenir. Sin embargo, fue tal la participación y tan intenso el debate que sólo pudimos analizar el texto de *A Portmit.* Dicho texto narra el encuentro de Davin (compañero universitario de Stephen) con una campesina en las Montañas de Ballyhoura (condado de Cork). Pese a que Davin habla en ocasiones una variedad próxima a la estándar, esta narración presenta rasgos marcadamente dialectales. Por otra parte, el texto seleccionado incluye referencias al contexto colonial de Irlanda. Por ejemplo, el hecho de que Davin practique el *hurley,* deporte gaélico, indica su afinidad nacionalista y su activismo político (los *camauns* o palos de *hurley* también servían para el entrenamiento militar de los republicanos); el mitin multitudinario es, sin duda, nacionalista; y la campesina subvierte el estereotipo nacionalista según el cual Irlanda aparece simbolizada por una casta y sufrida mujer. El marco que rodea el texto en cuestión es igualmente relevante: en la escena previa Stephen "tropieza" con la universidad protestante, Trinitv College; y la escena siguiente incluye, en clara alusión a la situación económica de la Irlanda colonial, el encuentro del protagonista con una vendedora de flores.

El público, distribuido en grupos, abordó la traducción de las secciones encomendadas como creyó conveniente. Mientras que unos no pasaron de la primera oración, otros llegaron casi al final; un grupo optó por comentar las cuestiones que iban surgiendo; otro, sin embargo, prefirió convenir en una sola traducción. A continuación pasamos a una puesta en común en la que discutimos algunos de los asuntos suscitados. Entre éstos destacaron el difícil tema del orden de los elementos oracionales; los problemas de las diferencias culturales y del vacío léxico en la lengua de llegada; y cuestiones referentes a variedades lingüísticas, en concreto, registro y dialecto. En realidad, aunque todos los grupos tuvieron dificultades para traducir los rasgos morfo-sintácticos y léxicos del hiberno-inglés, ninguno consideró siquiera el uso de un dialecto en la lengua de llegada. Esto dio lugar a una interesante y animada polémica. Mi argumento de que la traducción no debe obviar un aspecto tan relevante, marcado y significativo como el dialectal fue apoyado por una parte del público, pero rechazado por otro. Este último sector favorecía la utilización de un registro más coloquial, o incluso la casi invención de una variedad con un gran componente sociolectal y tonal para caracterizar el habla más marcadamente dialectal del original. Dicho grupo argumentaba, además, que los dialectos de la lengua de partida se asocian generalmente con una serie de estereotipos y prejuicios ajenos a los asociados con los de la lengua de llegada. Aduje, sin embargo, que tal razonamiento es producto de la ilusoria noción de equivalencia. Es tan imposible el trasvase entre dialectos manteniendo las asociaciones originales como lo es el trasvase entre lenguas y entre culturas; el solo hecho de trasladar *A Portrait* al español es ya de por sí un artificio que requiere gran imaginación y participación por parte del lector. Un miembro del público sugirió entonces que, de emplearse variedades geográficas en la lengua de llegada, serían necesarias varias traducciones: una a cada dialecto. Contra esta premisa argumenté que tan pro-

blemático es para un lector no irlandés leer el original como para un lector que no hable el dialecto destino leer la traducción. Entre otros muchos temas, también se planteó en el taller el de los criterios que deben primar al elegir un dialecto para la traducción.

Pese a que es práctica más o menos habitual mantener en la traducción sociolectos y registros, no sucede lo mismo con las variedades dialectales. Esto se debe en parte a la política mercantilista de muchas editoriales que aspiran a acceder a un mercado lo más amplio posible, motivo por el que exigen la utilización de una variedad estándar. Pero también se debe a la comodidad de un gran sector del público, que busca sobre todo la fluidez de la traducción aun a costa de una normalización que claramente sacrifica la originalidad de la obra. La situación cambia cuando la traducción la lleva a cabo un escritor de renombre. Jorge Luis Borges y Guillermo Cabrera Infante, por citar dos casos conocidos, hacen uso de sus dialectos en sus respectivas traducciones de parte de "Penelope" y *Dubliners.* En este sentido, quizás debamos tener en cuenta la práctica del propio Jovce como traductor. En su versión de *Vor Sonnenaufjjanjj,* de Gerhart Hauptmann, trasladó al hiberno-inglés el silesio de la obra original, v en la versión italiana de su "Amia Livia Plurabelle", hecha en colaboración con Niño Frank, empleó varios dialectos del italiano, tales como triestino, toscano y romano.

En definitiva, el taller resultó muv vivo y polémico. Pienso que fue altamente positivo para el público porque veía tratado un aspecto de la traducción, el de las variedades lingüísticas, usualmente postergado e incluso olvidado. Y el tratamiento de esta compleja cuestión se llevó a cabo desde la perspectiva práctica del ejercicio de la traducción de un texto canon, *A Portrait,* teniendo en cuenta aspectos lingüísticos, literarios y culturales. Prueba del interés suscitado es que el intercambio de opiniones prosiguió después del taller. A mí me resultó igualmente positivo, pues pude confrontar este aspecto de la traducción que tanto me interesa con un grupo de traductores profesionales en un debate que resultó muy amplio y de gran calidad.

Quisiera concluir esta reseña indicando brevemente la agradable sorpresa que para mí han supuesto las Jornadas en torno a la Traducción Literaria. Loables me han parecido la enorme calidad e interés de las ponencias, debates e intervenciones; el ambiente tan relajado y a la vez profesional; la enorme asistencia de público especializado; v la magnífica organización por parte de ACE Traductores y la Casa del Traductor.

1. En "James Jovce en su laberinto" (noviembre de 1924 . el primer artículo de importancia en español dedicado al autor irlandés, Antonio Marichalar incluyó su inducción de varias secciones de los dos últimos episodios de *Ulysses.* Dos meses después, en enero de 1925. Jorge Luis Borges publicó su conocida traducción de la última página de "Penelope" en "La última hoja ce. Ulises". Además de éstas v otras traducciones parciic> (no sólo al español, sino también al gallego y cata!;:: . las únicas traducciones completas que vieron la luz durante la primera mitad del siglo fueron *El artista adolescente (retrato)* (1926), de Dámaso Alonso; *Desterrados (Exilcs): Comedia en tres actos* (1937), de A. Jiménez Fraud; *Gente de Dublín* (1942) de Ignacio Abcllo: \ *Ulises*(1945), de José Salas Subirat. Desde los años setenta, sin embargo, las traducciones de la obra joyceana se han multiplicado, y actualmente existen cuatro traducciones de *Dubliners,* cuatro de *Exiles,* tres de *Ulysses,* e incluso una "versión" de *Finnegans Wake.*

La palabra y su doble: La traducción de 'Frritt-Flacc', de Jules Verne

Taller francés-castellano

Miguel Ángel Navarrete

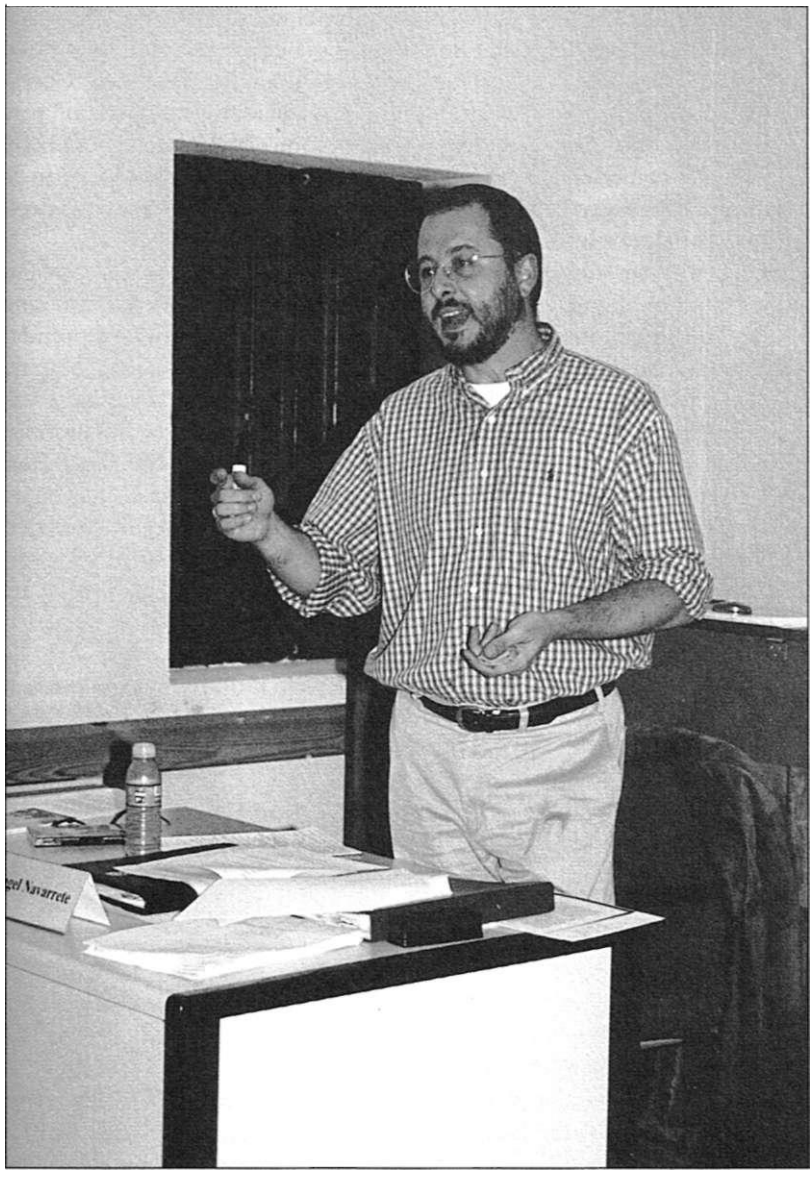
El cuento titulado *Frritt-Flacc* me compuesto probablemente entre 1880 y 1884, cuando Jules Verne había publicado ya la mayor parte de las novelas que lo harían célebre en el mundo entero, como *Cinco semanas en globo, Viaje al centro de la tierra, Veinte mil leguas de viaje submarino. Miguel Strogoff,* etc. En el taller presentamos la versión que forma parte de una antología de cuentos de Verne que saldrá a la luz el año próximo. Publicado por primera vez en *Le Figaro illustré en* diciembre de 1884, *Frritt-Flacc* es tanto un cuento de Navidad como un apólogo moral —como bien dijo uno de los participantes en el taller— en el que asistimos al castigo de la codicia v la miseria moral de un médico que se niega a atender a un paciente pobre.

Además del manuscrito v del texto publicado en *Le Figaro illustré,* contamos con otra versión del cuento que incorpora ciertas variantes de importancia; esta versión apareció en libro tras *Un billet de loterie (le numéro 9672),* en 1886. Una cuarta versión es la publicada, también en 1886, en el *Magasin d'éducation et de récréation.* Si bien el cotejo de las distintas versiones no era la finalidad del taller, no podíamos dejar de referirnos a las variantes textuales, que a menudo son correcciones del autor pero bastantes veces traslucen la mano censora de su editor Pierre-Jules Hetzel.

El taller estuvo animado en todo momento por las atinadas sugerencias, preguntas y comentarios de los participantes, cuya colaboración agradece una vez más, desde aquí, el traductor.

La brevedad del texto permite su lectura en voz alta, y eso fue lo que hicimos en una primera fase: leer el cuento traducido con la intención de comprobar si habíamos conseguido recrear la atmósfera fantástica que envuelve todo el relato. Acto seguido, nos detuvimos a analizar las cuestiones v problemas más importantes que plantea *Frritt-Flacc* a la hora de traducirlo. Hagamos un repaso de lo dicho.

Verne había querido ser al principio de su carrera autor de teatro v estaba nuiv interesado en el vodevil. Toda su obra está impregnada de esa oralidad y musicalidad del teatro y la revista, de ahí las aliteraciones, los juegos de palabras y los diálogos breves y rápidos, entre otras cosas, de *Frritt-Flacc.* Creemos que, por respeto a la "música" original del cuento, en el caso de los nombres propios y las dos principales onomatopeyas —que acaban convirtiéndose



en sendos personajes del cuento, *Frritt,* el viento, y *Flacc,* la lluvia—, hay que limitarse a transcribirlos. Los cuatro fonemas que componen *Frritt* se repiten en los nombres del doctor Trifulgás y de [Vort] Kartif, el personaje del médico y el del enfermo, respectivamente. La unidad monetaria de la imaginaria Volsinia, el *fretzer,* es una modificación del *Kreutzer* germánico a fin de repetir el grupo "fr", que aparece también en la onomatopeya del aldabo-*mzo froc,* en sustitución del esperado *toe.*

Partimos de la base de que los términos inventados por Verne obedecen a una lógica interna del material léxico del cuento, pero también son el ejemplo del reciclaje verbal de Verne, un procedimiento habitual en el autor y nada extraño para quien esté familiarizado con su obra. Un ejemplo de ello es que, si en *Miguel Strogoffh* medida de distancia es la versta rusa, aquí —;es la Volsinia verniana el Mediterráneo, Bretaña, Crimea?— la medida es la *kertsa* (en francés, *verste* y .. *kertse,* respectivamente). Sólo hemos de sustituir la primera letra e invertir la cuarta y la quinta. De ahí, también, que no podamos traducir esa palabra por un *kertse,* literalmente, sino por una *kertsa,* naturalizando el término como ocurrió con *versta.*

En una segunda fase, analizamos algunos términos que, si bien existen o existieron en francés, son lo suficientemente extraños como para provocar la sorpresa del lector. Es el caso de palabras como *entrefend, craqueliniery sourouet* o de topónimos como el ya mencionado

¡Oj. Volsinic, con su gentilicio *volsinicn, volsinienne.* No nos vamos a extender mucho ahora en comentar las soluciones propuestas, que darán lugar a un artículo más amplio y documentado, pero sí insistiremos en que nuestro objetivo fue recuperar, en su caso, los términos equivalentes si existían en castellano, como "sueste" para *sourouet* (en realidad se trata de una errata en vez de *surouet* o *suroit),* y "Volsinia", con sus correspondientes gentilicios "volsiniano, volsiniana". Más complicados son los casos de *craquelinicr*—el oficio del moribundo Vort Kartif—, traducido por "carraquinero", y de *entrefend,* traducido por "entrerraje", pero que también podría traducirse por "entrejambas", "entreplantas" o "entrepisos" de un edificio, en este caso una iglesia.

En el término *craquelinier,* aparece alterada la sílaba "kar" que se repite en Vort Kartif y en Val Karniú (transliteración de Val Karniou, topónimo de resonancias bretonas, pero que está muv cercano de la palabra "carnaval"). Contrariamente a algunas afirmaciones, *craquelinicr* no es un término inventado por Verne, sino que está suficientemente atestiguado en la lexicografía francesa. En el taller intentamos explicar la polisemia del término francés y justificar nuestra opción: "carraquinero". En francés *craque* era una variante de *caraque* (la embarcación denominada "carraca" en español) y *craquelin* puede ser tanto un barco que tiene la tablazón demasiado frágil como una galletita muy seca y crujiente. "Carraca" en español se usa, según el Diccionario de Seco, Andrés y Ramos, "para ponderar el deterioro o estado caduco de una persona o cosa". Aunque habíamos barajado otros términos para traducir el nombre de ese oficio con connotaciones de pobreza y fragilidad, como "melindrero" u otro aparentemente muy viable, como "barquillero", que une la noción de barco v de alimento, preferimos mantener en lo posible el valor fonético de "kar/cra" que nos permitía la existencia del despectivo "carraca" en español y del apellido "Carraquero", al que se ha añadido el infijo "-in" para acercarlo a voces como "volatinero", etc. En el caso de *entrefend,* optamos por una variante de la posible lectura sexual de *fcnd<fentc,* es decir "raje" por "raja".

El taller se animó especialmente al comentar la formación de cinco términos totalmente inventados por Verne, dos referidos a prendas de vestir y tres a tipos de embarcación. Se trata de *valvétre* y *lurtaine,* por un lado, y de */cizañes, verlichesy balanzes,* por otro. Basándonos en los imprescindibles trabajos sobre *Frritt-Flacc* de los que son autores Volker Dehs, Marc Soriano, Francois Raymond y Alain Chevrier, nos decidimos a aplicar los mismos procedimientos que supuestamente utilizó Verne para crear esos términos, a saber, la fusión de sílabas de distintas palabras y el cambio de posición de distintas letras. De ese modo, optamos por traducir los dos primeros como "valvellón" v "fústinela" y los tres restantes como "lúgrulas", "gabarcas" y "faluces".

También se comentó la posible lectura escatológica del topónimo Luktrop, el término *Six-Ojiatre* como tipo de vivienda, los nombres de Sainte Philphiléne y del volcán Vanglor, etc.

Mención especial merecen las magníficas propuestas de los participantes para traducir el juego de palabras *"soignons les riches malades etsaijjuons-les... á leur bourseT* utilizando los verbos "sanar/sangrar" o bien repitiendo el verbo "aliviar". Ambas soluciones mejoran realmente el texto español propuesto, en el que utilizábamos el verbo "cuidar", cuyo registro es notablemente más plano.

En definitiva, el taller supuso una grata y enriquecedora oportunidad de confrontar nuestras ideas con las de un grupo de traductores entusiastas, participativos y llenos de propuestas. En un próximo número de VASOS COMUNICANTES podremos detenernos algo más en los entresijos de un cuento que, a nuestro juicio, es todo un reto.

Traducir a Thomas Mann

Taller alemán-castellano
Carlos Fortea

El taller comenzó con una declaración de principios: la de que, si Thomas Mann había sido elegido como "protagonista" del taller, ello no significaba que presentase problemas de traducción presentes tan sólo en su obra; lo que se pretendía era emplear a este autor como ilustración de problemas que cualquier traductor encuentra en su trabajo... aunque tal vez en Mann aparezcan más problemas en menos espacio.

Hicimos a continuación una presentación del autor, incidiendo en aquellos aspectos de su estética que lo hacen más complejo. Autor central en la historia de la literatura alemana, Mann es uno de los autores con mayor dominio de la lengua clásica alemana: esa lengua de largos y musicales períodos hoy en día prácticamente en desuso entre los escritores germanos. A continuación, pasamos directamente a tratar el proceso que suele convertir al traductor *niannia-**no*** en traductor *maníaco.*

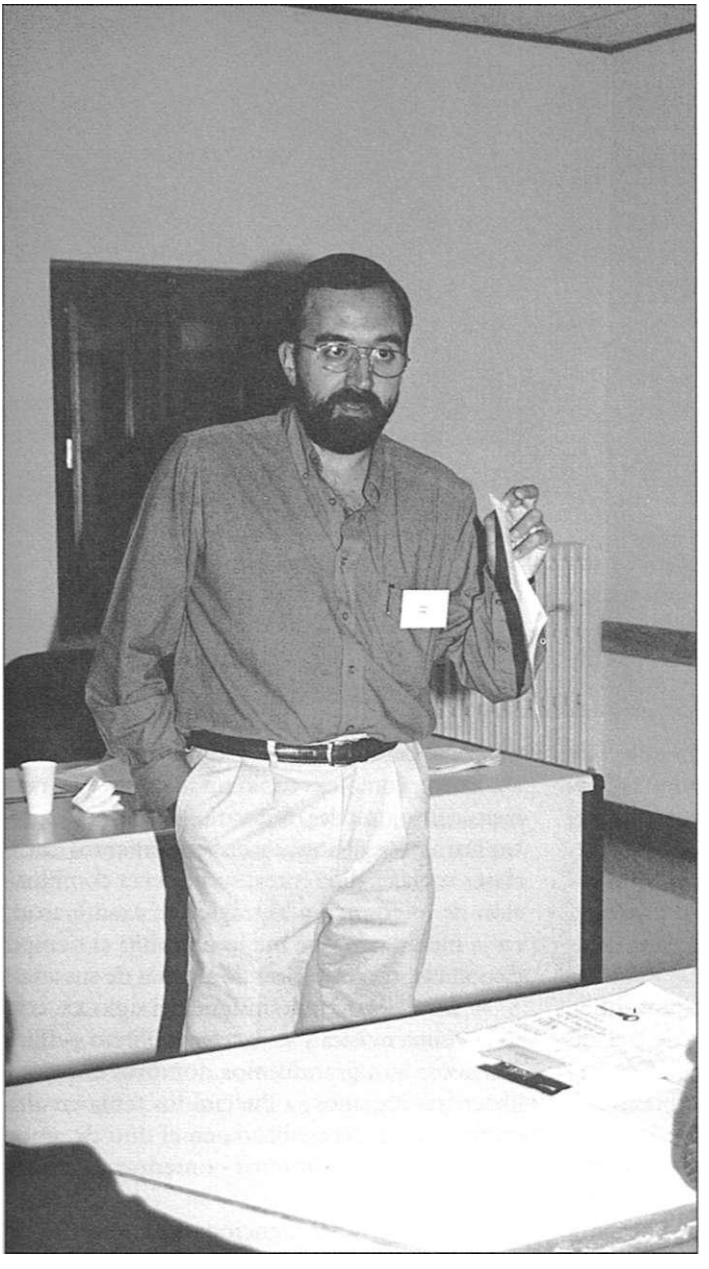
Las obras elegidas para el taller fueron dos relatos cortos: el relato *Hora difícil,* de 1905 —y en el que concurrió la feliz circunstancia de haberse publicado días antes del taller una traducción de nuestra colega Rosa Sala, cuyas soluciones ilustraron y contrastaron las del taller— , y el esbozo en prosa *Visión,* original de 1893.

El primero de los textos aportó problemas de toda índole; problemas de representación de la realidad: ;qué ve el traductor cuando lee una de las detalladas descripciones de Mann, y cómo lo reproduce? Problemas culturales: alusiones que hay que localizar, en primer término, para información del traductor, pero también, en lo posible, para ilustración de los lectores. Problemas estilísticos v formales.

Cada uno de ellos dio lugar a continuas bifurcaciones del debate. Así por ejemplo, la descripción del protagonista del relato *Hora difícil,* más parecida a un cuadro expresionista que al habitual decadentismo de Mann, dio pie a un debate sobre la forma en que el traductor debe interpretar las aparentes desviaciones estilísticas dentro de un mismo texto, v más aún, sobre el alcance del derecho del traductor a interpretarlas. La traducción de las alusiones culturales, que en este relato son especialmente importantes, porque la identidad del protagonista mismo se presenta ante el lector en función de ellas, abrió paso a la discusión entte glosadores v partidarios de las notas, con algún adepto a dejar al lector en soledad y que se las arregle como pueda.

El relato *Visión* presentó problemas de or-

den lingüístico, por la más que notable ambigüedad de muchos de sus pasajes. La posibilidad de traducir un *Wie* como temporal, causal o modal con iguales títulos de legitimidad nos llevó, primero, a un excurso por la historia de la lengua que parecía aportar algún que otro argumento; después, a un nuevo debate sóbre la inevitable condición autorial del traductor, que aunque no quiera tiene que escribir su texto; finalmente, nos llevó a la desesperación. En otras cuestiones ni nos atrevimos a entrar, amparándonos en la tradicional falta de tiempo, de rotuladores para escribir en la pizarra v, por qué no decirlo, de valor.



Si ese fue el desarrollo conceptual del debate, su desarrollo material fue extremadamente ágil debido a la decidida voluntad de participar de los asistentes, que el director agradeció más aún de corazón que de palabra (aunque también de palabra). Probablemente todos mostramos tendencia a disfrutar más de la discusión general que de la solución concreta. Botón de muestra: cuando decidimos irnos, estábamos hablando del derecho del traductor a ensanchar las fronteras de la lengua importando giros y del carácter en extremo conservador de la lengua española a ese respecto. Si Mann levantara la cabeza...

La traducción de libretos de ópera

Taller italiano-castellano

Carlos Alonso Otero

En el taller que tuve el placer de dirigir en las últimas Jornadas celebradas en Tarazona abordé las características **y** dificultades a que, en mi opinión, se enfrenta el traductor a la hora de trabajar en un texto de estas características:

• Trabajar sobre partitura para respetar indicaciones escénicas, que generalmente suelen ser olvidadas.

• Respetar en la medida de lo posible el ritmo musical, intentando que el texto se ajuste a la música, aun sin la rima original.

• Respetar el sentido poético con que el libretista quiso dotar al texto, evitando traducciones "explicativas" tan frecuentes en el mercado discográfico.

• Plasmar, cuando es necesario, el tono arcaizante, las diferencias sociales en el léxico, **y,** en general, las características propias de un texto literario destinado a la escena.

Una vez comentados estos principios, utilicé como base diferentes fragmentos de tres de los libretos de ópera que llevo traduciendo para el Teatro Real de Madrid. Concretamente fueron los de *Orfco* de Monteverdi, *Don Giovanni* de Mozart **y** *La bohéme* de Puccini, cuvos autores son, respectivamente, Alessandro Striggio, Lorenzo da Ponte, **y** Giuseppe Giacosa **y** Luigi Illica. Estos títulos son representativos de tres momentos diferentes en el mundo de la escena:

• *Orfeo* es uno de los títulos, **y** de los más antiguos quizá, del repertorio. Su dificultad radica en la complejidad del texto original, de estructura morfosintáctica **y** léxica de gran calado, **y** con sus referencias al mundo clásico fácilmente comprensibles para el espectador cortesano del siglo xvii, pero no para el lector del siglo **XX.**

• *Don Giovanni,* cumbre lírica de todos los tiempos, cuenta con un asombroso libreto de Da Ponte, complejo como un mecanismo **y** perfecto como un reloj. Sus varios niveles de registro léxico, los diálogos **y** enfrentamientos entre clases sociales diferentes, su perfecta combinación de lo cómico **y** lo trágico se examinaron, en la medida en que me lo permitió el tiempo disponible, con el análisis de algunas de sus arias.

• *La bohéme,* título insigne del siglo **XX,** con su bellísima música **y** su excelente libreto —Illica **y** Giacosa son grandísimos nombres entre los libretistas italianos, **y** Puccini los tenía en alta estima—, quedó analizada en el dúo de amor del I Acto, que pudimos comentar prácticamente completo.

La audición del mencionado dúo de amor

El taller de Carlos Alonso.

de *La bohème* marcó los últimos minutos del seminario: Luciano Pavarotti y Mirella Freni fueron el broche de un festín vespertino de grandes cantantes.

La traducción de "El alienista", de Machado de Assis

Taller portugués-castellano

José Luis Sánchez

El taller de portugués versa sobre *El alienista* de Joaquim Alaria Machado de Assis (1839-1908), uno de los escritores brasileños más importantes de todos los tiempos. Este cuento universal, del fundador de la Academia Brasileña de las Letras, publicado en 1882, continúa absolutamente vigente más de cien años después, va que desmenuza los principales sentimientos que nos mueven desde hace mucho tiempo: el amor, los celos, la muerte, la afirmación personal, el juego de la verdad y de la mentira, la codicia, la vanidad, la relación entre ser y parecer, las oscilaciones entre el bien y el mal, la lucha entre lo absoluto y lo relativo...

En el taller analizamos y comparamos las traducciones ya existentes: la que realizó al castellano Martins y Casillas, para la editorial Tusquets. en 1974, la de Santiago Kovadloff, para la Biblioteca Avacucho de Venezuela, en 1978, v la de Xavier Pámies, al catalán, para la editorial Quaderns Crema, en 1996.

Los tres traductores tienen un nivel excelente, y con este trabajo sólo se pretende hacer una pequeña reflexión sobre los problemas más comunes que aparecen al trasladar un texto del portugués al castellano, incluso en los textos de mayor calidad, como en este caso, ya que siempre dependemos de muchos condicionantes, y, por desgracia, todavía existe una cierta tendencia a pensar que el trabajo del traductor está más relacionado con la genialidad que con la profesionalidad.

Lo primero que nos sorprende al analizar las traducciones es la cantidad de despistes que encontramos en ellas; lo que nos hace pensar que quizá nosotros también hayamos cometido alguna vez errores parecidos, y que debemos hacer lo posible para no desvirtuar con esas faltas de atención la calidad de nuestro trabajo y el esfuerzo que hacemos para encontrar equivalencias.

El primer ejemplo lo encontramos cuando acabamos de empezar, en el segundo párrafo del primer capítulo. Xavier Pámies olvida una frase entera, como le vuelve a ocurrir en el capítulo X. Santiago Kovadloff también se deja tres frases en el capítulo MIL

Las cifras a veces nos confunden un poco; Pámies traduce *cento e vinte cruzados* por "cien mil cruzados"; Kovadloff transforma *quatrocentos mil cruzados* en "cuatro mil". Martins y Casillas traslada *seria hora c mcia,* por "serían las nueve v media", *seis semanas,* por "seis meses", o *cuatro quintos,* por "una quinta parte".

También es frecuente que nos despistemos con alguna palabra. Martins y Casillas confunde en el capítulo VII *vilo,* con 'Sida", Kovadloff, abertamente, por "arbitrariamente", o, en el final, un dato esencial en la historia: *equilibrio mental,* por "desequilibrio mental", por citar algunos ejemplos.

En el taller también reflexionamos sobre los errores que encontramos debido a los *falsos amigos,* problema que también nos puede estropear nuestro trabajo. En las traducciones encontramos algunos errores: Martins y Casillas traduce *entretanto* por "por lo tanto", aunque en el capítulo III significa "sin embargo", o *todavía,* en portugués, por "además". *Aparato* significa principalmente "ostentación, magnificencia, pompa", pero el traductor emplea el homónimo cuando aparece el término en el capítulo X. *Ajuntamento* es otro falso amigo, ya que significa reunión de personas, agrupamiento, aglomeración, Kovadloff lo deja como si se refiriera a la administración municipal. Otro ejemplo lo encontramos en el capítulo V, cuando Martins y Casillas traduce literalmente *vice-reinado* por "virreinado", en lugar de "virreinato". También vimos los falsos cognatos sintácticos, a los que hay que prestar atención, y otros homónimos léxicos que aparecían en el texto: coche, ligar, apurar, apagar, distinto, largo...

En otro apartado de nuestro análisis veíamos que los traductores seguían criterios diferentes para trasladar un término o una expresión conflictiva; como ocurrió con la palabra *juiz-de-fora,* magistrado brasileño de la época colonial. Martins y Casillas lo tradujo por "juez", Kovadloff lo dejó en portugués y añadió una nota a pie de página, y Pámies lo adaptó por "juez de paz", a pesar de que no eran equivalentes ni en las funciones que desempeñaban cada uno ni en la época, ya que el *juiz-de-fora* era un funcionario letrado, formado en leyes o cánones, y nombrado por la Corona, a la que representaba. Recibía ese nombre porque el magistrado no podía ejercer el cargo en su lugar de origen o residencia.

Observamos que cada uno traducía de modo diferente la *Rúa das Belas Noites:* "calle de las Bellas Noches", para Martins, Kovadloff lo deja en portugués, y Pámies lo traduce por la "Avenida nocturna".

Intentamos entender por qué el catalán tradujo (...) *um bomemgrave, a urna senhora, as vezes a um menino, como acontecerá aofilbo do juiz defora. Tinba a vocacao das cortesías. De resto, devia...* por un simple "alguien", *algú,* en catalán.

Tampoco entendimos qué le ocurrió a Kovadloff cuando tradujo *"Simao Bacamarte teimou que nao, que nao era caso de morte"* por "Simón Bacamarte se negó terminantemente a que su esposa lo acompañara, diciéndole que era descabellado creer que estaban ante un riesgo de muerte." En el capítulo X traduce *namoradeiras* por "seductoras que mariposeaban yendo de una relación a otra". Dos capítulos más tarde *"pelo que recusou"* se convierte en "por lo que se negaron a prestar oídos a los disconformes".

En el último apartado del taller vimos la importancia de las fuentes de consulta, ya que *"dois tostões"* equivalía a "veinte céntimos", para Pámies, o "diez centavos de rey", para Kovadloff, o "dos céntimos", para Martins y Casillas.

La traducción en verso del francos: 'El misántropo[9] de Molière

Taller francés-castellano

Póllux Hernúñez

A**cto** II, **escena** II, 711/730

El entusiasmo del joven Molière por la filosofía epicúrea, que conoce por su maestro Gassendi, le lleva a traducir al francés el *De reniai natura* de Lucrecio. Desgraciadamente esta traducción se ha perdido, excepto por un breve pasaje que el dramaturgo inserta en el segundo acto de *Le misanthrope.* Dicho pasaje, procedente en último término de algún discípulo de Epicuro, tal vez Filodemo de Gadara, profesor en Roma, contemporáneo y seguramente amigo de Lucrecio, es una sátira (citada después por Ovidio en el *Ars amandi)* sobre la locura de los enamorados que, ciegos a los defectos de sus amadas, no ven en ellos sino virtudes.

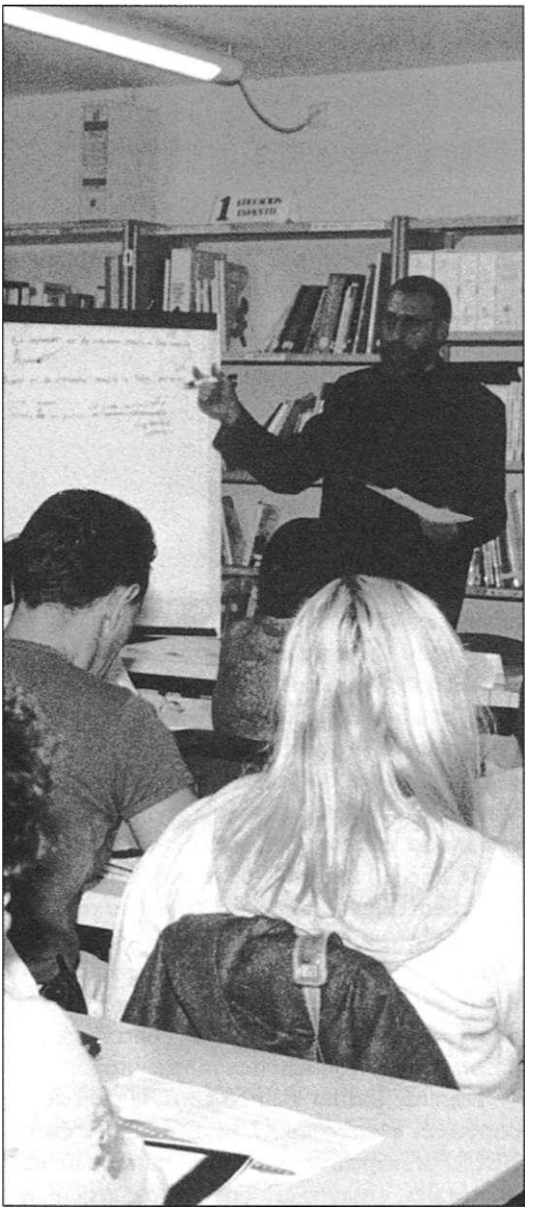
Molière tradujo así el texto de Lucrecio, pomendolo en labios de Éliante:

L'amour, pour l'ordinaire, est peu fait à ces lois,
Et Ton voit les amants vanter toujours leur choix;
Jamais leur passion n'y voit rien de blâmable,
Et Harn l'objet aimé tout leur devient aimable:
Es comptent les défauts pour des perfections,
Et savent y donner de favorables noms.
La pale est aux jasmins en blancheur comparable;
La noire à faire peur, une brune adorable;
La maigre a de la taille et de la liberté;
La grasse est dans son port pleine de majesté;
La malpropre sur soi, de peu d'attraits chargée,
Est mise sous le nom de beauté négligée;
La géante parait une déesse aux yeux;
La naine, un abrégé des merveilles des cieux;
L'orgueilleuse a le coeur digne d'une couronne;
La fourbe a de l'esprit; la sotte est toute bonne;
La trop grande parleuse est d'agréable humeur;
Et la muette garde une honnête pudeur.
C'est ainsi qu'un amant dont l'ardeur est extrême
Ame jusqu'aux défauts des personnes qu'il aime.

Siguiendo la doctrina de García Yebra, el coordinador del taller imita a los participantes a proponer, verso a verso, la traducción de este texto teniendo en cuenta los siguientes principios:

- Decir todo lo que dice el original,
- No añadir nada que el original no dice,
- Mantener el estilo y la forma lo más cercanos posible a los del original: vocabulario atemporal, tono irónico, alternancia de pareados alejandrinos de rima masculina v femenina, derivaciones, aliteraciones, anáforas, etc.

Con la participación activa de los presentes va componiéndose el texto de llegada, que el coordinador va contrastando con su propia versión:



Xo suele amor regirse por tal ordenación
y siempre quienes aman alaban su elección;
en ésta su pasión nada ve reprobable
y en la persona amada todo lo hallan amable;
consideran virtudes lo que defectos son
y saben designarlos con gran aprobación:
la pálida es al blanco del jazmín comparable,
la negra que da miedo morena es adorable,
la delgada posee talle y agilidad,
la gorda* tiene un porte pleno de majestad,
a la desaseada, de encantos mal dotada,
el nombre se le da de beldad descuidada,
la giganta parece diosa al observador,
mientras la enana es síntesis de celestial primor,
la altiva tiene el alma digna de una corona,
la picara es graciosa, la necia bonachona,
la gran cotorra goza de un agradable humor
v la muda mantiene un honesto pudor.
Así el enamorado que en exceso se inflama
ama hasta los defectos de las personas que ama.

El coordinador juega con la ventaja del tiempo, pues, mientras que el taller dura dos horas, él ha dispuesto de muchas más para llegar a este resultado. Para concluir, enumera las diferentes etapas del proceso de traducción que ha seguido:

a) Lectura detenida del texto

b) Lectura del contexto (resto de la obra y otras obras de Moliere y de su época)

c) Redacción de la trama: primera versión de todo aquello de lo que se está absolutamente seguro, aunque sea poco (dejando espacios en blanco si se escribe a mano, marcando con barra u otro signo si en pantalla)

d) Relleno de los espacios en blanco mediante consulta exhaustiva de las obras de referencia

e) Revisión

f) Relectura distanciada.

Para el decisivo punto f) el coordinador del taller recomienda acudir a:

- Otras traducciones al castellano y a otras lenguas bien conocidas,
- Diccionarios monolingües
- Diccionarios bilingües
- Diccionarios ideológicos, de sinónimos y de rima
- Enciclopedias y otras obras especializadas, como ediciones comentadas y anotadas de la obra de Moliere, tratados de versificación, etc.

* Algunas damas presentes indican su preferencia por un término menos explícito, pero eso es lo que dice Moliere.

La traducción al catalán de 'Blrthday Letters[9]

'Cartes d'anlversarl', de Ted Hughes

Taller inglés-catalán
Josep María Fulquet y Pauline Ernest

Debutantes en estas VIII Jornadas, nuestros dos principales objetivos, como protagonistas del taller dedicado a la traducción inglés-catalán, y más como autores de la traducción de *Birthday Letters,* el libro postumo del poeta inglés Ted Hughes, fueron, en primer lugar, acercar lo más posible los poemas a los presentes, y, posteriormente, presentar su estilo directo, coloquial a veces, como parte sustancial del texto original. Así, partimos de la asunción de que para la mayoría de consumidores habituales de poesía en lengua catalana este libro era su primer contacto con la poesía de Hughes. En efecto, *Birthday Letters,* compuesto ya al final de la prolífica carrera de su autor, presentaba la dificultad añadida de no poder ser situado en el contexto general de la obra de Hughes, va que, a diferencia de la que fue su esposa, Svlvia Plath, libros como *Crow* o *Tales from Ovid* (por citar alguno) no han visto la luz hasta estos últimos meses, a raíz sobre todo de la muerte del poeta y del eco que tuvo en los medios la publicación del texto de referencia.

Entre los poetas ingleses, Ted Hughes y Svlvia Plath forman acaso el matrimonio "literario" más famoso del siglo xx. Cuando apareció en Gran Bretaña, *Birthday Letters* recabó toda la atención de la prensa especializada, que se dedicó exclusivamente a divulgar farragosos detalles del anecdotario personal de la pareja. A medida, pues, que avanzábamos en nuestra tarea, iban surgiendo artículos —hasta el momento desconocidos por el público— que debatían aspectos de la biografía y de la obra de ambos. De este modo, el lector británico supo de la existencia de Frieda Hughes —de treinta y nueve años y frecuentemente mencionada por su padre en el libro que nos ocupa (véanse los poemas "Visit" o "Fingers")—, cuando apareció por vez primera en televisión para recoger el prestigioso "Whitbread Prize For Poetrv" concedido al poeta fallecido dos meses antes.

Durante treinta v cinco años, la vida de los cónyuges suscitó en Gran Bretaña, v en los EEUU principalmente, un gran número de tesis doctorales, ensayos críticos, libros, artículos y hasta tres biografías. Todos, invariablemente, coincidían en considerar a la pareja no sólo como notables poetas, sino también como rivales, como contendientes, v, en el caso de Plath, como la esposa y madre abandonada por un marido adúltero. Preguntas como las que siguen son todavía motivo de debate en los círculos literarios y extraliterarios, y han vuelto a

salir a la superficie tras la aparición de *Birthday Letters:* ¿Cuál de los dos era mejor poeta? ¿Hizo bien Ted Hughes en aceptar el cargo de "Poet Lauréate", toda vez que Svlvia Plath murió tan joven? ¿Hasta qué punto fue Hughes responsable del suicidio de Plath? ¿Fue el matrimonio un ejemplo de la típica relación de posguerra, del poder del macho sobre la mujer que lucha por conjugar la crianza y la educación de los hijos con su carrera literaria?

Puede que este tipo de información no sea relevante para un análisis global del valor estrictamente literario de *Birthday Letters,* pero no ha sido posible hasta el momento disponer de la misma en la Península. Como traductores, teníamos, pues, la firme convicción de que para apreciar plenamente los poemas, el lector necesitaba saber al detalle los hechos más significativos de la biografía de ambos poetas. Si bien era cierto, por otra parte, que algunos textos, por así decir, "aguantaban" solos y podían ser apreciados sin añadir más información, no lo era menos que resultaba difícil en ocasiones no sentirse conmovido por el simple poder evocador del lenguaje. Hughes suele expresar sin ambages sus emociones —los tiernos, obsesivos, dolorosos conflictos que toda relación sentimental conlleva—, aunque el lector desconozca la naturaleza de segmentos concretos de la vida convugal de Hughes v Plath. La conciencia de dichos segmentos añade, sin embargo, otra dimensión a la comprensión de los poemas de *Birthday Letters,* poemas que abarcan un periodo de tiempo comprendido entre 1956, cuando Hughes descubre a Sylvia Plath en una foto de promoción universitaria (véase el poe-

ma "Fulbright Scholars") hasta la muerte del poeta, en 1998.

A través, pues, de estos poemas, Hughes avanza y retrocede en el tiempo, y contrapone el pasado al presente, y éste, al futuro. Asimismo, encontramos referencias a los hijos del matrimonio, Frieda (antes mencionada) y Nicholas, como también explícitas alusiones a remotos lugares de Alaska y Australia, donde transcurre actualmente la vicia adulta de los dos hermanos. Por si esto fuera poco, en-un mismo poema coexisten referencias al suicidio de Plath, treinta y siete años antes, y descripciones de su sepultura en Heptonstall. Para ilustrar cuanto antecede, en el poema "The Yisit[11], Hughes mezcla indistintamente: a) la descripción de un incidente que tuvo lugar poco antes de su matrimonio con Plath, b) el momento en que el poeta lee el relato que Plath hace del mismo en su *Diario,* c) la evocación de Plath hablando y escribiendo acerca de dicho incidente, d) el instante en que el propio Hughes escribe el poema, e) el recuerdo de su hija, pocos años después de la muerte de la madre, cuando entra en el estudio del poeta y le pregunta por ella y f) el suicidio de Plath, diez años antes.

Por supuesto, sin una explicación previa de aspectos como los que anteceden de la vida de Hughes y de la que fue su familia, resulta un trabajo arduo, si no baldío, entender poemas como el aquí citado.

Ted Hughes era inglés, de Yorkshire; Sylvia Plath, una norteamericana que vivió en Inglaterra los últimos siete años de su vida. A su muerte, Hughes se convirtió en una suerte de recluso que no abandonó, salvo raras excepciones, su retiro de Devon hasta el fin de sus días.

En su mayor parte, los poemas de *Birthday Letters se* inscriben en un contexto, sociocultural e histórico, de marcado acento local. En efecto, cuando el poeta habla de su patria, y, en menor grado, de los EEUU, lo hace crípticamente, con alusiones a costumbres y lugares fácilmente identificables para un lector inglés o norteamericano, pero que significan muy poco para un lector catalán o español. Ejemplos varios de cuanto decimos son términos como *soup kitchen, coffee bars, bobby sox, fitted carpets, parafiíi heaters, Brainlcy apples, thatched roofis, Morris travellers, corduroy jackets,* un *picnic inside the* car junto a la costa, en un día frió y gris, los narcisos *(daffiodils)* en primavera, etc.

En contraste con este último punto, *Birthday Letters* incluye también numerosas referencias a otras culturas: la mitología griega, mitos paganos y cristianos, religiones aztecas y orientales, astrología, las cartas del Tarot, el tablero *Onija,* el mundo de lo sobrenatural, cuentos y leyendas populares, etc. Encontramos también en el libro frecuentes referencias a figuras señeras de la literatura inglesa de todos los tiempos (Shakespeare, Chaucer, Coleridge, las hermanas Bronté, Conrad) y del arte (Bosch, Brueghel, Goya, Picasso). El lector se ve en la necesidad de descifrar las numerosas referencias que hace Hughes a símbolos personales e imágenes utilizadas por Sylvia Plath en su propia obra: la campana de cristal (*TIjc Bell Jar),* el pájaro del miedo *{The Panic Bird),* la muerte *(Lady Death),* los personajes de *The Tempcst* Ariel, Miranda y Calibán, la luna, el genio, los tratamientos por electroshock, Prusia, la figura del padre, Otto Plath, etc.

Como solución a los problemas mencionados, y para ir concluyendo, creímos que la mejor manera de llevar a buen puerto la traducción de un libro tan complejo como *Birhday Letters* era formar un tándem anglocatalán. Así, Josep Maria Fulquet elaboraba un primer esbozo de traducción, que era revisado después por Pauline Ernest. El siguiente paso era un trabajo conjunto de discusión —palabra por palabra, poema por poema— hasta llegar a un resultado de consenso y de fijación del texto de llegada definitivo.

Huelga decir que ya desde los primeros contactos con el texto original, nos apercibimos de

que, por sus especiales características, *Birtbciay Letters* precisaba de un exhaustivo prólogo y de un extenso capítulo de notas que hicieran posible una mejor comprensión de la obra. Así, pues, el prólogo en cuestión no sólo da información de la biografía del poeta, sino que también contiene referencias a los diversos ensayos publicados relativos a la persona de Svlvia Plath, a sus poemas (en los que describe a menudo los mismos acontecimientos que cita Hughes en *Birtbday Letters)* y al canon de la lírica en lengua inglesa del siglo xx.

En cuanto a las notas, su propósito no es sólo clarificar referencias históricas o literarias. En algunos casos, nuestra intención era ir acaso más allá de lo que Hughes dice en sus versos, por cuanto percibíamos que sus palabras habían quedado algo diluidas en nuestra traducción (véanse, a este respecto, los poemas "Fulbright Scholars", "St Botolphís", "Daffodils" o "Life After Death").

Y éste fue, en resumen, el contenido de nuestra intervención en el taller La traducción de *Caries d'aniversari,* de Ted Hughes. Todo cuanto hasta aquí se relaciona es lo que, con mayor o menor acierto, intentamos comunicar a los que, con su asistencia, honraron nuestro taller. Si con ello contribuimos a hacer más transparente la lectura de un libro tan complejo, tan oscuro como *Birtbday Letters* podemos, como traductores, darnos modestamente por satisfechos.

La traición de la razón: *El mundo de ayer' de Stefan Zweig

Joan Fonteuberta
Modera **Dolors Udina**

Conferencia-coloquio

Dolors Udina: Tengo el honor de presentar a Joan Fonteuberta, profesor de traducción de la Universidad Autónoma de Barcelona y también Decano. Es traductor de Franz Kafka, Günter Grass y Thomas Mann. Nos va a hablar de una obra de Zweig que ha traducido al catalán y al castellano.

Joan Fonteuberta: El encargo de traducir *Die Welt von Gestan* al catalán v al castellano me ha dado la oportunidad, aparte de un ejercicio lingüístico bastante completo, de reflexionar sobre los condicionantes a los que tiene que enfrentarse el traductor en general v, en el caso de Zweig, a uno de ellos en particular: la censura.

En el número de *El País* correspondiente al 20 de mavo pasado, Ignacio Vidal-Folch hablaba de este libro a raíz de la publicación de otras tres obras de Zweig. Tras decir que muchos lo consideran su mejor libro, añade:

> *El mundo de ayer* me reeditado hace dos años en la misma versión franquista masculada (sic) por la censura, se agotó rápidamente v habrá que esperar unos años para disponer de una traducción nueva y más fidedigna.

La nueva traducción no se hará esperar tanto y sí será más fidedigna, entre otras cosas precisamente porque ha podido contar con esa otra, la primera, publicada en 1953 por la editorial Juventud en traducción de Alfredo Cahn. Debo decir ante todo que no hablaría de un traductor y de su traducción para detractarlos. Pero es que, además, en el caso que nos ocupa, la traducción de Cahn merece todos mis respetos v elogios. Y me congratulo por haber podido contar con ella, a pesar de las mutilaciones que sufrió en su día, por las atinadas soluciones que aporta en muchos casos.

En efecto, en la traducción de Cahn falta un capítulo entero. Es un capítulo que se ha hecho famoso precisamente por su omisión. Me lo recordó no hace mucho el rabino de Barcelona, a quien encontré por casualidad ante la puerta de un cine. Yo, a mi vez, puntualicé que no era la única parte del libro censurada, que había muchos otros fragmentos, a veces sólo frases o incluso palabras, omitidos o cambiados. Ya se sabe que los traductores podemos tener y tenemos pequeños deslices: confundimos una palabra por otra, la olvidamos en la fase de reconstrucción (sobre todo cuando, por ejemplo, en alemán, para reconstruir una frase larguísima, hay que darle la vuelta entera, recorrerla en sentido inverso, y entonces por el camino se nos pierde algún elemento) o simplemente la interpretamos mal. En esta traducción española de *El mundo de ayer,* sin embargo, es sospechoso que esos "deslices" se produzcan sistemáticamente cuando se trata de unos temas concretos.

El capítulo censurado es el tercero y lleva por título *"Eras ¡uatutiuus".* Como Uds. mismos

pueden juzgar por el fragmento que se les ha entregado, es una reflexión sobre la moral hipócrita de la época en que el autor se educó. Naturalmente, a los ojos del lector actual parece ridículo que se censurase un texto con más implicaciones filosóficas y psicoanalíticas (se descubre fácilmente la figura de Freud detrás) que eróticas (a pesar del título) y menos aún pornográficas.

Es tan evidente lo absurdo de esta censura, que el texto omitido habla por sí solo v no creo que necesite de más comentarios. Por ende prefiero destacar otros pequeños fragmentos censurados que, por su misma pequenez, han pasado inadvertidos y que, no obstante, son altamente significativos.

Por ejemplo, en el texto original, al hablar de Guilbeaux, entre otras cosas fundador del diario antibelicista *Dcinain,* se dice que este personaje

> [...] Asumió en Suiza la representación de los grupos radicales franceses que la mano dura de Clemenceau había amordazado. Tuvo un papel histórico en los famosos congresos de Kienthal y Zimmerwald, donde los socialistas todavía internacionalistas se separaron de los que se habían convertido en patriotas". En la traducción de editorial Juventud la última frase reza así: "[...] Se escindieron de los que se plegaron a la fobia patriotera".

En otro momento se habla de la devaluación de la moneda austríaca que provocó una avalancha de "turismo fatal" —como lo llama Zweig— que acudía del extranjero, sobre todo de Alemania, a Austria para aprovecharse del cambio ventajoso para sus divisas. Dice el texto original que "todos los hoteles de Viena estaban llenos de esos buitres". Incomprensiblemente en la traducción los buitres se convierten en simples extranjeros. Tampoco se comprende que al mencionar al pacifista austríaco Alfred Fried se omita el hecho de que fue galardonado con el Premio Nobel de la Paz en 1911.

Más sospechosa aún es la supresión de una frase entera en relación con las consecuencias materiales y morales de la Primera Guerra Mundial. El autor se pregunta: ";Cómo se podía seguir teniendo por sagrada una moral que durante cuatro años permite el asesinato y el latrocinio en nombre del heroísmo v la requisar".

La censura prohibió las palabras "homosexualidad" y "lesbianismo" y la cambió por "manifestaciones de la sexualidad invertida". Más adelante, en el mismo capítulo, el texto original habla de las sociedades secretas que eran más poderosas de lo que sospechaban los dirigentes de la República. Pero a continuación de "sociedades secretas" hay un pequeño inciso que fue traducido por "gravemente infestadas de perversión sexual", cuando Zweig dice simplemente "saturadas de homosexuales".

Ya en el último capítulo, Zweig habla de su amistad con Sigmund Freud. También aquí los censores tuvieron mucho cuidado en evitar determinadas palabras. Dice la traducción de 1935:

> Se había distanciado de la universidad y de sus cautelas académicas debido a la manera imperturbable con que osaba penetrar en las zonas —hasta entonces vírgenes y temerosamente evitadas— del mundo terrenal y subterráneo del instinto.

Y termina aquí la frase, cuando en el original sigue una coma y el texto continúa así:

> [...] es decir, precisamente aquella esfera que la época había declarado solemnemente "tabú". Inconscientemente, el mundo del optimismo liberal se dio cuenta de que aquel espíritu no comprometido le socavaba implacablemente, con su psicoanálisis, las tesis de la represión progresiva de los instintos con la ayuda de la "razón" y del "progreso", que ponía en peligro su método de ignorar las cosas molestas con la técnica despiadada de sacarlas a la luz.

En el texto traducido leemos, hablando también de Freud: "Estoy persuadido de que Freud hubiera podido pronunciar las cuatro quintas partes de sus teorías sin encontrar ninguna re-

sistencia académica, con sólo haberse avenido a envolverlas en un manto de disimulo y a insinuar apenas las últimas consecuencias en vez de comprobarlas siempre, inexorablemente". Pues bien, el original, después de "envolverlas en un manto de disimulo", añade: "[...] y decir 'erótica' en vez de 'sexualidad', 'eros' en vez de 'libido'".

En una conversación con Rathenau, el por aquel entonces ministro de Asuntos Exteriores alemán expresó a Zwéig sus dudas sobre la posibilidad de una paz verdadera. "Quizás se consiga dentro de diez años", dijo, "en el supuesto de que las cosas les vayan mal a todos y no sólo a nosotros. Primero tiene que desaparecer de la diplomacia la vieja generación". Aquí termina la traducción de la editorial Juventud. Faltaba una frase: "Y hace falta que los generales se limiten a hacer de estatuas mudas en las plazas públicas".

Preocupados por la moral de los jóvenes españoles, los censores tacharon del texto el siguiente fragmento:

> A lo largo de la Kurfürstendamm se paseaban jóvenes maquillados, con cinturas artificiales, y no todos eran profesionales; todos los bachilleres querían ganarse algo, y en los bares penumbrosos se veían secretarios de Estado y financieros importantes cortejeando cariñosamente a marineros ebrios sin vergüenza alguna. Ni la Roma de Suetonio había conocido unas orgías como las de los bailes de travestíes de Berlín, donde centenares de hombres vestidos de mujer y de mujeres vestidas de hombre bailaban bajo la mirada complaciente de la policía.

Y a renglón seguido omitieron la frase:

> Las chicas se vanagloriaban de ser perversas; caer en la sospecha de conservarse vírgenes a los dieciséis años habría sido considerado un oprobio en cualquier escuela de Berlín: todas querían poder contar sus aventuras; cuanto más exóticas, mejor.

Y la frase: "Pero lo más importante de este erotismo patético era su espantosa falsedad" se convierte en: "Pero lo más repugnante...".

Hablando de su viaje a Rusia en 1928, dice Zweig (y cito la traducción de 1953):

> Había estado quince días en Rusia y aún seguía percibiendo aquella tensión interior, aquella niebla cálida de una ligera embriaguez espiritual. ¿Qué era en realidad lo que tanto me excitaba: Pronto lo reconocí: eran los hombres y la cordialidad impulsiva que emanaba del fondo de su corazón.

A continuación faltaría la frase siguiente:

> Todos, del primero al último, estaban profundamente convencidos de que las privaciones y restricciones que tenían que padecer eran por mor de una misión superior.

Probablemente se entienda mejor la censura a toda referencia a la España de entonces y, en particular a la Guerra Civil española. Así, en el capítulo titulado *"Incipit* Hitler", Zweig habla de las luchas callejeras en Viena, preludio de la ocupación nazi. "[...] El ejército regular marchó con ametralladoras y cañones contra las casas obreras de Viena. Durante tres días se luchó encarnizadamente de casa en casa". La traducción española no incluye la frase que sigue: "La última vez que la democracia se defendió así contra el fascismo fue en España".

Antes de abandonar definitivamente Europa en su éxodo hacia América, Zweig escribe unas líneas que, esta vez sí, comprensiblemente faltan en la traducción y que no puedo menos de reproducir aquí:

Incipit Hitler (Fragmento)

> Las últimas horas pasadas en Europa antes de este viaje me exhortaron con un nuevo y serio aviso a ponerme en camino. En aquel verano de 1936 ha-

bía estallado la guerra civil española, la cual, vista superficialmente, sólo era una disensión interna en este bello y trágico país, en realidad, empero, era ya la maniobra preparada por las dos potencias ideológicas con vistas a su futuro choque. Había yo salido de Southampton en un barco inglés con la idea de que el vapor evitaría la primera escala, la de Vigo, para eludir la zona en conflicto. Sin embargo, y con gran sorpresa por mi parte, entramos en este puerto e incluso se nos permitió a los pasajeros bajar a tierra durante unas horas. Vigo se encontraba entonces en poder de los franquistas y lejos del escenario de la guerra propiamente dicha. No obstante, en aquellas pocas horas pude ver cosas que me dieron motivos justificados para reflexiones abrumadoras. Delante del ayuntamiento, donde ondeaba la bandera de Franco, estaban de pie y formados en fila unos jóvenes, la mavoría guiados por curas y vestidos con sus ropas de campesinos, traídos seguramente de los pueblos vecinos. De momento no comprendí para qué los querían. ¿Eran obreros reclutados para un servicio de urgencia? ¿Eran parados a los que allí daban de comer? Pero, al cabo de un cuarto de hora, los vi salir del avuntamiento completamente transformados. Llevaban uniformes nuevos y relucientes, fusiles y bayonetas; bajo la vigilancia de unos oficiales fueron cargados en automóviles igualmente nuevos y relucientes y salieron como un ravo de la ciudad. Me estremecí. ¿Dónde lo había visto antes? jPrimero en Italia y luego en Alemania! Tanto en un lugar como en otro habían aparecido de repente estos uniformes nuevos e inmaculados, los automóviles flamantes y las ametralladoras. Y una vez más me pregunté: ¿Quién los proporciona, quién paga esos uniformes nuevos? ¿Quién organiza a esos pobres jóvenes anémicos? ¿Quién los empuja a luchar contra el poder establecido, contra el parlamento elegido, contra los representantes legales de su propio pueblo? Yo sabía que el tesoro público estaba en manos del gobierno legítimo, como también los depósitos de armas. Por lo tanto, esas armas y esos automóviles tenían que haber sido suministrados desde el extranjero y sin duda habían cruzado la frontera desde la vecina Portugal. Pero, ¿quién los había suministrado? ¿Quién los había pagado? Era un poder nuevo que quería el dominio, el mismo poder que actuaba aquí y allá, un poder que amaba la violencia, que necesitaba la violencia v que consideraba debilidades anticuadas todas las ideas que nosotros profesábamos y por las cuales vivíamos: paz, humanidad, entendimiento mutuo. Eran grupos secretos, escondidos en sus despachos y consorcios, que se servían cínicamente del idealismo ingenuo de los jóvenes para sus ambiciones de poder y sus negocios. Era la voluntad de imponer la fuerza, que, con una técnica nueva y más sutil, quería extender por nuestra infausta Europa la vieja barbarie de la guerra. Una sola impresión óptica, sensorial, tiene siempre más fuerza sobre el alma que mil opúsculos y artículos de periódico. Y en el momento en que vi cómo estos muchachos jóvenes e inocentes eran provistos de armas por instigadores ocultos entre bastidores y lanzados contra muchachos también jóvenes e inocentes de su propia patria, tuve el presentimiento de lo que nos esperaba, de lo que amenazaba a Europa. Cuando, al cabo de unas horas de parada, el barco desatracó de nuevo, corrí a mi camarote. Era demasiado doloroso para mí seguir viendo este hermoso país que había caído víctima de una horrible desolación por culpa de otros; Europa me parecía condenada a muerte por su propia locura, Europa, nuestra santa patria, cuna y partenón de nuestra civilización occidental.

Al término de su viaje, cuando desembarca en Pernambuco, de noche, dice así:

> Con la Cruz del Sur encima la cabeza, rodeado de gentes de piel oscura, vi en un periódico la noticia del bombardeo de Barcelona y del fusilamiento de un amigo español en cuya compañía había pasado unas horas agradables no hacía muchos meses"

Naturalmente, este fragmento tampoco consta en la traducción. Y un poco más abajo se omiten también los nombres de Ebro y Manzanares.

Hasta aquí los ejemplos más significativos de la insigne labor censora de otros tiempos. No constituven un caso único, claro está. Se sabe de muchas intervenciones en textos traducidos por motivos ajenos a los mismos. Son de so-

bra conocidos los cambios v los cortes introducidos por la censura franquista en los doblajes de las películas. Al fin y al cabo son una práctica habitual en las dictaduras. Pero se da también en muchas otras circunstancias, en épocas y bajo regímenes muy diferentes.

Si:: movernos del mundo germanohablante, causó un cierto revuelo en Alemania un acontecimiento televisivo que, aunque no insólito en sí mismo, reveló un cierto estado de cosas. Desde 1984 hasta 1994 se emitió en Alemania la serie norteamericana *Magmim, P.I.* con gran éxito de audiencia. Luego compró los derechos otro canal y empezó a emitirla a partir de 1995. Hasta aquí, todo normal. La alarma saltó cuando los telespectadores se dieron cuenta de que las voces de los protagonistas habían cambiado. Una profesora de la Martin Luther Universität Halle-Wittenberg, Karin Wehn, realizó un estudio de comparación entre las dos versiones v llegó a conclusiones muv interesantes. En la primera versión doblada no sólo había errores graves de traducción, sino también omisiones y tergiversaciones. Para ponerles sólo unos ejemplos, en el episodio titulado ***Never*** *Ajjaiu,* los nazis de la serie original se convierten en espías palestinos. La mención de la captura de Eichman por un comando de los servicios secretos israelíes se convierte en una comparación entre el Mossad y la CÍA. Una escena de este mismo episodio acaba bruscamente. En la versión original seguía una conversación entre Magnum y Higgins, en la que éste último cuenta que estuvo en Núremberg durante el famoso proceso. Etcétera, etcétera. El tema de los nazis y de la Segunda Guerra Mundial en general era tabú incluso en los años 80.

Decía al principio que la traducción de ***El mundo de ayerme*** llevó a una serie de reflexiones en torno a los condicionantes que envuelven la traducción. El motivo lo proporcionaba, como hemos visto, la censura de la única traducción española hasta la fecha. Pero el mismo texto de Zweig invitaba a la reflexión. Todo él es un alegato en contra de la guerra, una defensa apasionada de los valores humanistas y de la Europa unida y una crítica de la *intelligentsia* europea, lo que él llama "la traición de la razón". El capítulo 9, titulado "Las primeras horas de la guerra de 1914" termina con el siguiente párrafo:

> Pocas semanas más tarde me mudé de casa. Resuelto a evitar aquella peligrosa psicosis colectiva, me trasladé a un suburbio rural para empezar mi guerra personal en medio de la guerra: la lucha contra la traición de la razón, entregada a la pasión colectiva del momento.

La censura no es el único condicionante, como todos Uds. muy bien saben. El primero de todos, sin duda necesario, pero condicionante al fin y al cabo, es el "encargo". Tan viejo seguramente como la traducción misma. Peter Russell, en su interesante librito *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)* compara la situación de los traductores italianos durante los siglos xiv v xv con los de la Península Ibérica (portugués, castellano, catalán y aragonés (esta última, "legítima lengua de traducción", nos dice el autor). Mientras que los primeros gozaban con frecuencia de una independencia social v económica v así podían acometer la traducción por iniciativa propia "de suerte que no tenían que rendir cuentas de su trabajo a ningún mecenas", en la Península Ibérica, al igual que en Francia, "las traducciones eran por lo general encargadas por un príncipe o un magnate". Y esto podía plantear dilemas al traductor, porque era comprometido hacer determinados comentarios en sus prólogos y dedicatorias. Russell cita el ejemplo de Jean de Meun, quien, "al dedicar a Felipe IV de Francia su traducción de Boecio (hacia 1286) crevó inocuo advertir que, aunque el rey desde luego entendía bien el latín, no se podía negar que Boecio en francés era más fácil de leer que en latín".

Esta dependencia del traductor/intérprete respecto de quien le encarga el trabajo se ha hecho evidente también en la historia de las colonizaciones. Así, nos dice Jesús Baigorri en su tesis —luego convertida en libro— *La interpretación de conferencias, profesión para un siglo de guerras y de diálogo (Biografía de una profesión)* que "Las Crónicas [de Indias] están llenas de casos en los que los intérpretes no eran de fiar, porque siempre existía el recelo de que fueran a traicionar a los españoles". Se trataba de una doble fidelidad: fidelidad lingüística y fidelidad a sus amos.

Y hablando de las traducciones propiamente dichas, ya en el siglo xn, nos dice este mismo autor:

> Las traducciones estuvieron patrocinadas por la iglesia o por la monarquía v no estuvieron motivadas por la demanda de "lectores", prácticamente inexistentes por el analfabetismo general v que tampoco, de haber existido, se hubieran sentido muv atraídos por los temas científicos de las obras traducidas (en ningún caso candidatas a *best sellers).* Estuvieron motivadas por otras razones: posiblemente religiosas en el caso de la iglesia (defensa cicla fe frente al islam i v políticas en el caso del monarca (consolidación de su poder v cohesión nacional).

Y actualmente ¿quién está libre de estas dependencias: En 1984 los profesores Reiss y Vermeer contribuyeron a sistematizar el proceso de traducción con su famosa *Skopostheorie.* Su idea central era que un texto es una acción comunicativa enmarcada en unas coordenadas situacionales de tiempo y de espacio de una cultura determinada, cuya finalidad es cumplir el objetivo de la comunicación. Desde este punto de vista, pues, la equivalencia funcional de una traducción es sólo uno de entre otros posibles objetivos de la traducción. El porqué v el cómo una traducción transfiere un texto de una lengua a otra, depende de la situación específica, es decir de porqué se realiza (encargo) y para quién (receptores). La regla principal de la traducción es el *skopos:* una acción viene determinada por su intención, es función de su objetivo, y lo mismo es válido para una traducción.

El peligro de esta teoría i,que sin duda ha servido para explicar mejor el proceso de traducción) consiste en radicalizarla hasta las últimas consecuencias. En efecto, si ponemos el énfasis en el aspecto de la comunicación, en los receptores, se puede caer —y se cae a menudo— en el exceso de convertir el texto de llegada en una parodia del original. I a idea de ""facilitar" la lectura a base de simplificar la lengua, de "modernizar" a los clásicos, esta en la mente de editores, correctores v, en otros ámbitos, de periodistas, guionistas y escritores. Y lo malo es que los responsables del encargo —quien paga manda, decimos en catalán— a veces imponen estos criterios en contra de cualquier otra consideración.

Por ello, es siempre interesante y necesario leer a los traductores, escuchar su voz. Al fin v al cabo, son ellos los que están en contacto más directo e íntimo con el original y su autor. Y existe una gran unanimidad entre ellos en considerar que el único condicionante que tendría que haber en la traducción literaria es "la empatia entre autor v traductor".

Hace justamente un año, v con esto termino, hablaba en este mismo foro el profesor John Rutherford, de Oxford. Al comentar su traducción al inglés del *Don Quijote,* señaló las peleas con cierta editorial que le quería corregir el texto alegando razones "'políticamente correctas". Las barbaridades que le proponían eran tan colosales que se rebelo. Pero sólo hasta cierto punto pudo hacer prevalecer su opinión, es decir, su razón.

Y, tras estas reflexiones, se me ocurren muchas preguntas. Por ejemplo, ¿es conveniente que cada editorial tenga sus criterios lingüísticos? ¿Es necesario? ¿Conviene a la traducción en general y, por lo tanto, a los traductores, que seles imponga estos criterios? ¿No están va —los traductores— bastante condicionados por la situación de estrés que sufren: prisas, honorarios, informatization, *marketing,* macroeditoriales,

etc.? Si un traductor es autor v, por consiguiente, creador, ¿hasta dónde llega su libertad de creación? Seguramente a Uds. se les ocurrirán otras preguntas y quizás algunas respuestas. Oigámoslas. Muchas gracias.

Evos matutinus (Fragmentos)

Durante los ocho años de instituto se produjo para todos nosotros un hecho sumamente personal: de niños de diez años pasamos poco a poco a convertirnos en jóvenes púberos de dieciséis, diecisiete y dieciocho, y la naturaleza empezó a anunciar sus derechos. Ahora bien, este despertar de la pubertad parece un problema totalmente personal que todo aquel que se hace adulto tiene que dirimir consigo mismo y a su manera, y que, a primera vista, no parece nada apropiado para ser discutido en público. Sin embargo, para nuestra generación esta crisis iba más allá de su propia esfera. Mostraba a la vez un despertar distinto, porque nos enseñaba a observar por primera vez y con sentido crítico el mundo social en que habíamos crecido v sus convicciones. Los niños, e incluso los jóvenes, en general tienden a mostrarse respetuosos sobre todo con las leyes de su entorno. Pero se someten a las convenciones que se Íes impone sólo cuando ven que todos los demás las observan con la misma lealtad. Un solo ejemplo de falta de veracidad por parte de los maestros o de los padres induce inevitablemente a los jóvenes a considerar todo su entorno con mirada desconfiada y, por ende, más inquisitiva. **Y** no tardamos mucho en descubrir que todas las autoridades en las que habíamos puesto nuestra confianza hasta entonces —esencia, familia y moral pública— en el punto referente a la sexualidad se comportaban con notable ƒJ^i^ƒ **Y** más aún: que en este tema también a nos**otros** nos exigían secretismo y disimulo.

Y es que antes de los años treinta y cuarenta la geste pensaba de modo distinto que en nuestro mundo actual. Quizás en ninguna otra esfera de la vida pública se produjo un cambio tan radical en el lapso de una sola generación como en el de las relaciones entre los dos sexos, y eso por una serie de factores: la emancipación de la mujer, el psicoanálisis freudiano, la educación física, la independización de los jóvenes. Si tratamos de formular la diferencia entre la moral burguesa del siglo XIX, que era esencialmente victoriana, v las ideas hov vigentes, de más libertad y menos prejuicios, quizás la mejor forma de abordar la cuestión es diciendo que aquella época rehuía miedosamente el problema de la sexualidad por un sentimiento de inseguridad interior.

[...] Muchas veces, cuando hablo con compañeros más jóvenes de la generación de la posguerra, tengo que convencerlos casi a la fuerza de que nuestra juventud, en comparación con la suya, no había sido en absoluto privilegiada. Cierto que disfrutamos de más libertad como ciudadanos que la generación de hoy, que está obligada al servicio militar, al servicio social y, en algunos países, a ideologías de masa y que, en resumen, ha sido entregada a la arbitrariedad de una estúpida política mundial. Podíamos dedicarnos sin trabas a nuestro arte predilecto, seguir nuestras inclinaciones intelectuales, modelar nuestra vida privada de una forma más individual y personal. Podíamos vivir más como cosmopolitas, el mundo entero se abría ante nosotros. Podíamos viajar sin pasaporte ni permiso adonde nos diera la gana, nadie nos examinaba por razón de ideología raza, origen o religión. Teníamos en verdad —y no lo niego en absoluto— inmensamente más libertad individual y no sólo la amábamos, sino que también la utilizábamos. Como muy bien dijo en cierta ocasión Friedrich Hebbel: "Cuando no nos falta el vino, nos falta la copa". Rara vez una misma generación ha tenido ambas cosas; si la moral concede libertad al hombre, entonces es el Estado quien lo coacciona. Si el Estado le da libertad, es la moral la que intenta moldearlo. Vivimos el mundo más y mejor, pero los jóvenes de hoy viven más su juventud, y más conscientemente. Cuando hov veo a los jóvenes salir de sus escuelas y colegios, con la frente alta y serena, los rostros risueños, cuando los veo juntos, chicos y chicas, en una camaradería fran-

ca y despreocupada, sin falsa timidez ni vergüenza, en las aulas, haciendo deporte y jugando, lanzándose a toda velocidad por la nieve sobre esquíes, compitiendo en la piscina con la libertad de los antiguos, corriendo por el país en automóvil de dos en dos, hermanados en todas las formas de una vida sana y despreocupada, sin cargas interiores ni exteriores, cada vez tengo la impresión de que han transcurrido no cuarenta, sino mil años entre ellos y nosotros, nosotros que, para dar y recibir amor, teníamos que buscar siempre las sombras v los escondites. Con la mirada llena de sincero gozo, me dov cuenta de la tremenda revolución de costumbres que se ha producido en favor de los jóvenes, de cuánta libertad en la vida y en el amor han recuperado y de hasta qué punto esta nueva libertad los ha curado física y anímicamente; las mujeres me parecen más bellas desde que les está permitido mostrar libremente sus formas; su manera de caminar, más erguida; sus ojos, más claros; su conversación, menos artificial. Cuan distinta es la seguridad de la que se ha apropiado esta nueva juventud, que no tiene que rendir cuentas de sus actos a nadie excepto a ella misma y a su sentido de la responsabilidad, que se ha zafado del control de madres y padres, tías y maestros y que, desde hace mucho tiempo ya no se puede imaginar las inhibiciones, las intimidaciones y las tensiones con que agobiaron nuestra educación; una juventud que va no conoce los rodeos y los disimulos con que teníamos que conseguir a escondidas, como algo prohibido, lo que ella considera, y con razón, su derecho propio. Afortunadamente disfruta de su edad con el entusiasmo, el frescor, la alegría y la despreocupación que le son propios. Pero la felicidad más bella dentro de esa felicidad es, a mi parecer, el hecho de que no se vean en la necesidad de mentir ante los demás, sino que puede ser sincera consigo misma, sincera con sus sentimientos y con sus deseos naturales. Puede que, a causa de la despreocupación con la que van por la vida los jóvenes de hoy, les falte un poco de respeto por las cosas espirituales que animaban nuestra juventud. Puede que, a fuer de enconttar tan natural este dar y recibir, hayan perdido bastantes cosas del amor que a nosotros nos parecían especialmente valiosas y atractivas, muchas inhibiciones secretas de timidez y pudor, mucha ternura en el afecto. Quizás ni siquiera se imaginan hasta qué punto los escalofríos de lo prohibido acrecientan misteriosamente el placer. Pero todo esto me parece insignificante ante el cambio liberador que representa el hecho de que los jóvenes de hoy estén exentos de miedos y depresiones y gocen plenamente de lo que en aquellos años nos era negado: el sentimiento de libertad y de seguridad en uno mismo.

• • •

Durante el debate se habló de las interferencias que se producen entre las lenguas, especialmente cuando un traductor vierte la misma obra a dos idiomas. Fontcuberta señaló que el problema se resuelve con una corrección cuidadosa por parte de otra persona.

Otro de los temas de interés versó sobre la censura en la traducción. No sólo la censura franquista, porque Fontcuberta señaló que la censura no ha dejado de existir.

Julio Llamazares y sus traductores

Konstantinos Paleólogos, al griego; Rami Saari, al hebreo; Marta Patak, al húngaro; Francine Mendelaar, al holandés

Modera Catalina Martínez Muñoz

Catalina Martínez: Es un verdadero privilegio tener hoy con nosotros a Julio Llamazares. Un autor que es fiel a su compromiso ético, que se sitúa deliberadamente al margen, que se niega a participar en el circo en que se ha convertido la literatura en nuestro país y que, además de todo esto, nos ha dado algunas de las páginas más hermosas escritas en castellano en los últimos veinte años. Ha sido traducido a más de quince lenguas, seguramente porque su literatura habla de sentimientos universales que son fácilmente compartidos por cualquier persona, sin importar cuál sea la lengua en la que hable o se exprese. Es curioso que, en la mayoría de los casos, han sido los propios traductores quienes han dado a conocer la obra de Llamazares en sus respectivos países; no les llamaron de ninguna editorial para proponerles el trabajo, sino que la lectura de las obras de Llamazares les cautivó por completo y decidieron llevar a cabo la traducción.

Sin más, os presentaré brevemente a los ponentes: Marta Patak, traductora al húngaro desde el español y el griego; ha traducido a autores españoles como Javier Marías, Ignacio Akiecoa. Fernando Savater, Borges o Luis García Montero. Konstantinos Paleólogos, traductor al griego; conoció personalmente a Llamazares al hacer la tesis doctoral sobre él y poco después empezó a traducir a Llamazares, Almudena Grandes, Julio Cortázar, Eduardo Galeano, Manuel Rivas v Antonio Muñoz Molina. Rami Saari, traductor al hebreo, es un verdadero políglota: habla trece lenguas, traduce del español (Unamuno, Benedetti, Reinaldo Arenas, Lorca, César Antonio Molina, Claudio Rodríguez y Luisa Castro), griego, húngaro y finés. Francine Mendelaar es traductora al holandés de Llamazares, Eduardo Mendoza, Carmen Martín Gaite v Manuel Vázquez Montalbán. Tanto Marta como Rami también han publicado sus propios libros de poemas. A continuación, les cedo la palabra para que sean ellos quienes nos cuenten cómo ha sido su colaboración, su relación y su experiencia como traductores de Julio Llamazares.

Julio Llamazares: Buenos días y gracias a todos por estar aquí para escucharnos a estas horas de la mañana. Yo ya conté con mi momento de gloria en la jornada inaugural v tuve ocasión de expresar mis opiniones sobre la traducción, así que seré muy breve.

Habitualmente se dice que la mavor riqueza de todo ser humano es tener amigos; v la ma-

yor riqueza de un escritor es tener traductores, ya que sin ellos se reduce notablemente el número de lectores potenciales. Aún más satisfactorio me resulta encontrar traductores con los que me unen lazos de amistad más allá de la relación profesional. Quiero agradecerles sinceramente que se hayan desplazado desde sus respectivos países para participar en esta mesa redonda. Hov serán ellos los protagonistas, porque normalmente los traductores estáis en la sombra v nunca recibís una palabra de recuerdo. Reconozco que vo SOY el primer interesado en oír todo lo que tengan que contarnos, porque los escritores no sabemos escuchar (uno de mis libros de artículos se titula *Nadie escucha).* Tengo verdadero interés en saber qué sienten exactamente mis naductores porque seguramente me hagan ver detalles en los que yo no caigo.

Me gustaría contar de forma breve cómo conocí a cada uno de ellos. Francme fue la primera en traducirme y mi encuentro con ella fue muy curioso. Yo vivo en Madrid, pero paso los veranos en una casa que tengo en la sierra de León donde se sitúan algunos de mis libros, como *Luna de lobos.* En esta novela me inventé los nombres de pueblos, ríos y montes para evitar los problemas que podían aparecer por tratar un tema reciente y difícil como el surgimiento de las guerrillas antifranquistas. Pero la realidad siempre supera a la imaginación, y resultó que uno de mis pueblos inventados existía de verdad en León: Pontedo. Un día de verano me

llamó un amigo mío que vive cerca de Pontedo y trabaja como periodista en un diario de León y me dijo: "Han aparecido en el bar tres holandesas que te andan buscando". Fui en mi coche hasta allí y me encontré con Francine, que había traducido *La lluvia amarilla,* y dos colegas suyas que habían traducido *Luna de lobos.*

A Konstantinos Paleólogos le conocí hace seis o siete años porque él estaba escribiendo su tesis doctoral sobre mi obra. Recibí una llamada suya desde Granada en la que me pidió que nos viéramos porque necesitaba recortes v críticas. Konstantinos llegó a mi casa a las nueve de la mañana en un autobús. Nos presentamos, le mostré un cajón lleno de recortes de pe-' riódico y me volví a la cama. Nuestra relación empezó con muy buen pie: cuando me levanté, encontré todos los recortes archivados y ordenados. Desde entonces mantuvimos un trato más o menos cercano debido a la tesis. Konstantinos me dijo que existía una versión bastante floja de *Luna de lobos* en griego. Decidí hablar con mi agente literaria y le pedí por favor que fuera Konstantinos quien se encargara de las traducciones al griego. Ahora se acaba de publicar *La lluvia amarilla.*

Hace dos años estaba en la Feria del Libro en Madrid firmando libros y apareció una chica con una sonrisa de oreja a oreja y me dijo: "Yo sov húngara y quiero hablar contigo". Yo le contesté que volviera a las nueve, cuando yo terminaba de firmar, y tomaríamos algo. Ya después de las nueve de la noche, con una jarra de cerveza en la mano, ella me contó que viajando por España había encontrado un pueblo abandonado en la provincia de Guadalajara que la había dejado muv impresionada. Alguien le comentó que había una novela que hablaba de la desaparición de los pueblos de España (donde por cierto hay más de tres mil pueblos abandonados). Entonces leyó *La lluvia amarilla* y como San Pablo en el camino de Damasco, se convirtió a la novela y no paró hasta que consiguió su publicación en Hungría.

Rami Saari ha traducido ya cinco libros míos, las tres novelas y los dos libros de poesía. El me conoció leyendo *Lima de lobos en* griego. Yo, que no soy capaz de hablar más que una lengua, admiro profundamente a Rami, que conoce trece idiomas y traduce de todos ellos.

Estoy sinceramente agradecido a los cuatro y a todos sus colegas, ya me traduzcan a mí o a cualquier otro escritor, porque como ya dije en el acto inaugural de ayer, si no hubiera traductores, la literatura no sería un arte universal como la pintura o la música, que son lenguajes universales que no necesitan una traducción. Normalmente los escritores consideran a los traductores como meros linotipistas y no como autores: error fatal, tanto por la falta de solidaridad como por el propio interés que podamos tener los escritores. Yo creo que estas Jornadas o cualquier otro acto de este tipo debería servir para que los editores y la industria editorial se vayan concienciando de la importancia de los traductores y, sobre todo, para que los escritores sepan que los primeros beneficiados de que los traductores estén bien pagados y bien considerados, intelectualmente hablando, somos los propios escritores. Una mejor consideración de la labor de los traductores redundaría en beneficio de la literatura universal.

Como había prometido ser breve y ya he hablado demasiado, cedo el turno a mis traductores en el orden que determine la moderadora.

Konstantinos Paleólogos: Ante todo quisiera dar las gracias a la Asociación y a toda la gente que se ha involucrado en estas Jornadas por brindarme la ocasión de pasar un buen rato con colegas con los que comparto afición. Como ha dicho Julio, mi relación con él comenzó en 1991. Aquel año decidí abandonar Grecia y trasladarme a Granada para terminar mis estudios. Por aquella época vo hablaba español bastante peor que ahora, así que dediqué mi primer período de la estancia a leer obras espa-

ñolas que hubieran sido traducidas al griego, y entre ellas se encontraba *Luna de lobos.* Continué en Granada mis estudios de antropología, pero al año siguiente cambié de opinión v decidí hacer el doctorado en filología. Hablé con mi director y le comenté que estaba interesado en escribir una tesis sobre la narrativa española posterior a la muerte de Franco, más concretamente sobre un escritor llamado Julio Llamazares. A mi director le pareció una buena idea y comencé a leer toda la obra de Julio. La gente se quedaba muy extrañada cuando se enteraba de que estaba realizando mi tesis sobre un escritor que aún vivía, con la cantidad de autores muertos que hav... [risas]. Al año siguiente, en noviembre de 1994, nos citamos en un café de Madrid y me encontré con una persona que me avudó constantemente en la realización de mi doctorado, lo cual resultó una ventaja muy considerable. Debo señalar que durante los cuatro años que me llevó la preparación de la tesis doctoral, en ninguno de mis encuentros con Julio hablamos directamente de su literatura, lo cual me dejó aún mayor libertad a la hora de resaltar y defender ciertos aspectos de su obra que me resultan especialmente interesantes. En 1998 terminé la tesis y regresé a Grecia para comenzar el ejercicio de la que es mi profesión: la enseñanza del español. Me considero un traductor aficionado y la verdad es que no comprendo muy bien qué hago yo aquí, ya que mi experiencia se reduce a algunos cuentos que me llamaron especialmente la atención; y los traduje porque creí que el público griego debía conocer a ciertos autores españoles. En Atenas hablé con distintas editoriales para intentar publicar *La lluvia amarilla,* pero no obtuve respuesta de ninguna de ellas hasta que recibí una llamada telefónica de un editor con el que había hablado Julio para "recomendarme". Durante la traducción, estaba convencido de que la traducción al griego de esta novela me correspondía a mí (y la verdad es que lo sigo creyendo). A pesar de mi escasa experiencia en el campo de la traducción, mi amor por ese libro provocó una dedicación absoluta por mi parte que, de alguna manera, cerraba el círculo que comenzó en su momento con la tesis. Aquélla no fue la primera traducción de una obra de Julio; en su momento se había publicado en una revista de literatura de Grecia mi traducción del que es, en mi modesta opinión, el mejor de los cuentos que ha escrito Julio: *No se mueve ni una hoja,* que es el último cuento de *En mitad de ninguna parte.*

Durante mis siete años de estancia en Granada viajé en varias ocasiones por el norte del país; en uno de mis viajes visité el río que sirvió a Julio de escenario para su obra *El río del olvido,* v casualmente nos encontramos allí. Aquél era un día triste para Julio, pues se celebraba el funeral por la muerte de su padre, pero él se comportó con la misma simpatía de siempre y me llevó al pueblo a ver la que había sido su casa. Este libro es una especie de homenaje a la figura de su padre, a quien desgraciadamente yo no llegué a conocer.

Sólo quiero decir antes de terminar que la relación que me une a Julio Llamazares va mucho más allá de la profesional entre escritor y traductor; es una relación de amistad de la que estoy sinceramente orgulloso y feliz.

Marta Patak: Yo no pienso hablar tanto como Konstantinos ya que mi relación con Julio se basa únicamente en el encuentro que ya ha contado él mismo. A mí siempre me han atraído las ruinas v aquélla fue la única ocasión que he tenido en mi vida de contemplar un pueblo abandonado. Sólo quedaba una mujer en él tras su desalojo debido a la construcción de una presa en las proximidades. Durante mi visita me encontré con ella y me dijo: "Yo no me iré de mi casa hasta que el agua llegue a la puerta". Quedé muv impresionada por la visita. Poco después conté mi viaje a un traductor del holandés amigo mío y verdadero fanático de la obra de Julio Llamazares, José Cuní Bravo, y me recomendó que levera *La lluvia amarilla.* Me encantó v me sentí completamente identificada con el mundo literario de Julio Llamazares. Además me ocurrió algo que me marcó de forma definitiva: durante una temporada, trabajé tra-

duciendo correspondencia en una agencia v cayeron en mis manos las cartas que una mujer húngara dirigía a un soldado aleman que había conocido casi cuarenta años atrás durante el exilio de éste en Hungría. El regresó a Alemania cuando terminó la guerra, y no pudieron casarse. Ella viajó a Alemania años después para verle y comprobaron que las miradas no habían perdido la intensidad y la magia con el paso del tiempo v se casaron. Me pareció una historia preciosa v fui a hablar personalmente con esta mujer para que me contara más tranquilamente cómo sucedió todo; poco después recibí el anuncio de su boda. Una colega que estaba trabajando en una antología del cuento moderno, me recomendó la lectura de uno de Julio Llamazares que se llama *Mi tío Mario,* que cuenta la historia de un italiano que se ve obligado a abandonar su país por la guerra y tiene que emigrar a Grecia. Allí conoce a una mujer y se enamoran locamente, pero no pueden casarse por culpa de ¡a misma guerra que les había reunido previamente. Al igual que en las cartas que yo traducía, él tiene que volver a Italia y, años después, va finalizada la guerra, se encuentran v finalmente se casan. Tras esta coincidencia me decidí a traducir la obra de Julio Llamazares, v se reafirmó la sensación de proximidad v afinidad a toda su obra literaria.

Sólo quiero añadir que es un verdadero honor estar aquí sentada junto a Julio Llamazares, después de varios años asistiendo a las Jornadas de Tarazona como una espectadora más, hospedada en la Casa del Traductor. Agradezco a la organización de las Jornadas y a la Casa del Traductor la oportunidad de encontrarme con mi autor traducido al húngaro, así como con todos y cada uno de los "cotraductores" a las demás lenguas.

Francine Mendelaar: Yo vov a hablar aún menos que mis compañeros porque no sabía que iba a participar en esta mesa redonda y no he preparado nada. Hace va muchos años que traduje *La lluvia amarilla,* pero es un trabajo del que siempre he guardado un recuerdo muy grato. Estov nuiv contenta de encontrarme con otros traductores de Julio Llamazares; además todos ellos traducen idiomas desconocidos, "raros" para mí, aunque supongo que a otros les resultará complicado mi idioma: el holandés.

Hace va diez años de mi viaje por León en el cual conocí a Julio. Lo recuerdo como una experiencia iuuv divertida. Por entonces, vo trabajaba en una especie de colectivo de traductores, y estábamos trabajando sobre *Luna de lobos* v *La lluvia amarilla.* Curioseando en un mapa de España, encontramos uno de los pueblecitos —que no existia— y decidimos incluirlo en nuestro itinerario. Allí encontramos a Julio v dimos con él una vuelta por la región. A mí me a\\ido mucho conocer los paisajes en los que se desarrollaba la obra a la hora de sentarme delante del ordenador a traducir. Ya había viajado en otra ocasión por España v, curiosamente, me había centrado, de alguna manera, en los pueblos abandonados.

Rami Saari: En primer lugar quiero deciros que creo que los cuatro compartimos la alegría de estar aquí v pasar este rato con Julio v con todos vosotros.

Como ya ha comentado Julio, yo conocí su obra a través de una traducción al griego; aunque a mí me gusta leer además la versión original, para contrastar ambas v encontrar posibles errores en la interpretación de las ideas originales del escritor. Durante un pequeño viaje que realicé por Grecia, me dediqué a comprar libros de autores españoles traducidos al griego; entre ellos se encontraba *Luna de lobos.* El libro me encantó, decidí leerlo en su idioma original y lo compré en mi siguiente viaje a España. Disfruté todavía más con esta segunda lectura v empecé la traducción: fui contrastando los dos ejemplares con los que contaba y me encontré varias sorpresas: todos los pinos, fresnos y robles de Julio se habían convertido sencillamente en "árboles" en la edición griega, lo

mismo ocurría con las flores, por ejemplo, lo cual quitaba una gran riqueza a la obra. Además, descubrí no menos sorprendido que numerosas frases de la edición original se habían "perdido" u omitido. Después empecé con *La lluvia amarilla* y mi editorial compró los derechos de publicación de esta novela y de *Luna de lobos,* e intenté ponerme en contacto con Julio Llamazares. Su agente literario puso pegas para que Julio "pudiera trabajar en paz y tranquilidad". Por desgracia, esto sucede a menudo, y lo peor de todo es que en muchas ocasiones el propio escritor no llega a enterarse de los intentos de contactar con él, cuando tal vez él mismo pudiera estar interesado en hablar con sus lectores o traductores.

• • •

Lamentamos que, debido a problemas técnicos, no se nava podido transcribir el resto de la mesa redonda. Sin embargo, los presentes recordarán la fundamental pregunta de Esther Benítez sobre cómo habían abordado los traductores a las distintas lenguas lo que el lector español consideraría la mayor dificultad de la prosa de Llamazares: un ritmo poético que varía entre el endecasílabo y el octosílabo.

Ante nuestra sorpresa, la tarea de trasladar el ritmo poético no parecía preocuparles. Nos explicaron sus motivos: todos coincidían en que habían llegado a la conclusión de que era absolutamente imposible mantenerlo en sus respectivos idiomas de llegada y, por lo tanto, se limitaban a buscar un ritmo que resultara agradable en su propia lengua, sin tener en cuenta el número de sílabas. Llamazares intervino para aclarar que no se trataba de una métrica buscada sino espontánea y que, en muchas ocasiones, tendía a huir de lo que denominó "ese soniquete".

Rami Saari señaló que la principal dificultad en el hebreo era otra: se trata de una lengua que sólo cuenta con un tiempo verbal para el pasado, de modo que resulta tremendamente difícil reflejar las gradaciones temporales de las evocaciones de Llamazares.

Coincidieron todos, en cambio, en que los mayores escollos los presentaba la variedad de vocabulario relacionado con aperos, plantas o accidentes geográficos, que pudieron superar en gran medida gracias a la colaboración del autor.

De mi experiencia como traductor

Luis Gil Fernández

Premio Nacional de Traducción al conjunto de su obra

Profesor Emérito de Filología Griega de la Universidad Complutense

La invitación a participar en estas Jornadas con motivo de haber recibido el premio a la labor de una vida como traductor me obliga a hablar de mí mismo, aunque sea éste un género literario que no es de mi agrado. Venceré en lo posible la desgana con la esperanza de que tenga alguna utilidad exponer las enseñanzas que en esta tarea he ido recibiendo a lo largo de mi vida. Para empezar he de reconocer que en el bachillerato tuve el privilegio de ser discípulo de don Antonio Magariños, excelente maestro, que se esforzaba por quitar a sus alumnos "la aceptación estoica del absurdo" (Marouzeau *dixit)* frente al latín, y que después me formé en la especialidad de Filología clásica, que ha sido a lo largo de la historia y continua siéndolo la mejor escuela de traductores.

En la Universidad de Madrid, el catedrático de filología latina, don José Vallejo, intérprete excelente de los clásicos, nos inculcaba machaconamente la norma fundamental de toda traducción: nunca forzar el castellano. Excelente traductor fue también don José Manuel Pabón, autor de una versión rítmica de la *Odisea* insuperada hasta el momento, que enseñaba latín y griego y nos daba continuos modelos de elegancia en sus versiones de clase. Mi maestro de griego, don Manuel Fernández-Galiano, en esta misma línea nos prevenía de los falsos amigos con que se podía encontrar el principiante en los manuales y traslaciones francesas o inglesas de los autores clásicos. Así, por ejemplo, que se debía rehuir el feo galicismo "pasar desapercibido" a la hora de verter las construcciones de \av0ávoj v emplear en su lugar el castizo "pasar inadvertido"; que *par contre* tenía su correcta equivalencia en "por el contrario"; que el inglés *inusual* tenía exactas correspondencias castellanas en "insólito", "desacostumbrado", "infrecuente" y en otros términos, y que por ello jamás debía emplearse el falso latinismo "inusual", o que *versatile* no significaba lo mismo que nuestro "versátil".

En una palabra, terminé mi licenciatura con el convencimiento de que debía primar siempre el respeto a nuestra propia lengua en ese difícil vaivén de aproximar la lengua de la versión a la del texto original o la del texto original a la lengua la versión, del que según Ortega dependía la grandeza v la miseria de la naducción. Por ejemplo, una exclamación de dolor como *xáXac,* éycó jamás debía verterse por "desgraciado yo" o "yo el desgraciado", sino por "desgraciado de mí". Esas enseñanzas me sirvieron de a;uía en

De izquierda a derecha, Luis Gil Fernández, Maite Solana y Lucía Rodríguez-Noriega.

mi relativamente extensa labor de traductor, tanto de las lenguas clásicas como de las modernas en temas de mi especialidad.

Empezaré mi exposición por mis versiones del griego, a lo que me obliga mi condición de helenista. Mi primera traducción *Herodas, Cuatro mimos escogidos* data de 1954. Al hacerla me percaté de que había pasajes mal interpretados o mal leídos en el papiro que ha conservado sus mimiambos. Consulté con mi maestro don Manuel Fernández-Galiano, quien coincidió con mis apreciaciones y juntos publicamos un artículo al respecto en el Homenaje al Profesor Dino Pieraccioni. Cronológicamente siguieron mis traducciones del *Banquete* (1956), el *Fedón* (1957) y el *Fedro* (1957) de Platón. Las dos primeras vieron la luz en Aguilar en una colección de textos filosóficos dirigida por Arturo del Hoyo. Aunque preparadas y editadas en Madrid llevaban el pie de imprenta de Buenos Ares para complacer las exigencias del gobierno del general Perón. Pensada inicialmente como una solución de compromiso a una imposición política, aquella colección resultó a la larga un suculento negocio editorial.

El *Fedro,* con edición del texto griego, amplio estudio preliminar y notas, respondió a una empresa de mayores vuelos. Javier Conde, a la sazón director del Instituto de Estudios Políticos, estaba empeñado en hacer una edición bilingüe de la obra platónica entera, inexistente en español, con criterios científicos. Ello explica que tras la publicación de la *República y* de *Las Leyes* apareciera entre los clásicos políticos este diálogo de tema tan diferente, lo que se prestó a comentarios irónicos en algunas reseñas del extranjero. Fue ésta una obra que trabajé a conciencia y que pude realizar gracias a una es-

tanda en la Universidad de Oxford. En dos largos artículos de la revista *Emérita* del CSIC justifiqué alguna de mis versiones v enmiendas al *textos receptas.*

Siguió en 1958 mi edición bilingüe de los discursos XIII-XXV de Lisias que continuaba la edición de los doce primeros por Manuel Fernández-Galiano en *Alma Mater.* Preparada también con estricto rigor filológico, en un largo artículo de *Emérita* expuse mis criterios ecdóticos y la razón de ciertas interpretaciones mías.

Mi trabajo como colaborador en el Seminario filológico "Cardenal Cisneros" del CSIC hizo que el P. Alejandro Díaz Macho que dirigía la versión de la Biblia de la Editorial Codex me encargara la del *Eclesiástico,* un texto muy complejo y difícil, apenas inteligible en la *Septuaginta* y que obligaba a la consulta continua de otras versiones, y la del Evangelio de san Mateo. Ambas aparecieron en 1963 respectivamente en los tomos IV y VI de aquella obra monumental. Para ser sincero he reconocer que en la versión de la *oratio dominica* me tuve que atener a la versión oficial de la Iglesia española, que es incorrecta, como he señalado en repetidas ocasiones. Así lo imponía el momento histórico y la ultraortodoxia del director.

En 1969 en la Editorial Guadarrama vio la luz mi Sófocles, *Antífona, Edipo Rey, Electro,, Traducción, introducciones y notas,* que preparé con especial satisfacción, por ser Sófocles uno de mis autores favoritos. En las partes corales me esforcé por dar un aire poético al texto castellano con efectos rítmicos v rimas internas, al tiempo que trataba de ceñirme al texto original, a veces incluso en el número de palabras. Así vertí, por ejemplo, el comienzo del estásimo tercero de la *Antífona noXXa xa* Serva por "portentos muchos hav".

De 1995 data mi Aristófanes, *Comedias I. Los Acarnienses. Los Caballeros. Introducciones,* v *notas,* que me llevó años de estudios previos que se plasmaron en la monografía intitulada *Aristófanes* publicada por la misma editorial. Como nota curiosa diré que de los pasajes pseudo-dialectales que incluye Aristófanes en la primera comedia trasladé el del Megarense en pseudo-gallego y el del Beocio en pseudo-catalán. Presentada esta traducción a Premio Nacional por la editorial, quedó finalista, según me contaron, por la firme oposición que los representantes gallego v catalán en el jurado le hicieron, alegando, sin un mínimo sentido del humor, que hacía befa españolista de ambas lenguas. ¡Qué cosas!

Paso ahora a mencionar mis traducciones del inglés. Obligado por la amistad que me unía con Manuel Sanmiguel, propietario de Guadarrama, traduje *La Aventura griega* de C. M. Bowra en 1957; *El mundo romano* de M. Grant, en 1960; *La democracia ¿riega,* de W. G. Forrest en 1968; la *Introducción a la literatura griega,* de C. M. Bowra en 1968 y *Roma. Historia de un imperio,* de V. D. Baldsdom en 1970. Cediendo también a las presiones amistosas del editor, traduje del francés *Mito y realidad,* de Mircea Eliade en 1963, *Lo sagrado y lo profano,* del mismo autor en 1976 v el *Panorama de la cultura occidental,* de F. van der Meer en ese mismo año. He de advertir que en las versiones de Mircea Eliade en vez del habitual "ritos de pasaje" de los etnólogos trasladé la expresión francesa por la más correcta "ritos de tránsito", ya que "pasaje" en castellano significa otra cosa.

Impresionado por el valor científico de la obra v por el número imponente de textos, documentos e ilustraciones que contenía, traduje del alemán los tres tomos (1.068 págs.) de la obra colectiva dirigida por J. Leipoldt v W. Grundmann, *El mundo del Nuevo Testamento, I. Estudio histórico-cultural, II. Textos* v *documentos* v *III. Ilustraciones: selección y comentarios crac* vieron la luz en la Editorial Cristiandad en 1973 y 1975. Para que la obra no perdiera nada de su valor científico, estimé preciso traducir directamente del griego y del latín los textos literarios v los documentales, conservados

en inscripciones y papiros, lo que sólo podía hacer quien tuviera a mano las grandes colecciones epigráficas y papirológicas. Y esta fue la razón que me indujo a acometer este verdadero *opus magnum.*

Por último, ttaduje del latín, con estudio preliminar, edición bilingüe v notas la *Emmanuclis Martini, Ecclcsiac Aloncnis Decani, Vita. Scriptore Gregorio Maiansio, generoso Valentino,* Valencia, 1977 y *last but not least* traduje del español al latín o, si se quiere, escribí directamente en la lengua del Lacio un estudio sobre un manuscrito apógrafo de otro Vaticano, obra del deán Martí, que se conserva en la Biblioteca Municipal de Valencia. Se titula ese trabajo *De apographo quodam Valentino codicis Vaticani Graeci num. 2.302* y se publicó en *Cuadernos de Filología Clásica 10(1976)* 17-22.

La primera lección que recibí de mi trabajo puede exponerse así: es de todo punto necesario que las traducciones de las obras científicas las hagan los respectivos especialistas, por un lado, porque son los únicos entendidos en la materia y sólo ellos pueden crear una prosa y una terminología científica castellanas. Un profano en lingüística es muy improbable que traduzca el inglés *tense* por "aspecto verbal". Por otra parte, es muy conveniente que los especialistas no pierdan jamás el sentido del castellano y no creen "palabros" fuera del sistema. Entre nuestros hebraístas, por ejemplo, es normal hablar del período *preexilico o postexílico* del pueblo de Israel, sobre la base del alemán *-exilisch,* sin reparar en que lo correcto sería decir pre-/post-exiliar, cuenta habida de que el derivado de *auxilio,* miembro de la misma familia, es *auxiliar* y no * *auxílico.*

Para esto, un mínimo de conocimientos del latín y del griego no les vendría mal a los científicos. En ciencias naturales los miembros de una misma familia se designan con el sufijo griego -íSri^, plural **-í8ca,** latín *-idae* que denota filiación (inalterado en nuestra lengua en la antroponimia histórica, *cf.* Leónidas, Atrida etc.), un sufijo que los ingleses mantienen en su forma latina *(-idae),* reproducen por *-idcs*con *e* muda los franceses y los alemanes por *-iden.* Nuestros naturalistas sin saber, no a qué carta, sino a qué vocal quedarse han optado por una o, v así hablan tan campantes de los cérvidos, los bóvidos, los cánidos etc., dando una penosa impresión a sus colegas extranjeros.

En esffecha relación con esto, la segunda lección que la experiencia me ha dado ha sido la urgencia de depurar la lengua española de los espurios latinismos y helenismos que se han introducido en ella de rondón, empezando por las ortografías defectuosas del propio castellano, debidas al mal conocimiento del latín y a la ignorancia del griego por parte de los miembros de la Real Academia en tiempos pasados. Mencionaré para el latín un sólo caso. Si escribimos bien *mueble (mobile)* con b, para *móvil y automóvil* el DRA prescribe *v.* La docta corporación no supo reconocer en su momento el sufijo latino *-bilis* (castellano, *-ble)* unido a la raíz *-mo,* la misma que se encuentra en *terremo-to* .

Mucho más grave es el caso de los términos griegos que nos han llegado en una gran mayoría a través del francés donde todas las finales son mudas y no cabe la distinción entre el masculino en *-o y* el femenino en *-a,* que sin embargo tienen tanto el griego como el latín y el castellano. Y así en las transcripciones se pusieron *-a* v *-o* a ojo de buen cubero sin respeto alguno al género gramatical. Un íaxpóc; "médico" ha ciado *-iatra* en la numerosa progenie que designa las diferentes especialidades médicas. Un *Ocdipe á Colone* (ОШяоис; ev κοακΰνcΰ) se transformó en aquel inevitable *Edipo en Colona* (o *Colonna)* de los manuales que estudié en bachillerato; arjToSíScíKTOc;, adjetivo común al masculino y femenino en griego, dio el horrendo *autodidacta* que ya se ha corregido en el DRA, lo mismo que *aeda,* aunque perdure todavía en sus páginas *rapsoda.* Por el contrario, como ya hemos dicho, los naturalistas prefirieron *-o* al verter el sufijo *-Í8r\q.*

Cuando en francés se quiere que suenen una *-s* o una *-u* finales se añade una *-e* muda. Y así se escribe *Artemise (Artemis* se pronunciaría

Artemí) que dio también el difundidísimo *Artemisa,* en lugar del correcto *Artemis* o *Artémide,* como prefieren los italianos. De manera parecida la prensa española contemporánea de la revolución rusa empezó a dar noticias sobre *Lenina,* y *Stalina,* grafías que pronto fueron corregidas al ser el ruso una lengua viva. A esto se suma el caos en la acentuación. Hacemos llanas por galicismo palabras que debieran ser esdrújulas, tales como *Edipo, Esquines, Esquilo,* v esdrújulas palabras que debieran ser llanas como *teléfono, gramófono, Heráelito, Arístides.* Decimos bien *policía,* pero sin embargo pronunciamos *farmacia, nostalgia.* De este batiburrillo morfológico y prosódico algo han corregido *Las normas para la transcripción de nombres griegos* de Manuel Fernández Galiano y el *Diccionario de galicismos prosódicos* del helenista y académico Valentín García Yebra. Pero aún se está muy lejos de haber puesto la casa en orden. La lógica conclusión a que se llega es que siempre debe haber latinistas y helenistas en la Academia, como los hay ahora, que impidan que nuestra lengua dé esa pintoresca impresión de descuido e incultura a los extranjeros.

Una tercera enseñanza recibida de la experiencia es lo mucho que ayudan para la traducción del inglés un conocimiento tanto del latín como del griego, y no me estoy refiriendo a las *hard wordso* palabras disociadas etimológicamente dentro de una misma familia semántica como *mouth-buccal-oral, word-verbal-lexical,* sino a sintagmas en los que el influjo del latín es evidente, como el acusativo con infinitivo *(all men like women to agree);* el participio completivo alternando con el infinitivo en dependencia de verbos de percepción por los sentidos (*uideo te scribere / scribentem, I see you write / writing);* el participio absoluto *{ómnibus rebus consideratis, existimaui eum noxium esse, all things considered, I thought him to beguilty);* y las construcciones concertadas con formas personales en pasiva *{Homerus caecusfuisse traditur, Homer is said to have been blind).* Pero aparte de éstos, hay en inglés otros sintagmas inexistentes en latín y que tienen un correlato en griego. Por ejemplo frases como *he is giren a letter* que corresponde al tránsito a la voz pasiva de una construcción de doble acusativo de persona y cosa, en la que la persona pasa a sujeto paciente (nominativo) y queda inalterado el acusativo.

Hay también otros paralelismos menos complicados entre las lenguas clásicas y el inglés que por su misma sencillez pasan inadvertidos. Por ejemplo, las construcciones concertadas de substantivo más adjetivo (la expresión concreta) cuya equivalencia castellana es una relación de dependencia de dos subtantivos (expresión abstracta), del tipo del conocido esquema latino *ab urbe condita* "desde la fundación de la ciudad". En una de las obras que traduje del profesor Bowra, persona de quintaesenciada exquisitez oxoniense, había un párrafo que se refería a la peculiar manera los griegos de ver las cosas *in their essential nature.* La versión al castellano no presentaba a primera vista ninguna dificultad ("ver las cosas en su naturaleza esencial"), pero no me satisfacía en lo más mínimo y ensayé la conversión anterior del giro latino. Si se sustituía el sintagma por "ver las cosas en la esencia (en lo esencial) de su naturaleza", lo que había querido expresar el autor en su lengua quedaba perfectamente claro en la nuestra.

Una cuarta lección que me ha dado mi experiencia de traductor ha sido lo mucho que ayuda a desmitificar las dificultades de la lengua alemana el examen al trasluz de su terminología abstracta para descubrir el calco latino y llegar en su caso al substrato griego subvacente en éste. El descomponer etimológicamente los términos alemanes y buscar sus equivalencias latinas y griegas me fue de una enorme utilidad para traducir la parte teológica del Leipoldt-Grundmann, que lógicamente se movía sobre un mundo de elucubraciones protestantes que

me era ajeno. Así que procedí a establecer en todos aquellos términos que no me eran familiares correlaciones del tipo de: *Genug-tu-ung* "acto de hacer suficiente" *(satisfactio), Umstand* "estancia alrededor" *(circumstantia,* nepíoxaotc;), *Aus-stell-ung* "acto de poner (colocar) hacia fuera" *(expositio,* eKBeou;), *Ein-druck* "presión en", *(impressio,* **évTVJ7iajo**~tc;) etc.

En una palabra, sin hacer mía la exagerada afirmación de Meillet de que en la lengua alemana sólo son germánicos los medios materiales de expresión **y** que *Houte la face sémantique est latine ou romane",* sí comparto su convencimiento de que los medios de expresión abstracta del alemán **y** de todas las lenguas europeas son herencia indirecta del griego helenístico a través del latín, **y** de ahí el enorme valor instrumental que tienen para el estudio científico de las mismas las lenguas clásicas. A este convencimiento me ha llevado mi experiencia de traductor.

Ella también me ha enseñado que más que un arte, como habitualmente se dice, la traducción es un vicio o una adicción en quien amorosamente la practica. Al menos, una obsesión que llega a quitar el sueño cavilando cómo verter de la manera más bella, precisa o económica un pasaje o un término del texto original que se resiste. Todavía recuerdo los quebraderos de cabeza que me dio la traslación del *Banquete,* en la que logré mantener hasta el final el estilo indirecto en que Platón lo había escrito **y** que a veces era el relato de un relato que, a su vez, reproducía el relato de un tercero.

La traducción del 'Banquete de los eruditos[9], de Ateneo de Náucratls

Lucía Rodriguez-Noriega
Premio Nacional de Traducción

Para tocios los que nos dedicamos a la filología clásica, como es mi caso, la traducción for-' ma parte de nuestra tarea cotidiana y es una práctica en la que nos entrenamos sin cesar desde que entramos por primera vez en contacto con el griego y el latín, ya que la traducción es, justamente, el principal medio con el que contamos para aprender estas lenguas, que no cuentan con hablantes con competencia lingüística, y que sólo nos son accesibles a través de documentos escritos. Como cualquier doctor en filología clásica, cuando emprendí la tarea de traducir el *Banquete de los eruditos* contaba ya, por tanto, con bastantes años de experiencia en este campo, si bien sólo había publicado previamente una traducción, la que acompaña a mi edición crítica de los fragmentos de Epicarmo de Siracusa, que fue una parte de mi tesis[1].

Antes de centrarme en algunos de los problemas concretos que plantea la traducción del *Banquete de los eruditos,* conviene quizás comenzar por una breve introducción a la obra en sí, dado que para los no especialistas resulta, en general, poco conocida. Su autor, Ateneo, era originario de Náucratis, una colonia griega situada en Egipto, en uno de los brazos del Nilo, y vivió entre los siglos n y ni d. C, va en pleno período imperial romano. La obra la compuso seguramente en su madurez, a finales del s. II[2], y responde a los patrones que en general caracterizan a la literatura griega de los siglos n-III d. C.[3] Así, es una obra eminentemente erudita y libresca, y pone de manifiesto una gran preocupación por la preservación del patrimonio cultural griego. Como otros autores de su época, Ateneo dedicó mucho tiempo y esfuerzo al estudio de la literatura griega, mostrando especial interés por obras raras, antiguas y poco conocidas. Sus múltiples lecturas se plasman en el *Banquete de los eruditos* en las continuas citas literarias con las que los personajes salpican sus charlas, y que normalmente están elegidas atendiendo a cuestiones léxicas, y sobre todo por su riqueza de vocabulario. De hecho, toda la obra es fundamentalmente un pretexto del que se sirve Ateneo para legar a la posteridad esos grandes conocimientos que posee.

Esto no debe inducir a pensar, no obstante, que la obra sea una especie de ensayo o enciclopedia sin valor literario. Al contrario, el *Banquete de los eruditos* pertenece a un género griego tradicional, el diálogo narrado, a cuvas características responde, si bien esta obra en concreto se alarga con una extensión desconocida

en sus predecesoras. De acuerdo con una convención que se remonta al *Banquete* de Platón, un narrador, que en este caso se identifica con el autor, relata a instancias de un amigo, aquí Timócrates, lo ocurrido durante un banquete, en el que se supone que había participado el propio Ateneo, y que tuvo lugar en Roma en casa del rico Larensio, probable trasunto de Publio Libio Larense, protector de Ateneo en la vida real. Ese relato se continúa a lo largo de varios encuentros entre Ateneo y Timócrates, que tienen lugar en días diversos. El grueso de la obra se centra, pues, en lo sucedido en el transcurso de dicha reunión, que giró en torno a un banquete pantagruélico, detallándose los platos y bebidas servidos, los espectáculos con que se amenizó la velada, etc. La narración propiamente dicha, no obstante, ocupa un espacio bastante reducido, ya que casi toda la obra recoge el diálogo de los personajes en estilo directo. Estos constituyen un nutrido grupo de eruditos varones de diversas profesiones (hay médicos, gramáticos, filósofos, músicos, etc.) que discuten a lo largo de toda la noche, no sin cierto humor, de cuestiones muv diversas, siendo a menudo el propio transcurso del festejo lo que les va proporcionando los temas que tratan.

El *Banquete de los eruditos* es una obra continuamente citada tanto por los filólogos griegos como por quienes se ocupan de la historia, el arte, la filosofía, la ciencia o la técnica en la antigüedad greco-latina. Su interés fundamental reside justamente en la enorme cantidad de información de todo tipo que se encuentra en ella, así como en el sinnúmero de textos de otros autores que recoge. De hecho, gracias al *Banquete de los eruditoshan* llegado hasta nosotros numerosísimos fragmentos de los más variados autores griegos de todos los géneros, a menudo muy poco o nada conocidos por otras vías.

Con todo, el *Banquete de los eruditos* es una obra que cuenta con poquísimas traducciones completas, aunque sí hav varias de libros concretos, e incluso alguna de pasajes selectos[4]. Su gran extensión, y la dificultad que supone verter a una lengua actual el cúmulo de información que contiene, con su apabullante cantidad de léxico técnico de todo tipo v de siglos muv diversos, tarea cjue inevitablemente exige unos cuantos años de dedicación e investigación, es lo que sin duda explica que muv pocos se havan (o nos havamos) animado hasta hace poco a emprender la traducción completa de los quince libros que componen la obra. Las dos primeras traducciones completas de que se tiene noticia se hicieron al latín en la segunda mitad del s. XVI; concretamente aparecieron una en Venecia en 1556, a cargo de Noel dei Conti, v otra en Lyon, en 1583, obra de J. Daléchamp. A filiales del s. xvm se publicó la primera traducción conocida a una lengua moderna, en este caso al francés, aparecida en París entre 1789 y 1791, v obra de J. de Yillebrune, que se basaba a su vez en la que había dejado inédita a su muerte Jacques Andam (1663-1735), miembro de la Academia francesa. Finalmente, entre 1927 v 1941 se publicó en Londres la edición bilingüe de G. B. Gulick[5], en siete tomos, cuya traducción al inglés es la única completa a la que puede acceder el lector actual que no esté familiarizado con la lengua griega. Este escueto panorama, sin embargo, está llamado a cambiar en los próximos años, dado que actualmente están en curso al menos tres traducciones a lenguas europeas modernas aparte de la mía propia: una al alemán, a cargo de K. Friedrich, de la que han salido a la luz los seis primeros libros en dos tomos (Stuttgart, 1998), y dos al italiano, en curso de elaboración. Estas últimas están siendo llevadas a cabo por sendos equipos de traductores, con sede en Padua v Bolonia respectivamente.

Personalmente comencé a interesarme por la obra durante la elaboración de mi tesis doctoral, pues gran parte de los fragmentos de Epicarmo de Siracusa se conocen justamente gracias a que los cita Ateneo en el *Banquete de los eruditos.* La decisión de emprender su traducción, sin embargo, no llegó hasta un tiempo después, en un momento en que me encontraba sin trabajo después de leída la tesis y concluida la beca de formación del personal do-

cente e investigador de que había disfrutado durante cuatro años para su elaboración. En ese momento tuve noticia de unas ayudas a la creación literaria en la modalidad de traducción que por entonces ofrecía la Dirección General del Libro, de manera que decidí preparar un provecto v solicitar una de estas ayudas. Elegí el texto de Ateneo a sabiendas de que era una obra extensa v difícil, cuya traducción iba a ser una tarea larga, pero que merecía la pena emprender dado el gran interés de su contenido para gran número de investigadores. La ayuda se me concedió, en efecto, en agosto de 1995, y de este modo comencé a trabajar en la traducción. Concluido el plazo de un año para el que se concedía la ayuda, tenía traducidos en una primera versión los siete primeros libros, es decir, algo menos de la mitad de la obra. Más adelante me puse en contacto con Carlos García Gual, asesor para la literatura griega de la Biblioteca Clásica Credos, quien en un principio no tenía prevista la publicación de esta obra en concreto, pero que tras enviarle vo una muestra del trabajo decidió incluirla en la colección. En principio se había previsto publicar un primer volumen con los cinco primeros libros, pero la extensión final, una vez elaborada la introducción, las notas y los índices, resultó demasiado grande y la editorial prefirió separarlos en dos tomos. La revisión de la traducción de estos cinco libros me ocupó aproximadamente otro año y medio, en el que repasé minuciosamente el texto dos veces, una primera en la que me ocupé sobre todo de afinar la traducción de los términos científicos y técnicos en general, de los juegos de palabras, del tono de las citas, etc., y una segunda en la que me centré más bien en la redacción general y el efecto final del conjunto. Después de la entrega del **texto** a la editorial, la traducción fue revisada, . :.:erdo con las normas de la Biblioteca Clásica Credos, por un segundo especialista, que elaboró un informe con una serie de apreciaciones que en parte acepté y en parte rechacé, justificando mis propuestas ante el asesor de la colección, que actúa en estos casos de coordinador o moderador entre traductor v revisor. Esta medida que ha adoptado la colección me parece francamente acertada, va que el contraste de opiniones con una segunda persona sin duda redunda en la calidad final de la traducción.

La edición crítica del *Banquete de los eruditos* en que se basa mi traducción es la de G. Kaibel, que se editó por primera vez entre 1887 y 1890, en tres volúmenes", v es la mejor de las existentes. De tocios modos, he tenido también presentes otras dos ediciones más recientes, ambas bilingües y ya citadas al hablar de las traducciones anteriores, la de Gulick, que se basa en la de Kaibel con algunos retoques, v la de Desrousseaux, que es bastante aceptable pero sólo contiene los dos primeros libros; también he tenido en cuenta toda la bibliografía disponible que incluye correcciones o enmiendas al texto cié Kaibel. Además, para las citas de obras de otros autores he consultado las ediciones críticas correspondientes, v, en algunos casos, más de una. Todo este trabajo filológico, que resulta ajeno a los traductores que se ocupan de obras que se han publicado ya en época de la imprenta o de las nuevas tecnologías informáticas, es, en cambio, fundamental cuando se aborda la traducción de obras antiguas v que han sufrido un largo proceso de transmisión manuscrita, v no puede obviarse si se quiere hacer un trabajo realmente riguroso. Como resultado del análisis crítico cici texto, a lo largo de los cinco primeros libros he optado por aceptar una lectura diferente a la de la edición de Kaibel para 49 pasajes, acogiéndome unas veces a la lectura original de los manuscritos y otras a propuestas de autores modernos, por considerarlas preferibles a las de Kaibel. De acuerdo con las normas de la Biblioteca Clásica Credos, las lecturas que divergen de la edición base se recogen al final de la introducción (págs. 68-70).

Conviene indicar, por otro, que el *Banquete*

de los eruditos no se conserva íntegro, va que el manuscrito más antiguo que transmite la obra, el *Venetus Marcianus 477*', denominado A, v del que son copia directa o indirecta todos los demás que se conocen, perdió sus cuadernos iniciales, así como algunas hojas del final, antes de que se realizaran dichas copias. Como consecuencia, desaparecieron los libros I v II, así como las primeras páginas del libro III, además del final del libro XV. La traducción de las partes perdidas no corresponde, por consiguiente, al original de Ateneo, sino a un epítome bastante extenso que se hizo en el s. XII cuando el manuscrito A todavía estaba completo".

Ya he tenido ocasión de apuntar que entre las principales dificultades que entraña la traducción del *Banquete de los eruditos* está la enorme abundancia de citas de otros autores que menciona Ateneo por boca de sus personajes. Para dar una idea del volumen que suponen en la obra, digamos que en los cinco primeros libros son alrededor de 1.860, que abarcan desde una línea o parte de línea a varias páginas, y corresponden a más de 360 autores diferentes, en verso y en prosa, ya sean épicos, líricos, trágicos, cómicos, parodistas, oradores, filósofos, historiadores, gramáticos, médicos, musicólogos o estudiosos de las ciencias naturales; a menudo son únicas, es decir, se trata de textos que no se conocen por ninguna otra fuente. Las obras citadas se fechan a lo largo del período de aproximadamente diez siglos que va desde la época de composición de los poemas homéricos hasta los tiempos contemporáneos de Ateneo, es decir, comprenden todo el conjunto de la literatura griega hasta su época. La primera y más obvia dificultad que plantean estas citas reside en que presentan grandes diferencias no sólo de estilo, sino de lengua, en consonancia con el género, el autor y la época correspondiente, algo que siempre es muv difícil, por no decir imposible, de reproducir en una traducción, y más cuando uno encuentra reunidos tal profusión y variedad de textos tan diversos.

Aparte de esas dificultades generales, plantean un problema especial aquellas citas que consisten en pasajes muv breves, a veces incluso en frases incompletas, y que al estar fuera del contexto de su obra de origen no siempre son fáciles de interpretar. Esto puede ser especialmente grave en los libros I y II, que, como va se ha indicado, sólo conocemos a través de un epítome, donde normalmente se suprime el diálogo de los personajes, y se recogen sólo citas v frases sueltas, hilvanadas muchas veces de un modo bastante imperfecto. Como en nuestro caso está obviamente excluida la posibilidad de interrogar directamente a los autores sobre lo que querían decir en cada pasaje, las múltiples dudas que se nos han ido presentando hemos tenido que solventarlas en la medida de lo posible por la vía de la investigación filológica, consultando todas las traducciones, comentarios y estudios disponibles. Hav que decir, por otra parte, que cuando se trata de textos de autores fragmentarios, pocas veces, si exceptuamos a los líricos, contamos con traducciones anteriores en las que apoyarnos, ni al castellano, ni a ninguna otra lengua, fuera de las propias traducciones del *Banquete de los eruditos.*

La transcripción al castellano de los nombres propios, abundantísimos en la obra de Ateneo, es otro aspecto importante que he abordado con especial cuidado en la traducción. Existe, de hecho, una serie de reglas específicas que rige el mecanismo de la transcripción de los topónimos, antropónimos, etc. del griego al castellano, a las que me he atenido escrupulosamente, de acuerdo, por otro lado, con las propias normas de la Biblioteca Clásica Credos. Lamentablemente estos principios de transcripción son ignorados con más frecuencia de lo que sería de desear por los traductores de lenguas modernas cuando se ocupan de novelas históricas, ensayos, tratados, etc. en los que se mencionan personajes de la antigüedad greco-latina. Como ello va, inevitablemente, en detrimento de la calidad final de la traducción, me parece interesante aprovechar la ocasión para insistir desde aquí en esta cuestión. Por ejemplo, en una novela histórica de traducción reciente, el nombre del protagonista aparecía como Lvkos, cuando

su correcta transcripción al castellano es Lico; Efeso, en castellano se escribe con *f]* v no con *ph,* lleva acento en la primera *e, y* no termina en *s,* como he leído hace poco en la traducción de una obra de un conocido autor austríaco. El mal efecto que producen esas trascripciones mal hechas, que normalmente reproducen sin más, o adaptan incorrectamente, las formas que tienen esos nombres en otras lenguas, como el inglés, el alemán o el francés, sin tener en cuenta, insisto, las normas especificas para el castellano, se puede evitar fácilmente, y normalmente con poco esfuerzo, acudiendo bien a la obra clásica de Ai. Fernández Galiano, *La transcripción castellana de los nombres propios griegos,* Aiadrid, CSIC, 1969, que es la que vo he empleado en la traducción del *Banquete de los eruditos,* e incluye al final un índice de nombres, o la más reciente de J. Vicuña v L. Sanz de Almarza, *Diccionario de los nombres propios griegos, debidamente acentuados en español,* Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, CUYO uso recomiendo.

Dejando aparte las citas literarias, el aspecto de la obra de Ateneo que resulta más importante v que supone un reto especialmente difícil para el traductor es el ingente vocabulario que maneja. La lexicografía, al igual que la gramática, constituye uno de los principales intereses de Ateneo, que atesora en las intervenciones de sus personajes una increíble cantidad de léxico especializado procedente de los más diversos campos: la enología, la medicina, la música, la botánica, la zoología, la arquitectura, la construcción naval y un largo etcétera. De hecho, el uso correcto de las palabras y la precisión en los significados es un tema recurrente en el *Banquete de los eruditos,* y el causante de muchas de las discusiones entre los personajes. Hay, incluso, uno de los invitados, Ulpíano de Tiro, que recibe el apodo de "Esta-no-esta , porque continuamente atosiga a los demás preguntándoles si tal o cual palabra está o no testimoniada en algún autor antiguo. Por ello mismo en la traducción de numerosos pasajes estamos obligados a mimar casi cada palabra al máximo, estudiando muchos términos "con lupa", hasta lograr dar con el equivalente más preciso en cada caso. En efecto, la traducción del *Banquete de los eruditos* requiere un trabajo de investigación lexicográfica muy laboriosa (recuérdese, además, que las citas corresponden a diez siglos de historia de la lengua griega), que de hecho es el que me ha exigido v me exige más horas de trabajo.

Aunque a algunos pueda parecerles raro que los filólogos clásicos, que nos ocupamos de una disciplina con tan larga tradición y que operamos con un *corpas* cerrado de obras, encontremos problemas para dar con la equivalencia en castellano de términos concretos, por ejemplo determinados nombres de animales o plantas, u otro tipo de vocabulario científico v técnico, que en principio cabría suponer que estuviese cómodamente recogido en los diccionarios, la realidad es bien distinta. Los diccionarios de griego antiguo con el castellano como lengua de salida con que contamos hoy por hoy resultan prácticamente inútiles para traducir este tipo de vocabulario, unas veces porque sencillamente no recogen los términos que a nosotros nos interesan, ya que se centran en el léxico de un grupo selecto de obras de algunos grandes autores, v otras porque las equivalencias que proponen son insatisfactorias, o se limitan a meras definiciones del tipo "nombre de un pez", "tipo de calabaza redonda", "parte del armazón de un barco", y otras por el estilo.Únicamente cuando se complete el *Diccionario griego-español,* actualmente en curso de elaboración por parte de un grupo de especialistas del CSIC, y que sólo alcanza actualmente hasta la letra *delta,* la cuarta del alfabeto griego, dispondremos quizás los traductores del griego al castellano de una herramienta útil que nos permitirá solventar parte de estos problemas. Entre tanto, los diccionarios de griego con

otras lenguas de salida, v en especial el más utilizado, el Liddell-Scott-Jones, al inglés, ayudan a solucionar estos problemas sólo en parte, debido a que a veces adolecen asimismo de falta de precisión, y también a que evidentemente conocer el equivalente inglés de un término técnico griego no es garantía de dar luego con el término castellano correspondiente. En estos casos no hay más remedio que manejar simultáneamente léxicos especializados en parcelas concretas del vocabulario griego, buenos diccionarios de sinónimos y de uso en castellano, y monografías específicas sobre el tema de que se trate cada vez. Los nombres de plantas y animales —y muy especialmente los de los peces, que son abundantísimos en la obra—, fueron los que me causaron más quebraderos de cabeza, a pesar de que existen buenos léxicos específicos, eso sí, casi todos con lenguas de salida que no son el castellano. Los problemas fundamentales radican en que a veces las identificaciones no son seguras, pues las descripciones que se dan son insuficientes; otras veces nos encontramos conque un mismo ser es llamado de maneras distintas según autores y épocas, y al revés, un mismo nombre puede ser empleado para dos seres distintos. Además, no es infrecuente que los nombres científicos que ofrecen los léxicos (que son casi todos de la primera mitad del s. **XX)** hayan caído actualmente en desuso, debido a cambios de nomenclatura o incluso de clasificación de los seres. De manera que a veces incluso disponiendo de un nombre científico de partida uno tiene que desarrollar una pequeña tarea de investigación hasta dar con el nombre actual del animal o planta en cuestión, paso previo a la consulta de la clave correspondiente para saber cómo se llama en castellano. Para apoyarme en esta tarea he procurado siempre manejar obras con buenas ilustraciones, a fin de comparar el aspecto real de la planta o el animal con las descripciones que dan de ellas los griegos, en el caso de haberlas.

Un último problema relacionado con el léxico es el que se plantea cuando en castellano no existe de hecho una palabra equivalente a un término griego concreto, cosa que sucede a menudo cuando se habla de cosas tales como objetos de la vida diaria, por ejemplo nombres de alimentos o enseres ajenos a nuestra cultura, y también cuando sencillamente no hav posibilidad de identificar un animal o planta concretos. En estos casos he seguido fundamentalmente dos procedimientos. Si la palabra lo permite, he recurrido al calco semántico; así por ejemplo, Ateneo menciona un tipo de pescado en salazón y un pan que por su forma reciben el nombre griego de *kúbos,* palabra que significa "dado"; pues bien, en este caso he traducido el término por "dado" también con referencia a la salazón y al pan, aunque en su primera aparición doy también transliterada la palabra griega entre paréntesis. Si este proceder no es posible, me limito a ofrecer la palabra griega transliterada, y acompañada en su primera aparición de una nota explicativa.

Estos son, en esencia, los principales problemas con los que me he enfrentado hasta ahora en la traducción del *Banquete de los eruditos,* una tarea bastante larga y compleja, que no obstante espero culminar en un número no demasiado largo de años.

NOTAS

1. Rodrígucz-Noriega Guillen, Lucía, *Epicarmo de Siracusa. Testimonios y fragmento,* edición crítica bilingüe, Oviedo, 1996.
2. Son varios los indicios que apuntan a que la obra pudo completarse entre los años 192-195 d. C, después de la muerte del emperador Cómodo, bajo el gobierno de Septimio Severo, ya en la madurez de su autor. Cf. al respecto W. Dittenberger "Athenaeus und sein YVerk", *Apopboreton,* 1903, págs. 1-28, y G. Zecchini, *La cultura storica di Ateneo,* Milán, Pubblicazioni della Università Cattolica, 1989, págs. 10-24. Un resumen del tema puede verse también en la introducción a nuestra traducción de Ateneo, *Banquete de los eruditos.* Libros MI, Madrid, Gredos, 1999, págs. 9-12.
3. Sobre esta etapa de la historia de la literatura griega puede consultarse la interesante monografía de B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des lie. et lile, siècles après J.C.,* Paris, Les Belles Lettres, 1971.
4. Que yo sepa, la primera traducción de esta obra a una

lengua moderna fue una francesa de los cinco primeros libros, aparecida en París en 1680. obra del abad Michel de Marolles, que murió antes de poder completar su torea. En el siglo XIX se publicaron unos *Morceaux extraits du banquet des savants d'Athénée,* aparecidos en Paris en 1828, obra de M. Hubert, una traducción del libro V al alemán a cargo de P. T. Krammer, que vio la luz en 1872, y otra del libro XII al italiano, que P. Garofalo incluyó como parte de un libro titulado *Intorno Sibari e Turio* (Ñapóles, 1899). Ya en el siglo XX contamos con una edición bilingüe griego-francés de los dos primeros libros, obra de A. M. Desrousseaux, que murió antes de que aparecieran publicados (París, 1956); una selección de pasajes traducidos al alemán por U. Treu y K. Treu (Leipzig, 1985); una edición también bilingüe, esta vez griego-italiano, de los libros I y II, obra de G. Turturro (Bari, 1961); una traducción al español de esos mismos libros, pero en dos tomos, publicada en Granada en 1975, a cargo de A. Martínez Diez; una traducción al español del libro XIII, aparecida con el título *Ateneo de Nducratis. Sobre las mujeres. Libro XIII de La cena de los eruditos,* a cargo de J. L. Sanchís Llopis; y, finalmente, una traducción al italiano de parte del libro VI (de 263 B a 275 B), publicada por A. Paradiso bajo el título *Ateneo, Schiavi e servi* (Palermo, 1990).

C. B. Gulick, *Athenaeus. The Deipnosophists, 7* vols., Londres, Loeb Classical Library, 1927-1941 (reimpr. 1969-1971).

G. Kaibel, *Athcnaci Naucratiti Dipnosopbistarum libri XV,* 3 vols., Leipzig, ed. Teubncr, 1887-1980 (reimpr. Stuttgart, 1965-1966).

Este manuscrito llegó ya mutilado a Italia en el año 1423, en que fue traído por Giovanni Aurispa desde Bizancio.

Reunión anual del Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios (CEATL)

Durante los días 26 al 29 de octubre de 2000 se celebró en Amsterdam la reunión anual del Consejo Europeo de Asociaciones de Traductores Literarios (CEATL), en la que participó Juan Gabriel López Guix en representación de ACE Traductores.

En dicha reunión se eligió a una nueva Junta del CEATL, formada por la inglesa Ros Schwartz (presidenta), la alemana Angela Ciriaco-Süssorf (vicepresidenta), la danesa Nina Gross (secretaria general) v el vasco Koldo Biguri (tesorero).

Entre otros asuntos, se pasó revista a las actividades realizadas durante el año y a las intervenciones del CEATL en los foros europeos. Entre ellas, destacan las aportaciones en una reunión preparatoria a la conferencia de ministros de Cultura que a su vez preparó una sesión del Parlamento Europeo que trató el tema de edición electrónica (una aportación que supuso introducir la figura del traductor v un apoyo a los derechos de autor frente al sistema del *copyright* en el provecto aprobado en Estrasburgo), la participación en un coloquio celebrado en Delfos por el Congreso Europeo de Escritores v la participación en las Mil Jornadas en torno a la Traducción Literaria celebradas en Tarazona.

Asimismo se informó de la creación de RECIT, la Red Europea de Casas del Traductor, obligada por el nuevo programa Cultura 2000 que exige la presentación de proyectos en colaboración con un mínimo de tres países para la obtención de ayudas europeas.

También se pasó revista a los últimos acontecimientos del caso Pipet-Krieger, en el que el editor alemán de las obras de Alessandro Baricco, Piper Verlag, retiró del mercado la traducción de Karin Krieger después de verse obligado a pagar una suma adicional a la traductora de acuerdo con la lev de derechos de autor alemana ante las ventas excepcionales del libro.

Entre otros proyectos mturos, se acorde) realizar una pagina *web* del CEATL, de la que quedó encargado el representante de ACE Traductores.

ACE Traductores también informó del caso Quintana, que alguno de los presentes conocía por la prensa v respecto al cual se acordó interesarse por él y hacer un seguimiento del mismo.

Taller de traducción literaria en Barcelona

Durante los días 13, 14 v 15 de diciembre de 2000 se celebraron en el Pati Manning, con la colaboración de la Diputació de Barcelona, la segunda edición de los talleres *Traducción es creación.* En esta ocasión los talleres estuvieron dedicados a la traducción/adaptación de algunos cuentos del *Dccamerón,* a cargo de Carme Arenas (italiano-catalán), la traducción de poemas de John Hejduk, a cargo de Dolors Udina (inglés-castellano) y la traducción de la poesía de Ausias March, a cargo de José María Mico (catalán-castellano). Por desgracia, la conferencia final tuvo que suspenderse por petición del invitado, Sam Abrams.

Encuentros con la traducción literaria de ACE Traductores en Barcelona

El encuentro con la traducción literaria correspondiente al mes de octubre se celebró el día 31 en el Círcol Maldá, como viene siendo habitual desde principios del año pasado. En esta ocasión, el invitado fue José Francisco Ruiz Casanova, profesor de Lengua v Literatura Españolas en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, quien presentó su libro. *Aproximación a una historia de la traducción en España* (Cátedra, 2000 i.

Premio Stendhal 2000

El día 26 de enero, en la sala de conferencias de la Asociación Colegial de Escritores, tuvo lugar el acto de entrega del Premio Stendhal correspondiente al año 2000. Dicho premio había recaído, por decisión del jurado reunido el día 3 del mismo mes, en Jorge Riechmann por su traducción de *Indagación* de *la base y la cima* de Rene Char. Riechmann, además de notable poeta galardonado con diversos premios, es brillante y experimentado traductor, que ya había frecuentado al admirable poeta francés y, entre otros, a destacados dramaturgos alemanes contemporáneos como Heiner Müller. Reproducimos seguidamente su intervención en la toma de posesión del mencionado premio, que fue presentada por Julia Escobar.

Soportar la tensión de lo necesario imposible

> "La famosa frase de Mallarmé, según la cual la poesía no se hace con ideas sino con palabras, a Rene Char le parece una boutade anti-intelectualista a la manera de Picasso. ¡Y eso que a ambos les tributa una admiración enorme! Para él, a la poesía siempre subyace una llamada mental en cierta dirección, o incierta, un 'sentido', y la conduce hacia allá un hilo muy tenue, secreto, subterráneo, que imanta las palabras y acaba por ligarlas. En la traducción de poemas extranjeros —teóricamente imposible—, es en primer lugar ese 'sentido', ese oriente lo que hay que descubrir y después —solamente después—las palabras capaces de expresarlo."
>
> Joan Pénard, *Rmcontres avec Rene Char*[1].

En una entrevista de 1935, Federico García Lorca declaraba la inutilidad de la traducción literaria. "Por bella que sea, destroza el espíritu del idioma, hágala quien la haga..." ¿Qué sería la traducción literaria según estor Apenas otra cosa

que una invitación —la más discreta v elegante posible— a aprender lenguas extranjeras. Se podrían citar hasta la saciedad opiniones ilustres en apoyo de tal posición; aduciré sólo otra, la de Paul Valérv, para quien "el poeta tiene el privilegio v la inevitable desventaja de que su obra no puede ser traducida ni a la prosa ni a una lengua extranjera", pues "el verdadero poeta es verdaderamente intraducibie".

Frente a las numerosísimas negaciones de la viabilidad de la traducción literaria, algunas de tanto peso como las que acabo de citar, se alza el *hecho* de la ininterrumpida traducción de literatura: desde hace siglos no cesa esta forma de diálogo intercultural que es la actividad traductora, y las diferentes tradiciones lingüístico-literarias se fecundan mutuamente al traducirse; algunas traducciones llegan a influir decisivamente en la evolución de la tradición receptora (como en la recepción de la poesía renacentista italiana por Boscán y Garcilaso, o en la de Calderón y Shakespeare por los románticos alemanes). Una operación tan repetidamente declarada imposible no deja de practicarse continuamente. ;Cómo entender tal paradoja?

En otra ocasión intenté un acercamiento analítico al problema (discernir grados de traducibilidad, elucidar qué es exactamente lo que puede traducirse y lo que no de un enunciado poético, etc.)[2]. Hoy quiero proponer una aproximación más intuitiva, empleando una categoría cuya relevancia no deja de crecer para mí con el tiempo: me refiero a empeños humanos que son a la vez *necesarios e imposibles.*

La idea procede del psicoanálisis. Decía Sigmund Freud —y nos recuerda el psicoanalista Francisco Pereña[3]—que *psicoanalizai; educar y gobernar son tres tareas a la vez imposibles* v *necesarias* (en lugar de "gobernar" léase si se quiere, desde un talante más libertario, "actuar políticamente para el bien de la ciudad"). Creo que la categoría de lo *necesario imposible as* de una extraordinaria importancia a la hora de reflexionar sobre la práctica humana. Además de los tres ejemplos del propio Freud, otros nos vienen enseguida a las mientes. La actividad cié traducir poesía, sin duda. Pero también, por ejemplo, perseguir la realización de la justicia; o vivir en la poesía; o gozar de la fusión amorosa con el amado, la amada; o sencillamente ponernos en el lugar del otro, esa capacidad moral básica.

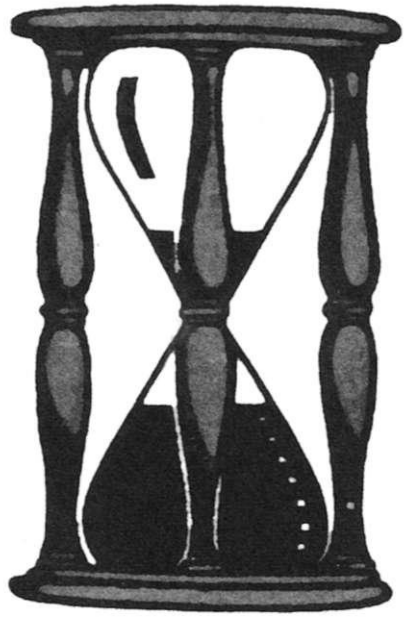
Consideremos un instante los dos ejemplos últimos. Una experiencia radicalmente humana, angustiosa y constitutivamente humana, es la separación, la pérdida (cuva instancia primordial seguramente viene constituida por la separación entre la madre v el infante); v sin embargo no dejamos de aspirar a la unión amorosa plena, de intentarla, constatando siempre los fracasos pero sin dejar de apetecer nunca el objetivo. O pensemos en la capacidad de ponernos imaginativamente en el lugar del otro, que es un presupuesto de la vida moral en general, v también una condición para el desarrollo de otras capacidades morales. En rigor, situarnos en el lugar del otro es imposible. Nadie siente sino su propio dolor, a nadie le ensombrece sino su propia melancolía, nadie disfruta sino su propio orgasmo, nadie vive sino su propia vida. *Sin embargo, esta cosa imposible la hacemos —mal que bien— constantemente en la práctica,* v la convivencia humana

resultaría imposible sin cierto desarrollo de la capacidad de empatia. Nos sentimos más ajenos e incomunicados con respecto a los "otros" que pertenecen a lejanas épocas v culturas (y no digamos frente a los animales no humanos)[4]: pese a todo, v de alguna forma, conseguimos "traducirlos" (aproximar su propia experiencia a la nuestra).

En todos estos casos hay *una tensión ineliminable entre las aspiraciones y los resultados,* una tensión que no hay que intentar resolver, sino que es menester mantener, aguantar, *endurar* (permitidme el arcaísmo). Si es que queremos seguir siendo humanos, o quizá llegar a serlo, o volver a serlo tal vez. Enfrentados a las tareas que son a la vez necesarias e imposibles, nuestra máxima de conducta debería ser: no cejar, no abandonar nunca la tarea necesaria; pero a la vez no perder nunca de vista su esencial contradictoriedad, su carácter de empeño imposible.

Si nos negamos a dimitir de la acción necesaria y mantenemos presente la tensión de lo imposible, podremos lograr lo posible que en muchos casos no cabe alcanzar directamente. Traducir poesía de unas lenguas a otras. Educar. Psicoanalizar. La ciudad imperfecta pero habitable y justa. Amar a seres concretos. Vivir no *en la poesía,* pero sí cerca de ella, atentos a ella, en sus inmediaciones. Una existencia humana irremediablemente incompleta, precaria, contingente y limitada; y sin embargo preñada de posibilidades de cumplimiento *no por fuera de esa limitación constitutiva, sino dentro de ella.*

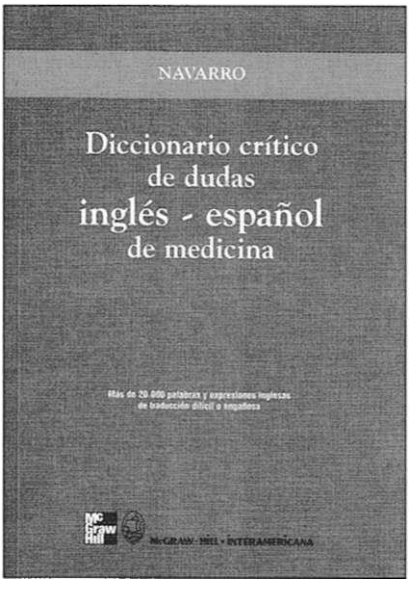
1. Jean Pénard, *Rencontres avec Rene Chm;* París, José Corti, 1991, p. 140.
2. Jorge Riechmann, "El amor del trujamán. Notas sobre la ttaducción de poesía", en *Cauciones allende lo humano,* Madrid, Hiperión, 1998, p. 102 y ss.
3. Francisco Pereña, "Psicoanálisis y democracia: elogio del desacuerdo", *EstudiosPsieonnalíticos*3, Madrid, Dor Ediciones, 1996, p. 62.
4. Reflexioné sobre esto en Jorge Riechmann y Jesús Mosterín, *Animales y ciudadanos,* Madrid, Talasa, 1995, capítulo 7.



Libros

Un diccionario ejemplar

Fernando A. Navarro, Madrid, McGraw-HUI Interamericana, 2000. 576 páginas, 5 900 pesetas.



Hace unos días me llegó un ejemplar de un libro ídem. Se trata del *Diccionario crítico de dudas inglés-español de medicina,* firmado por un nombre bien conocido de quienes necesitamos estar al día en estas cuestiones del lenguaje especializado, Fernando A. Navarro; libro que bien pronto será conocido por el antonomástico *el Navarro,* y todos sabremos que nos referimos a esta obra. Tiene 576 páginas de texto comprimido para que en menos espacio quepa más información. Creo que se trata de una obra que necesitamos, de esas de las cuales no se dirá en vano que "vienen a llenar un vacío". El vacío existía, era real, porque el español está falto de obras de este tipo, obras de por sí muv difíciles de compilar. Y cuando un autor, por fin, se decide a hincarle el diente al tema v lo estudia, analiza, desarrolla, ordena v publica, todo ello con calidad superior, uno no tiene más remedio que quitarse el sombrero, hacer una reverencia v decir: "¡chapó!". Así lo he hecho vo con esta

obra. Como su nombre indica, el diccionario parte del inglés y se expresa en español. Conocidas son las enormes dificultades que la traducción del inglés presenta en cualquier materia. También es sabido cuan difícil es lidiar con la terminología médica, v aun añadiría que más difícil aún es manejar las mil v una dificultades que esta materia presenta (incluso sin que se trate de una traducción). El diccionario de Navarro nos echa no una mano, sino mil manos al mismo tiempo para resolver esas mil dificultades que todos los días nos asaltan en nuestro trabajo. Dado el enfoque de la obra, me atrevería a decir que no hace falta ser traductor de medicina para que esta obra resulte útil, porque las explicaciones llegan tan lejos como los falsos amigos, las acentuaciones correctas, el género correcto, etcétera, temas en los que el autor va más allá de las disposiciones académicas, por cuanto es consciente de que mucho material académico necesita una urgente revisión. El lector se beneficia de este enorme interés que muestra el autor por el detalle más ínfimo (consciente, como lo es el autor, de que en este trabajo en que se maneja la cultura, todo, incluso lo más ínfimo, es muy importante). El autor, Fernando **A.** Navarro, es, además de médico, publicista asiduo de cuestiones relacionadas con el lenguaje científico, su expresión gráfica, su propiedad, etcétera. Este libro responde precisamente a esta preocupación suva por la obra bien hecha. Estov seguro de que levendo las anotaciones del autor a los términos que sirven de entrada, nos quedaremos asombrados de la finura del análisis a que el autor llega en cada caso. **Y** si en algo no estamos de acuerdo con el autor, recuérdese que eso sucede con todos los libros v es una de las causas de que la cultura sea algo vivo, algo sentido por cada cual a su manera, según su idiosincrasia v, como decía Ortega v Gasset, sus circunstancias.

JOSÉ I**YLARTÍNEZ** DE SOUSA

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 v comunicaciones, con tiempo suficiente en el caso de convocatorias, con el fin de que podamos dar cumplimiento a nuestro propósito.

Boletín de suscripción

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

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

Apellidos y nombre .....

Dirección .....

Ciudad ..... *Distrito Postal* .....

País .....

Teléfono ..... *Fax* .....

Actividad profesional .....

La cultura pasa por aquí

AV Monografías
Ábaco
Academia
ADE-Teatro
Afers Internacionals
África América Latina
Ajoblanco
Álbum
Archigula
Archipiélago
Archivos de la Filmoteca
Arquitectura Viva
Arte y parte
Astrágalo
Atlántica Internacional
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
CD Compact
El Ciervo
Cinevideo 20
Clarín
Claves de Razón Práctica
CLIJ
Con eñe
El Croquis
Cuadernos de la Academia
Cuadernos de Alzate
Cuadernos Hispanoamericanos
Cuadernos de Jazz
Debats
Delibros
Dirigido
Ecología Política
El Ecologista
Er, Revista de Filosofía
Éxodo
Experimenta
El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia
FotoVideo
Goldberg
Grial
Guadalimar
Guaraguao
Hélice, revista de poesía
Historia, Antropología y Fuentes Orales
Historia Social
Ínsula
Intramuros
Jakin
Lápiz
Lateral
Leer, el magazine literario
Leer en primavera, verano, otoño, invierno
Letra Internacional
Leviatán
Litoral
Matador
Melómano
Nickel Odeon
Nueva Revista
Ópera Actual
La Página
Papeles de la FIM
Política Exterior
Por la Danza
Primer Acto
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raíces
Reales Sitios
Reseña
Revista HispanoCubana
Revista de Libros
Revista de Occidente
RevistAtlántica de Poesía
Ritmo
Scherzo
El Siglo que viene
Síntesis
Sistema
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Turia
Utopías/Nuestra Bandera
Veintiuno
El Viejo Topo
Visual
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

Centro Español de Derechos Reprográficos

Entidad de Autores y Editores