

VASOS

Revista de ACE Traductores
Número 21 • 700 pesetas
Invierno de 2001

comunicantes



Tarazona 2001

VASOS



comunicantes

Directores:

Carmen Francí Ventosa
Mario Merlino

Consejo de Redacción:

Mariano Antolín Rato
Clara Janés Nadal
Miguel Martínez-Lage
Miguel Sáenz

En Barcelona:

Olivia de Miguel
José Manuel de Prada Samper
Juan José del Solar Bardelli
Dolors Udina

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, 5º. 28004 Madrid
Teléfono: 91 446 70 47 Fax: 91 446 29 61
Correo electrónico: st0000@acett.org
Dirección web: <http://www.acetraductores.org>

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

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

Imprime: Cromoimagen

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

s u m

INVIERNO de 2001

presentación

7

**novenas jornadas en torno a
la traducción literaria**

12

la profesión

116

reseñas

118

a r i s o

En la penúltima jornada del mundo como teatro, Sísifo dijo:
"Vaya, me he multiplicado"

MARIO MERLINO 7-10

Sesión inaugural

MAITE SOLANA, directora de la Casa del Traductor 12-13
 PEDRO BARCELONA, concejal de Cultura del Ayuntamiento de Tarazona 14-15
 ANTONIO RINCÓN, Vicepresidente de CEDRO 16-17
 MARIO MERLINO, presidente de ACE Traductores 18-19

Original siempre es el otro

ENRIQUE VILA-MATAS 20-24

La traducción chez Vladimir y Vera

MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE 26-40

La traducción en la Edad Media y en el Renacimiento

MIGUEL ÁNGEL GRANADA 42-54

La traducción de Extra Point

FRANCESC PARCERISAS 56-61

La cesión de derechos a terceros

Mesa redonda con CARLOS MUÑOZ y JOSÉ MANUEL DE PRADA SAMPER.
 Modera CATALINA MARTÍNEZ MUÑOZ 62-72

La red RECIT y los centros europeos de traducción literaria

Mesa redonda con PETER BUSH, FRANÇOISE WUILMART y FERNANDO MARÍAS
 Modera MAITE SOLANA 74-79

Talleres

Ravelstein, de Saul Bellow, y El archivero, de Martha Cooley
 ROSER BERDAGUÉ, inglés-castellano 82-83

Kalimantan, de Chris S. Godshalk, y La mancha humana, de Philip Roth
 JORDI FIBLA, inglés-castellano 84-86

Traducir a Kafka
 CARMEN CAUGER, alemán-castellano 88-89

Senior Service (biografía de un editor)
 MERCEDES CORRAL, italiano-castellano 90-91

Colette o la escritura egoísta
 JULIA ESCOBAR, francés-castellano 92-93

Adaptación de Las troyanas de Eurípides

RAMÓN IRIGOYEN 94-95

El autor y sus traductores

Mesa redonda con ENRIQUE VILA-MATAS, ANDRÉ J. GABASTOU, ORLANDO GROSSEGESSE
 Modera MIGUEL MARTÍNEZ-LAGE 96-103

El sueño eterno, novela y película

Conferencia de JOSÉ LUIS LÓPEZ MUÑOZ,
 Premio nacional de Traducción a toda su obra en el año 2000 104-110

JOSÉ LUIS REINA PALAZÓN,

Premio nacional de Traducción en el año 2000 por
 la traducción de la obra completa de Paul Celan 112-115

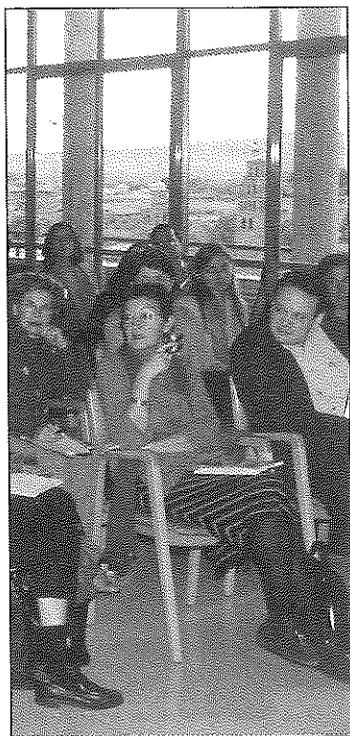
Premios nacionales de traducción 116

IV Premio de traducción Ángel Crespo 116-117

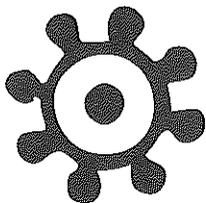
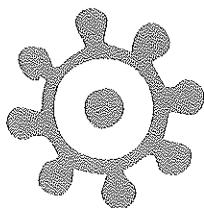
Libros

Diccionario de modismos verbales en inglés y español.
 CARMEN FRANCI 118-199

De las palabras y otras adicciones
 MARIO MERLINO 120-121



presentación



En la penúltima jornada del mundo como teatro, Sísifo dijo: “Vaya, me he multiplicado”

Mario Merlino

La jornada es el día, es el viaje aunque dure más de un día, es una expedición, es acto en el poema dramático español, es tránsito del alma de esta vida a la otra (“a la eterna”, dice la RAE, dando por sentado que todos somos víctimas ilusas y viva la ilusión, de todos modos, de la eternidad). Es eso y muchas cosas más, y ya se sabe lo que es una jornada de trabajo, que puede quitar horas al sueño a cambio de un jornal más o menos irrisorio: hasta los que cobran millones por jornada dan risa, por no decir ganas de vomitar, sobre todo cuando no es el talento lo que prima. Digo “talento”, “moneda imaginaria de los griegos y los romanos”.

La palabra *jornada*, pues, tiene una riqueza a la que hicieron justicia, una vez más, las Jornadas Nonas de Tarazona (fijaos en la rima boba, de paso y propina). Hubo viaje, hubo días breves días, hubo intercambio, hubo alcohol y paraísos. La gracia de ser laicos está en construir paraísos cuando y donde se nos antoje, con rigor intelectual, con acento y cita, con placer en el palabreo, el encuentro, el entendimiento, las babas.

Hicimos jornada, viaje, día, fervor de abrazos y rodillas. Pero la realidad anterior y posterior a las Jornadas es otra (no quiero ser maniqueto, diré que viene mezclada con otra cosa). La ventaja (??) que tenemos los que trabajamos en lo que trabajamos, es decir, la palabra, la palabra de la palabra, la palabra de la palabra de la palabra, es que nos cagamos en la guerra. Seré más elegante: la guerra nos toca los cojones y nos corta la menstruación. Más aún: nos sangra la úlcera de sólo pensar en ella. Y sé que generalizo: si hay algún traductor que aún confíe en las soluciones los recursos las herramientas bélicas, que lo diga. Pediremos a nuestros gobiernos democráticos y obedientes que lo manden como soldadito a salvar desviaciones ajenas y a poner una bomba más en el camino. Es justo, es coherente, y del dicho al hecho debería haber eso: apenas un impulso.

Y digo, y le digo a Catalina, le digo a Carmen Francí, a Miguel Martínez-Lage o Laje (losa en portugués) o Luce (hay una tía maravillosa que ha estudiado a San Juan de la Cruz y el Islam que se llama Luce López-Baralt), a Maite (Gallego y Solana), a Prada (que no Pravda), a los que no nombro y a los anónimos y anónimas que invento en mis oraciones, qué vamos a hacer, coño, con las palabras o qué, cojones, con las palabras. Si las palabras son ajenas y, como he perdido el pudor ante la posibilidad de repetirme y no me cansaré de citar a Ionesco, lo cito: “¡Oh, palabras, cuántos crímenes se cometen en vuestro nombre!”.

Pero después viene la vida cotidiana. Viene lo que viene. Nos ponemos nerviosos, nos gana el *stress es tres tres*, nos tomamos en serio. Los intelectuales, por así decir y todo hay que decirlo, tenemos cierta tendencia a la marujonería. Nos gusta criticar, y eso es bueno, pero sin querer queriendo nos deslizamos hacia el cotilleo y la mala leche, como corresponde a una comunidad canónica de vecinos. El cotilleo de los programas televisivos no hace más que reflejar nuestras conductas primarias, perdón por la frase, tal vez sea mejor decir nuestro instinto básico (hablando de traducciones y “libertad” léxica, esa película se tituló *Bajos instintos* en Argentina e *Instinto selvagem* en Brasil: como para no creer en el valor de los tópicos y otras realidades: la selva amazónica o el bajo poder adquisitivo de un país que, al menos, conoció la Edad de Plata de Hesíodo sin tener puta idea de quién era Hesíodo, y soy injusto).

Doy tantos rodeos que me olvido de lo que quiero decir. Y ahora me voy a poner serio (de otra manera). Y pregunto: ¿por qué no nos armamos? ¿Por qué no unimos fuerzas? ¿Qué manía o qué perversión eremítica nos lleva a dispersarnos, a no cultivar el contacto entre asociaciones de traductores, a no husmear en algún rincón remoto de este país inmenso (he dicho inmenso) por ver si algún fetichista suelto se dedica a traducir las huellas de los animales? ¿Por qué no fundamos la pansexualidad, quiero decir, el coito grupal que deseamos sin ponernos estrechos? Porque el lema “cada uno a su aire” está bien, pero hay cosas que, vamos, mejor hacerlas juntos. Siguiendo el ejemplo de una pintada útil de retrete: “Masturbarse está bien, pero follando se conoce gente”.

Cualquiera diría, con todo derecho, que mi escritura sólo se sirve de referencias escatológicas y de brotes o prontos seminales. Lo que no se capta a simple vista es que me gustaría (digo “me” para evitar el plural mayestático) fundar un Seminario. Así que me aparto de lo soez, de lo procaz y de lo atroz y lo digo con otras palabras: ¿cómo compaginar nuestro gusto por la diferencia, por ser originales, bonitos (y bonitas: ¡lo que faltaba, olvidar el femenino!), lúcidos pum pum, con algo de espíritu gregario para defender lo que nos toca a to-

dos? Al fin y al cabo, agregarse es bueno. Arrimarse, fundirse, confundirse, aburrirse en bloque si hace falta, y decir, cuando llegue el momento, ahora me voy sol@ a la cama porque cuando duermo a pierna suelta sueño de otro modo. No sé si mejor: sí de otro modo.

Somos, como traductores, una pequeñísima porción de este mundo. Un grano de mostaza, pues. Lo interesante y singular será, creo yo, construir un mundo propio de relaciones donde no reproduzcamos (pobre de la ninfa Eco, condenada a repetir la última palabra de lo que le dicen) los esquemas de comportamiento visibles en el conjunto mayor del cotilleo (vale, vale: algún chisme de vez en cuando es la sal de la vida), de los gobernantes que no ceden, de los que han olvidado la *gratia plena* de la palabra complacer. Compartir el placer.

Las Jornadas fueron preciosas. Hubo de todo y este número (21, último del año 2001 y del comienzo del siglo XXI) lo muestra. Hubo: monasterio y el éxtasis de sus baldosas, Vila-Matas y preclaros laberintos, encuentros, reencuentros, efusiones, vinos y manjares deliciosos en Las Brujas, conferencias bri-

llantes, noches en vela, anónimos fervorosos en el puente que no se atrevieron a ir más lejos, intercambio de cromos, tarjetas de visita y miradas capaces de revelar que también el conocimiento excita los sentidos, es decir, ambiente culto y no papanatas sino cultivado, agrícola, de bueyes con marcha, metafóricas mesas redondas sobre las casas del traductor y la cesión de derechos (te cedo, pero no te pases), talleres colmados y jubilosos, lluvia, voces *after hours* en el hotel, Eurípides Irigoyen el Troyano, José Luis Chandler y José Luis Celan, Vladimir y Vera y Miguelín, Borges en escena, Parcerisas Pound y muchas libras de ruidos deliciosos, Julia Colette, Mercedes Feltrinelli, Roser Bellow Cooley, Carmen Kafka y yo qué sé.

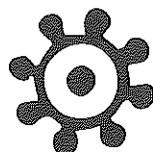
Somos, como traductores,
una pequeñísima porción de
este mundo. Lo interesante y
singular será, creo yo,
construir un mundo propio de
relaciones donde no
reproduzcamos los esquemas
de comportamiento visibles en
el conjunto mayor del cotilleo,
de los gobernantes que no
ceden, de los que han olvidado
la *gratia plena* de la palabra
complacer. Compartir el
placer.



Además de las ausencias inevitables en esta enumeración caótica, debo decir qué o quién no hubo (¿contiene a las personas el verbo “haber?”): Ali Karabayram, traductor al turco de Enrique Vila-Matas. La Embajada española no le concedió el visado: ya se sabe, la guerra y las virtudes de Occidente (“oxidente”, dicen los escépticos).

Hubo Jornadas Nonas. Pero vamos a recuperar la verdad que encierran las frases obvias: si todo el año puede llegar a ser Navidad, si no basta con un Día de la Madre para alumbrar a la que nos ha alumbrado y festejarla y honrarla tanto como a nosotros mismos (¿era ésta la frase?), ¿por qué no recuperamos el placer, aunque cueste, de difundir el espíritu de las Jornadas, “como unguento derramado”, a lo largo del año? ¿Por qué no nos juntamos de una vez? Sólo así seremos más fuertes, sólo así podremos seguir defendiendo lo que nos toca, lo que le cabe a ese grano de mostaza que somos. Sólo así, creo yo (renuncio una vez más al plural mayestático), podremos convertir la jornada en “hornada”: “conjunto de individuos que acaban al mismo tiempo una carrera”. Una carrera o el viaje que hemos emprendido por el mundo de la palabra ajena al crimen instituido. Aunque la roca caiga por enésima vez al pie de la montaña, seremos sísifos y sísifas capaces de recobrar fuerzas. Y seremos más fáciles y felices y nos besaremos en la boca y nos absorberemos mutuamente el aliento y comeremos salsifis.

¿Por qué no recuperamos el placer, aunque cueste, de difundir el espíritu de las Jornadas, “como unguento derramado”, a lo largo del año? ¿Por qué no nos juntamos de una vez? Sólo así seremos más fuertes, sólo así podremos seguir defendiendo lo que nos toca.

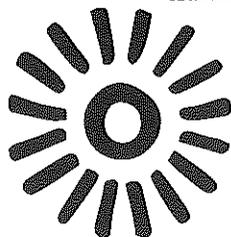






Sesión inaugural

Maite Solana, directora de la
Casa del Traductor



Queridos amigos y amigas, bienvenidos un año más a Tarazona y al monasterio de Veruela que, como empieza ya a ser tradicional, nos acoge en esta sesión inaugural de las Jornadas.

Gracias a todos por estar aquí, y gracias a también a los ponentes que han aceptado compartir este fin de semana con nosotros su saber y su experiencia, y someterse a las preguntas tan difíciles que les planteamos los traductores.

Gracias a Pedro Barcelona, concejal de cultura de Tarazona, al vicepresidente de CEDRO, Antonio Rincón y al presidente de ACE Traductores, Mario Merlino, que por primera vez se sienta a esta mesa presidiendo las Jornadas. Aprovecho la ocasión para darle la bienvenida como nuevo —aunque ya no tan nuevo— presidente de ACETT.

Y gracias por supuesto a todos los participantes que habéis decidido dedicar este fin de semana a estar con nosotros aquí, en Tarazona, para intercambiar vuestras opiniones y también las vivencias que habéis acumulado como traductores.

Me gustaría excusar la ausencia de algunos participantes en relación con el programa previsto. El traductor turco de Enrique Vila-Matas, Ali Karabayram, no podrá estar con nosotros porque la Embajada española no pudo facilitarle el visado necesario para el viaje, teniendo en cuenta los problemas que existen en la actualidad para este tipo de desplazamientos. Tampoco podrá asistir la traductora francesa Denise Laroutis, que ha tenido un problema familiar grave. Nos acompañará en su lugar el otro traductor francés de Enrique Vila-Matas, André Gabastou.

Quiero agradecer también al pintor Ángel Maturen que nos haya cedido gentilmente una de sus obras para el programa de mano de la representación teatral que tendrá lugar mañana, en el Teatro de Bellas Artes, a cargo de El Silbo Vulnerado. Y por último, gracias a todos los colaboradores de Tarazona que siempre prestan

ayuda desinteresada de gran importancia para que todo salga bien estos días.

Éstas son ya las novenas Jornadas que hemos organizado entre ACEtt y la Casa del Traductor. Son también las primeras Jornadas con lluvia, las primeras Jornadas del siglo XXI, las primeras Jornadas del tercer milenio y, por desgracia, las primeras Jornadas sin Esther Benítez. Muchos de los que estamos hoy aquí tuvimos la suerte de conocerla personalmente; y, seguramente, para los más jóvenes o aquéllos que no habían podido asistir otros años a Tarazona, el nombre de Esther Benítez era de sobra conocido. Su nombre es sinónimo de excelencia traductora, de sensibilidad literaria, de valentía, de lucha de lo que ha sido, y sigue siendo, el trabajo de reivindicar los derechos de los traductores literarios y el reconocimiento social a nuestra labor. Sé que algunos de los presentes estuvieron unidos a ella por una larga y enriquecedora amistad. Y sé que para estas personas, la ausencia de Esther en estas Jornadas supone, además de la pérdida de una excelente profesional, el vacío irreparable que ha dejado una gran amiga.

Desde la Casa del Traductor hemos querido aprovechar la ocasión para rendirle un pequeño homenaje en forma de un nuevo número de *Papeles de Tarazona*. Se trata de una traducción a varias lenguas (entre ellas, por supuesto aquéllas de las que Esther traducía) de algunos aforismos de un pensador aragonés, un sabio (como lo era Esther), que fue intelectualmente honesto (como también lo era Esther), y que fue controvertido y rebelde a su manera (como, sin duda, también lo fue Esther). Se trata de Baltasar Gracián, del que se ha celebrado el cuarto centenario de su nacimiento. Como sabéis, murió y fue enterrado aquí, en Tarazona. Quiero dar las gracias a todos los traductores que han participado altruistamente en la realización de este proyecto. Quiero finalizar esta evocación del recuerdo de Esther citando el último de los aforismos de Baltasar Gracián que hemos seleccionado en este pequeño homenaje: "Tener amigos es el segundo ser". Porque

no me cabe la menor duda de que la amistad, ese vínculo que decidimos libremente mantener con otra persona, es, como sabía Gracián, como sabían también los griegos que escribieron sobre ello, como sabía Esther y todos los que fuimos sus amigos, que los amigos son una de las pocas cosas que contribuyen a hacer más soportable esta pesada carga que es a veces la existencia.

Y quiero aprovechar también este aforismo de Gracián para, antes de pasarles la palabra a mis compañeros de mesa, referirme al papel que tenemos y podemos tener los traductores para afianzar otro tipo de amistad: la amistad entre los pueblos.

Estos son días aciagos, días tristes para esa historia que, a pesar de las profecías (no sé si bienintencionadas o no) de Fukuyama, no ha llegado a su fin. Unos días en los que hay una guerra, en los que se habla de enfrentamiento entre culturas y religiones, donde se pone de manifiesto lo poco que sabemos, en el fondo, los unos de los otros. Basta con recordar todas las nuevas palabras que, a marchas forzadas, hemos aprendido últimamente. La incompreensión suele ser, al menos eso me parece a mí, consecuencia del desconocimiento. Y estoy convencida de que los traductores podemos desempeñar ahí un importante papel: acercando culturas, tendiendo puentes, favoreciendo el diálogo no sólo desde nuestros conocimientos de interpretación, sino mostrando a nuestras culturas respectivas la diversidad cultural que existe en el mundo, a través de algo que llega más profundamente al corazón de los hombres que las palabras de los políticos o lo que se lee a veces en los manuales de historia: me refiero a la literatura. La difusión de obras literarias de otras culturas hace a nuestra cultura y a nuestra lengua más ricas.

Por último, sólo quiero daros una vez más la bienvenida a todos y decir que esperamos que el programa que hemos preparado os resulte interesante, que lo paséis bien y todos aprendamos mucho en estas Jornadas.

Nos encontramos otra vez en las Jornadas en torno a la Traducción Literaria y, como decía Maite Solana, ésta es ya la novena edición. Este proyecto ha crecido con mucha fuerza. La celebración de estas Jornadas supone de alguna forma el punto álgido que alcanza cada año la Casa del Traductor. Ahora bien, como todos ustedes saben, ésta no es, ni mucho menos, la única tarea que realiza: la Casa del Traductor lleva a cabo un trabajo muy serio y muy honesto, quizá menos vistoso durante el año, pero que aporta todo lo necesario para que puedan organizarse unas jornadas de esta categoría.

Para Tarazona, desde la puesta en marcha de la Casa del Traductor en esta ciudad, para los distintos ayuntamientos que se han sucedido a lo largo de estos años, y para el Ayuntamiento

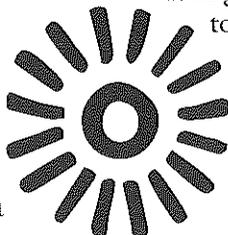
que tengo el honor de representar, esta iniciativa ha resultado muy interesante, y han apoyado en todo lo posible a esta organización. También han mostrado un claro apoyo la Diputación General de Aragón y la Diputación Provincial de Zaragoza. A mí me parece que ésta es una de las formas de co-

laboración más importante que puede tener lugar entre tres administraciones públicas de distintos ámbitos: local, provincial y autonómico. Este apoyo será una realidad mucho más clara cuando se produzca el cambio de sede de la Casa del Traductor a la Casa de los Capitanes. Este edificio se encuentra en uno de los parajes privilegiados de nuestra localidad, en el casco antiguo, con el consiguiente prestigio que esto supone para el barrio.

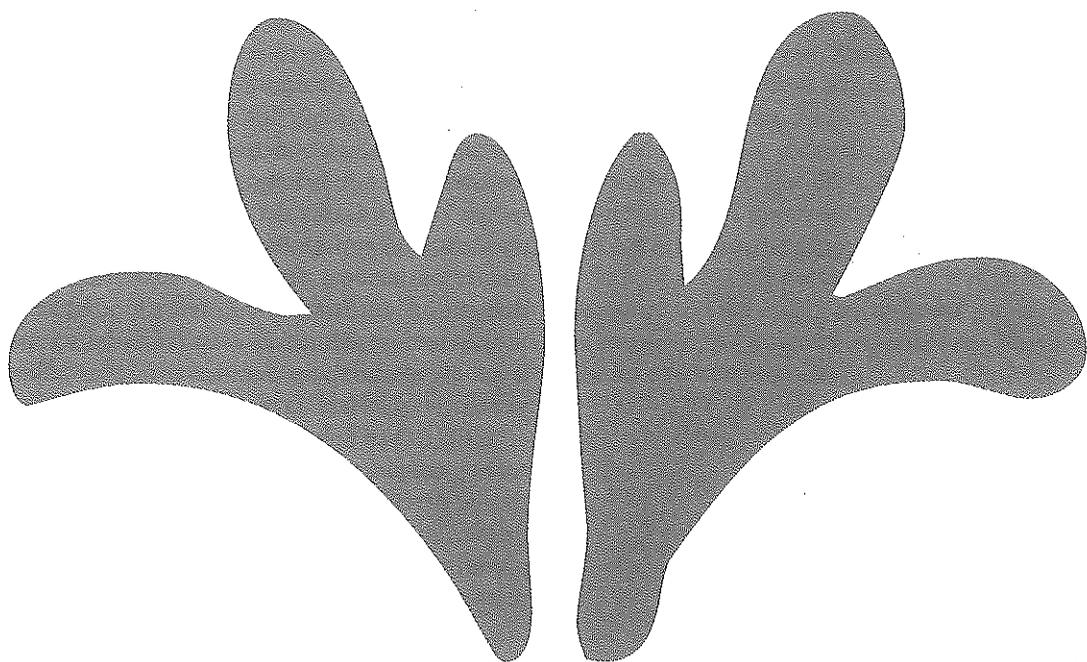
Para nuestro Ayuntamiento y nuestra ciudad es un honor poder estar en esta inauguración de estas Jornadas en torno a la Traducción Literaria. Y para terminar les diré que estoy convencido de dos cosas: primero, de que la belleza de nuestra ciudad y la hospitalidad de sus habitantes calará hondo en todos ustedes; deseo que el recuerdo que puedan guardar de la estancia sea tan agradable como esperamos, y

Sesión inaugural

Pedro Barcelona, concejal de
Cultura del Ayuntamiento de
Tarazona



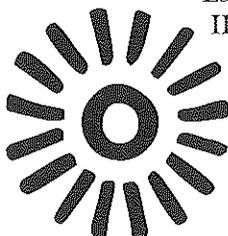
por supuesto que el trabajo de estas Jornadas sea provechoso para ustedes tanto personal como profesionalmente.



Muchas gracias por estar aquí en este día tan lluvioso y en un marco tan magnífico como es este monasterio de Veruela. Como decía Maite Solana, acudo aquí como vicepresidente del Centro Español de Derechos Reprográficos, que es la entidad que patrocina estas Jornadas. Me siento muy satisfecho de poder estar aquí representando a esos más de cuatro mil quinientos socios y quiero felicitar a ACEtt y a la Casa del Traductor por la organización de este evento y dar la bienvenida al nuevo presidente de ACEtt, Mario Merlino. Huelga decir que estas Jornadas se han convertido ya en un referente cultural en el mundo de la traducción en España; hay que reconocer pues la importancia que tienen y que todos esperamos que sigan teniendo.

Sesión inaugural

Antonio Rincón,
Vicepresidente de CEDRO



Estos días se ha celebrado en Valladolid el II Congreso Internacional de la Lengua Española. Ha sido una semana cargada de noticias culturales en las que se ha venido hablando del activo económico del español y de la sociedad de la información de la lengua española, etc. Creo que un cierre de semana con unas Jornadas dedicadas a la traducción literaria es excelente para recordar la importancia que tienen los traductores literarios en la forja y la difusión de la lengua española. No cabe duda de que los traductores literarios ayudan, desde su labor profesional, a ensanchar los horizontes de la lengua y actúan como elemento indispensable del transvase intercultural de ideas y de pensamiento entre las sociedades y entre las personas. Esa contribución de los traductores al patrimonio cultural mundial debe ser justamente valorada y estas Jornadas son un buen escaparate para demostrar cuál es la importancia que tiene la traducción literaria.

CEDRO es una entidad compuesta por autores y editores encargada de la gestión colectiva de derechos de autor y fue creada hace más de diez años. Su objetivo fundamental era agrupar en un colectivo la defensa de aquellos intereses del derecho de autor que no podían ser

defendidos de forma individual por los autores. En concreto se fundó contra la reprografía no autorizada de obras y contra el perjuicio que este desvío de los cauces regulares de difusión de las obras literarias, científicas, técnicas, etc., tenía a través de canales que no estaban satisfaciendo la necesidad cultural y la retribución que debían tener los creadores de esas obras que se ponían en circulación. Quizá éste sea el aspecto más conocido de CEDRO: su función de recaudar una serie de cantidades económicas de los fabricantes, importadores y establecimientos de fotocopias, y repartir las cantidades recaudadas entre los creadores cuya obra puede estar menospreciada o sus intereses económicos lesionados a través de prácticas irregulares de reproducción de su obra.

Querría insistir en otros dos ejes que son igual de importantes: CEDRO actúa, según marcan las disposiciones legales vigentes, como un agente cultural dentro de la sociedad española, dedicando parte de los recursos que recauda a organizar actividades y campañas en defensa de los derechos de autor, promover acciones de los autores en el camino de la difusión de sus obras. Y entre los actos que organiza en esa vertiente de agente cultural están las Jornadas que estamos celebrando. Esperamos que aquí se descubran las inquietudes, problemas, anhelos y logros de esta profesión tan compleja.

El tercer eje de CEDRO es la promoción y formación individual de autores. Cuando hablo de autores, queda claro que autores son los escritores y sois los traductores. En CEDRO siempre ha habido una representación del colectivo de los traductores literarios para velar por sus intereses. Actualmente tenemos en la junta directiva de CEDRO a un representante de los traductores literarios —un notable traductor, por cierto, Ramón Sánchez Lizarralde—. Hasta

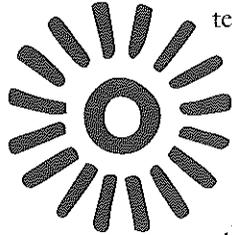
hace dos años también estaba en la junta directiva una persona que ya mencionó antes Maite Solana, Esther Benítez. Yo también quiero sumarme desde aquí a un recuerdo emocionado de su memoria porque su labor como traductora fue tan brillante como digna de encomio fue la que ejerció como defensora de los derechos de autor y del reconocimiento de los traductores, y no sería justo olvidarla.

Quiero incidir en una cuestión que ha sido debatida en el II Congreso de la Lengua Española: el papel informativo de las lenguas en la sociedad. Es evidente que hay un nuevo panorama de difusión de las obras literarias que está empezando arraigar y con el cual debemos mantener una relación mas seria de la que hemos tenido hasta ahora. CEDRO ha empezado, a través de una orden ministerial que le autoriza a gestionar los derechos de la obra publicada en medios digitales, a gestionar los derechos de reproducción colectiva de obras escritas en los nuevos medios tecnológicos. Los traductores deben llevar a cabo la labor de mostrar la importancia de una buena traducción y plantearse su repercusión a través de estos nuevos medios.

Por último quiero mencionar que de los cuatro mil quinientos socios de CEDRO, casi cuatro mil son autores y mi satisfacción en ese sentido es doble, pues yo soy uno de esos cuatro mil. En mi caso me dedico a la realización de obras científicas y técnicas, y muchas de ellas son traducciones. Por ello me siento de alguna manera unido a los traductores y no sólo a los autores literarios, por supuesto. No sólo he venido aquí a daros la bienvenida a estos actos, sino, sobre todo, a escuchar, aprender y compartir con vosotros nuestras experiencias. Muchas gracias y felices Jornadas.

Sesión inaugural

Mario Merlino, presidente de
ACE Traductores



Buenas tardes. Diré que voy a ser breve (y es verdad), pero me gustaría ser breve como en ese cuento de Augusto Monterroso llamado “Fecundidad”, y que dice: “Hoy me siento bien, un genio, un Balzac, estoy terminando esta línea”. Y me gustaría poder decir: hoy me siento bien, un genio, porque estoy terminando esta presentación. En cualquier caso, como ya sabéis soy el nuevo y flamante presidente de ACEtt, cosa que me hace sentir bien, no por el hecho de ser presidente, sino por ser flamante. Cuando yo era muy pequeño, no sabía muy bien qué quería decir esta palabra: por un lado me parecía una cursilada y por otro lado oía decir a la gente que se había comprado un coche flamante. Yo pensaba: debe de ser un coche maravilloso, de color rojo, seguramente, del que brotan llamas. Pues me gustaría ser flamante también como un espíritu del que brotan llamas, en la medida de lo posible.

Por supuesto que en esta tarea al frente de la Asociación tengo que reconocer que soy un mero eslabón y aun sabiendo que puedo hacer mucho porque tengo mucho talento y soy inteligente, lo cierto es que no podría hacer nada sin el apoyo de los demás compañeros y de todos los que han estado antes, entre ellos Ramón Sánchez Lizarralde, Juan Gabriel López Guix y, por supuesto, la nunca suficientemente mencionada Esther Benítez, que es la gran creadora de esta Asociación y de muchos beneficios que hemos ido logrando en nuestro trabajo como traductores. Todavía faltan cosas, pero gracias a la lucha que encabezó Esther, estamos aquí, y podemos compartir estas Jornadas.

A propósito de estas novenas Jornadas, quiero destacar un hecho que nos ha llamado la atención: me he reencontrado con gente, pero también sé que hay gente nueva. Me parece un fenómeno muy interesante y creo que las Jornadas tienen que crecer y seguir abriéndose. No por capricho personal, sino porque, como ha señalado Maite, en un momento como el que estamos viviendo, la traducción es un símbolo

de la convivencia, el encuentro entre culturas y el respeto de la diversidad. El terror existe, pero no se combate con bombas, se combate, en todo caso, a través de un ejercicio sistemático, abierto y plural del diálogo.

Os contaré qué ha pasado a lo largo de este año. Por ejemplo, con Carmen Franci llevamos adelante los números 19 y 20 de la revista VASOS COMUNICANTES. Hemos participado en Líber con un stand y una lectura dramatizada de *La lección*, de Ionesco, que es una obra muy graciosa y muy relacionada con el tema de la traducción, porque cuando el profesor le pregunta a la alumna cómo se dice “las rosas de mi abuela son tan amarillas como mi abuelo, que era asiático” en rumano, la alumna contesta: “Las rosas de mi abuela son tan amarillas como mi abuelo, que era asiático”.

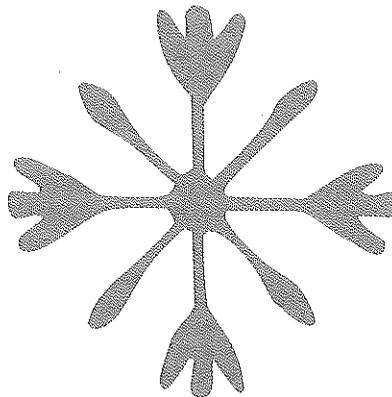
Aparte de estas tareas y el homenaje a Esther Benítez en el Círculo de Bellas Artes, yo querría decir una cosa relacionada con el respeto a la diversidad: creo que el traductor es una metáfora viviente. El traductor es la metáfora del autor. Y como en toda metáfora, los dos términos de la comparación tienen un valor semejante. Uno es el espejo que refleja en otra lengua el texto del autor. El otro día, conversando

con un grupo de amigos y amigas traductores, les dije que un título adecuado para esta temporada sería: “Con Alfonso X el Sabio, vivíamos mejor”.

Muchas gracias por estar aquí, y por encontrarnos.

Maite Solana: Nuestro siguiente invitado es Enrique Vila-Matas, autor suficientemente conocido por todos y todas que cuenta con títulos como *La asesina ilustrada*, *Impostura*, *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Una casa para siempre*, *Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos*, *Lejos de Veracruz*, *Extraña forma de vida*, *El viaje vertical*, además de colecciones de artículos y de ensayos literarios. Ha sido traducido a unos catorce idiomas, entre ellos el japonés y ha recibido recientemente dos premios: Ciutat de Barcelona y el Rómulo Gallegos.

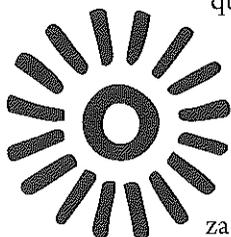
En esta ocasión nos acompañan su traductor francés, André Gabastou, y su traductor alemán, Orlando Grossegeisse. Como también es tradición, Enrique Vila-Matas va a pronunciar una conferencia en esta sesión inaugural. En nombre de la Casa del Traductor y de ACETT quisiera agradecerle que haya aceptado estar aquí.





Original siempre es el otro

Enrique Vila-Matas



Buenas noches. Ante todo, rindo homenaje a Esther Benítez, a la que no traté personalmente, pero conozco su trayectoria y, por supuesto, me uno al sentimiento de su pérdida.

También yo, como Mario Merlino, manejo frases breves. Algunas bastante tópicas. Una es: yo no busco, encuentro, de Pablo Picasso. Digamos que yo encuentro pero busco. Busco todo el rato, como ustedes verán, y quiero que entiendan que encuentro porque busco.

Yo estoy muy acostumbrado a citar a escritores. También observarán ustedes que cito continuamente; cito pero cambiando la cita, que al final acaba siendo mía. Esta segunda cita yo diría que es de Justo Navarro, aunque estoy seguro de que no la reproduzco fielmente: dice que escribir es empezar a traducirte a ti mismo, que es lo que yo voy a hacer ahora.

Digo que encuentro porque busco. Cuando fui invitado a Tarazona, para mí Tarazona era una ciudad que conocía sólo de nombre, aunque después he averiguado que estuve toda una tarde aquí, deslumbrado por la plaza de toros vieja, pero de eso hace veinticinco años.

Cuando vi el programa de mano me enteré de que debía hablar en el monasterio de Veruela y ahí sí que me quedé muy parado, porque este monasterio es algo mítico en mi familia, sobre todo para mi madre. Hay unas fotos de mis padres, aquí, con el hermano de mi madre, de 1947, en plena durísima y fría posguerra española. Es un viaje iniciático para mi madre, en todos los sentidos de la palabra. Como en esa época se viajaba muy poco en España, creo que era la primera vez que mi madre salía de viaje. En realidad era su viaje de novios. Y siempre se hablaba de ese viaje en la familia, y ahí estaban las fotos de un viaje feliz en el monasterio de Veruela. Cuando ellos vinieron aquí faltaban nueve meses para que yo naciera.

Cuando ayer le dije a mi madre que venía a dar una conferencia nada menos que en el monasterio de Veruela, me habló de su estancia

aquí. Me contó que habían dormido en una celda que era tan grande como la casa en la que ellos viven ahora en Barcelona. Cuando colgué, pensé en Gustavo Adolfo Bécquer; no porque hubiera hablado con mi madre, sino porque me sonaba un título suyo y también porque me planteaba el significado del hotel Las Brujas. Encontré que había escrito aquí *Cartas desde mi celda* y me pregunté si no habría sido engendrado yo en el monasterio de Veruela, en la celda que les ofrecieron para dormir a mis padres. Es una posibilidad. Si además esa celda fuera aquella en la que Bécquer escribió *Cartas desde mi celda*, eso justificaría para siempre mi vocación literaria.

Dicho lo cual quisiera hablarles de algo que también encontré, pero porque busqué, y que tiene que ver con la traducción. Este verano, en una ciudad pequeña al sur de Maracaibo, en Venezuela, encontré una buena librería, lo cual ya era de entrada bastante sorprendente. En esa librería había bastantes libros que no se publican en España y allí encontré un libro muy curioso que se titula *El factor Borges*¹ en el que encontré algo que quisiera leerles hoy, porque habla de lo que llamaríamos el parasitismo literario, el escritor como parásito, también el traductor como parásito literario, y por ahí quizá uniríamos escritor y traductor. Y como parásito literario que soy, en primer lugar quisiera comentar algunos de los párrafos que encontré en esta librería perdida.

En un artículo sobre Borges que se titula "De segunda mano", el autor, que se llama Alan Pauls, un escritor argentino joven que me deslumbró en este texto, habla de algo muy curioso. En 1933, es decir, cuando Borges ha publicado *Discusión*, es vapuleado por un crítico que se llamaba Ramón Doll, que —se nos dice— es un escritor nacionalista de cuyo nombre hoy nadie quiere acordarse. Este escritor nacionalista escribió un artículo particularmente perspicaz sobre el Borges joven, el Borges de 1933, el Borges que empieza. El problema es que el libro de Ramón Doll se titulaba *Policía intelectual*, y el título, desde mi punto de vista,

se las trae. Pero era muy perspicaz como crítico para desenmascarar el trabajo de Borges.

Dice Alan Pauls:

En apenas veinte renglones indignados, Doll suministra uno de esos extraordinarios malentendidos que Borges solía aplaudir, maravillado en el arte equívoco de la lectura.

Después de vapulear al escritor Borges, Doll arremete directamente contra el libro *Discusión* y dice:

Esos artículos bibliográficos por su intención o por su contenido pertenecen a ese género de literatura parasitaria que consiste en repetir mal cosas que otros han dicho bien o en dar por mero hecho a *Don Quijote de la Mancha* y a *Martín Fierro* e imprimir de esas obras páginas enteras, o en hacerse el que a él le interesa averiguar un punto cualquiera y con aire cándido agregar opiniones de otros para que vean que no, que él no es un unilateral, que es respetuoso de todas las ideas y es así como el tal Borges va haciendo el artículo.

Dejando a un lado los acentos morales del libro *Policía intelectual*, lo que hace este crítico es darle directamente a Borges una idea extraordinaria, no se sabe si Borges ya había tenido o no antes de esta crítica tan especialmente perspicaz. Lo que hace con Borges es darle todo el programa de su literatura futura. Es muy fácil ver, por ejemplo, que "Pierre Menard" ya es la apoteosis del parasitismo literario (además, considero ese cuento de Borges el cuento más ejemplar para cualquier traductor). De modo que ésta es una táctica fantástica, la que a Borges le sugiere el crítico de *Policía intelectual*, porque él puede darse cuenta de las posibilidades que tiene en el futuro su obra. Y dice Alan Pauls —porque yo, en estos momentos, sigo siendo un parásito literario de Alan Pauls—:

La obra de Borges abunda en esos personajes subalternos, un poco oscuros, que siguen como sombras el rastro de una obra o de un personaje más luminoso: traductores, exégetas, anotadores de textos sagrados, intérpretes, bibliotecarios, incluso cuchilleros.

Borges define una verdadera ética de la subordinación en esa galería de criaturas anónimas, centinelas que custodian día y noche vidas, destinos y sentidos ajenos. Ser una nota al pie de ese texto que es la vida de otros. La política de Borges sería: original siempre es el otro.

Esto, al margen de que para un escritor y un traductor es de una comodidad extraordinaria, es la realidad, porque pretender ser original me parece que sería algo, en principio, muy incómodo.

La primera de esas figuras parásitas, el traductor, nace muy temprano. Borges tiene apenas diez años cuando su versión española de "El príncipe feliz", el cuento de Oscar Wilde, aparece en el diario porteño *El País*. Es lo primero que Borges publicó. Y el libro contiene la reproducción del artículo donde firma: "El príncipe feliz", traducido del inglés por Jorge Borges hijo, a los diez años.

Esto explica en parte algo que, yo como bilingüe que soy, entiendo muy bien, porque en casa de Borges se hablaba español e inglés indistintamente. Muchas veces he oído decir que Borges tenía una gran preferencia por el inglés, que traicionó al español. No, en realidad es lo mismo que me ocurre a mí: utilizo el catalán y el castellano indistintamente, en familia y con los amigos, y ahí no hay diferencia. Si Borges tiene preferencias por la literatura inglesa sobre la literatura española, no parte de prejuicios, es sólo una opción. Pero en Borges es natural la idea de traducir. Él traduce en familia. Por otra parte, es bastante significativo que el escritor parásito Borges se iniciara en la vida literaria traduciendo a Oscar Wilde.

A primera vista —dice Alan Pauls—, la tarea de traducir traduce y estigmatiza de un modo casi pedagógico la estructura parasitaria. Hay un autor, un artista y un traductor, un subartista. Hay un original, primero, y una traducción, segundo; hay una lengua del original y otra de traducción. La traducción depende, se alimenta del original. La existencia de la tra-

ducción presupone la del original, pero no a la inversa. En Borges, sin embargo, nada es como parece.

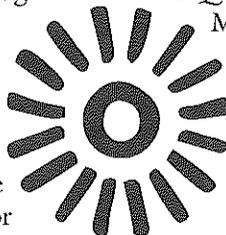
Los traductores de Borges, los que aparecen entre sus personajes, los que traducen en sus ficciones, los traductores leídos por Borges, el Borges traductor de Faulkner o de Virginia Woolf o de Joyce o de Kafka son siempre díscolos, irrespetuosos, arbitrarios; en una palabra: impertinentes. Lo que hacen los traductores de Borges es producir algo nuevo, y ahí está el texto, que se ha malentendido muchas veces, sobre los traductores de las mil y una noches. Aquí, lo que él valora es el diferente contexto en cada traducción, porque él sabe, como después acabaría en la apoteosis de "Pierre Menard", que cada traducción cambia el original en función del contexto, y por eso podemos leer

El Quijote tres siglos después escrito por Pierre Menard y no tiene nada que ver, aunque sea la traducción literal, con lo que escribió Cervantes, porque el contexto es diferente.

Lo que inventa Borges, gracias o no al crítico Ramón Doll, es esa literatura parasitaria que se añade al texto para traducirlo de forma distinta en cada contexto diferente, en cada ocasión distinta. Y aquí dice Alan Pauls:

Así, mucho más que una simple ilustración de problemas artísticos, la traducción es en Borges la máquina que los produce y a la vez el modelo que sirve para pensarlos.

La traducción —dice Borges— es consustancial con las letras y con su modesto misterio. El narrador del relato de "Pierre Menard, autor del Quijote" admite la única, la verdadera, aunque tal vez involuntaria, contribución de Pierre Menard a la cultura: haberla enriquecido mediante una técnica nueva, el arte detenido y rudimentario de la lectura, la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas; es decir, el crítico Ramón Doll, con su *Policía intelectual*, suministró a Borges las armas que lo harían célebre.



Y ahora, lo que voy a leerles es lo que yo he “traducido” del texto de Alan Pauls sobre Borges y que, como buen escritor parasitario, he llevado a mi terreno, es decir, a la novela que estoy escribiendo. En el centro mismo de la novela aparece el narrador como escritor parasitario comentando el texto de Alan Pauls, casi haciéndose pasar por Alan Pauls, traduciendo a mi manera lo que acabo de resumirles.

En este fragmento yo escribo modificando el texto de Alan Pauls que habla de Borges: Alan Pauls comenta de segunda mano —digo en la novela— los efectos benéficos que tuvo en Borges una crítica adversa que recibió en 1933, escrita por un tal Ramón Doll sobre *Discusión*. ¿Voy a repetir mal lo que Alan Pauls ha dicho bien? Espero que no. Pauls dice que el pobre Doll está escandalizado, sí, pero que su escándalo no tiene por qué empañar el hecho de que los cargos que levanta contra Borges suenan particularmente atinados, y comenta Pauls que Borges, contra toda expectativa del policía Doll, es muy probable que no desaprobara las palabras del crítico, sino más bien todo lo contrario. Con la astucia y el sentido de la economía de los grandes inadaptados que reciclan los golpes del enemigo para fortalecer los propios, Borges no rechaza la condena de Doll, sino que la convierte, la revierte en un programa artístico propio. La obra de Borges abunda en esos personajes subalternos un poco oscuros que siguen como sombras el rastro de una obra o de un personaje más luminoso, traductores, exégetas, anotadores de textos sagrados.

Esos personajes subalternos, esa ética de la subordinación unen, en mi opinión a Borges con Robert Walser, el autor de *Jakob von Gunten*, esa novela-diario que se desarrolla en el interior de un instituto donde un grupo de jóvenes aprenden a servir. Esa novela tiene el mejor comienzo de toda la historia de la literatura, un comienzo genial. Dice Robert Walser:

Aquí se aprende muy poco, falta personal docente y nosotros, los muchachos del Instituto Benjamenta, jamás llegaremos a nada. Es decir, que el día de mañana seremos todos gente muy modesta y subordinada.

El propio Walser, al que tan presente tengo desde que esta novela empezó a convertirse en novela, fue siempre un subalterno, y perfectamente podría ser uno de los personajes algo oscuros de Borges. De hecho, Walser trabajó de copista en Zurich: acudía de vez en cuando a la cámara de escritura para desocupados, y allí, sentado en un viejo taburete, al atardecer, a la pálida luz de un quinqué de petróleo, se servía de su elegante caligrafía para copiar direcciones o hacer trabajillos de ese género que le encomendaban empresas, asociaciones o personas privadas. Walser trabajó en otras cosas, pero siempre de subalterno: fue dependiente de librería, secretario de abogado, empleado de banco, obrero en una fábrica de máquinas de coser y, finalmente, mayordomo, que era su mayor ambición. Todo ello con la voluntad permanente de ir aprendiendo a servir.

También ahora yo tengo cierta voluntad de servicio, al lector en este caso, y quiero pasar a informarle de que, salvando las insalvables distancias, mi *modus operandi* como escritor siempre se ha parecido bastante, aunque de forma involuntaria, al de Borges.

Esto, por cierto, es algo que me llevó el año pasado a atravesar una dura crisis de mala conciencia por haber publicado *Bartleby y compañía*, donde hay una exhibición de parasitismo literario notable que ningún crítico ha observado.

Pero también me llevó a periodos luminosos y exultantes, como por ejemplo el día de hoy —esto forma parte de la novela—, 30 de abril de 2001, en el que me siento legitimado moralmente para ser un vampiro literario, aunque cada día soy más parásito únicamente de mí mismo.

Parásito lo he sido más o menos siempre. Lo fui en la escritura de mi primer texto, por ejemplo. Cuando tenía diecisiete años escribí

un poema a una chica que me gustaba y lo que hice fue construir todo el poema con versos de Luis Cernuda; tipo Lucía Etxebarria pero en plan bestia. De cada ocho versos de Cernuda, intercalaba uno mío. Cuando le entregué el poema a la novia me dijo: “¿Sabes que tú eres un gran escritor?” Naturalmente, creo que me hizo un gran favor al decirme eso, porque me lo creí: había olvidado que había copiado a Cernuda. Por otro lado, le agradezco muchísimo que no hubiera leído a Cernuda, porque habría destrozado mi carrera de escritor recién nacido. Pero esos versos que yo intercalé dentro del texto de Cernuda eran autónomos, decían algo que yo pensaba. Lo que me faltaba era la capacidad para escribir un poema entero, pero casi sin darme cuenta iba creando un mundo autónomo con los versos míos intercalados a la sombra de otro.

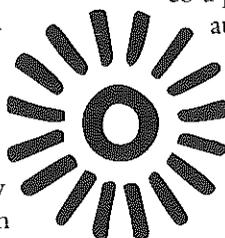
Creo que ahora puedo decir —se dice en la novela— que gracias al manito protector de Cernuda, gracias al bastón del poeta, pude empezar a caminar literariamente y empezar a saber quién era yo. O, mejor dicho, y perdón por la paradoja, a no saber quién era, lo que bien pensado no deja de ser un alivio y una gran suerte; como le dijo Goethe a Eckermann, no me conozco a mí mismo y espero en Dios no conocerme nunca.

En el fondo, ese *modus operandi* de Borges es el de muchos de los que antes de convertirse en escritores de verdad fueron adolescentes y copiaron o descontextualizaron o tradujeron mal a sus autores favoritos. Y gracias a su vocación parásita fueron aprendiendo y comenzaron a descubrir cuál era aproximadamente su voz propia —o, si se prefiere, su voz extraña a ellos aunque personal—. Es decir, su voz tan extraña, aún siendo tan aparentemente suya. Dicho de otro modo, al copiar de otros escritores intercalando de vez en cuando alguna frase personal suya fueron aprendiendo a escribir y acabaron aprendiendo de qué querían hablar, escribir y cuál era, en definitiva, su mundo más o menos propio.

Así es cómo aprendemos a andar: primero copiando a los que ya saben hacerlo y después andando con nuestro estilo propio, y no se ha visto nunca a nadie que se echara a andar sin más, sin haber observado antes cómo lo hacen los otros, sin haberlos copiado para, desde la copia, alcanzar una andadura singular.

Y en muchos de mis libros me he apoyado en citas de otros para ir descubriendo de qué quería yo realmente hablar y qué forma de andar era la más apropiada para mí.

Decía Walter Benjamin, y esto es una coartada perfecta para mi papel de parásito, que en nuestro tiempo la única obra dotada verdaderamente de sentido, de sentido crítico también, debería ser un *collage* de citas, fragmentos, ecos de otras obras. A ese *collage* le añadí en un momento determinado frases e ideas propias y, poco a poco, fui construyéndome un mundo autónomo, estrechamente ligado en cual-



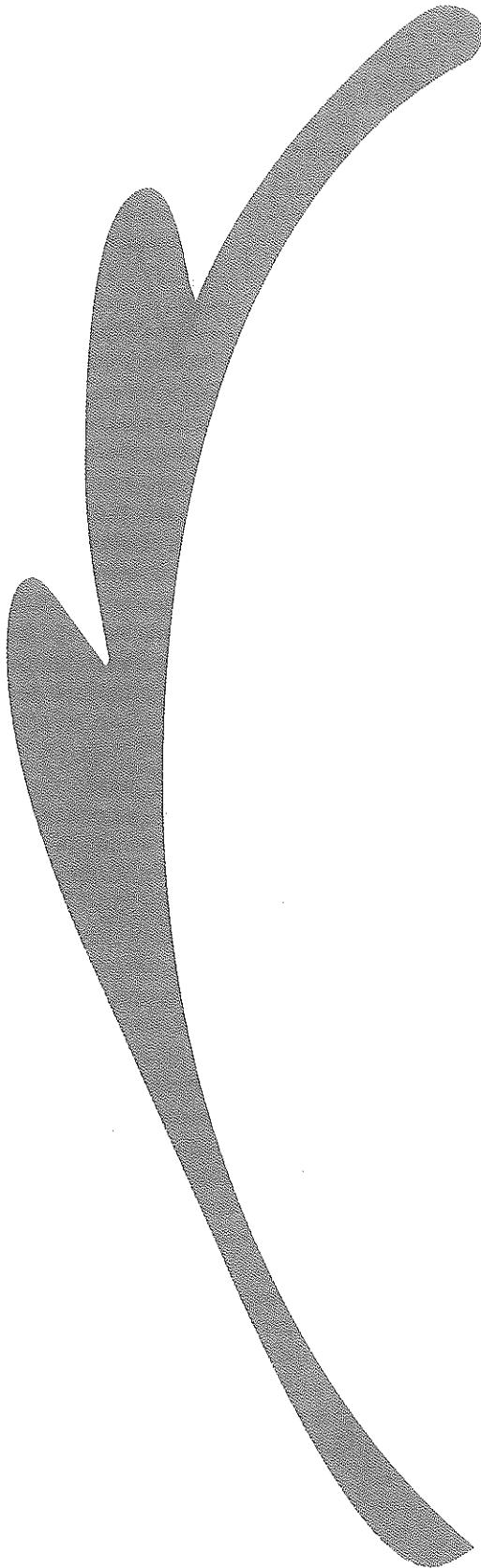
quier caso a los ecos de otras obras. Tenía que estar muy ciego para no darme cuenta de esto cuando tuve la crisis el año pasado, y sufrí por lo que creía que era parasitismo puro. Es decir, para no darme cuenta de que Borges, por ejemplo, era un caso espléndido de parasitismo literario, altamente productivo y, sobre todo, creativo.

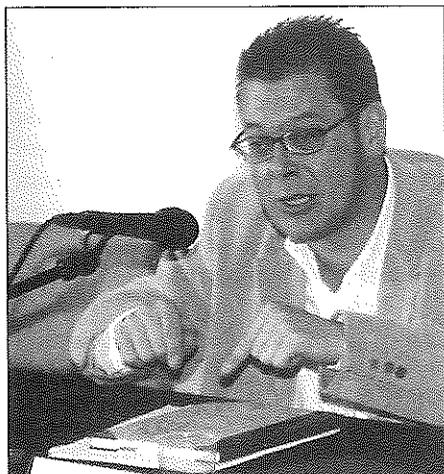
Para Alan Pauls, una importante dimensión de la obra de Borges se juega en esa relación en la que el escritor llega siempre después. Después, como el traductor. Evidentemente, en segundo término. Para leer o comentar o traducir o introducir una obra o un escritor que aparecen como primeros, siempre como originales.

Decía André Gide que tranquiliza mucho descubrir que original siempre es el otro.

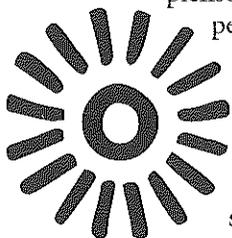
Yo, para terminar, les digo que da una gran tranquilidad no ser original, pero sí ser originario. Ser originario del monasterio de Veruela, ¿no les parece?

1 Alan Pauls y Nicolás Helft, *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.





La traducción *chez* Vladimir y Véra Miguel Martínez-Lage



*I have never seen a more lucid, more lonely,
better balanced mad mind than mine.*

V. N.¹

Vaya por delante que hoy hablaré sobre todo en calidad de lector, actividad que cuido a diario como quien padece una enfermedad incurable. Por eso tendré que empezar con

unos breves apuntes sobre mi historial clínico: quienes me conocen saben de mi afición por autores que no siempre o no sólo han escrito en su lengua materna. Por ejemplo, Conrad, Kafka, Beckett y Nabokov, claro. Cada uno representa una fase en mi enfermedad, algunas de las cuales coinciden en el tiempo. Y el sarampión Nabokov es muy similar al resto de las víricas:

pienso en la tos ferina Fitzgerald, en las paperas Hemingway, la hepatitis Kafka, que suele ser de las más gordas y, ya puestos, en el ántrax Peter Handke, sin olvidar la tuberculosis Thomas Bernhard, muy extendida no sólo entre germanófilos de todo cuño. Yo pasé el sarampión Nabokov relativamente joven. Como casi todo, de aquello casi hace veinte años. Ya se ve: de la neumonía Gil de Biedma no hay quien se cure.

Lo más pernicioso de estas enfermedades son los rebrotes, pues pegan más fuerte la segunda vez. Y durante este último año largo he padecido una “nabokovitis” galopante, debida en parte a la traducción que he hecho de la biografía de *Véra, señora de Nabokov*, que así se titula, escrita por Stacy Schiff, galardonada con el Pulitzer. Es llamativo esto de visitar a ciertos escritores gracias a sus mujeres: Enrique Vila-Matas sabe mucho de esto, no en vano ha pintado un bello retrato del matrimonio Nabokov en uno de sus libros más deliciosos y menos conocidos: *Para acabar con los números redondos* (Pre-Textos, 1997). Y es Vladimir Nabokov quien dijo que “sin mi mujer no habría escrito una sola de mis novelas”.

En estos meses no sólo he leído muchos na-

bokov que desconocía —*Risa en la oscuridad, Mashenka, Una belleza rusa o La dádiva*—, sino que también he vuelto a leer los que más me gustaron en su día. Entre ellos, los *Cursos de literatura europea y de literatura rusa*, traducidos por Francisco Torres Oliver y María Luisa Balseiro respectivamente, cuya intención, creo, es la de crear buenos lectores. No así las notas sobre el *Quijote*, que son el mayor fiasco nabokoviano de la historia, pues Nabokov había leído a Cervantes en tres lenguas, pero nunca en castellano, y por fuerza tuvo que incluirlo en sus clases de literatura. Sin duda que le estorbó todavía más el hecho de que no pudiera poner a caldo al traductor de la novela, como hizo en cambio con los traductores de las obras escogidas en sus cursos: el Gógol de Constance Garnett, por ejemplo, le pareció “una cagarrita”. (Literalmente, *dry shit*, que es peor.) A Philip Vaudrin, un editor de Oxford University Press, le escribió en 1947 en estos términos:

Ya que me pregunta usted qué opinión merecen estas traducciones, entiendo que desea saber cuál es mi más sincero parecer. Aquí lo tiene. Estas traducciones son absolutamente deplorables. No consigo imaginar cómo es posible que una editorial del prestigio de la suya se haya dejado inducir a publicar semejante bazofia. Son meras caricaturas de los originales, forjadas en un inglés sencillamente execrable. Por si fuera poco, el autor de las mismas no siempre ha captado el sentido de los versos rusos. Por último, aunque no sea lo de menos, su elección de los textos denota un pésimo gusto

El libro en cuestión era una antología de poemas rusos, *The Wagon of Life*, selección y traducción de Sir Cecil Kisch, quien seguramente no volvió a traducir nada, al menos para OUP.

Nada más emigrar a Estados Unidos, para ganarse un sobresueldo, que de algo hay que morir, Vladimir accedió a traducir *Los hermanos Karamazov*. Según Véra, por fortuna, y gracias a una inoportuna enfermedad, rescindió el proyecto antes de poner manos a la obra. A punto estuvo de acometer también una traducción de *Karenin* (y en *Ada*, muchos años después,

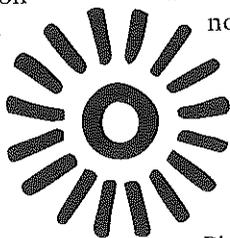
parodia la gran novela de Tolstói a la que se negaba a llamar por el nombre con que la conocemos, con la “a” final). Poco faltó para que ambos, Vladimir y Véra, tradujeran al ruso un libro de Hemingway al que llamaban *El viejo y el pez*. Y en su sano afán por enmendar la plana a los traductores de cuyos trabajos se servía, Vladimir llegó a extremos no se sabe si sonrojantes o geniales: así, en 1951 trató de vender al editor de la versión inglesa de *Madame Bovary* sus correcciones a la traducción. Lo señalo por si alguien tiene en mente algún proyecto para restaurar viejas traducciones no del todo malas, y en todo caso mejorables, que otras son tan malas que no se pueden mejorar. Ah: la idea de Vladimir sobre la novela de Flaubert no salió adelante.

La biografía de Véra, que en breve publicará Alianza, fue el acicate de estas lecturas. El libro está plagado de citas de títulos nabokovianos, lo cual plantea un eterno dilema no sólo traductivo, sino también editorial, pues nunca se sabe si esas citas es mejor usarlas o sudarlas, quiero decir, aprovechar las traducciones ajenas o rehacerlas por completo. En la biografía de Véra, así como en los dos memorables volúmenes que conforman la biografía de Vladimir escrita por Brian Boyd (el primero ya existe en castellano; el segundo lo tiene Anagrama programado *sine die*), la obra que más se cita, naturalmente, es *Speak, Memory*. En castellano nunca he podido con ese libro, al que atacué con fruición capítulo a capítulo, ya que son bastante independientes. Durante muchos años, *Habla, memoria* ha sido —para mí— un libro balbuciente, afónico, mudo. Ni mu murmuraba memoria. En cambio, en inglés, me ha proporcionado una de las más gratas lecturas de mi vida. Tiene un poderío vocal que resulta de una elocuencia deliciosa, casi operística. En defensa del traductor español, debo decir que no lo tradujo para mí, como tampoco yo traduzco para quienes, entre ustedes, conocen el inglés tan bien como yo o mil veces mejor. De todos modos, lamento decirles que salvo alguna excepción no haré una crítica de las traducciones de

Nabokov al castellano. No sé si de veras lo lamento: también me alegro de abstenerme. Y ya que estamos en los primeros compases de las excusas no pedidas, para quien guste de las acusaciones manifiestas diré a las claras que no sé ni papa de ruso, lo cual es un *handicap* a la hora de abordar tantos aspectos traductivos del par que temático e itinerante que sin querer montaron los Nabokov, más bien un epítome enciclopédico del abanico translaticio. Es evidente que me apoyo en lo que otros han indagado antes que yo allí donde mi olfato es inoperante.

En realidad, lo que pretendo es llevarles de paseo en una visita guiada, si se fían, por un museo de los horrores y las maravillas, las enormidades y las aparentes minucias de la traducción, pero sin salir de casa de los Nabokov. Es un museo repleto de crímenes, en cuyos salones queda constancia de que el criminal se contradice, como todos. Me limitaré a exponer, así pues, las pesquisas de un sabueso. Y al contrario que los buenos coleccionistas, les prometo que no dejaré las mejores piezas cobradas para el final.

Seguramente es Véra la más genuina políglota de los Nabokov. Pese a los años que pasó en Berlín al comienzo de su exilio, Vladimir nunca llegó a dominar el alemán ni siquiera para leer los titulares de los periódicos. En cuanto al dominio que Véra tenía del ruso, su marido se deshizo en halagos a lo largo de su dilatada existencia: en una vida que transcurre casi por entero en el exilio, Véra fue la depositaria del acervo de la lengua rusa, más incluso que Vladimir. De hecho, lo último que hizo Véra, luego de fallecido su marido, fue traducir al ruso *Ada o el ardor*, tarea seguramente monstruosa de cuyos frutos no podré beneficiarme, no ya porque no sé ruso, sino porque *Ada* es una de las novelas de Nabokov menos recomendables que conozco, pura hinchazón descompensada que, cómo no, tiene sus adeptos. Sin embargo, desafío a cualquier *Ada-adicto*, y doy fe de que los hay —bien está que así sea—, a que reconozca



que ya en una novela del año 1947, *Barra siniestra*, de la que me hubiera gustado ocuparme por extenso más adelante, hay un capítulo que prefigura y mejora con creces el germen de *Ada*, un libro dentro de un libro, titulado *La textura del tiempo*. Lo malo de *Barra siniestra* es que apenas es conocida: junto con *Cosas transparentes*, de la cual existe una excelente traducción española de Jordi Fibla, es prácticamente la única de sus novelas que sigue estando descatalogada, y que aún no ha formado parte de la Biblioteca Nabokov que edita Anagrama desde hace quince años. Tal vez se deba a que para traducirla hace falta, como mínimo, una combinación de virtudes que no es fácil de encontrar: entre otras, amplios conocimientos nabokovianos, el enciclopédico saber shakespeariano de un Ángel Luis Pujante, la inventiva verbal

desaforada de un Iñigo García Ureta y el sano afán de injerencia en el texto de un Gabriel López Guix, ya que sólo interviniendo en él muy a fondo se puede lograr una ilusión de transparencia... en el caso de que eso sea lo que se persigue. Diré tan sólo de la traducción de Jorge Ferrer Aleu, editada por Plaza y Janés en 1976, que si la novela termina con la inquietante frase: *A good night for mothing*, con *m* de *moth* (Nabokov fue uno de los lepidopterólogos —digo bien: lepidopterólogos— señeros del siglo), aunque parece una errata como la copa de un pino, se le apone una N. del T. digna de encabezar una antología del género. Abreviando, dice así:

Un lector inglés puede creer que la última palabra debiera ser *nothing* (nada), esto es “Una buena noche para no hacer nada”, y que *mothing*, neologismo por “mariposear”, era la errata de que habla el autor en su prólogo. Esta nota puede parecer ociosa, pero el presente libro es de muy difícil traducción por la forma en que el autor juega con las palabras en inglés.

Conste que *mothing* más bien hubiera sido “apolillar” o “polillar”. Para más inri, en el prólogo que le puso Nabokov en 1963 (repite que la novela es de 1947 y es la primera que escribió

en Estados Unidos, aunque no la primera que escribió en inglés, honor que corresponde a *La verdadera vida de Sebastian Knight*, y es un prólogo en el que, como todos los suyos, aprovecha para estoquear sin piedad al “Charlatán Vienés” (“todos mis libros —dice— deberían llevar una advertencia: ‘Freudianos, prohibido el paso’”), se traduce *ejaculations of woe*, como suena, por “eyaculaciones de dolor”. Toma del frasco. En segunda acepción, *ejaculation* vale tanto como “exclamación”, “alarido”. No contento con eso, en una cita de Mallarmé traduce *sanglot* por “sollozo”, cuando es evidente que *sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre* debiera ser “sin apiadarse del espasmo que aún me embriagaba”, de modo que los traductores propensos al lapsus freudiano también van avisados.

Sabemos que Vladimir puso toda clase de reparos a la hora de encontrar al osado, demente profesional capaz de traducir la novela al alemán. Véra, en cambio, ayudó al traductor holandés a encontrar el buen camino en medio de los significados ocultos de *Barra siniestra*, niveles de sentido que bajo ningún concepto debían colarse en el texto, pero que a la fuerza debían penetrarlo, si su deseo era hacer justicia a la novela. Le envió abundantes glosas con palabras como éstas:

Confío que le sirvan de ayuda. Tan sólo pretenden, por supuesto, ayudarle a penetrar el sentido de las palabras de que consta ese pasaje y a que encuentre un equivalente. Todo esto es de mi propia cosecha, y mi esposo dudo mucho que desee, creo yo, que pase a formar parte de su texto.

Debo decir que cuando preparaba esta conferencia durante un verano inglés que no ha tenido nada que ver con el de Guillermo Carnero, llegué a pensar en analizar con cierto detenimiento la función de la traducción en la estructura de *Barra siniestra* y, sobre todo, el desternillante y pesadillesco capítulo VII, que versa sobre una posible traducción de *Hamlet* a la lengua del país imaginario en que transcurre la novela. Toda la novela es una pesadilla para

cualquier traductor, aunque aún quedamos algunos convencidos de que el cielo debe de ser como un bar en el que nunca pasa nada. Para que se hagan una idea, les leeré un pasaje del prólogo de Nabokov... en traducción de Jorge Ferrer Aleu, por deferencia a quienes no sepan inglés y por precaución ante mi acento:

El idioma del país, tal como se habla en Padukgrado y en Omigod, y también en el valle del Kur, en los montes Sakra y en la región del Lago Malheur, es un híbrido de eslavo y germánico, con un fuerte acento kuriano en todo él (especialmente acusado en las eyaculaciones de dolor [*sic transit*]); pero el ruso y el alemán familiares también se emplean entre los representantes de todos los grupos, desde el vulgar soldado ekwilista hasta el intelectual discriminador. Por ejemplo, Ember [éste es el traductor de Shakespeare], en el capítulo 7 da a su amigo una muestra de los tres primeros versos del soliloquio de Hamlet (acto 3, escena 1^a) traducidos a la lengua vernácula (con una pseudoerudita interpretación del primer verso, tomado para referirse a la proyectada muerte de Claudius, a saber, “¿tiene que ser o no ser el asesinato?”). Lo cual continúa con una versión rusa de parte del parlamento de la Reina en el acto 4, escena 7^a (también con la introducción de un esolío) y una espléndida traducción al ruso del pasaje en prosa del acto 3, escena 2^a, que empieza diciendo *Would not this, Sir, and a forest of feathers...* Los problemas de traducción, las fluidas transiciones de una lengua a otra, las semánticas transparencias que tienden capas de un sentido que se encoge o se dilata, son tan características de Sinisterbad como lo son los problemas monmetálicos de tiranías más conocidas.

Como muestra de las minas antipersonales que contiene el texto, ahí va una joya: en un discurso, el dictador que rige los destinos de ese país imaginario dice: *when an admiral has lost his fleet in the raging ocean*, pero el protagonista entiende *when an animal has lost his feet...* etc. Y ese malentendido tendrá repercusiones en la trama. Ya se ve: es material más apropiado para un taller o para todo un curso que para una simple conferencia, de modo que ha de quedar para otra ocasión.

El celo con que vigilaron los Nabokov la difusión de su obra nos regala, creo yo, una anéc-

dota paradójicamente maravillosa. La protagonista Véra, que destacó en su combate heroico y constante contra editores malandrines. Es de finales de los años 50, cuando aumentaba por momentos la bola de nieve del efecto *Lolita* en medio mundo. Les aseguro que se van a alegrar de algo que siempre nos apena.

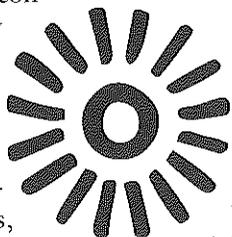
En 1959 los Nabokov estuvieron en contacto permanente con su editor sueco. Las traducciones de *Pnin* y de *Lolita* que había publicado no sólo eran defectuosas, sino que tenían todas las trazas de estar plagadas de abreviaciones y expurgos sustanciales. La editorial accedió a retirar de las librerías la *Lolita* mutilada, pero incumplió su promesa. Vladimir insistió en que se rescindiera el contrato; le aconsejaron que no entrase en litigios, pero los dos estaban que se subían por las paredes. Véra asumió la tarea de cotejar el *Pnin* sueco con la ayuda de un diccionario bilingüe y sus conocimientos de ruso y alemán. Semejante esfuerzo tal vez justifique algo que dijo después: si tuviera tiempo, se dedicaría a aprender dos idiomas, el sueco y el español. En la edición sueca faltaban párrafos enteros, pero mucho más grave era que el sesgo político de bastantes pasajes se hubiera modificado de manera muy sutil, atemperándose el anticomunismo del texto.

Este irritante asunto se resolvió gracias a la ayuda de un abogado sueco, dichosos sean los abogados que no se hacen los suecos. En pleno triunfo mundial de *Lolita*, por fin se cumplió al pie de la letra la quema que Nabokov había tratado de efectuar años antes (debo decir que a punto estuvo de incinerar el manuscrito original, y que sólo se lo impidió la vehemencia de Véra), sólo que esta vez fue Véra la que aventó las llamas de la hoguera a casi 10.000 kilómetros de distancia. Los suecos accedieron a destruir las existencias restantes de ambos títulos, y el abogado estuvo presente en calidad de testigo de los Nabokov. El 7 de julio de 1959 (día importante: Nabokov murió 17 años después) siguió al último camión que salió carga-

do de un almacén de Estocolmo con destino a un basurero en el cual fueron descargados los libros y las tripas sin encuadernar.

Se encendió la hoguera y se prendió toda la pila casi en el acto —informó—. Donde no se extendían las llamas se vertieron latas de gasolina. Estuve presente durante una hora. Cuando me fui, toda la superficie de la hoguera estaba consumida por completo. Quedé convencido de que ninguno de los ejemplares de la pila se podría poner a la venta, aunque es llamativo el tiempo que tarda en arder una pila de libros.

A Véra le encantó la noticia. Ésta sí fue una quema de libros que podría soportar con la conciencia muy tranquila. Destruir la obra de su esposo, por penoso que fuese, era preferible a darle una existencia de superventas, en efecto, pero de forma mutilada y defectuosa.



Más que una familia, los Nabokov fueron desde muy pronto una factoría, una empresa dedicada por entero a la muy industriosa, lucrativa y exigente actividad de promocionar las obras de Vladimir y de garantizar su entrada por la puerta grande en ese sitio distinto que debe de ser la posteridad. Cada uno en su papel, muchas veces intercambiable (sobre todo en la traducción, la corrección de pruebas e incluso las labores de retoque de las traducciones a prácticamente cualquier lengua, así como en sus controles de calidad), pusieron los tres un afán desmedido y un mimo exquisito, movidos por una fe inquebrantable en las excelencias del maestro. Y hablo de la familia en pleno, pues aunque la casa fuera de Vladimir y de Véra (que en realidad jamás fueron dueños de una casa y nunca la tuvieron para siempre, ya que pasaron la vida realquilados o alojados en hoteles), de todo esto habrá que hablar con el permiso de Dmitri, heredero de ambos y pieza clave en no pocas desmesuras. Ahora que ya no es preciso que figure la profesión en el carné de identidad, reconozco que a mí no me importaría poner la de Dmitri: cuando publica parte de sus diarios en la revista *Antaeus*, en 1988,

figura como cantante de ópera, ensayista, alpinista, piloto de coches de carreras y traductor. Por ese orden. Y en ese diario, en una entrada correspondiente a 1938, cuando tenía cuatro añitos, dice que sabía que su padre era escritor, pero que

Mi primer pálpito de la profesión a la que se dedica tiene lugar cuando escucho con deleite a mi madre, que me lee su traducción al ruso de *Alicia en el País de las Maravillas* (Collins Harvill, 1989).

Nadie se llevará las manos a la cabeza si digo que todo traductor es escritor, pero que no todos los escritores son traductores. De hecho, el caso de Nabokov es el de un escritor que traduce y un traductor que escribe. A esa luz hay que considerarlo. El lector de una traducción debe tener plena confianza en el traductor... mientras no se demuestre lo contrario. Y todas las traducciones de Nabokov parecen más que sólidas, salvo el monumental *Eugenio Oneguín* de Pushkin. Tras el despliegue de pirotecnia verbal que hizo en *Lolita*, con *Eugenio Oneguín* pasó a ser sospechoso de todo lo contrario: de ocultar un original luminoso bajo un sombrío y desmedido farrago literal. Ésta es una palabra clave en todo lo que sigue, y les ruego que la retengan, nunca mejor dicho, al pie de la letra. Como del *Oneguín* hemos de hablar bastante, habrá que aclarar que es seguramente la cumbre de la poesía rusa; que Pushkin sólo es comparable a Shakespeare; que se trata de una novela en verso que consta de ocho cantos compuestos por un elevado número de estrofas de catorce versos que mantienen la misma estructura métrica y prosódica; que cito el título en castellano pese a referirme en todo momento a su traducción inglesa, porque en inglés parece un breve diálogo de barra de bar: *You-Gin? One-Gin*. Y como introducción a Pushkin, no conozco nada mejor que la obra de Juan Eduardo Zúñiga titulada precisamente *El anillo de Pushkin* (Bruguera, 1983).

Si consideramos la traducción literal de acuerdo con una famosa idea del "inevitable" Venuti, la opción que toma Vladimir en su

traducción es de índole "resistente" o incluso "disidente". Y así se pueden entender mejor las razones de Nabokov y las reacciones de sus lectores. Las polémicas que suscitó la obra fueron épicas. Nabokov rompió su amistad con Edmund Wilson, que había durado varias décadas, a raíz del *Oneguín*. Todavía anteayer, como quien dice, Dmitri seguía enzarzado en dimes y diretes, réplicas y contrarréplicas, con los críticos de la desmesura literalista de su padre.

El propio Pushkin comparó a los traductores con los caballos de postas de la civilización. Con más modestia, Nabokov dijo que su inmenso proyecto de traducción glosada del *Oneguín* era sólo una mula. Cuando se lo conté a J. M. de Prada Samper, comentó con acierto que a lo mejor por eso mismo vamos tan apaleados. En fin. Mejor dicho, a fin de entender cómo hizo Vladimir su última traducción de una obra ajena, esfuerzo que voluntariamente raya en lo ilegible, hay que conocer al menos someramente su vida entera como escritor y traductor². Aparte de sus ficciones y ensayos, Nabokov tradujo y escribió artículos sobre la traducción durante toda su vida. La traducción es un elemento endógeno en su actividad creadora: con el tiempo llegó a ser cada vez más dominante en la trama de sus novelas.

Las fechas clave en la vida de los Nabokov, en sus exilios sucesivos (una especie de fuga en *Mi mayor*), son éstas: en 1899, nace Vladimir en Petersburgo; se considera "un niño normal, trilingüe"; en 1919 huye a Berlín tras la Revolución Rusa; en 1938 huye de los nazis a París (Véra era judía); en 1940 huyen a los Estados Unidos tras intentar marcharse a Inglaterra; en 1961 huyen del éxito (o huracán) *Lolita* y se instalan en Montreux. Aunque parecía provisional su residencia en esta localidad suiza, los Nabokov residen en un hotel hasta la muerte de Vladimir, el 7-7-77.

Asimismo, las traducciones de Nabokov pertenecen a tres categorías que se corresponden más o menos con cada una de sus fases vitales:

1. escritor en ruso que traduce al ruso con gran entusiasmo naturalizador, domesticando

los originales;

2. escritor en inglés que traduce al inglés sobre todo con propósitos didácticos, con afán literalista irreductible;

3. escritor en inglés que se traduce desde el ruso: parafrasea y escribe y se toma libertades autoriales que había denegado a otros³.

Además, entretanto vigila las traducciones de sus novelas a otras lenguas y zahiere a sus traductores de modo impenitente. Como muestra, y a riesgo de dar un salto en el tiempo, vaya un botón. Eric Kahane, traductor francés de *Lolita* y hermano del editor de la misma, estuvo en estrecho contacto con los Nabokov mientras duraron sus trabajos y sus días. Como han descubierto todos los traductores de Nabokov antes o después, Kahane se había metido hasta el cuello en una extenuante labor de encaje. En una carta al autor, lo maldice de este modo:

Algunos días apenas consigo dar por buenos 8 o 10 renglones y muero de ganas de asesinarle a usted. Otras veces termino una página, o dos, pero al día siguiente estoy muerto.

Seguramente más que ninguna otra persona durante la primavera de 1958, Kahane sintió con la exquisita riqueza de su lenguaje, con el humor sinuoso que el propio tema de la novela había oscurecido en gran parte. Los detalles eran inagotables, tal como lo fueron las discusiones entre ambos, llevadas a cabo por medio de Véra. Kahane sugería una expresión original; Nabokov proponía una alternativa. "Es una bella palabra, pero no existe", objetaba Kahane, cosa que Nabokov refutaba diciendo que sí existía, y citando por fuente el Grand Larousse de 1895. "Aquello fue peor que el penal de Alcatraz", dijo Kahane para resumir la experiencia. Encerrado con el manuscrito en un cobertizo de un jardín, en la Riviera, Kahane empezó a entender que bien podría pasar a la posteridad por ser el traductor peor remunerado de la historia. Puede que lo sea en francés. Permítaseme el excurso, pero en castellano, a

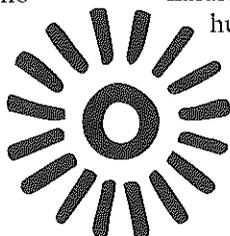
menos que me equivoque, ese dudoso honor corresponde al equipo de cinco personas que tradujimos *Rumbo a peor*, un brevísimo texto de Samuel Beckett, a lo largo de dos largos años.

Pero volvamos al alfa y la omega, a *Alicia y Oneguín*. Estas dos obras de Carroll y Pushkin son de las que se las traen. Los dos autores disfrutaban fructuosamente con los juegos de palabras; las dos obras son clásicos capitales en la historia de la literatura, obras maestras que se prestan a una lectura a diversos niveles, cada uno de los cuales constituye una valiosa experiencia literaria. Nabokov publicó su *Alicia* en ruso en 1923, en Berlín, con el título de *Anyá y strane chudes*: a la vista está que las libertades que se tomó en su día llegan al extremo de cambiarle el nombre a la buena de Alicia y naturalizarlo por completo. Al parecer, Alisa

hubiera sonado muy extranjerizante. Es como si un traductor español de la época, y no hubiera sido raro, tradujera la obra de Carroll por *Paquita en el País de las Maravillas*. Según los expertos que he consultado, la traducción rusa de Nabokov es fantástica: encuentra

homofonías en ruso idénticas a las del original sin desvirtuar el sentido, sale bien parado de las parodias en verso con las que cualquier traductor se volvería loco (y, si no, que se lo pregunten a Paco Torres Oliver, autor de la *Alicia* canónica en castellano) y logra en ruso una hilaridad perpleja y pareja a la de Carroll. Su estrategia es esencialmente la de facilitar al lector ruso su identificación con el personaje principal y con sus peripecias. Si algún pero se le puede poner, es que pensara en un público lector compuesto por personas de muy tierna edad.

En el caso del *Oneguín* de Pushkin, Nabokov pensó en un público erudito. Es sabido que su traducción, publicada en 1964 (aunque acabada bastantes años antes, y revisada a fondo al final de su vida, para su reedición de 1975), es estrictamente literal, sin mantener la rima, con una prosodia vagamente semejante a la del ori-



ginal, y que sin embargo se editó en cuatro volúmenes: lleva casi dos mil páginas de copiosas notas al texto. Frente a aquella labor de naturalización, aquí se produce un extrañamiento tan monumental como la obra misma y como el elefantiásico aparato crítico que envuelve la traducción.

Este sorprendente cambio de actitud tal vez se deba al público que el traductor tenía en la mente, aunque sospecho que hay otras razones. No se acomete del mismo modo la traducción de una obra por la que uno siente una admiración y un respeto reverencial, poco menos que paralizador, que la traducción de una obra que uno considera menor. Sin embargo, las traducciones de Nabokov hechas por Nabokov & Co. son otro cantar.

Se ha dicho que su cambio de táctica en el *Onegin* se debió a la necesidad de reinventarse como erudito serio para hacer frente a la publicidad adversa de *Lolita*, es decir, para no parecer un pornógrafo. Además de la otra razón ya apuntada, conviene hacer un somero repaso de su trayectoria para entender mejor este paso del cero al infinito, o viceversa.

En su juventud, traducir era una forma de aprendizaje literario y de apropiación creadora, pues Nabokov rechaza la idea de "influencia". Por eso hubiera valido la pena verlo polemizar con Harold Bloom, lástima. De esta época juvenil datan algunas traducciones elegantes, quizá hechas con rodillo alguna vez, que más adelante ha de repudiar:

—*Colas Breugnon (Nikolka Persik, 1922)*, de Romain Rolland. Nabokov la describió como "un Vesubio de palabras, una erupción del léxico francés antiguo, un juego ininterrumpido de figuras fonéticas: asonancias, rimas internas, aliteraciones, etc." Tuvo que explorar los diccionarios en busca de arcaísmos idóneos, ejercicio que es claro precedente de esa pedantería que con el tiempo iba a ser uno de los grandes pecados de Vladimir como escritor y traductor⁴.

—El caso de *Alicia (Anya, 1923)* ya lo hemos comentado. Carroll es uno de los gran-

des referentes (o parientes) de Nabokov. Ahí están los rompecabezas, los sueños, el ajedrez, los espejos... En su traducción, Vladimir incorpora *Alicia* a la lengua rusa por completo: su recital paródico de Shakespeare se convierte en un paródico recital de Pushkin. A fuerza de ingenio en los juegos de palabras supera incluso el original; idea tiradas aliterativas más largas de lo necesario.

—También tradujo a sus poetas preferidos: Verlaine, Keats, Yeats, Shakespeare, Rimbaud, Supervielle, Musset. La traducción le ofrece en esta fase una excelente oportunidad de desplegar su poderío juvenil, su virtuosismo lingüístico, al tiempo que busca la fidelidad tonal y la recreación del espíritu del original. La traducción, creo, era una mezcla de pasatiempo, calistenia literaria y ocasión para hacer gala de sus intereses transculturales.

Antes de marchar a Estados Unidos, Nabokov inicia en París el salto de una lengua a otra. Si en Beckett y Conrad ese cambio de piel fue una elección, en Nabokov fue una imposición de la historia. En el epílogo de *Lolita*, de 1956, dirá lo siguiente:

Mi tragedia privada, que ni puede ni debe interesar a nadie, estriba en que tuve que renunciar a mi lengua materna, a mi infinitamente rica lengua rusa, tan dócil y libre de ataduras, a cambio de un inglés mediocre.

Y en una nota manuscrita e inédita dice así:

La mudanza que me llevó de mi ruso palaciego a mi inglés de buhardilla zarrapastrosa fue como trasladarse a oscuras de una casa a otra, en noche cerrada, durante una huelga de fabricantes de velas y portadores de antorchas.

Nabokov tardó en dominar de veras el inglés. Y si fue difícil el salto a una lengua en la cual su debilidad era evidente, traducir desde su cultura materna a esa cultura de adopción debió de ser difícilísimo. Fue como si hubiera pasado al otro lado del espejo. Hay en esta época inicial en los Estados Unidos un par de datos

cruciales para nuestros intereses. En primer lugar, le sorprendió la ignorancia generalizada de la cultura rusa y la vileza de las traducciones inglesas. Poner remedio a esa situación iba a ser uno de sus objetivos, pues a pesar de su abandono forzoso de Rusia iba a ser fiel a su herencia cultural.

También es importante la autocestima literaria: al desplegar la riqueza de su cultura natal quiso granjearse el respeto y la admiración que merecía. Por eso, la actividad traductora pasó a ser una necesidad psicológica y profesional: de ello iba a depender su supervivencia como escritor extranjero y su subsistencia como profesor. En las aulas, además, Nabokov se encontró cara a cara con los lectores por vez primera. Vio qué entendían y qué se les escapaba, sobre todo en los textos traducidos.

En 1945 publica *Tres poetas rusos*, una antología de Pushkin, Lermóntov y Tiútchev. Según su todavía amigo Edmund Wilson, es la mejor traducción de Pushkin y las mejores traducciones de poesía en general que ha leído nunca. Wilson, ya se dijo, rompió relaciones con Nabokov a raíz de la publicación del *Oneguin*. El enfrentamiento entre ambos, las cartas cruzadas y el cruce de artículos en la NYRB, es un partido de ping-pong en el que los dos contrincantes tiran a dar primero con pelotas de goma y luego con proyectiles de más calibre. Es una lástima no poder entrar a fondo en la correspondencia mantenida entre ambos, porque vale la pena.

En la década de 1940 es cuando Vladimir comienza a traducir y a corregir traducciones existentes con propósitos didácticos, es decir, para sus alumnos. Con el tiempo rechazará estas versiones de clásicos rusos por ser “demasiado legibles”. Parte de su cometido consistía en acercar a los alumnos al texto y a su creador, pero no a la inversa, y salvar el abismo creado por traducciones demasiado “blandas”. Lejos de lo que propugnaban los editores y lectores americanos de la época, las traducciones se con-

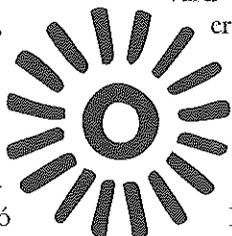
virtieron, en su caso, en una forma de resistencia contra la apropiación cultural; además, iban a ser una forma de resistencia contra las teorías que entonces ya hablaban de la muerte del autor y denegaban la idea misma de autenticidad y originalidad.

Pese a su gratitud como refugiado, Nabokov se encontró en una América filistea (véase el corrosivo artículo que precede, en el *Curso de literatura rusa*, a “El arte de traducir”, al que volveremos luego): allí, a los autores europeos se les podía hacer caso omiso y respetarlos al mismo tiempo. Era bien fácil aceptar traducciones planas, que desvirtuaban la potencia del original. En ese estado de cosas hay que buscar la semilla que germinaría en el *Comentario a Oneguin* bastantes años después.

Sus cursos —en Wellesley, Cornell, Harvard— estaban diseñados para enseñar a leer mejor, para que los alumnos no se asustaran ante una sintaxis difícil o un vocabulario abstruso, para que apreciaran los juegos de palabras, los matices, arcaísmos, neologismos, las imágenes novedosas, las metáforas exactas. Les enseñaba a estar dispuestos, diccionario en mano, a leer y releer todas las veces que fuera preciso un pasaje difícil a fin de paladear sus significados ocultos, su polisemia, sus capas referenciales superpuestas.

Como es natural, llamaba la atención de los alumnos sobre los defectos de las traducciones. Todo lo que en *Oneguin* puede parecer aberrante es más bien una respuesta disidente frente a la pésima calidad y la falta de comprensión reinantes en las traducciones al inglés. Estaba furibundamente a favor de desfamiliarizar el texto traducido, es decir, en contra de la domesticación. De esta época data una de sus frases demolidoras: en traducción, dice, la rima “es una dictadura absurda, imposible de reconciliar con la exactitud”.

Pero es que, como narrador, sus efectos de estilo son parte de las estrategias habituales de la traducción: parafrasear, reinventar, descerrar los tópicos, hacer de lo conocido algo ex-



traño y de lo extraño algo incluso familiar, emplear arcaísmos y términos poco corrientes en busca de la fuente, o bien dejar visibles rastros de la lengua original. No sólo era un traductor resistente. Era el prosista inglés más resistente del siglo.

Por tratar de un asunto que está en el candelero, y que me importa de un modo especial, diré que sus intentos de traducir en colaboración terminaron de mala manera (a Roman Jakobson nada menos le propuso traducir un cantar de gesta ruso del siglo XII, cosa que no fue viable) o ni siquiera cuajaron (a Wilson le propuso el *You Gin? One Gin*, y no en la barra de un bar), hasta que contó con Véra y adiestró a Dmitri para que fuera su dócil colaborador: los dos, y algún otro adláter, le preparaban versiones literales que él reescribía. Vale la pena recordar la educación "sentimental" de Dmitri como traductor, que comienza en 1949 cuando a su padre le encargan *Un héroe de nuestro tiempo*, de Lermóntov, trabajo del que habría de ocuparse el hijo... con los posteriores retoques del padre.

Véra aconsejó a Dmitri que se hiciera de inmediato con las traducciones existentes, "pues las necesitarás para hacer consultas, no para plagiarlas". Podía contar con una valiosísima ayuda por parte de ambos —gratuita—, cada vez que topase con expresiones difíciles u obsoletas. Él, por su parte, debería dedicar al menos hora y media a cada página, y no avanzar a un ritmo superior al de tres o cuatro páginas cada día. Debía trabajar a diario, sin tomarse descansos ni menos aún vacaciones. Le aleccionó su madre:

Es un trabajo que procura un gran disfrute, pero también es muy exigente y, sobre todo, es preciso llevarlo a cabo con la máxima perseverancia, pues seguro que existe una fecha tope de entrega.

Para colmo, como el contrato aún estaba por firmarse, le aconsejó que obrase con total discreción. ¿Se consideraba a la altura del empeño? De ser así, ella le prometió que pronto le llegaría un proyecto mucho más ambicioso. La

correspondencia de Véra con Dmitri a lo largo de estos años constituye una larga, única, sentida súplica para que conduzca más despacio, traduzca más deprisa y sobre todo gaste menos dinero.

Al traducir sus novelas de juventud al inglés, sobre todo en los años siguientes al bombazo *Lolita*, que desencadenó una gran demanda de títulos nabokovianos, Vladimir introduce cambios abundantes. Dicho de otro modo, reescribe. Pondré dos ejemplos:

—*Orchaiane*, 1932, se edita en 1936. Su versión inglesa, *Despair*, es de 1935. La definitiva es la revisada de 1966. (Comparar la traducción española hecha a partir de ésta con el original ruso debe de ser una actividad abracadabrante.)

—Un libro que empieza titulándose *Conclusive Evidence*, y que pasa sin pena ni gloria en 1951 (el título encierra esas dos uves como emblema de sus nombres), lo traduce al ruso como *Drugie berega* y al francés como *Autres rivages* en 1954, pero sólo cuando se titule *Speak, Memory*, en 1966, será definitivo.

Éste de la autotraducción es un asunto espionoso. Hace años, los traductores de a pie descartábamos que tal operación estuviera emparentada con lo que realizamos nosotros. Me acuerdo de cuando vino Bernardo Atxaga a estas Jornadas. Hoy no estaría tan seguro, pero ése es cuento largo. Lo que sí vale la pena reseñar es que a tenor de sus traducciones de sí mismo, las que hará con contumacia después del Oneguín⁵, a Nabokov se le acusa de contradecirse en su teoría y práctica de la traducción: predica la fidelidad y practica el libertinaje.

Según Nabokov, la autotraducción es la actividad propia del escritor maduro que revisa los frutos verdes de su juventud. De hecho, al rehacer en inglés sus novelas rusas de los años veinte y treinta, las ponía a la altura de las últimas. (*Mashenka*, la primera, es de 1926, pero pasa al inglés en 1970; *El hechicero*, que es de 1939, sólo verá su edición definitiva, y póstuma, en el inglés de Dmitri, en 1986). Esa licencia creativa, cómo no, estaba negada a todos sal-

vo al autor: los traductores, colaboradores y “parafrastas”, que así los llamó, debían ser tan fieles como pudieran. Y soy consciente de que a muchos esto nos parece un insulto y una injerencia.

Reconocía en cambio estar constreñido al traducir obras ajenas, actividad para él secundaria, como bien saben los traductores que escriben obras de creación propia. Para un escritor, traducir es una actividad que le merma la energía necesaria para crear. Decía Nabokov:

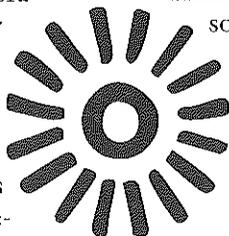
Me exige emplear una parte del cerebro distinta de la que uso al escribir mi libro, y pasar de una a otra, a saltos y espasmos, me produce una suerte de asma mental.

Al mismo tiempo, su falta de seguridad en el uso del inglés dio pie al nacimiento de una serie de extranjeros y *outsiders* memorables: Humbert Humbert, el profesor Pnin, Charles Kinbote. En *Sebastian Knight*, presunta biografía del personaje *in absentia* que da título a la novela, él mismo reconoce que el autor de dicha biografía escribe en inglés con dificultad. Escondido tras esa galería de personajes no anglófonos, o no del todo, Nabokov se pudo permitir la exuberancia de sus juegos de palabras. Así, el famoso arranque de *Lolita*: *Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul*, y la hipnótica retahíla aliterativa que sigue⁶ es lo menos inglés que hay en la literatura anglosajona... con el permiso de Conrad.

La traducción misma iba a ser un tema o elemento estructural de creciente importancia en sus ficciones: se entreteje en las tramas y es motivo de abiertos comentarios por parte de los personajes, al menos, en *Barra siniestra* (1947), *Pnin* (1957), *Pálido fuego* (1962) y *Ada* (1969).

La traducción es una metáfora constante. Salta a la vista en *Pálido fuego* (una novela que no es sino un escolio que escribe Charles Kinbote a los 999 versos, en pareados heroicos, de un poema escrito por John Shade), pero exis-

te también de un modo menos evidente y sin embargo palmario en *Lolita*: el europeo Humbert Humbert lee erróneamente e interpreta mal a Lolita Haze, la americana. Hay un relato que se titula “Signs and Symbols” (en español, es curioso, “Símbolos y signos”: en la alteración del orden debe radicar la transparencia, a menos que el orden de los factores no altere el producto, lo cual deja cierto margen a la duda razonable), de 1947, en el que la traducción abarca la interpretación de visiones y vivencias más allá de donde la palabra permite llegar. Y *Pálido fuego*, ya se sabe, es una parodia del *Onegin*: es la interpretación de un poema, y de su creador, mediante un método paranoico-crítico digno de Dalí en sus revisiones pictóricas y conceptuales del *Ángelus* de Millet. *Ada*, por su parte, es un texto políglota, con abundantes pasajes incrustados en francés y en ru-



so, que va ganando extrañeza y se hace resistente, o impenitente, para el lector inglés. Ese proceso de alienación es causa de gran incomodidad para muchos lectores, a los cuales desagradan el verse convertidos en traductores títeres, pues les exige el autor una lúdica descodificación que puede ser extenuante. Entre ellos me incluyo. Esa complejidad nabokoviana seguramente era demasiado elitista en la era del pop y de la comunicación de masas, pero es buena prueba de la continuidad que se da entre sus escritos de ficción y su concepción de la traducción. Y ahora iré al meollo de la cuestión, el *You Gin? One Gin*.

Para conocer quién es Pushkin y en qué enormidad se convierte su *Onegin* en manos de Nabokov, lo mejor será acudir a las palabras del propio Vladimir, recogidas en un artículo muy poco conocido que se publicó en francés, en la NRF, en 1937. Son fruto de una de las conferencias con las que trató de ganarse la vida en aquella época.

Más que de respeto, la actitud de Nabokov con Pushkin es de unción:

Quiénes lo conocen verdaderamente le profesan un culto de un fervor y una pureza únicos. Constituye una sensación radiante que el remanente de su vida venga a inundarnos el alma... Leer sus escritos sin exceptuar uno solo... relerlos sin cesar, es una de las mayores glorias terrenales.

Sin embargo, así como se desvirtúa la vida en la biografía, del mismo modo sufre y se deforma el original en la traducción. En uno y otro caso, es lo verosímil, que no lo verdadero, lo que percibe nuestro espíritu. A modo de símil, despotrica Nabokov de las adaptaciones operísticas de Pushkin: *Oneguin* y *La dama de picas* fueron musicadas execrablemente por Chai-kovski, o, mejor dicho, mutiladas:

De manera criminal, porque verdaderamente son de esos casos en los que la ley hubiera debido intervenir; si prohíbe a un particular difamar a su prójimo, ¿cómo puede permitir al primer advenedizo abalanzarse sobre la obra de un genio para saquearla?

Debo decir que, cuando leí esta enardecida, más que contundente opinión de Vladimir, me acordé de algo que me dijo a la oreja don Ángel Martín Municio, de la Real Academia de la Lengua, no diré en qué circunstancias: "La traducción de poesía debiera estar tipificada como delito en el Código Penal". Y también me acordé de dos citas lapidarias que vienen que ni pintadas en el eterno debate sobre la dificultad (y la excelencia) mayor o menor que presentan la poesía y la prosa frente a la actividad traductora, que puede estar en el fondo de toda esta cuestión. Una es de Arno Schmidt, quien dice que *The poet's a lazy prosist*. Y la otra es la que sigue: "No veo entre poesía y prosa una diferencia fundamental", dice Ricardo Reis de Álvaro de Campos, a quien califica como "un gran prosador con una gran ciencia del ritmo".

El punto de partida irreductible de Nabokov también se las trae, ya que desree de la posibilidad de compartir, de comunicar:

El mejor lector sigue siendo el egoísta que saborea su hallazgo escondiéndose de los vecinos. Las ganas que me dan de hacer partícipe al prójimo de la admiración que siento por un poeta son en el fon-

do un sentimiento pernicioso, que no augura nada bueno para el sujeto elegido.

Como con tantas de sus *Opiniones contundentes* (y éste es un libro que, por cierto, está mutilado en español: a ver cuándo le entra en la cabeza a un editor, si aún quedan, la necesidad de publicar la versión íntegra, que falta en castellano más de un tercio), a uno le da el palpito de lo discutible y la pone en entredicho o la deja en barbecho, a ver si medra. Si no fuera por la capacidad de contagio que tiene el entusiasmo, muchos de nosotros nos hubiéramos dedicado a otros menesteres. De Pushkin, dice:

Es un coloso que lleva a sus espaldas toda la poesía de nuestro país. En el momento en que la pluma del traductor se le acerca, el alma de esa poesía echa a volar y sólo queda entre las manos una pequeña jaula dorada.

Ese artículo repito que es de 1937 (existe traducción española en una revista que se hacía en mi pueblo, llamada *Pasajes*, de 1987), y es de ver que faltaban veinte años para que Nabokov tuviera listo su monumental *Oneguin* en cuatro volúmenes; en él, no duda en contradecirse con la boca chica y ofrece cuatro poemas de Pushkin ¡nada menos que en traducción francesa, con rima y metro exactos!

No creo que estos versos puedan dar una idea del lirismo amplio y poderoso de nuestro poeta... pero poco a poco iba sacándole gusto al trabajo (...).

Trataba no de traducir a Pushkin al francés, sino de ponerme en una especie de trance para que, sin mi participación consciente, se produjera el milagro, la metamorfosis completa. Al cabo de unas horas de masullamientos interiores, de esos borborigmos del alma que acompañan la composición poética, creía realizado el milagro. Y en cuanto había escrito en mi pobre francés de extranjero esos versos completamente nuevos, empezaban a marchitarse. La distancia entre el texto ruso y la traducción terminada se me presentaba en toda su triste realidad.

Si no satisfecho, dice que al menos quedaba no muy irritado por sus traducciones. Y termina de esta guisa:

No me engaño sobre la calidad de estas contadas traducciones. Es un Pushkin bastante verosímil, eso es todo. El verdadero está en otra parte. Sin embargo, al costear la ribera de esa poesía rompiente, observamos que en las pocas curvas que ha seguido pasa caminando una cierta verdad, la única verdad que yo encuentro aquí: la verdad del arte.

De sus afanes pushkinianos destaca otro artículo titulado "Problems of Translation: Pushkin in English", publicado en la *Partisan Review* el día de su cumpleaños en 1955, es decir, el día en que murieron Cervantes y Shakespeare y Joseph Pla. Es un brillante, apasionado ataque contra las traducciones rimadas, una demostración convincente de que es imposible transmitir al lector inglés el sentido implícito y las asociaciones explícitas de los versos de Pushkin si no es mediante una absoluta fidelidad literal.

Es posible que entre la versión literal y las notas magistrales, llenas de digresiones, Vladimir quisiera proyectar nueva luz sobre Pushkin, poniendo al poeta en su contexto. Sin embargo, sus intromisiones en dichas notas tal vez sean índice de su deseo de parodiar la solemnidad de los comentarios eruditos. Tal vez Nabokov quiso ampliar su concepto de la traducción como agente catalizador y su idea del poeta como sintetizador de las importaciones culturales. Desde luego, tal posibilidad concuerda con su idea de la paráfrasis en las transferencias culturales: el traductor ha de mantener su servilidad a sus fuentes, pero el artista goza de libertad absoluta. Ya lo dijo él mismo:

Si me dicen que soy un mal poeta, sonrío; como me digan que soy un mal erudito, alcanzo el diccionario más grueso que tenga a mano.

Para refutarlo lo dicho a favor de la imposibilidad, me acojo otra vez a sus palabras... y a dos ejemplos de traducción, dos poemas del propio Nabokov. En "El arte de traducir", artículo incluido en el *Curso de literatura rusa*, confecciona una especie de decálogo del traductor y señala que "el traductor ha de tener

tanto talento, o cuando menos la misma clase de talento, que el autor que ha escogido". Abunda en otra serie de cualidades más obvias para terminar diciendo que:

Además de genio y erudición, tiene que poseer el don de la imitación y ser capaz de representar, por así decir, el papel del verdadero autor imitando sus hábitos de actuación y dicción, sus modales y su manera de pensar, con el máximo grado de verosimilitud.

Para terminar, me gustaría ofrecerles las dos versiones que he recogido de dos poemas nabokovianos. Una es bastante pedestre; se publicó en 1979 en la mejor revista literaria que se ha hecho en España desde que yo tengo uso de razón, *Poesía*, en una selección de los "Poems and Problems" de Nabokov, libro en cuya traducción al italiano intervino Véra... sin conocer apenas la lengua de llegada. Sin pe-

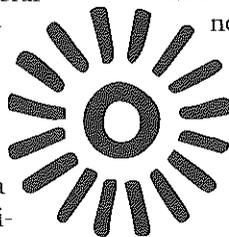
car de literal, se pega bastante a la letra y sacrifica cualquier artificio poético.

En su *Nota del Traductor*, otra joya para la antología del género, el artífice de la misma se disculpa en estos términos:

Traducir a Nabokov supone traducir a un admirable traductor que, además, opinó y pontificó de manera constante, irónica y tajante sobre el arte de traducir:

Al verter *Eugenio Onieguin* del ruso de Pushkin a mi inglés he sacrificado todo elemento formal, incluido el ritmo yámbico cuando su conservación impedía la fidelidad, a favor de un significado pleno y cabal. He sacrificado a mi ideal de literalidad cuando el melindroso imitador aprecia por encima de la verdad (la elegancia, la eufonía, la claridad, el buen gusto, el uso moderno e incluso la gramática).

¿Qué se puede hacer al traducir a Nabokov sino traducirlo como a él le gustaba traducir, es más, como él se traducía a sí mismo? Rigurosa fidelidad. Ahora bien, para ser enteramente fiel a Nabokov y a su espíritu hay que tener presente que él jamás era del todo sincero: sus traducciones pueden ser muy fieles porque de vez en cuando comete una infidelidad; y, por su-



puesto, poseen elegancia, eufonía, claridad, buen gusto...

La otra, en cambio, corresponde al poema brevísimo que podría pasar, tiene gracia, por una nota a pie de página de éste. Nabokov nunca lo publicó. Sospecho que tenía previsto continuarlo, sólo que... En fin. Una es de Javier Marías; la otra, otras dos, mejor dicho, son de Iñigo García Ureta.

Ejemplo 1

On Translating *Eugene Onegin*, 1955

a) — What is translation? On a platter,
A poet's pale and glaring head,
A parrot's screech, a monkey's chatter,
And profanation of the dead.
The parasites you were so hard on
Are pardoned if I have your pardon,
O, Pushkin, for my stratagem:
I traveled down your secret stem,
And reached the roots, and fed upon it;
Then, in a language newly learned,
I grew another stalk and turned
Your stanza patterned on a sonnet,
Into my honest roadside prose—
All thorn, but cousin to your rose.

b) — Reflected words can only shiver
Like elongated lights that twist
In the black mirror of a river
Between the city and the mist.
Elusive Pushkin! Persevering,
I still pick up Tatiana's carriage,
Still travel with your sullen rake.
I find another man's mistake,
I analyze alliterations
That grace your feasts and haunt the great
Fourth stanza of your Canto Eight.
This is my task—a poet's patience
And scholastic passion blent:
Dove-droppings on your monument.

Traduciendo *Eugenio Onieguin*

a) — ¿Qué es la traducción? Sobre una bandeja
la airada y pálida cabeza de un poeta,
el parloteo de un loro, el chillido de un mono,
de los muertos la profanación.
Los parásitos con quienes fuiste tan severo
quedarán perdonados si yo obtengo tu perdón,
oh, Pushkin, para mi estrategia:

yo descendí por tu tallo secreto,
y alcancé la raíz, y me alimenté de ella;
después, en una lengua recién aprendida,
otro tallo dejé crecer y he convertido
tu estrofa en soneto configurada
en mi honrada y caminera prosa:
toda espina, pero prima de tu rosa.

b) — Las palabras reflejadas sólo pueden tiritar
como alargadas luces que se contorsionan
en el espejo negro de un río
entre la ciudad y la bruma.
¡Esquivo Pushkin! Perseverante,
yo recojo todavía el pendiente de Tatiana,
con tu hastiado libertino continúo aún viajando.
Los errores de otro encuentro,
analizo aliteraciones
que engalanan tus fiestas y hechizan
la gran estrofa de tu Octavo Canto.
Mi tarea es esta: entremezcladas,
la paciencia de un poeta y la pasión de un
[escoliasta:
excrementos de paloma por encima de tu estatua.

Ejemplo 2

Pity the elderly grey translator
Who lends to beauty his hollow voice
And -choosing sometimes a second rater—
Mimes the song-fellow of his choice.

Apiadaos del viejo traductor
Que presta su voz sepulcral a la Belleza
Pues, aunque a veces no esquite una simpleza,
Imita, solidario, a su cantor.

Apiadaos del viejo traductor,
Por su voz la Belleza se articula:
Y aunque a veces sabe que reclusa
En su canto cobra vida su cantor.

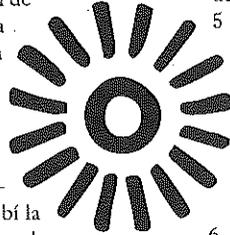
Tal como se ve en estas reflexiones en verso sobre su actividad de traductor, y en las estrategias diametralmente opuestas que se emplean en ambas traducciones al castellano, por más portentoso que fuera su cerebro, Nabokov también tradujo, y pensó, con las tripas. Como debe ser.

Así las cosas, lo que parecía una anomalía de difícil explicación, ese salto de paradigma traductivo que va del cero al infinito, entre *Alicia* y *Onieguin*, a la postre me parece un desplazamiento natural: cada texto segrega su propia ló-

gica traductiva, cada traductor tiene su enfoque, y lo imposible no es traducir, sino pensar en una sola o barajar siempre el mismo. *Lolita* exigía que Kahane sudara tinta china; *Alicia* tuvo que llamarse *Anya*; la marmórea monumentalidad de Pushkin impuso que su *Oneguín*, de la mano de Vladimir, alcanzase las dos mil páginas de notas y se montase sobre el pedestal de una sintaxis amazacotada en inglés. Y es que, como dijo Nabokov, en esta vida cada cómo tiene su porqué.

NOTAS

- 1 “Nunca he visto un ente más lúcido, solitario, más sensatamente demente que mi mente”. De una nota inédita.
- 2 Digo la última, pero no lo fue. En plena Guerra Fría, cuando la Biblioteca del Congreso sondeó a Nabokov por ver si estaba dispuesto a traducir al ruso la Declaración de Gettysburg, el escritor respondió con su versión de “Barras y estrellas”. Añadió que siempre había considerado las palabras de Lincoln como una auténtica obra de arte. El resultado está escrito de puño y letra de Véra; Vladimir dejó a un lado la composición de *Ada* para abordar esos difícilísimos giros verbales y confió a su esposa el grueso del trabajo. “Al carecer de una máquina de escribir con caracteres cirílicos, escribí la traducción a mano”, explicó a los responsables de la biblioteca al enviarles la página manuscrita por Véra. Renunció también a los honorarios, pero exigió que su nom-



bre figurase en la traducción. Tal vez el Imperio que ahora contraataca debiera buscarse un Nabokov con algo más que rudimentos de árabe. Seguro que los hay. Y tal vez se pudiera hacer una traducción del texto a modo de pastiche de una sura del Corán.

3 Quien ha estudiado a fondo este asunto es Jane Grayson: *Nabokov Translated*, OUP, 1977. Es muy recomendable el artículo de Jenefer Coates titulado “Changing Horses”, en Jean Boase-Beier y Michael Holman, eds, *The Practices of Literary Translation*, St. Jerome, 1998.

4 Y tal vez también explique que en 1945, Katharine White, del staff editorial del *New Yorker*, expresara su preocupación por el gusto que tenía Nabokov por el lenguaje obsoleto; llegó a deducir que había aprendido inglés bebiendo directamente del OED. Él mismo tuvo a gala decir que lo había aprendido leyendo el *Webster*. Y de ahí las críticas a las anomalías de su inglés, puñaladas iban a persistir mucho después de 1941. Tan extranjero y ajeno era el inglés de Nabokov frente a la prosa auténticamente acuñada en inglés que Vita Sackville-West llegaría a decir de *Lolita* lo siguiente: “Desconozco en qué lengua fue escrita originalmente... Pero esto ni siquiera es mal americano, y desde luego que no es buen inglés”.

5 A propósito: Joyce dijo una vez que “No he leído ninguna novela, en ningún idioma, desde hace muchísimos años”. Nabokov se tiró los últimos doce años de su vida sin leer nada que no hubiera escrito un tipo llamado Vladimir Nabokov un puñado de años antes. Eso sí, lo leía en varias lenguas. Y lo traducía con ayuda ajena a otras tantas.

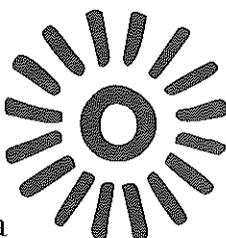
6 “Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lec. Ta”.





La traducción en la Edad Media y en el Renacimiento

Miguel Á. Granada



En 1585 se publicaba en Londres la traducción inglesa de las *Imprese* del humanista italiano Paulo Giovio. Dicha traducción era obra del inglés Samuel Daniel y se abría con un prólogo (fechado en noviembre de 1584), cuyo autor se escondía púdicamente bajo las iniciales N. W. En él, dirigiéndose a Daniel con la intención de encarecer su trabajo, el prologuista (para quien se ha propuesto la identidad de Nicholas Whithalk, *fellow* del Merton College de Oxford) decía:

You cannot forget that which *Nolanus* (that man of infinite titles among other phantastical toys) truly noted by chance in our Schooles, that by the help of translations, al Science had their of spring, and in my iudgement it is true. The *Hebrewes* hatched knowledge, *Greece* did nourish it, *Italie* clothed and beautified it, and the artes which were left as wards in their minoritie to the people of Rome, by Translators as most carefull Gardiners, are now deduced to perfect age and ripeness¹.

Es curiosa esta referencia a Giordano Bruno, el Nolano, y a su magisterio en las escuelas de Oxford en el mismo año, 1584, en que Bruno publicaba en Londres sus primeros diálogos filosóficos en lengua italiana. Pero sobre todo es interesante esa aseveración casual por su parte del decisivo papel de la traducción en el desarrollo y multiplicación del saber. Que Bruno debía de tener la costumbre de repetir este aserto lo muestra que su gran amigo John Florio, el traductor al inglés de los *Ensayos* de Montaigne, lo recogió en un lugar tan emblemático como el prólogo al lector de su traducción de los *Essais*, publicada en Londres en 1603. Como aval de su empresa, Florio decía:

Shall I apologize translations? Why but some holde that such conversion is the subversion of Universities. God holde with them, and withhold them from impeach or empaire. It were an ill turne, the turning of Bookes should be the overturning of Libraries. Yea but my olde fellow Nolano tolde me,

and taught publikely, that from translation all Science had it's of-spring².

Volviendo a nuestro anónimo prologuista, podemos ver que aduce el nombre del Nolano como autoridad que avala su firme convicción de la verdad de la tesis de que la traducción multiplica el saber. Y ulteriormente interesante es el cuadro histórico de la transmisión y desarrollo del saber que el prologuista nos traza entre alusiones a lugares comunes de la cultura del momento: como buen protestante ponía a los hebreos en el origen del saber, que habría sido transmitido a los griegos y desarrollado por ellos, quienes a su vez habrían pasado el testigo a los romanos; como europeo del siglo XVI, educado en los valores de la cultura humanista, veía el momento contemporáneo como el de la madurez y perfección cultural, si bien hacía abstracción de un elemento fundamental en la teoría humanista de la historia de la cultura: las tinieblas de los siglos medievales en que la cultura antigua de Grecia y Roma habría estado muerta antes de la rebelión humanista que, haciendo renacer la Antigüedad, habría devuelto a las artes su madurez y perfección. Digamos para terminar con esta premisa que el prologuista inglés seguía la vulgata humanista al silenciar dentro de la progresión cultural el momento islámico, que para el humanismo era un componente fundamental de las tinieblas medievales y de la barbarización cultural³. Por otra parte, nuestro prologuista daba una última nota de originalidad al concluir diciendo que los traductores (cual esmeradísimos jardineros) ponían una especie de broche final (*now*) al curso histórico de la cultura. Pero ¿qué decía realmente: que los traductores habían llevado las *artes* (es decir, las ciencias) a su perfección desde su minoría de edad en la época romana o bien que —tras un desarrollo intermedio no especificado— los traductores culminaban el proceso transfiriendo las artes de unas lenguas a otras y en particular trasladándolas a las lenguas vulgares? Resulta, pues, que nuestro texto es ambiguo e impreciso

so y que en su elogio de la traducción plantea importantes interrogantes. Pues si nos inclinamos por la primera lectura, no podemos dejar de pensar que se concede a los traductores un papel excesivo de agentes casi en exclusiva del paso de las ciencias y artes de la minoría de edad a la perfección. Ahora bien, *malgré lui o à son insu*, ésta es la lectura más sugestiva, porque atribuye un papel fundamental a la traducción en el desarrollo de la cultura y de la ciencia desde la antigua Roma hasta el momento presente (*now*). Pero si decidimos instalarnos en esta perspectiva, deberemos tomar en cuenta —frente a los tópicos humanistas seguramente compartidos por el prologuista en contra del estadio islámico o árabe de la cultura— el momento de la traducción islámica, como un estadio silenciado que, sin embargo, confirma la verdad de su aserto fundamental de que *by the help of translations, al Science had their of spring*, de acuerdo muy probablemente con la intención de Giordano Bruno. Deberemos, por tanto, tomar la palabra a nuestro texto examinando el desarrollo del conocimiento como una sucesiva *translatio studiorum*⁴ de unos pueblos a otros, en la cual la traducción ha jugado un papel fundamental; deberemos, además, tomar en cuenta los dos momentos históricos decisivos de esta traducción: en primer lugar el momento islámico, esto es, el momento de la traducción al árabe del saber griego y de la posterior traducción al latín del saber árabe y griego; en segundo lugar, el momento (siglo XV) de la traducción humanista. Esto es lo que, de forma inevitablemente resumida, me propongo realizar en lo que sigue para llegar a algunas conclusiones en lo relativo a la diferencia estructural entre las dos fases históricas de traducción en el Occidente latino y señalar también algunos aspectos filosóficos generales con los que el fenómeno de la traducción está, en uno y otro caso, vinculado.

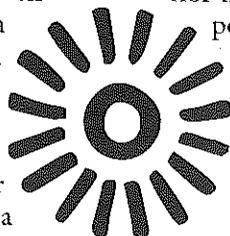
I. Presencia y ocaso del griego en la Roma antigua y en la alta Edad Media

En la Antigüedad, Grecia y Roma formaron un *continuum* cultural, sin fracturas. Los romanos trataron de asimilar y hacer suyo el conjunto de la cultura griega. Es lo que registra la famosa sentencia horaciana "*Grecia capta, ferum victorem vicit*"⁵. Esta asimilación no se hizo en la forma de la traducción de obras griegas, sino en la de aprendizaje de la lengua griega y la transposición o incorporación de sus géneros y formas culturales a la lengua latina. No se tradujo a los trágicos y comediógrafos, sino que se desarrolló la tragedia y la comedia en lengua latina; no tanto se tradujo a Homero como se desarrolló la épica en la *Eneida*; no se tradujo a los filósofos, sino que se desarrolló —en medida mayor o menor— la filosofía en lengua latina, como muestran Cicerón y Lucrecio; no se tradujo a los científicos griegos, sino que, en medida muy escasa, se hizo algo en lengua latina. Junto a ello estaba, por supuesto, el conocimiento de la lengua griega por parte de los implicados y la plena disponibilidad de los materiales griegos para el que quisiera abordarlos. El desarrollo de una u otra área de la cultura dependió de los intereses romanos; así el carácter literario-retórico y la voluntad práctica de los romanos explican el menor desarrollo, por no decir la práctica ausencia, en lengua latina de las ciencias *puras*.

En estas condiciones de inmersión cultural, de continuidad completa sin lagunas, las traducciones no eran necesarias. La traducción parcial por parte de Cicerón del *Timeo* platónico y de los *Phainomena* de Aratos es, en gran medida, una excepción. Esta situación explica que, cuando con el paso del tiempo, en el Imperio romano tardío, el Occidente latino se desconecta de Grecia y se pierde el conocimiento de la lengua griega, pasaran a ser necesarias las traducciones, pero éstas eran escasas. Ésta es la situación en que se encuentra san Agustín, ignorante

del griego y por ello necesitado de traducciones para acceder al conocimiento del neoplatonismo, situación que él nos describe en las *Confesiones* (libro VII, cap. 9), cuando relata la experiencia decisiva de la lectura de "algunos libros de los platónicos traducidos del griego al latín"⁶.

Finalmente, cuando el aislamiento cultural obliga al Occidente latino a seguir su propio rumbo, la falta de traducciones (unida al desconocimiento de la lengua griega) impone una situación de penuria casi total en el campo de la filosofía y de la ciencia, casi de "año cero". El programa de traducciones delineado, mas no realizado sino en una mínima parte, por Boccio, expresa lo desesperado de la situación. Las traducciones boecianas de las *Categorías* y el *De interpretatione* de Aristóteles, así como la anterior traducción parcial del *Timeo* platónico



por Calcidio, agotan casi el legado filosófico griego transmitido al occidente latino de la alta Edad Media en el capítulo de fuentes primarias de grandes pensadores. Ello muestra, nos parece, que del Oriente griego al Occidente latino no hay, en los comienzos de la

Edad Media, cuando se constituye la cultura occidental, *translatio studiorum* (transferencia intelectual). Occidente tuvo que buscar su propio camino a partir de sí mismo, en las condiciones de aislamiento propias de la sociedad feudal. Responsable de ello fue la ausencia de traducciones a gran escala de las obras griegas. Lo que una simple traducción podía representar lo vemos en la traducción (llevada a cabo en el siglo IX) por Scoto Eriúgena —el gran pensador de la época carolingia, uno de los pocos que poseían un conocimiento suficiente de la lengua griega— del *Corpus dionysianum*, es decir, del conjunto de escritos teológico-místicos atribuido a Dionisio Areopagita. Esta traducción modificó y determinó el tenor del discurso teológico y místico de Occidente. Pero no hubo otros resultados comparables en otros campos.

2. La *translatio studiorum* al Islam: las traducciones al árabe y la transferencia a Occidente

Pero el trasvase por la vía de la traducción que no se produjo en el Occidente latino se produjo en Oriente, a partir de los siglos V y VI, por una serie de factores. En primer lugar los conflictos religiosos en el seno del cristianismo griego, con la condena (siglo V) de las posiciones cristológicas de los nestorianos y monofisitas. Estas sectas, arraigadas en amplias regiones del Oriente bizantino, en especial en Siria y con un alto grado de bilingüismo (griego y siríaco), persistieron en sus posiciones teológico-religiosas, con un grado mayor o menor de discriminación y persecución por parte del poder central y de la ortodoxia dominante, al tiempo que se embarcaban en una tarea de apologética. Ello explica el interés prestado a las obras lógicas de Aristóteles como instrumento conceptual, su emigración al vecino imperio sasánida, donde el cultivo eficaz de la medicina les dio notable prestigio, y sobre todo la traducción de obras griegas (en especial los escritos lógicos de Aristóteles) al siríaco, su lengua materna y de culto.

Comenzó así, en este marco, la primera *translatio studiorum*, por la vía de la traducción siríaca, por parte de cristianos sectarios perseguidos, de fuentes filosófico-científicas griegas. Un episodio histórico puntual, independiente del proceso anterior, se añadió para dar un fuerte contenido simbólico a este proceso. En el año 529, el emperador Justiniano clausuró la Academia platónica de Atenas, símbolo de la resistencia filosófica y religiosa (sus cabezas eran todavía paganos militantes) al nuevo orden cristiano. La clausura era, por otra parte, indicativa de que la cultura bizantina volvía la espalda a la filosofía antigua en su dimensión especulativa. Pues bien, los dirigentes de la escuela platónica (Damascio, Simplicio y otros) dirigieron sus pasos a la Persia sasánida, donde fueron favorablemente acogidos.

Era toda una señal del cambio de los tiempos, aunque no nos consta que tuviera efectos intelectuales. Lo que sí fue factor decisivo de la transferencia o *translatio studiorum* fue la actividad intelectual y traductora al siríaco de las comunidades nestoriana y monofisita. Cuando se produjo, en el siglo VII, la fulminante expansión del Islam y la creación del califato con las conquistas de Siria y Palestina, de Persia y de Egipto, las comunidades cristianas disidentes saludaron a los conquistadores árabes como unos liberadores. Éstos no solamente les ofrecieron un régimen de amplia tolerancia, sino que se sirvieron de los médicos cristianos y sobre todo, en especial durante el califato abasida en los siglos VIII-IX, promovieron una amplia traducción al árabe del conjunto de la filosofía y de la ciencia griegas.

Esta obra de traducción corrió a cargo de los cristianos disidentes súbditos ahora del Islam. En muchos casos la traducción al árabe se llevó a cabo a partir de una versión previa al siríaco, pero en otros la traducción se hizo directamente a partir del texto griego. Lo importante es que el conjunto de la filosofía y de la ciencia griegas se trasladó a la lengua árabe haciendo posible el inmediato cultivo y desarrollo de las mismas por parte de los pensadores islámicos. Decisivos fueron algunos hechos: el que se trató de una *translatio* filosófico-científica, quedando totalmente desatendido el ámbito de lo que hoy llamaríamos *humanidades*, esto es, el conjunto de la literatura griega. Además, en el campo de la filosofía, fue Aristóteles y el conjunto de su *corpus* lo que resultó traducido como paradigma filosófico y fundamento de la ciencia natural, con algunas peculiaridades dignas de relieve: nunca se tradujo al árabe la *Política* de Aristóteles; esta laguna se colmó con la traducción en su lugar de la *República* de Platón y, como consecuencia, Averroes, al no disponer del texto aristotélico, comentó o parafraseó la *República* platónica. Por otra parte, la breve extensión del discurso teológico de Aristóteles, llevó a efectuar un montaje por el cual se tradujo con el título de *Teología de Aristóteles* una extensa re-

copilación neoplatónica procedente de las *Enéadas* de Plotino y de Proclo. Esto último confirió a la recepción árabe de Aristóteles una marcada tonalidad neoplatónica, de acuerdo por otra parte con la exégesis griega tardía.

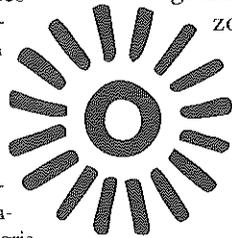
El gran traductor al árabe fue el médico nestoriano Hunain ibn Ishaq (siglo IX), comparable por la extensión e importancia de sus traducciones al posterior traductor latino Gerardo de Cremona. Un testimonio posterior expone el método de traducción de Hunain y lo compara con el habitual, presentando con ello ya *in nuce* los dos métodos que terminarían enfrentándose en el mundo latino siglos más tarde. El testimonio dice así:

Los traductores usan dos métodos de traducción. Uno de ellos es el de Yuhanna ibn al-Bitriq y otros. Según este método, el traductor estudia cada palabra individual griega y su significado, escoge una palabra árabe de significado correspondiente y la usa. Entonces pasa a la siguiente palabra y procede de la misma manera hasta que al final ha vertido en árabe el texto que desea traducir. Este método es malo por dos razones. Primero, es imposible encontrar expresiones árabes correspondientes a todas las palabras griegas y por tanto muchas palabras griegas quedan sin traducir por este método. En segundo lugar, algunas combinaciones sintácticas de una lengua no siempre corresponden necesariamente a combinaciones similares en la otra, además, el uso de metáforas, que son frecuentes en todas las lenguas, causa errores adicionales.

El segundo método es el de Hunain ibn Ishaq y otros. En él el traductor considera toda una frase, discierne todo su significado y entonces la expresa en árabe con una frase de idéntico significado, sin preocuparse por la correspondencia de las palabras individuales. Este método es superior y por tanto no hay necesidad de mejorar las obras de Hunain ibn Ishaq. La excepción es las que se refieren a las ciencias matemáticas, que él no dominaba, en oposición a sus obras de medicina, lógica, ciencia natural y metafísica, cuyas traducciones árabes no requieren ninguna corrección⁷.

Que la *translatio studiorum* de Grecia al Islam, gracias a la premisa de esta obra intensiva de traducción, fue un hecho lo demuestra la

transmisión y el desarrollo de la filosofía y de la ciencia griegas en tierra del Islam. Este desarrollo fue intenso y rápido, extendiéndose al conjunto del mundo islámico, también a al Ándalus, conquistado por el Islam a comienzos del siglo VIII. Ya en el siglo X, con el califato de Córdoba, la *translatio studiorum* ha alcanzado de pleno al Ándalus, donde está completamente instalada en todos sus campos la filosofía y ciencia grecoárabes. Los primeros trasvases al Occidente latino comienzan en ese mismo siglo X, tal como se pone de manifiesto en algún manuscrito del monasterio de Ripoll y en figuras como Gerberto de Aurillac⁸. Sin embargo la nueva *translatio studiorum* que terminaría llevando la filosofía y la ciencia griegas (con las aportaciones árabes) al Occidente latino, supliendo así la penuria intelectual de éste y exigiendo de parte de éste un inmenso esfuer-



zo de asimilación y culturización filosófico-científica, tuvo lugar en el siglo XII (y XIII), coincidiendo con una nueva situación social y cultural de Occidente, plenamente maduro para recibir el legado islámico.

3. La *translatio studiorum* al Occidente latino: las traducciones del árabe y del griego al latín en España e Italia en los siglos XII y XIII

En el siglo XII la Europa cristiana presenta un aspecto renovado: comienza el despliegue de la sociedad urbana; en las ciudades se desarrolla con fuerte ritmo el fenómeno de las escuelas, germen de lo que enseguida será la universidad. Por otra parte, se manifiesta en el campo filosófico un nuevo interés por la naturaleza como campo autónomo de investigación, como creatura dotada de una red de causalidad y un funcionamiento reglado por la *series causarum*. Si en un primer momento se intenta satisfacer esta curiosidad por la estructura y funcionamiento de la naturaleza con las fuentes tradicionalmente disponibles, en particular a partir del paradig-

ma representado por el *Timeo* platónico, las noticias de un rico y muy superior depósito filosófico-científico existente en al Ándalus y en el mundo griego lleva a los europeos inquietos a acceder a ese depósito y a verterlo a la lengua latina para remediar la *penuria* de los latinos. El proceso de esta nueva *translatio studiorum* tiene lugar, así, en dos frentes: el *hispánico*, donde aprovechando la circunstancia favorable de los ricos depósitos bibliográficos árabes que han quedado en las ciudades conquistadas por los cristianos, así como el hecho de una población autóctona en parte bilingüe o incluso trilingüe, hispanos y europeos de diferentes países colaboran en la traducción latina del conjunto del *corpus* filosófico-científico grecoárabe; por otro lado está el frente *italiano*, donde los contactos con Bizancio de ciudades como Venecia y Pisa, pero sobre todo las excepcionales circunstancias de Sicilia y el sur de Italia, que tenía población bilingüe grecolatina y donde el reino normando había sustituido a una precedente dominación árabe de casi dos siglos, hicieron posible el desarrollo de una intensa obra de traducción⁹.

Los resultados de este trabajo se difundieron en forma de copias manuscritas por las escuelas de una Europa sedienta de conocimientos y que tuvo en la Universidad la institución que hizo posible no sólo la asimilación del desarrollo filosófico y científico alcanzado hasta entonces en la civilización islámica, sino su pronta superación. La primera y fundamental diferencia entre uno y otro foco de la *translatio* es la lengua de procedencia de las traducciones: las italianas eran, mayoritariamente, traducciones procedentes del griego, mientras que las hispánicas eran traducciones procedentes del árabe y si tenemos en cuenta que muchas veces procedían a su vez de una traducción previa del siríaco al árabe, veremos que estas últimas estaban alejadas en varias fases del original griego.

Esto parece conferir una mayor importancia a las traducciones italianas, pero la época no lo veía así en principio. Ello es debido a dos factores, muy importantes a la hora de valorar la

diferencia con respecto al planteamiento renacentista de la traducción: por un lado la concepción fundamentalmente intelectualista y especulativa del pensamiento filosófico y científico, que veía a éste como un desarrollo puramente conceptual, independiente de la formulación lingüística en que, cual mero vehículo, viniera expresado; por otro lado estaba el gran prestigio del árabe, la aureola de superioridad intelectual sobre la pobre latinidad que circundaba a lo islámico. Preciso es no olvidar por otra parte otros dos aspectos decisivos de esta *translatio*: de un lado el ya indicado carácter filosófico-científico, esto es, la completa exclusión del territorio literario y retórico-filosófico; de otro, un punto muy importante que estaba estrechamente asociado a esta exclusión y a la concepción intelectualista del saber como algo ajeno y superior a su expresión lingüística: la ignorancia de las lenguas originales (árabe y griego) por parte de los destinatarios de la obra de traducción, esto es, los filósofos y científicos latinos, que no sentían ninguna necesidad de conocer los originales de los que procedía la traducción, en la firme convicción de que el texto latino que se les había procurado transmitía todo el *sensus* del autor, su universo conceptual y especulativo, que como tal era independiente de las lenguas. Teniendo muy presentes estos puntos, como importantes en el conflicto de las traducciones que se planteará en el Renacimiento, nos concentraremos en algunos aspectos de la traducción latina medieval.

La mayor dificultad para los latinos de la lengua árabe y el hecho de que buena parte de los traductores que trabajaban en España eran de otros países europeos y en los primeros años no conocían suficientemente la lengua árabe, explica que estuviera muy extendido el trabajo de traducción en equipo: una persona (un mozárabe, un judío) traducía del árabe al vulgar castellano y otra persona traducía del castellano al latín. Esta técnica de traducción explica también que el método más usual fuera la traducción *ad verbum*: palabra tras palabra en el orden del original, que de este modo se trasladaba

a la lengua final, el latín. No obstante, recordaremos que esta forma de traducción ya se había dado en la fase anterior de las traducciones islámicas y había sido criticada y abandonada por el gran Hunain ibn Ishaq. Además, que su origen es independiente de la traducción en equipo, lo muestra el hecho de que ya Boecio la había practicado y defendido como la traducción legítima. En el siglo XII la vemos practicada por el tándem formado por Domingo Gundisalvo y Juan Hispalensis o Avendauth en su traducción del *De anima* de Avicena. Pero la practicó también a todo lo largo de su actividad el traductor por antonomasia del árabe al latín, el gran Gerardo de Cremona, que vino a España en busca del *Almagesto* de Ptolomeo, lo encontró, lo tradujo y además vertió los *Elementos* de Euclides, el *Canon* de Avicena, obras aristotélicas como la *Física*, el *De caelo*, los *De generatione et corruptione* y los *Meteorológicos*, hasta un total de más de setenta obras. Del siglo XII es también y hemos de nombrarlo, ya que estamos en Tarazona, el hispano Hugo de Santalla, que en esta hermosa ciudad en la que nos encontramos y con el mecenazgo del obispo Miguel tradujo varias obras. Aunque Hugo de Santalla es mencionado como traductor *ad sensum*, con un buen repertorio estilístico latino, diré que en su traducción del importante texto alquímico hermético *Tabula smaragdina*, que él tradujo con el título *De principalibus rerum causis*, procedió más bien *ad verbum*, con el resultado (como era por otra parte frecuentemente el caso en este tipo de traducciones) de una deficiente inteligibilidad¹⁰.

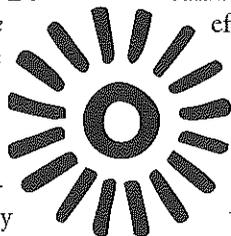
Ad verbum tradujeron también, ya en el siglo XIII y en Europa, dos traductores del griego: de una parte el inglés Roberto Grosseteste, traductor de los dos primeros libros del *De caelo* aristotélico y el primer traductor de la *Ética nicomaquea*; de otra el flamenco Guillermo de Moerbeke, el traductor de Aristóteles sobre cuyas versiones leía y comentaba a Aristóteles Tomás de Aquino, que —perfectamente convenci-

do de disponer del pensamiento del Estagirita— no sentía la mínima necesidad de aprender la lengua griega. A Moerbeke ha sido atribuida también la traducción anteriormente mencionada de la *Nicomaquea*, aunque parece que Grosseteste está mejor colocado en este punto, pero lo señalo porque en torno a esta obra y a esta traducción girará el debate del Renacimiento al que nos referiremos más adelante¹¹.

¿Por qué razón se traducía *ad verbum*? Una razón es, sin duda, la inseguridad y miedo al naufragio de muchos intérpretes, que veían en este procedimiento una eficaz barca para su travesía. Pero sin duda operó también la actitud de sagrada veneración ante el texto escrito de autoridades venerables, una actitud religiosa y casi mágica que veía en el mismo orden de las palabras un valor y un poder íntimamente vinculado con el sentido del texto original y su eficacia. Asimismo hemos de contar también con el hecho de la costumbre y de la imitación: sencillamente se trataba de la práctica sancionada por la costumbre. Y finalmente no hemos de olvidar el ya señalado menosprecio por la veste estrictamente lingüística frente al pensamiento abstracto y autónomo que se trasladaba.

Como podemos intuir sin dificultad, a los traductores medievales no les preocupaba lo más mínimo el aspecto literario y sintáctico del latín resultante, lo cual por otra parte guardaba estrecha relación con el estado contemporáneo de la lengua latina. Obviamente, la distorsión lingüística de la traducción *ad verbum* era mayor en las traducciones procedentes del árabe, pero también era fuerte en el caso de las procedentes del griego, como veremos enseguida.

En cambio, lo que sí preocupaba a los traductores medievales era la consistencia terminológica y la fijación del léxico. En este ámbito la penuria latina se expresaba en una carencia terminológica, esto es, en la ausencia inicial de términos por los que traducir la terminología técnica de la filosofía y sobre todo de la ciencia grecoárabe. De ahí el recurso universal a la trans-



literación del original árabe y griego. Ello dio origen a multitud de neologismos en todos los campos. Pensemos, por ejemplo, en la astronomía y en términos como cenit, nadir, azimut. La situación era en cierto modo comparable a la que puede darse hoy en algunos campos (por ejemplo la informática) con respecto al inglés y a la masiva adopción de los vocablos técnicos anglosajones.

Este fenómeno universal en la traducción medieval se presentaba también con una dimensión imponente en el caso de Guillermo de Moerbeke. Si su traducción *ad verbum* era de tal fidelidad que, como se ha dicho, permitía a veces reconstruir el original griego a partir de su latín y hasta identificar el manuscrito usado, en el caso terminológico recurría sistemáticamente a la pura transcripción de la terminología griega, en su caso de la terminología filosófica de Aristóteles. Así, en su traducción de la *Política*, preferirá transcribir directamente los vocablos *política* y *economía*, en lugar de buscar posibles equivalentes latinos lingüísticamente acreditados. Con ello el traductor flamenco se alejaba drásticamente de la praxis de autores latinos clásicos como Cicerón y Lucrecio en sus esfuerzos por expresar los conceptos filosóficos griegos en la lengua del Lacio.

4. Una nueva fase en la traducción latina: el Humanismo. El debate en torno a la traducción entre Leonardo Bruni y Alonso de Cartagena

A finales del siglo XIV se produce un cambio importante. No se trata de una nueva *translatio* a un área cultural y lingüística nueva, sino de una nueva fase, de un fortísimo viraje y corrección de rumbo en el seno de la traducción europea, íntimamente vinculado por otra parte con nuestras señas de identidad cultural. Esta nueva fase y viraje coinciden con la afirmación del Humanismo y con el desarrollo de su programa cultural y lingüístico. Resumiendo, podemos decir que los puntos fundamentales que el Humanis-

mo aporta a nuestro problema son los siguientes: en primer lugar, la ampliación de la recuperación textual al conjunto del legado greco-latino, con atención preferente a la literatura y retórica, ámbitos excluidos de la traducción medieval. El Humanismo no olvida la filosofía ni la ciencia¹², pues buena parte de los matemáticos y científicos antiguos son redescubiertos y editados por primera vez en este momento, pero es verdad que su atención se extiende al conjunto de la producción textual antigua, privilegiando la literatura y, sobre todo, con la afirmación de que la traducción no excluye la necesidad de un acceso al texto en su versión original (griega), una actitud que sigue siendo un principio de nuestra cultura, frente a la medieval de clausura en la traducción como universo completo con indiferencia a la versión original (griega o árabe).

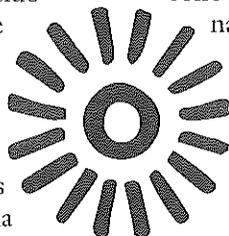
En segundo lugar, la traducción latina se da en el marco de una opción cultural, propia del Humanismo, que pretende conscientemente la restauración del latín clásico. Las nuevas traducciones latinas se realizan (evidentemente, hay niveles) en un latín clásico y se presentan como (re)creación literaria. No se trata, pues, de una mera transfusión técnica del pensamiento o del *sensus* de una lengua a otra, sino de un esfuerzo por trasladar la calidad y especificidad literaria de la obra traducida, de su lengua original griega a la lengua latina que la acoge y a la cual el Humanismo ha devuelto la estructura y riqueza expresiva de la vieja Roma. Ello presupone —es el tercer punto que queremos señalar— la conciencia humanista de la estrecha vinculación entre el pensamiento y el lenguaje: éste no es un mero instrumento o vehículo de un pensamiento universal, que tiene una vida propia, independiente del lenguaje que lo puede expresar; al contrario: el lenguaje, está indisolublemente vinculado con el pensamiento. Éste no existe sin el lenguaje, de acuerdo con una tendencia a la lingüistificación del pensamiento que adquiere unos niveles de conciencia y teorización mayor o menor en los diferentes autores.

De ahí —es el cuarto punto— la crítica radical del latín medieval, pues un lenguaje empobrecido y pervertido, como creían los humanistas que era el latín medieval frente a la lengua clásica, no puede sino haber empobrecido y pervertido el pensamiento. En el caso de las traducciones eso significa que ese latín “bárbaro” no ha podido hacer otra cosa que adular los originales presuntamente traducidos. La crítica al latín de los traductores medievales se extiende inevitablemente a sus traducciones, que no pueden más que ser “bárbaras”. De esta degeneración se hace en parte responsables a los árabes y ello ayuda a comprender el antiarabismo del movimiento humanista y la consiguiente exclusión del árabe del programa humanista de recuperación de lenguas, a diferencia del hebreo, que como lengua sagrada del Antiguo Testamento tendrá un merecido lugar en los proyectos y programas de Colegios Trilingües. En esta reformulación de la relación entre la lengua y el pensamiento el platónico renacentista Marsilio Ficino (gran traductor de la obra de Platón, del Corpus Hermético y de Plotino) condenará a la inanidad filosófica a Averroes porque, “*ignarus linguae graecae*”, leyó a Aristóteles en unas versiones que más bien lo pervertían que lo traducían, por lo cual necesariamente hizo una interpretación errónea¹³.

En este marco, que había empezado a delinarse ya con claridad en Petrarca¹⁴, podemos intuir la importancia y significado de la traducción de la *Ética nicomaquea* de Aristóteles por parte del humanista florentino Leonardo Bruni, traducción realizada en 1416 y “publicada” en 1417 con dedicatoria al nuevo papa Martín V. Bruni no acometía la traducción de un texto literario o de un texto filosófico hasta entonces no trasladado a la lengua latina, como por ejemplo uno u otro diálogo de Platón. Acometía, por el contrario, la traducción de un texto de Aristóteles (el Filósofo) central en la filosofía, ya vertido al latín en el siglo XIII y que había sido objeto de un comentario incesante desde ese

momento por su calidad de texto *autorizado* en el campo de la filosofía moral. Bruni entraba en un territorio ya cultivado, el de la Filosofía y Aristóteles, un territorio que tenía sus *profesionales* y con su acción expresaba la voluntad y dimensión filosóficas del Humanismo, así como una actitud polémica y “concurencial” hacia la filosofía escolástica, pues reivindicaba ese territorio como competencia del Humanismo.

Todo ello emerge con claridad del prólogo a su traducción. Bruni, en efecto, expresa su conciencia de lo que representa traducir de nuevo la obra en cuestión, pero declara que una nueva traducción (de acuerdo con los principios del Humanismo) es utilísima y muy necesaria porque la “vieja traducción” de Grosseteste (el nombre de cuyo autor desconoce) es “bárbara”, puesto que adolece de un gravísimo desconocimiento del griego y del latín. El original griego está malentendido con mucha



frecuencia y la lengua latina a la que se vierte es “pueril, indocta y ruda”. El *vetus interpres* desconoce el rico vocabulario de la lengua latina, capaz de expresar cumplidamente todos los conceptos griegos, y en consecuencia mendiga del griego transcribiendo los términos griegos en lugar de buscar los equivalentes latinos. El resultado es que “*semigraecus quidam et semilatinus fit, in utraque deficiens lingua, in neutra integer*”¹⁵.

Por el contrario —sostiene Bruni—, el latín es una lengua tan perfecta como la griega y capaz de expresar, con la misma elegancia y precisión, todo lo que está formulado en griego por Aristóteles o por cualquier otro autor. Ello es avalado con la praxis romana (Cicerón, los comediógrafos latinos) de una traducción retórico-artística tanto para el léxico como para la sintaxis (la *oratio*). Operando, por tanto, a partir de los principios del programa humanista de una restauración plena de la lengua latina, Bruni condena al viejo traductor como “mendigo en medio de las riquezas romanas” y sostiene beligerantemente que su propia y nueva traducción es la primera traducción, pues ha-

blando en propiedad no ha habido otra con anterioridad:

Ut cetera omittam, illud assecutum me puto, ut hos libros [los diez de la *Ética nicomaquea*] nunc primum Latinos fecerim, cum antea non essent¹⁶.

Por otra parte, en estrecha relación con esta traducción y con las primeras e inmediatas reacciones críticas, Bruni acometió en torno a 1420 la redacción, que dejó inacabada, de un tratado teórico sobre la traducción correcta y sus principios: el *De interpretatione recta*, la primera teoría explícita de la traducción¹⁷. Se trata de un tratado breve, que es sin duda el resultado de su ya amplia experiencia como traductor. En él trata de formular una teoría general y al mismo tiempo de defender su valoración crítica de la *antiqua translatio* de la *Ética* aristotélica. Sistematizando y explicitando los planteamientos ya presentes en el prólogo a su propia traducción, Bruni señala que “traducir consiste en trasladar correctamente lo que está dicho en una lengua a otra lengua” (“*quod in altera lingua scriptum est, id in alteram recte traducatur*”)¹⁸. Contra lo que podría parecer a primera vista, se trata de un “trabajo arduo, que requiere gran pericia”: “*magna res ac difficilis est interpretatio recta*”¹⁹, pues requiere un conocimiento óptimo de las dos lenguas, un conocimiento no meramente técnico en un área del saber, sino un dominio completo de la lengua de partida y la lengua final en el plano retórico-literario, un conocimiento que sólo puede venir dado por la lectura atenta y prolongada de todo género de escritores:

Sit igitur prima interpretis cura linguam illam, de qua sumit, peritissime scire, quod sine multiplici et varia ac accurata lectione omnis generis scriptorum numquam assequatur. Deinde linguam eam, ad quam traducere vult, sic teneat, ut quodammodo in ea dominetur et in sua totam habeat potestate²⁰.

Esto excluye el uso de las transcripciones, así como una *oratio* o dicción inepta y bárbara. Exige el traslado a una lengua latina en su esta-

do literario antiguo, esto es, a un latín *elegante*, conservando simultáneamente el *sensus*, el sentido o doctrina, y el estilo o forma expresiva del original. El traductor no sólo falla por lo primero, esto es, en el plano del significado, sino también en lo segundo, en el plano del significante, si no tiene la pericia suficiente en las dos lenguas y no se emplea a fondo, puesto que —en última instancia— el ejercicio de la traducción comporta la inmersión plena en el universo total del texto para verterlo en su múltiple especificidad a la otra lengua de una forma rigurosa:

In traductionibus interpres quidem optimus sese in primum scribendi autorem tota mente et animo et voluntate convertet et quodammodo transformabit eiusque orationis figuram, statum, ingressum coloremque et lineamenta cuncta exprimere meditabitur. [...] Haec est enim optima interpretandi ratio, si figura primae orationis quam optime conservetur, ut neque sensibus verba neque verbis ipsis nitor ornatusque deficiat²¹.

Entre los detractores de la traducción de Bruni y de su crítica de la vieja traducción (de la actitud escolástica misma) figura, y lo hace además como quien se percató claramente de la contraposición de dos programas culturales antagónicos, el español Alonso de Cartagena. Hijo del famoso Pablo de Santa María o Pablo de Burgos, el rabino mayor de Castilla Salomón ha-Levi que con armas y bagajes se había convertido al cristianismo, Alonso de Cartagena, fundamentalmente un jurista, hizo —como su padre— carrera eclesiástica. Como recuerda en la presentación de su tratado contra Bruni, escrito por lo demás en un tono correctísimo y respetuosísimo hacia su oponente, algunos años antes (hacia mediados de la década de 1420) había tenido ocasión de leer algunas traducciones del griego de Bruni (traducciones de Esquines y Demóstenes, esto es, de oradores), admirando extraordinariamente la elocuencia latina del humanista florentino al que calificó de “nuevo Cicerón”. Más tarde, en fecha que podemos situar en torno a 1430, se le presentó su traducción de la *Nicomaquea* y aquí la reacción fue

muy diferente: tras leer el prólogo y ojear por encima la traducción, Alonso de Cartagena decidió salir en defensa del “viejo traductor”²².

Alonso de Cartagena reconoce ingenuamente que desconoce la lengua griega, pero afirma sentirse competente para defender la traducción medieval, frente al escándalo de Bruni, que en su respuesta dirá:

Omnis quippe contentio nobis de interpretatione est: interpretatio autem omnis recta, si Graeco respondet, vitiosa, si non respondet. Itaque omnis interpretationis contentio unius linguae ad alteram est. Hic autem Graccam linguam se ignorare fateatur. Quae igitur mecum disputandi illi relinquatur, nisi per divinationem quaedam rei penitus incognitae? Si nescientem se plus in ea lingua intelligere putat, quam ego, qui scio, intollerabilis est: sin me plus intelligere concedit, quid mecum contendit?²³

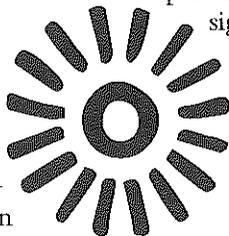
Pero, aunque suene a nuestros oídos tan paradójico como a los de Bruni, Alonso de Cartagena se siente autorizado para intervenir porque para él (a diferencia de Bruni y ello expresa la oposición de la respectiva posición filosófico-cultural de fondo) la cuestión no es una cuestión de lenguaje, sino doctrinal, relativa a la verdad moral y a la ciencia de la moral. Para el obispo español el problema no es lo que Aristóteles dice en griego y si ha sido vertido correctamente al latín, sino lo que Aristóteles debería decir como Filósofo que habla según verdad y que ha escrito un libro que es la autoridad en la disciplina moral. Por ello la traducción medieval es buena y aceptable si responde a la verdad teórica o la expresa correctamente. Como Aristóteles es el Filósofo, la expresión de la razón, y no recibe la razón de la autoridad, sino al contrario, la autoridad de la razón que formula, se puede suponer que habrá dicho en griego aquello que la traducción formula de acuerdo con la ciencia moral:

Cum igitur Aristoteles ipse non rationem ab auctoritate, sed auctoritatem a ratione consecutus est, quicquid rationi consonat, haec Aristoteles dixisse putandus est et Graece arbitremur scriptum fuisse,

quicquid Latinis verbis translatio nostra sapienter depromit²⁴.

Vemos, pues, claramente que el problema para el autor español no es el mismo que para Bruni. Alonso de Cartagena lo que quiere, sencillamente, es disponer de textos que representen el estado último de la ciencia y para ello está dispuesto a conceder una buena dosis de libertad a los traductores y actualizadores últimos. Para Bruni se trata de expresar en otra lengua el pensamiento y el sentido de un autor con la máxima fidelidad posible; para él se trata sencillamente de una *fuerza* que tiene valor por sí misma. Alonso expresa la actitud medieval ante el texto escrito como un depósito que ha acumulado el trabajo transformador de los siglos precedentes (algo así como el cuadro que representa a los troyanos con la vestimenta del siglo xv); Bruni quiere volver al texto en su expresión original, como el pintor renacentista que devuelve a los troyanos sus propias vestimentas.

Alonso de Cartagena no ve nada malo ni incorrecto, sino todo lo contrario, en el uso masivo de transliteraciones, es decir, en la pura y simple transcripción latina de vocablos técnicos griegos. En su opinión es una práctica habitual “casi en todas las ciencias y artes” hasta el punto de que muchos de estos préstamos son ya de uso vulgar. No ve razón alguna para que la filosofía moral sea una excepción: “*sola moralis philosophia omnia haec ex liminibus suis per Leonardum deportare coegetur?*”. Por otra parte la praxis de incorporación masiva de vocablos extranjeros no es indicio, según él, de una presunta pobreza, sino lo contrario: muestra la “*paene infinita potentia*” de la lengua latina, su “*praeeminentia*” e “*interminabilis latitudo*”²⁵. En cualquier caso, se trata de una práctica que viene impuesta por la necesidad de precisión científica, conceptual, que se perdería en el caso de que se buscara una equivalencia latina, la cual nunca podría ser completa y generaría por ello imprecisión y confusión. Lejos, pues, de ser censura-



ble ese comportamiento del *vetus interpres* como “bárbaro”, merece reconocimiento. La posible *rudeza* estilística que comporta es inevitable, un mal menor, puesto que en última instancia hay que elegir entre la elegancia retórica de la expresión formal y la precisión y propiedad científicas. Para Alonso de Cartagena Bruni habría cometido el error de subordinar la filosofía a la retórica: no siendo filósofo, sino orador, habría pretendido someter la filosofía, la ciencia moral, a los dictados de la retórica, hacer una filosofía retórica. Lo muestra su apelación a Cicerón y Séneca como autoridades en filosofía moral, cuando son manifiestas —en opinión de Alonso de Cartagena— sus carencias en el plano estrictamente filosófico o teórico, por mucha que pueda ser su eficacia verbal y persuasiva²⁶. El filósofo moral es Aristóteles y la rectificación retórica que Bruni pretende imponer a su obra pone de manifiesto que la pura consideración filosófica cede el paso al ornamento estilístico:

Crede enim mihi: qui scientiarum districtissimas conclusiones cloquentiae regulis subdere vult, non sapit, cum verba addere ac detrudere ad persuasionis dulcedinem pertinet, quod scientiae rigor abhorret. Multis ergo erroribus pateat oportet, qui scientiam sub eloquentia tradere nititur; sed sapienti viro illud congruum iudico sub restrictis et propriissimis verbis, quae scientifica sunt, discutere [...]. Non ergo ex eo translatio nostra mordenda est, quod oratorum etiam summorum usitatis verbis discordet, sed in hoc examinanda est, an simplicitatem rerum et restrictam proprietatem verborum observet. Saepe enim elegantia sermonum, si non stricto iudicio dirigitur, simplicitatem rerum confundit, quod maxime rectum scientiae intellectum perturbat²⁷.

No es nuestra tarea aquí, ni tenemos tampoco el tiempo para ello, juzgar en qué medida el planteamiento de Alonso de Cartagena suena moderno por esta separación de retórica y ciencia y por esta separación nítida (que evoca con una notable antelación las posiciones de Francis Bacon a comienzos del siglo XVII) entre comunicación científica y ornamentación expresiva. No olvidemos, sin embargo, que para Bacon el

rigor y la ausencia de retórica se daban en el nivel de la *interpretación de la naturaleza*, de la ciencia natural con vistas al conocimiento y dominio de la naturaleza, mientras que el ámbito de la moral era un territorio en el que, para el filósofo inglés, los principios del Humanismo en el plano de la expresión y comunicación poseían todavía una notable vigencia²⁸.

Si, por otra parte, tenemos presente que ya Petrarca, a partir de la dimensión práctica de la moral, había insistido en la superioridad de Cicerón y Séneca frente a Aristóteles como autoridades en esta disciplina y que, por esa misma dimensión práctica, la ética no podía prescindir de su consustancial componente retórico²⁹, comprenderemos que tras la polémica que en el siglo XV enfrentó a Bruni con el obispo español no se esconde una mera querrela sobre la correcta forma de traducir, sino que esa querrela, en los términos en que se plantea, con los argumentos y premisas que moviliza y pone en juego, es una perfecta expresión del enfrentamiento entre el movimiento humanista incipiente y la consolidada desde hacía siglos cultura escolástico-universitaria. En la medida en que concedemos vigencia a las posiciones de Bruni y la postura de Alonso de Cartagena nos parece insostenible, más allá de sus consideraciones sobre la necesaria precisión terminológica y objetivo puramente contemplativo de la ciencia, estamos poniendo de manifiesto que seguimos siendo hijos de la revolución cultural del Humanismo y que al igual que la *translatio studiorum* del Islam al mundo latino, tampoco la acción del Humanismo tuvo lugar en vano.

NOTAS

1 Testimonio recogido en G. Aquilecchia, “Giordano Bruno in Inghilterra (1583-1585). Documenti e testimonianze”, Bruniana & Campanelliana, I, 1995, págs. 21-42: 28s. (testimonio n.º 3).

2 Ibid., pág. 30 (testimonio n.º 4).

3 Véase M. A. Granada, *El umbral de la modernidad*.

Estudios sobre filosofía, religión y ciencia entre Petrarca y Descartes, Barcelona, 2000, cap. I.

4 Tomamos el término y concepto de *translatio studiorum* de Alain de Libera. Véase su obra *La philosophie médiévale*, París, 1993, págs. 5 ss.

5 Horacio, *Epistulae*, II, 1, verso 156.

6 Véase san Agustín, *Confesiones*, traducción de P. Rodríguez de Santidrián, Madrid, 1990, pág. 182.

7 Cit. por D. C. Lindberg en su excelente síntesis "The Transmission of Greek and Arabic Learning to the West", recogido en D. C. Lindberg, ed., *Science in the Middle Ages*, Chicago, 1987, págs. 52-90: 56s. Sobre el conjunto de la cuestión de la traducción islámica véase además A. De Libera, op. cit., págs. 71-83.

8 Véase J. M. Millás Vallicrosa, "Valoración de la cultura románica en la época de Santa María de Ripoll", en Idem, *Estudios sobre historia de la ciencia española*, Madrid, 1991, págs. 43-64. Del mismo autor "Las primeras traducciones científicas de origen oriental hasta mediados del siglo XII", en Idem, *Nuevos estudios sobre historia de la ciencia española*, Madrid, 1991, págs. 79-115, en especial págs. 93-101.

9 Véase Lindberg, loc. cit., págs. 58 ss. y De Libera, op. cit., págs. 344-349, 356-363, 383-385. Excelente síntesis en Ch. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge Mass., 1927, cap. IX.

10 Véase J. Ruska, *Tabula Smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur*, Heidelberg 1926, págs. 177-180, 186.

11 En general sobre las traducciones medievales de Aristóteles sigue siendo útil M. Grabmann, "Forschungen über die lateinischen Aristoteles-Übersetzungen des XIII. Jahrhunderts", *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, XVII, 1916. Una buena puesta al día ofrece Ch. Lohr en su estudio "Aristoteles latinus", en *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy*, edited by N. Kretzmann, A. Kenny, J. Pinborg, Cambridge, 1982, págs. 45-79.

12 Véase E. Garin, "Gli umanisti e la scienza", en Idem, *L'età nuova. Ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo*, Nápoles, 1969, págs. 451-475.

13 Remitimos sobre este punto, en el que está implicado también Giordano Bruno, a R. Sturlese, "'Averroè quantumque arabo et ignorante di lingua greca...?'. Note sull'averroismo di Giordano Bruno", *Giornale critico della filosofia italiana*, LXXI (1992), págs. 248-275.

14 Cfr. Granada, *El umbral de la modernidad*, cit., págs. 26 ss.

15 Puede leerse el prólogo de Bruni a su traducción de la *Ética nicomaquea* en Hans Baron, ed., *Leonardo Bruni Aretino. Humanistisch-philosophische Schriften*, Leipzig-

Berlín, 1928, págs. 75-81 (nuestras citas pertenecen a pág. 77). Hay una excelente, aunque sólo parcial, traducción inglesa en *The Humanism of Leonardo Bruni. Selected Texts*, traducciones e introducciones de G. Griffiths, J. Hankins, D. Thompson, Nueva York, 1987, págs. 213-217.

16 L. Bruni, *Humanistisch-philosophische Schriften*, cit., pág. 81.

17 L. Bruni, *De interpretatione recta*, en *Humanistisch-philosophische Schriften*, cit., págs. 81-96 (hay trad. inglesa en *The Humanism of Leonardo Bruni*, cit., págs. 217-229, e italiana en *L. Bruni, Opere letterarie e politiche*, a cargo de P. Viti, Turín 1996, págs. 150-193, acompañada del texto latino). A este importante texto se refiere, pero sin entrar en detalles, G. Steiner en su *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, México, 1980, págs. 272, 301, 337.

18 *De interpretatione recta*, loc. cit., pág. 83.

19 *Ibid.*, pág. 84.

20 *Ibid.*, pág. 85.

21 *Ibid.*, págs. 86 s.

22 El texto latino de la réplica de Alonso de Cartagena ha sido editado, junto con un estudio del conjunto de la polémica, por A. Birkenmajer en "Der Streit des Alonso von Cartagena mit Leonardo Bruni Aretino", *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, XX, 1917, págs. 129-210. La réplica de Cartagena está recogida en págs. 162-186; la valoración de Bruni como "nuevo Cicerón" aparece en págs. 163 y ss.

23 L. Bruni, carta a Francesco Piccolpasso, arzobispo de Milán, recogida en *Birkenmajer*, loc. cit., pág. 189.

24 *Birkenmajer*, loc. cit., pág. 166. Véase asimismo el excelente análisis de Hankins en *The Humanism of Leonardo Bruni*, cit., págs. 201-210.

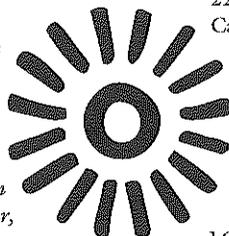
25 *Birkenmajer*, loc. cit., pág. 168.

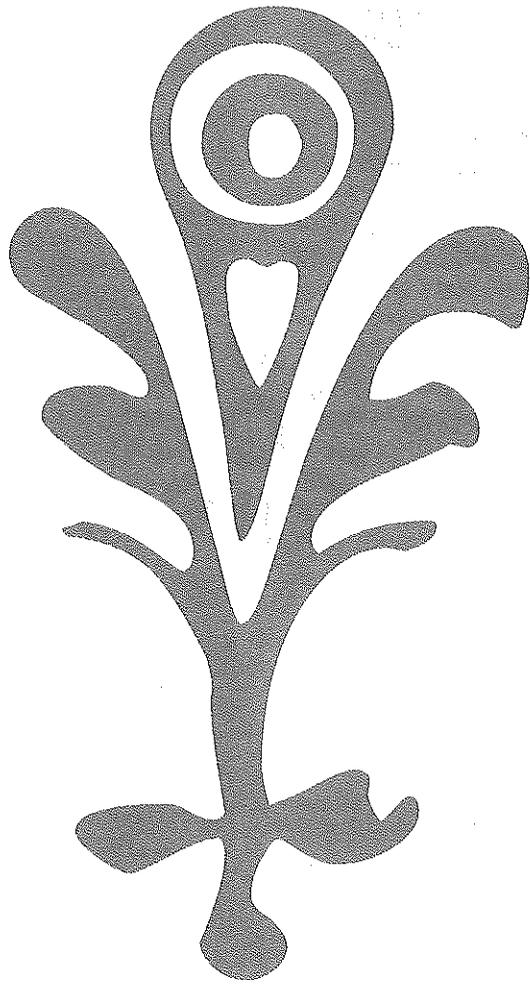
26 *Ibid.*, págs. 172-176.

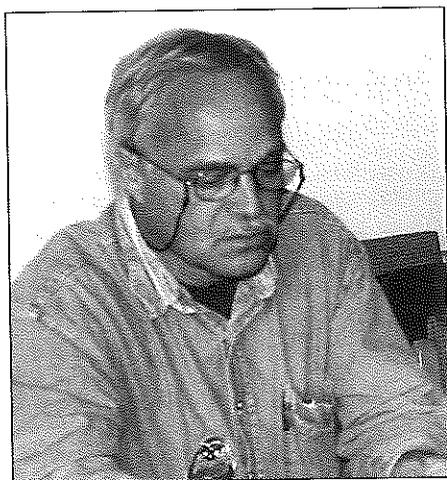
27 *Ibid.*, pág. 175.

28 Sobre la teoría baconiana de la comunicación, véase P. Rossi, *Francis Bacon: De la magia a la ciencia*, Madrid, 1990, en especial cap. V: "Lenguaje y comunicación". Véase asimismo J. Stephens, *Francis Bacon and the Style of Science*, Chicago, 1975.

29 Véase Petrarca, *La ignorancia del autor y la de muchos otros*, en *Petrarca, Obras I. Prosa*, al cuidado de F. Rico, Madrid, 1974, pág. 198.

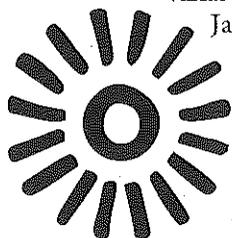






La traducción de Ezra Pound¹

Francesc Parcerisas



Aunque el título de esta intervención sea “La traducción de Ezra Pound”, me limitaré a exponer algunas ideas sobre la importancia y el significado de este poeta americano y aludiré a alguno de los problemas genéricos que me planteó la traducción de *A Draft of XXX Cantos* al catalán, realizada en 1990 pero aparecida el año 2000. De las dos traducciones de dichos *Cantos* al castellano que conozco, la primera, la de Vázquez Amaral, tuvo poca circulación en España por haber sido publicada por Joaquín Mortiz en México en 1975, y la segunda, la de Javier Coy en Cátedra, no había sido publicada aún cuando trabajé en la versión catalana. Sin embargo sería interesante compararlas entre sí y con otros fragmentos o *Cantos* aislados que han sido vertidos en antologías o misceláneas varias al castellano, entre ellos la selección de

Jaime Ferrán para Barral Editores, aparecida en Libros de Bolsillo en 1973, o con los cantos que el hispanista y catalanófilo Arthur Terry publicó en la clandestina revista catalana *Ariel* (1946-1951), o las versiones catalanas de los dos primeros del excelente poeta ibicenco Marià Villangómez². Un trabajo que tal vez quede para alguno de los seminarios que se llevan a cabo en esta Casa del Traductor.

Casi todas las historias de la literatura en lengua inglesa consideran a Ezra Pound (Idaho, 1885-Venecia, 1972) uno de los principales poetas del siglo XX; la valoración no es discutible en el sentido de medida, o desmesura, que podemos aplicar a su obra, sino, sobre todo, porque deberíamos efectuar otro tipo de distinción previa que, en el caso de Pound, parece esencial: Pound es uno de los poetas que mayor influencia ha ejercido a causa de un conjunto de factores diversos y de compleja ponderación; sin embargo su poesía es sólo una pieza, y tal vez no la más importante de todas, de la herencia literaria que

nos legó. El Pound agitador intelectual y cultural; el Pound descubridor de talentos literarios; el Pound reivindicador de tradiciones y de autores antiguos; el Pound traductor e introductor de un cierto gusto literario japonés y chino; el Pound experimentador del vorticismo, del *collage* literario, de la innovación; el Pound polemista; el Pound deslumbrado —negativamente deslumbrado, sin duda— por la economía y la política del Fascio..., todas estas máscaras, todas estas *personae*, sostienen, engrandecen y justifican la del Pound poeta, que tal vez sea la que más cueste de definir.

Creo que se debe entender la obra de Pound dentro del contexto del imperialismo americano de entreguerras; un imperialismo en vías de consolidación como sistema y como ideología y en vías de expansión geográfica gracias a formas de dominio más descaradamente económicas que directamente militares. Una nueva nación, con un poder hasta entonces casi desconocido se encuentra, de pronto, a ojos de sus intelectuales, falta de una tradición y de una historia culturales sólidas que le sirvan para justificar su dinamismo económico, político e incluso demográfico —su papel de “modelo”—. La “joven” tradición americana tiene escasos productos intelectuales que ofrecer y vender al mundo si se compara con el surtido y bregado panteón de la tradición judeocristiana europea. Las “raíces” antropológicas que los americanos tienen más a mano son, sobra decirlo, un préstamo WASP (blanco de raza, anglosajón de origen y protestante de religión), importado todo él de Europa, y, en ese momento de la historia americana, nadie se ha detenido todavía a pensar —y muy pocos serán los que lo hagan hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx— que la cultura aborigen (la de los indios americanos, la de los esclavos africanos, o la herencia de los parias europeos inmigrantes) podía haber sido una fuente de conocimiento tanto o más rica, e incluso más inmediata, que la del canon burgués europeo.

Basta recordar de qué modo las grandes familias con poder económico y tendencias filan-

trópicas o culturales, como los Rockefeller, Gardner, Frick, Berenson, Morgan, etc., invirtieron parte de sus enormes fortunas con el fin de llevar a la costa oeste del Atlántico una muestra del canon artístico europeo. Y recordemos también cuál fue el tipo de obras que se dedicaron a comprar a fin de incorporarlas a sus grandes colecciones y museos. De inmediato comprenderemos que el nexa que se buscaba era el del arte tradicional y más prestigioso (falsificaciones y expolios incluidos) de Europa y de Oriente. (El mérito que quizá debamos atribuir a la familia de Leo Stein —incluida la escritora Gertrude Stein, la amiga de Picasso y de Matisse— en su aprecio del incipiente cubismo es que se avanzó en unos años al canon del siglo xx.) Culturalmente, el Nuevo Continente desea ser una prolongación, una culminación incluso, del Viejo Continente, porque el espejismo de la cultura burguesa europea jamás ha cesado de obnubilar a los desheredados, esos espectaculares triunfadores económicos del Nuevo Continente, que sirven para dar carta de naturaleza social al imperialismo americano moderno.

De modo similar no es necesario repetir que el paradigma de muchos escritores, de Henry James a T. S. Eliot, y Pound no es una excepción, fue el retorno a —y el encierro dentro de— el claustro materno europeo, aunque la mayoría tuviese suficiente con la breve y maravillosa aventura edípica del París mítico de entreguerras.

Los *Cantos* de Pound son, pues, la historia creadora de esta frustración y de esta substitución. Son los pisos de una torre de Babel que debe elevarse hasta alcanzar el cielo de la moderna América, a fin de sostenerla y fecundarla. Se trata de una construcción que, por una parte, liga —tramo a tramo, en un mosaico formado por hallazgos fortuitos, intuiciones brillantes, o por restos pagados a un precio muy elevado— la cultura griega con la poesía latina, la poesía latina con los trovadores, éstos con el renacimiento italiano, y con el Siglo de Oro español, y luego con la narratividad cosmopo-

lita de la poesía victoriana y con la industriosisidad americana... mientras que por otra parte —apuntando hacia Oriente—, la escalera baja (a escondidas) desde el colonialismo occidental y se instala enseguida en las tradiciones más profundas y antiguas, las que van desde las *Analectas* de Confucio a Li Po, del teatro Noh a Fenollosa, de la poesía del Antiguo Egipto a Catai... Esta diversidad, fructífera y dispar, asimilada o tocada solo de refilón, por fuerza debe dar como resultado un magma que, como decía antes, pretende ser fundacional, programático —de aquí la mezcla de espíritu contestatario y didáctico de *The Spirit of Romance* de 1910 y del *ABC of Reading* de 1934—, pero que en realidad no pasa de ser una curiosa *Guide to Kulchur* (1938), es decir, una especie de producto híbrido que se forma y nutre casi en exclusiva de la misma tradición que, de puertas afuera, parece querer subvertir.

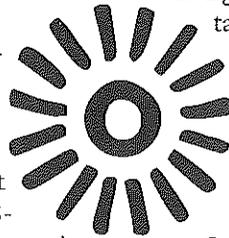
Que Pound se someta a esta actividad no debe sorprendernos teniendo en cuenta que, ya desde el siglo XVIII, las obras magnas de Winckelmann (1717-1768), Jacob Burckhardt (1818-1897) o Wilamowitz (1848-1931) habían buscado, desde una perspectiva historicista y clasificatoria, el mismo objetivo para cimentar y argumentar la legitimidad y superioridad cultural (y por ende política) de los imperios centroeuropeos.

El gran mérito intelectual de Pound en toda esta empresa descomunal —porque no se le puede negar que fue un trabajador infatigable y que su curiosidad y celo no se doblegaron ni en la jaula del centro de detención aliado de Pisa ni durante los doce años que pasó confinado en el hospital de St. Elizabeth— es que supo hurgar en muchos rincones olvidados y oscuros de esa tradición, revitalizarlos como si nadie los hubiese hollado jamás y abrirlos para exponerlos de par en par a la modernidad. En este sentido, su influencia fue grande y podemos considerar muchos de sus análisis como un ejemplo fecundo de la literatura comparada más moderna.

A pesar de eso, su curiosidad intelectual sin fronteras es un mérito que se convierte, aquí y allá, en un considerable obstáculo. De la forma más gráfica posible podríamos decir que la obra maestra de Pound es la drástica revisión a que sometió el mecanoscrito de *The Waste Land* de Eliot. Quizá si hubiese sido capaz de hacer otro tanto con sus *Cantos*, podándolos y esencializándolos, en lugar de dejarlos crecer para convertirlos en un *vademecum* cultural que en realidad es un calidoscopio hermoso que tiene mucho de laberíntico y salvaje, su poesía hubiera adquirido el intimismo trágico y personal que todavía atribuimos al poema de Eliot y a la poesía más valorada del siglo XX.

En este sentido me gustaría apuntar de pasada algunos de los numerosísimos paralelos que existen entre las preocupaciones de Pound y las de algunos representantes del *noucentisme* catalán, preocupados también por una labor cultural fundacional. La pasión poundiana por un imperialismo de la cultura es totalmente orsiana; su embeleso por una lengua fundacional y por las esencias culturales del mundo helénico lo encontramos también en

Carles Riba (que en su segunda traducción integra al catalán de la *Odisea*, en 1948, intenta dejar, como Pound en los *Cantos*, un monumento egregio, perdurable y atemporal a una cultura que todo hace suponer al borde de la extinción); y el gusto de Pound por el arcaísmo y el mundo renacentista lleva inevitablemente a pensar en los arcaísmos (no sólo léxicos) del vanguardista Josep-Vicenç Foix... Pero, a diferencia de los novecentistas catalanes, Pound nunca precisó de una estructura política y administrativa de soporte, como la que creó la Mancomunidad de Prat de la Riba, y los seguidores de sus empresas intelectuales no fueron una mayoría burguesa, moderna y urbana, deseosa de crear una ciudad ideal civilizada y próspera, sino núcleos de bohemios expatriados, de viajeros de paso o de escritores visionarios. También es cierto que el mundo de la cultura que Pound edificaba no necesitaba, como es obvio, afirmar



y fortalecer la lengua inglesa (como ocurría con el catalán), ni crear un poder político americano, que ya se encontraba en pleno auge expansionista. Por eso, a diferencia de lo que ocurría en el caso de Cataluña, el poder ideológico americano solo necesitaba apoyarse en la cultura de modo muy secundario para poder fortalecer su convicción —o quizá sería mejor hablar de su “fe”— en que la democracia americana era la continuadora de la democracia griega y europea, de los valores judeocristianos, y que su enorme y floreciente superioridad tecnológica era la maravillosa encarnación de Roma en pleno siglo XX. Lamento que el triste escenario internacional de las últimas semanas, con su *God Bless America* y el concepto de una guerra limpia y quirúrgica de alta precisión continúe dando trágica veracidad a estos conceptos que considero sobresalientes en los análisis de la cultura americana de los años 1930.

Si tenemos presente este panorama es posible que la lectura de los *Cantos* nos diga muchas cosas más que las que contiene un simple libro de poemas. No soy excesivamente partidario de las antologías a la hora de dar una idea cabal de un autor, excepto cuando se trata de antologías muy extensas. Más bien me inclino por la lectura de un libro individual, pero completo, porque considero que, como mínimo, esto nos permite hacernos una idea ajustada de un producto acabado, entero. Las razones de la elección de *A Draft of XXX Cantos* para su traducción al catalán deben ser entendidas en este sentido. No incluye todos los *Cantos* pero sirve para proporcionar al lector una parte considerable de los mismos, sobre todo porque en este arranque se ve el ímpetu inicial del proyecto en los primeros años de su construcción. La última entrega de Pound fueron los *Drafts and Fragments of Cantos CL-CLVII* (Londres, 1970) y eso quiere decir que lo que yo he traducido al catalán es solo una quinta parte de esa magna obra, una parte que corresponde a la primera entrega publicada en forma de libro independiente en 1930, pero también hay que tener presente que tanto en la primera entrega

como en los últimos cantos publicados Pound nos habla de *Drafts*, de borradores, de algo todavía inconcluso o no definitivo, acentuando así el carácter magmático y de *work in progress* de su obra de toda la vida.

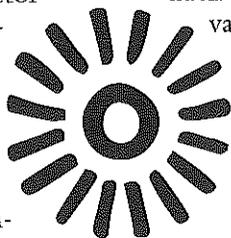
La traducción de un texto de la complejidad de los *Cantos* plantea diversos problemas que he intentado resolver de la manera más satisfactoria de que he sido capaz. Desearía señalar algunos. En primer lugar, la gran cantidad de referencias descontextualizadas que aparecen en el original. El significado de las mismas no es siempre claro y evidente, y el traductor, como el lector, y precisamente por ser un lector privilegiado, puede encontrarse fácilmente extraviado. No he recurrido, a pesar de ello, a ampliaciones “explicativas” porque consideré que una de las características de la poesía de Pound era, precisamente, este continuo de alusiones vedadas, de referencias librescas, que son calas relampagueantes dirigidas al mundo de la cultura —literaria, histórica, económica, personal— que él tenía siempre presentes. Se trata de un mosaico gaudiniano que, visto de cerca, es una amalgama de materiales diversos, nobles o de detritus (citas originales de literatura culta o expresiones coloquiales y lenguaje soez), pero del cual sólo podemos atisbar la forma general si lo contemplamos con una cierta perspectiva. La coherencia en el conjunto de la traducción exigía, a pesar de ello, que los referentes y las concordancias —los encajes con el resto del edificio poético— fuesen, allí donde existen conscientemente, correctos. Ello fue posible gracias a dos obras de exégesis descomunales, imprescindibles para desenmarañar los *Cantos*: el *Annotated Index to the Cantos of Ezra Pound* (UCP, 1957, reeditado en 1974) de John H. Edwards y W.V. Vasse, que llega hasta el “Canto LXXXIV” y la obra en dos volúmenes de Carroll F. Terrell, *A Companion to the Cantos of Ezra Pound* (UCP, 1980). En estos dos libros, no exentos, como suele ocurrir en obras de esta magnitud, de alguna laguna o imprecisión³, el lector curioso encontrará, como la he encontrado yo, la llave de casi todas las referencias poundianas.

Algunas ediciones, como la de Javier Coy para Cátedra (1994), parten de estos libros para dar, al lado de la traducción, una explicación introductoria del “tema” de cada “Canto” y para poner las notas pertinentes a pie de página. Confieso que dudé en el momento de decidir si no era conveniente proceder del mismo modo, pero la cantidad de notas necesarias para explicar aquello que sólo es un destello dentro del “Canto” son tantas que temí que acabase pesando más el relleno que el texto, que la visión de conjunto de ese mosaico que son los “Cantos” quedase todavía más difuminada bajo el peso de la erudición microscópica. Al fin y al cabo, lo que Pound publicó como poemas fue siempre presentado a los lectores como un texto poético sin anotaciones, sin explicaciones adicionales ni referencias añadidas. El lector corriente de las traducciones —el lector catalán en el caso de mi traducción— puede proceder del mismo modo y, si se siente llamado por una mayor curiosidad, puede recurrir, como hice en la traducción, a las obras de exégesis que he citado.

Pound insistió en más de una ocasión que el sentido de sus “cantos” era el del español “cantar”. Uno de sus primeros traductores al castellano, Vázquez Amaral, así lo certifica y recurrió a este sentido explicando que tanto el *Cantar de los Cantares* como el *Cantar del Mío Cid* es decir, la lírica amorosa eterna y la canción de gesta, eran el espejo en el que Pound deseaba verse reflejado. En efecto, en algunos de los volúmenes independientes de los *Cantos* en inglés el mismo Pound recurrió a las dos denominaciones de *Cantos* y *Cantares*⁴. Yo fui algo más ortodoxo y decidí dejar siempre la palabra *Cantos*, como hace también la autorizada versión italiana, en parte porque creo que en catalán el posible uso de palabras como *càntic* o *cançons* no tiene la resonancia que en castellano tienen *cantares* y, en parte también, porque, en la literatura moderna, *Cantos* ha quedado como la denominación específica de la obra de Pound. Jaime Ferran, un erudito y

poeta poundiano hasta la médula, ha insistido a menudo en que empleásemos *cantares*, siendo no haber seguido su argumentación. Fui también homogeneizador en las referencias numerosas que dentro del texto inglés original aparecen en lenguas extranjeras: en mi traducción van todas en cursiva, cosa que impide la confusa historia de las ediciones originales de los *Cantos* —las ediciones inglesas, las ediciones americanas, los fragmentos independientes publicados en revistas y que nunca fueron sometidos a revisión—. A este respecto debemos decir que no existe una edición única, una especie de referencia *princeps*, suponiendo, por otra parte, que Pound jamás hubiese estado interesado en una tal edición.

Las citas recogen a menudo formas abreviadas, arcaicas o dialectales, o intentos de reproducir acentos o hablas locales o no normativas. Hice los posibles para que el lector catalán también se viese descolocado por alguna grafía atrabiliaria, alguna palabra soez o insulto, o por algún arcaísmo. Recurrí, por ejemplo, a la ya mencionada traducción catalana de Carles Riba de *La Odisea* en el momento de reconstruir la aparición de Elpénor, el compañero de Ulises, y a la edición (1958) de Annamaria Gallina de la colección *Els Nostres Clàssics* para emplear también una traducción catalana del siglo XIV de los *Viatges de Marco Polo* en el momento de reconstruir una cita sobre Catai. Los puntos suspensivos, las mayúsculas, las cursivas, etc. del original fueron siempre respetadas por considerarlas una originalidad tipográfica también en inglés. En algunas ocasiones los puntos suspensivos sustituyen en las ediciones originales a nombres propios, en especial de personajes a quienes Pound se refiere en términos muy poco elogiosos. Existen ediciones modernas que han optado por restituir dichos nombres a su integridad. En mi traducción me incliné por dejarlo todo tal como lo encontraron los lectores de las primeras ediciones inglesas, basándome más en la consideración de que muchos de esos nombres tam-



poco dicen absolutamente nada al lector catalán contemporáneo que en la comodidad (fácilmente subsanable gracias a las obras de exégesis citadas). Hice alguna excepción cuando consideré que podía producirse la situación contraria y que los nombres propios ocultos tras los puntos o los asteriscos vergonzantes, sí podían ser conocidos por el lector de la traducción, o focalizar su interés. Eso ocurre en el “Canto XVIII”, donde aparecen los nombres de los grandes magnates de la industria armamentística de finales del siglo XIX y principios del XX —de importancia no menor a la actual—, y en el “Canto XXII” donde restituí los nombres de los economistas Douglas y Keynes.

Aunque mi traducción de *Un esborrany de XXX Cantos* (Edicions 62) apareció publicada en setiembre del año 2000, su historia es algo más larga. Se trata de traducciones que empecé durante el curso académico 1989-90, en Londres, donde estaba becado gracias a las ayudas a la creación entonces existentes del Ministerio de Cultura y a otra ayuda de la Institució de les Lletres Catalanes. Utilicé la traducción y algunos comentarios sobre mi tarea como texto de licenciatura en un postgrado sobre traducción en la Universidad de Essex, y concluí en una habitación de un hotel de Lisboa el texto que hoy se encuentra editado. La traducción durmió diez años entre los cajones del editor y sobre una mesa cubierta de carpetas, proyectos y papeles diversos de la casa donde entonces yo vivía. Quizá si nunca tuve prisa por publicarlos es porque me pareció que nadie iba a emprender la misma empresa y porque, algunos años antes, concretamente en 1985, el mismo editor, entonces al frente de la editorial Empúries ya había publicado mi versión del *Catái* de Pound⁵ (una versión que traduje como ejerci-

cio de lectura de las versiones de poesía china poundianas a mediados de los años setenta, en Ibiza). El interés de *Catái* ya había sido para mí intentar recuperar —en contra de la conocida sandez de la frase de Robert Frost “poesía es aquello que se pierde en la traducción”— recuperar, digo, para el catalán la poesía que Pound había recuperado para el inglés y que Fenollosa había extraído a tientas del japonés y que los sinólogos japoneses Mori y Ariga habían extraído, a su vez, para el japonés de los originales chinos. Con los *Cantos* creo que ocurre lo mismo: mi interés ha sido reconstruir, aunque sólo sea en parte, una empresa desmesurada pero de indudable trascendencia intelectual y literaria para comprender la poesía americana y europea del siglo XX. Los lectores juzgarán si lo he logrado.

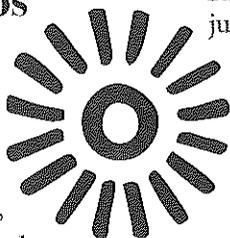
NOTAS

- 1 El texto que sigue es, con algunas modificaciones, traducción de mi prólogo a la traducción catalana de *Un esborrany de XXX Cantos*, Barcelona, Edicions 62 / Empúries, 2000. También he integrado partes de un texto académico, inédito, presentado en Lovaina en julio de 1990 titulado “Translation conditioning from within the source text. Intercommunication and ideological approaches in Ezra Pound’s *A Draft of XXX Cantos*”.
- 2 Cantos I y II en *Noves versions de poesia anglesa i francesa*, Mallorca, Editorial Moll, 1977, págs. 57-65.
- 3 Por ejemplo el hecho que *Las Meninas* aparezcan transcritas como *Las Meniñas*, o que no se haya caído en la cuenta que el verso *mountains of sea gave birth to troops* de 7/56 proviene de Calderón.
- 4 Éstas son las denominaciones que aparecen en las cubiertas o portadillas de las primeras ediciones de las secciones Rock-Drill y Thrones.
- 5 Ezra Pound, *Catái*, traducción de Francesc Parcerisas, Barcelona, Editorial Empúries 1985, 66 págs.



La cesión de derechos a terceros

Mesa redonda con Carlos Muñoz, abogado de ACE Traductores; José Manuel de Prada Samper, folklorista, escritor, traductor y miembro de la Junta de ACE Traductores. Modera Catalina Martínez Muñoz



Catalina Martínez: Vamos a dedicar este espacio a la Ley de Propiedad Intelectual que, por desgracia, no es suficientemente conocida entre los traductores y, por lo tanto, pocas veces se exige su cumplimiento. Nos van a hablar sobre la cesión a terceros, que es una de las cuestiones que en los últimos años nos está planteando mayores conflictos con las empresas editoriales, Carlos Muñoz y José Manuel de Prada Samper. Carlos es nuestro asesor jurídico en Madrid y va a dar un enfoque más jurídico a los aspectos que nos ocupan esta tarde y José Manuel hablará desde la experiencia directa que, como traductor y como miembro de la Junta Directiva de ACE Traductores, tiene de esta situación por los casos que nos van llegando.

Carlos Muñoz: Voy a hacer un resumen jurídico del asunto de las cesiones.

La cesión de derechos a terceros por parte de una editorial queda regulada por lo dispuesto en el vigente Texto Refundido sobre la Ley de Propiedad Intelectual.

Abordaré este asunto de la cesión a terceros desde lo dispuesto legalmente, aunque de la manera más práctica posible.

Son dos los artículos del T.R.L.P.I. en los que se alude a este tema:

—El artículo 49, que regula la Transmisión del derecho del cesionario en exclusiva.

—El artículo 68, que regula la Resolución de los Contratos de Edición, y en el que se establece como una de las causas de resolución la cesión indebida del editor a un tercero.

El artículo 49 del T.R.L.P.I.

El cesionario en exclusiva podrá transmitir a otro su derecho con el consentimiento expreso del cedente. En defecto de consentimiento los cesionarios responderán solidariamente frente al primer cedente de las obligaciones de la cesión. No será necesario el consentimiento cuando la transmisión se lleve a efecto como consecuencia de la disolución o del cambio de titularidad de la Empresa cesionaria.

Es en este artículo donde se regula realmente el tema que nos y, tras la lectura del mismo, podemos establecer que son cinco los aspectos que hay que analizar:

- La condición de exclusivista del editor.
- El consentimiento expreso del autor-traductor.
- El alcance de la cesión.
- La ausencia de consentimiento.
- La transmisión por disolución de la editorial.

a) *El consentimiento del autor-traductor*

A partir de la lectura del artículo, y en atención al espíritu de la ley, podemos afirmar con rotundidad que, para que la transmisión del editor a un tercero sea válida, es necesario contar con el consentimiento expreso del autor-traductor.

Este consentimiento expreso no se especifica que sea necesariamente por escrito, por lo que podemos considerar que el consentimiento verbal podría ser válido, pero mi recomendación es que este consentimiento se haga constar siempre por escrito, lo que sin duda evitará problemas futuros.

Además, hay que añadir que este consentimiento se tiene que otorgar para cada caso concreto, que no es válida una autorización genérica, y que es nula cualquier renuncia previa a este "derecho".

b) *El alcance de la cesión*

Para determinar este alcance, es necesario establecer si se trata de una cesión de contrato, o si se trata de una cesión de derechos.

La *cesión de contrato* es un negocio de enajenación por el que el nuevo cesionario se subroga totalmente en la posición de su cedente, mediante una novación contractual subjetiva, con desaparición del cesionario inicial. Como el contrato está compuesto de derechos y deberes, su cesión incluye una asunción de deuda por el nuevo cesionario, lo que, en atención al interés del autor, sólo podría efectuarse con su consentimiento. El nuevo cesionario entra en

el contrato exactamente en las mismas condiciones en que se encontraba el anterior.

La *cesión de derechos* es más compleja, ya que supone la transmisión del componente activo de la primera cesión (los derechos de explotación) y la permanencia de los pasivos (la remuneración y la correcta explotación de la obra, pues no hay asunción de deuda).

En este caso, el régimen jurídico con que nos encontramos es el siguiente:

—El cesionario transmitente permanecería obligado al pago de la remuneración del autor-traductor y a la explotación diligente de la obra. Respondería, por tanto, de cualquier incumplimiento contractual debido al segundo cesionario.

—El autor-traductor tendría acción ex artículos 133 y ss. de la LPI contra el segundo cesionario, para el caso de que lesionara su derecho de autor (por ejemplo, sí lo explotara en una modalidad no cedida).

—El segundo cesionario tendría la misma acción contra autor-traductor o cesionario primitivo para el caso de que desarrollaran conductas incompatibles con su derecho (por ejemplo, explotar concurrentemente la obra cedida).

Parece más lógico aceptar que nos encontramos ante una cesión de derechos, pero no solamente porque el artículo se refiere expresamente a la transmisión de los derechos del cesionario, sino que la exigencia del consentimiento del autor es solamente aplicable si se trata de cesión de derechos, ya que mencionarlo, si se tratase de una cesión de contrato, resultaría superfluo, pues la necesidad de la misma viene establecida por el Código Civil.

Así, en caso de una cesión a terceros autorizada por el autor-traductor, la primera editorial, que es con la que se firmó el contrato de cesión, será para siempre nuestro interlocutor y hará de intermediario entre la nueva editorial y el autor-traductor.

c) *La ausencia de consentimiento*

El párrafo tercero del artículo, partiendo de la ineficacia de la cesión inconsentida, estable-

ce qué ocurrirá en caso de que se produzca, fijando para estos casos una responsabilidad solidaria de los dos cesionarios.

Que la responsabilidad sea solidaria, significa que cualquiera de los dos responderá por la totalidad de la deuda. Se le puede reclamar a una o a otra indistintamente la totalidad de nuestra reclamación.

El alcance de este párrafo queda más claro al analizar el artículo 68 del T.R.L.P.I.

El artículo 68 del T.R.L.P.I.

Sin perjuicio de las indemnizaciones a que tenga derecho, el autor podrá resolver el contrato de edición en los casos siguientes:

d) Si el editor cede indebidamente sus derechos a un tercero.

Como se desprende de este artículo, una cesión indebida puede provocar los efectos resolutorios previstos por la norma.

Y será indebida la cesión cuando haya tenido lugar con violación de cuanto disponen —según los casos— los artículos 49 y 50 de la Ley; o también, cuando contravenga lo dispuesto a tal efecto en el contrato de edición (por ejemplo, la prohibición de ceder o la obligación de hacerlo en unas condiciones determinadas).

Con este artículo, son dos las posibilidades alternativas que se ofrecen al autor-traductor, el cual, ante una cesión indebida, podrá optar entre pedir la resolución del contrato de acuerdo con el artículo 68.1.d); o en caso de no hacerlo, la aplicación del artículo 49, párrafo 2º, y la responsabilidad solidaria entre el primer y el segundo cesionario que la ley establece.

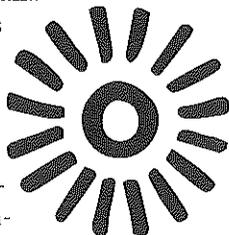
Por último, quiero añadir que la resolución del contrato de edición con el primitivo editor afecta necesariamente a la cesión indebidamente realizada por éste, de manera que ante la resolución, el cesionario carecerá de ningún derecho de explotación de la obra en cuestión.

d) La transmisión por disolución de la editorial
Mención aparte hay que hacer del párrafo tercero del artículo 49, que permite la cesión in-consentida cuando se produzca “como consecuencia de la disolución o del cambio de titularidad de la empresa cesionaria”.

El significado o alcance de este párrafo queda patente con la transcripción parcial que se acompaña de la explicación ofrecida en la Comisión de Educación y Cultura del Congreso de los Diputados por el congresista Clotas Cierco, del Grupo Parlamentario Socialista, en defensa del mismo:

Lo mantenemos porque, de lo contrario, lo que ocurriría es que las empresas, sobre todo las editoriales, en el momento de cambio de titularidad o disolución se quedarían sin el fondo. Es decir, que lo que constituye el fondo más importante de las empresas editoriales es este tipo de derechos y precisamente los contratos. Si a una empresa en un momento se le van esos contratos se queda sin fondo, lo cual sería una distorsión enorme en el tráfico de empresas editoriales y no redundaría en beneficio de los autores, sino en perjuicio de las empresas editoriales, muchas veces no de las más boyantes o importantes. Por eso consideramos que debemos mantener el texto de la ley. No hemos encontrado ninguna otra manera de paliar el efecto, si se quiere no deseado, de éste párrafo de la ley; efecto no deseado —no tengo inconveniente en reconocerlo aquí— que sería que en el caso de disolución un autor determinado pudiera sufrir algún perjuicio en sus intereses. Me parece que este defecto, aún siendo muy lamentable, no lo será tanto como los intereses colectivos que se podrían perjudicar si nosotros cambiáramos el artículo en el sentido que desea la oposición e hiciéramos que estas empresas en el momento de la venta, cambio de titularidad o disolución, cuando evidentemente hay que negociar y atender una serie de intereses legítimos, quedarán sin el fondo, es decir, insolventes.

La disolución de la empresa cesionaria puede producirse, en primer lugar, por quiebra del empresario individual, sociedad o cooperativa titulares de la empresa editorial. La quiebra conduce a la liquidación de la masa de bienes del quebrado, mediante la venta de los mismos en



subasta pública. La venta, por éste procedimiento, de los derechos de autor cedidos en exclusiva al quebrado no precisa consentimiento del autor. Lo mismo ocurre cuando, con motivo de la insolvencia del deudor, y para evitar la quiebra, se llega a un convenio entre acreedores y deudor que apareja la transmisión de su patrimonio, incluidos los derechos de propiedad intelectual; tal sería el caso de una cesión de bienes para pago. Sin embargo, la cesión de bienes debe constituir una etapa en una vía que, alternativamente a la más oficial de la quiebra, conduzca también a la disolución de la empresa. Los supuestos prácticos de cambio de titularidad, disolución, transmisión o fusión de la empresa cesionaria son muchos, y no merece la pena que los enumeremos ahora todos.

La adherencia de la propiedad intelectual a la empresa, con correspondiente difuminación del titular, invita a pensar que, en los casos de transmisión de la empresa se produce una auténtica cesión de contrato.

En cuanto a los efectos de estas cesiones, debe seguirse el criterio de que el autor, que no ha dado su consentimiento, sufra los menores perjuicios posibles con el traspaso. Puede oponer al nuevo cesionario todas las excepciones, personales o reales, que tuviera contra el cedente (arg. Ex art. 1.198 C.C.). Igualmente, puede interponer frente al segundo cesionario, todas las acciones que tuviera contra el primero, incluida la de resolución.

Por último, quiero señalar que la actual LPI es menos favorable para el autor que la antigua Ley del Libro, cuyo artículo 20.3.d), ahora expresamente derogado, en el caso de transmisión como consecuencia de la liquidación de la empresa editorial o del cambio de titularidad de la misma, permitía al autor, al menos oponerse a dicha transmisión optando "por la resolución del contrato con devolución de lo percibido".

Catalina Martínez: A continuación va a intervenir José Manuel de Prada y luego abriremos el turno de preguntas y aclararemos con-

ceptos, porque creo que el planteamiento de Carlos Muñoz es muy interesante y supone un nuevo enfoque de la situación.

José Manuel de Prada Samper: No sé hasta qué punto quienes estáis aquí sois realmente conscientes de la importancia del tema que nos ocupa esta tarde. A estas alturas yo diría que afecta a casi todos los traductores, pero hay algunos a los que, por un motivo u otro, no les importa demasiado. Es también muy probable que muchos de los presentes, si consultaran la base de datos del ISBN, se encontrarían con que traducciones que hicieron para una determinada editorial aparecen también publicadas por otras editoriales con las que ellos no tuvieron el menor contacto.

Las cesiones a terceros de traducciones y, probablemente, también de obras originales, constituyen sin duda alguna lo que se podría llamar un "foco de fraude" cuya cuantía total no es fácil de valorar, pero que probablemente asciende a decenas de millones.

Por cesiones a terceros entiendo aquí, fundamentalmente, cesiones a un club del libro, es decir, a Círculo de Lectores, que es el único club de ese estilo que existe en nuestro país. También hay otro tipo de cesionarios, como puedan ser las editoriales que publican libros para su venta en quioscos, pero puesto que hablo desde mi experiencia inmediata, me referiré aquí fundamentalmente a Círculo de Lectores.

Círculo de Lectores es, de hecho, un monopolio, pues, como acabo de decir, no tiene a nadie que le haga la competencia. Por ese motivo, y por el hecho de que forma parte de un poderosísimo grupo empresarial, impone sus condiciones a todo el mundo.

He oído a varios editores lamentarse de la prepotencia de Círculo de Lectores, que les obliga a ceder los libros en unas condiciones realmente desventajosas y, en ocasiones, incluso se arroga el mérito de haber promovido la publicación de libros que, en realidad, son el fruto del esfuerzo de la editorial cedente (y de hecho, en no pocas ocasiones, del esfuerzo del traduc-

tor de la obra, que la asumió como proyecto propio).

Por lo que yo sé, en la mayoría de los casos las editoriales ceden las obras a Círculo de Lectores en régimen de *forfait*, según el cual se paga una suma fija (generalmente ridícula), que cubre una edición de hasta 10.000 ejemplares. Sólo si se superan esos 10.000 ejemplares, el editor percibe un porcentaje sobre las ventas subsiguientes.

Algunos editores razonan esto diciendo que es mejor pactar algo así que tener que estar pendiente de si Círculo cumple o no con los pagos que se derivarían de un acuerdo más razonable. En realidad, esto equivale a darle a Círculo carta blanca para que disponga del libro a su antojo, sin tener en cuenta a la editorial cedente y mucho menos traductor.

Puesto que en la mayoría de los casos las ventas están por debajo del tope establecido en el *forfait*, me da la impresión de que las editoriales no llevan demasiado control de lo que sucede con los libros que ceden, salvo quizá cuando se trata de título cuyas ventas en librería fueron ya considerables.

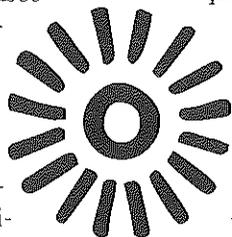
En todo caso, el contrato que las editoriales cedentes firman con Círculo no prevé ningún mecanismo que permita ni a la editorial cedente ni al autor-traductor verificar las ventas reales de las obras cedidas. Es decir, la editorial cedente se tiene que fiar de la buena fe de Círculo, lo que resulta peliagudo, pues la experiencia enseña que, en el mundo editorial, la buena fe tiende a escasear.

El problema es que, naturalmente, el traductor también termina por ser víctima de esta actitud prepotente. De la suma fija que paga Círculo de Lectores, el traductor suele cobrar una porción insuficiente, en ocasiones francamente ridícula. Y, por supuesto, si la edición de Círculo de Lectores se vende mucho, no ve jamás una peseta de los beneficios. Y hay que tener en cuenta que, generalmente, las ediciones de Círculo de Lectores venden bastante más

que las de librería. En el caso de un libro mío, sus ventas durante los dos primeros años de explotación no llegaron a los 1.800 ejemplares en la edición de librería, mientras que de la edición de Círculo de Lectores se vendieron más de 4.000.

A la vista de ello, lo que está claro es que el modelo de cesión basado en cobrar (cuando hay suerte y un mínimo de buena voluntad por parte del editor) un 50% de la suma pagada por Círculo no es precisamente el más adecuado. Como dijo Celia Filipetto hace unos meses en un mensaje a la lista de correo interno de los socios de ACÉtt a través de Internet,

Quando percibimos el 50% o cualquier otro porcentaje por una cesión a terceros estamos cobrando a tanto alzado. Al mismo tiempo, estamos cediendo a Círculo, en unas condiciones más favorables que las que cedimos en su día, el derecho de reproducción de la traducción al editor.



Lo que yo recomiendo, y es algo que ya he podido arrancar a varios editores, es que se exija que en el contrato figure una cláusula según la cual el editor se obliga a, en caso de cesión, sea del tipo que sea, garantizar que las regalías del autor-traductor quedarán indemnes y que el propio editor se encargará de gestionar con el cedente el cobro de dichas regalías.

Si se hace esto, la suma que pueda pagar Círculo de Lectores habría que considerarla anticipo a cuenta de las regalías.

Como señaló otra persona que participó en el debate sobre el tema en la lista de ACÉtt, puesto que el traductor es el propietario de la traducción, cuando el editor cede su trabajo está actuando como agente y percibiendo por ese servicio una comisión desproporcionada (en muchos casos el 50%, cuando lo normal es un 10%). Y añadía:

Yo no tengo inconveniente en que el editor gestione ese tipo de cesiones y se lleve una parte. Pero es necesario que esa comisión sea razonable y, sobre todo, que el editor se la gane: es decir, que no ceda mi trabajo en unas condiciones ruinosas y que se

encargue de que el cesionario cumpla con sus compromisos contractuales, lo que incluye no sólo los pagos en concepto de anticipo o derechos de autor, sino también la documentación que, en virtud de las disposiciones de la LPI, el editor, cedente o cesionario, está obligado a presentar al traductor.

Para concluir, sólo quisiera señalar que, en estos momentos, la cuestión de las cesiones a terceros va camino de complicarse, y mucho, a causa de la proliferación de las colecciones de bolsillo.

Cuando un libro aparece en una colección de bolsillo que no pertenece a la editorial para la se hizo inicialmente la traducción, estamos ante una cesión a terceros. Existen ya varias empresas creadas con la sola finalidad de publicar ediciones en bolsillo de otras editoriales, y es necesario estar ojo avizor, porque una traducción nuestra no puede aparecer en uno de esos sellos si no se ha producido una cesión como Dios manda.

El viejo truco de Plaza & Janés, que se niega a pagar las cesiones a Círculo de Lectores, alegando que son "la misma empresa" (¡falso!) se está ahora repitiendo con algunos de estos sellos de bolsillo, puesto que hay editores que alegan que, dado que ellos tienen participación en la empresa constituida para lanzar el sello en cuestión, la publicación en él de nuestras traducciones no constituye una cesión a terceros. Una editorial metida en el ajo es Punto de Lectura, una de estas editoriales de libros de bolsillo, que se lo explicó de este modo a uno de sus traductores: "No es que nosotros cedamos tus derechos a nadie. Lo que pasa es que nuestra editorial publica en Punto de Lectura".

Lo cual, naturalmente, es falso.

Catalina Martínez: Para centrar el debate, me gustaría hacer un par de preguntas sobre los conceptos básicos que han surgido.

Por un lado, el argumento de Carlos Muñoz es que hay base jurídica suficiente para dar la batalla y es evidente que debemos darla; por otro lado, José Manuel de Prada Samper ha reseñado un aspecto muy importante: puesto que

una cesión no es una primera edición de una obra no divulgada hasta la fecha, como se dice en la Ley de Propiedad Intelectual, sino que esa obra ya está previamente divulgada, no cabe la posibilidad de un tanto alzado sino que, necesariamente, el autor tiene que percibir un porcentaje de beneficios sobre lo que devengue esa nueva explotación de la obra.

Otra cuestión importante es el fraude que se está haciendo con sellos del tipo de Punto de Lectura que se amparan en que el título es suyo. Para quienes no estén al corriente, esta estrategia consiste en que un grupo de editoriales crean una nueva empresa y cada una de estas editoriales cede a esa nueva empresa títulos de sus fondos para hacer ediciones de bolsillo. Estas empresas consideran que como esos títulos son suyos no tienen que pagar dinero por esa nueva edición en bolsillo de la obra. Pero se da la circunstancia de que esto es un cambio de titularidad porque es una nueva empresa. Y como Carlos Muñoz ha explicado, eso sólo cabe en el caso de que la editorial vaya a la quiebra y se disuelva. Como se trata de un cambio de titularidad no pueden negarse a pagar los derechos correspondientes por la nueva edición.

Quisiera preguntar a Carlos cómo enfocaría él el asunto de cuál debe ser la reivindicación del traductor frente al editor a la hora de formalizar un contrato de cara a esta cesión, cómo hay que contemplarlo en el contrato y si cree que es recomendable autorizar la cesión en unas condiciones determinadas y beneficiosas o si es preferible negarse a ella.

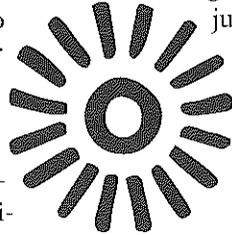
Carlos Muñoz: Respecto a lo que has dicho de que al no tratarse de una primera y única edición resulta obligatorio pagar un porcentaje de los beneficios es completamente cierto, pero la ley prevé la salvedad de que si es muy difícil o desproporcionadamente difícil el determinararlo se puede aceptar una cantidad a tanto alzado. Pero es algo que el interesado tiene que aceptar y no lo puede imponer la editorial. Es decir, puede haber alguien interesado en ceder sus derechos a Círculo de Lectores por

1.000.000 de pesetas, pero no por 100.000. Lo cierto es que ante un millón podría renunciarse al porcentaje y aceptar la cantidad establecida para evitar estar pendiente de las liquidaciones porcentuales. Como Círculo de Lectores no vende en tienda, sino en puerta, no se puede comprobar que sus datos sobre las ventas son reales. En cualquier caso, es el interesado y no la editorial quien debe decidir sustituir el porcentaje por el tanto alzado.

Respecto al asunto de Punto de Lectura es, sin lugar a dudas, una cesión. Normalmente, en los contratos las editoriales intentan conseguir la cesión de la obra para una colección concreta y todas las colecciones que la editorial saque y para todas las formas de venta que utilice, pero tiene que haber un 100% de identidad entre la personalidad jurídica de ambas empresas. En el caso de Punto de Lectura no son al 100% la misma sociedad; aunque lo sea en un 99%, no lo es en el 100%, por lo tanto, se trata de una cesión. Y para que una cesión no necesite consentimiento, debe darse la disolución de la empresa: si no es el caso, el autor-traductor tiene que cobrar una cantidad. La ley no permite que en el contrato se fije nada de antemano, sino que exige que se autorice cada cesión en cada caso concreto. Llegado el caso en el que se pida la autorización de la cesión, habrá que hacer un anexo al contrato por el cual se autorice en determinados términos esa cesión y se adjuntará al contrato original: esa es la forma jurídica de hacerlo. Cualquier otra manera de hacer estas cesiones está contraviniendo lo que establece la ley. De igual modo que el autor-traductor tampoco puede establecer de antemano las cesiones: por cada cesión que se realice, habrá que someterse a determinadas condiciones. Cada cesión se autoriza cuando se produce la posibilidad de esa cesión y se negocian las condiciones de esa cesión concreta.

Quiero añadir que desde ACEtt —y desde el jinete del caballo de batalla que es Catalina Martínez— en la gran mayoría de los casos que

hemos perseguido estos asuntos hemos conseguido llegar a un acuerdo y las editoriales han tenido que reconocer su abuso. Es decir, aunque intenten meter el gol, a la hora de la verdad las editoriales han tenido que pagar las reclamaciones que hemos iniciado contra ellas. El problema que parece más importante en estos momentos es que no se presentan las suficientes reclamaciones o que no se lucha lo suficiente por hacer cumplir la ley. Así pues, la postura de las editoriales es seguir con este comportamiento hasta que se encuentran con una reclamación ante la que se someten. Es decir, una editorial puede tener 19 contratos iguales que no se ajustan a la Ley, pero sólo reclama un traductor y éste es el único que consigue los derechos que le concede la Ley. Considero que es cuestión de pelear por lo que nos corresponde, porque en ningún caso las editoriales han demostrado jurídicamente que tienen otro argumento que las ampare. Y a la hora de la verdad, la ley es la ley.



Catalina Martínez: Lo interesante es tener una estrategia clara en este sentido. Como todos sabemos, muchas veces la capacidad de negociación de un traductor frente a la editorial es prácticamente nula, es preferible firmar el contrato en las condiciones que sea y luego reclamar, porque tenemos muy claro que la reclamación sale adelante. La editorial sabe que está infringiendo la ley. Pero se amparan en que de cada cien contratos que firman indebidamente, sólo va a haber una reclamación. La experiencia nos está demostrando que las reclamaciones se están resolviendo con éxito y rapidez, por lo que, como he dicho, es preferible firmar y luego actuar.

Carlos Muñoz: Lo importante es que los traductores conozcan sus derechos y, en el momento en que se produzca la menor vulneración de esos derechos, busquen el amparo de la ley. Esto se está haciendo desde la Asociación. Es cierto que en muchos casos el traductor no quiere enfrentarse con la editorial, pensando en

que puede afectar a futuros trabajos o a su reputación y también por cuestiones de tiempo y de dinero. Efectivamente, hay muchos motivos para no reclamar. Pero la experiencia nos está demostrando que se consigue la reclamación y el traductor no termina perjudicado en ningún sentido.

José Manuel de Prada Samper: El traductor tiene más margen de maniobra del que en la mayoría de las ocasiones cree y, en muchos casos, las cosas se están resolviendo en términos cordiales: simplemente, hay que atreverse a dar el paso y no conformarse con la decisión de un editor si no se ajusta al marco legal.

Otra cuestión importante —de la que cada vez hay menos casos, pero siguen existiendo— es la de editoriales que no hacen contratos, convencidas de que les supone una ventaja: en realidad, es todo lo contrario. En una traducción sin contrato la situación de la editorial es más vulnerable.

Público (1): Respecto al caso de Punto de Lectura, cuando ediciones B decidió crear esta nueva editorial junto con sus socios, escribió una carta a los traductores en la que se les informaba de que sus traducciones antiguas podían ser publicadas en este nuevo sello y, respecto a las nuevas, en el contrato ahora aparece una cláusula que indica que se autoriza a que lo publicado en ediciones B pase a Punto de Lectura.

Carlos Muñoz: Creo que si en el contrato de traducción de una obra concreta consta que no sólo se autoriza su publicación por Ediciones B, sino que también se consiente que esta editorial la ceda a otra a cambio de una cantidad, se trata precisamente de una cesión con autorización expresa y contra eso no hay nada que hacer. Pero lo que la editorial no puede hacer es tramitar esa cesión sin la firma o la autorización del traductor.

Público (1): A mí desde Ediciones B me advirtieron que se había incluido una cláusula en

los contratos que tenía firmados en la que se especificaba que todo lo que había hecho para ellos hasta el momento podía ser publicado directamente en ese nuevo sello que les pertenecía —Punto de Lectura— y en los nuevos contratos se incluye esa cláusula.

Público (2): Una editorial no puede nunca hacer firmar en un contrato una cláusula por la que tú cedas a ciegas, una vez que haya explotado lo que tenga que explotar, y sobre todo sin una explicación clara de las liquidaciones. Y las liquidaciones que Ediciones B envía, fuera de plazo y cuando les viene en gana, son auténticos jeroglíficos.

Carlos Muñoz: Por supuesto, las cesiones de Ediciones B a Punto de Lectura requieren el consentimiento del interesado. Y si éste no lo da, la cesión no es válida.

Público (2): Yo nunca he dado el visto bueno a la cesión de las seis traducciones más publicadas en Punto de Lectura y cedidas por B. Les pedí por favor que me informaran de lo que se fuera a hacer con mi propiedad intelectual, sobre la cual tengo un derecho moral y físico. Me llama la atención que fomenten las actuaciones afirmando que tenemos más margen de maniobra de lo que nos creemos, sobre todo, si no está vinculado a esa editorial, por que la realidad es que llegar al Supremo resulta muy difícil.

Catalina Martínez: Acaba de plantearse otro asunto fundamental: el fraude en las liquidaciones. ¿De qué manera podemos conseguir, mientras no exista un control de tirada, tener una garantía de que esas liquidaciones se aproximan un poco a la realidad?

Carlos Muñoz: Sin ninguna duda, Ediciones B es de las peores editoriales con las que nos encontramos desde el punto de vista jurídico. De las que más incumplen y de las que adoptan un comportamiento menos positivo a la hora de

resolver problemas, no están dispuestos a colaborar con la Asociación. La cuestión importante es que, en la actualidad, en llegar al supremo se tarda por lo menos 10 años y supone un coste mínimo de 1.000.000 de pesetas. Los traductores no tienen ni tiempo, ni dinero, ni ganas de llegar a esa situación y, por desgracia, en algunos casos en los que las cosas están tremendamente claras, uno piensa: ojalá lleguemos al Supremo, porque, por fin, va a salir una sentencia. Pero como la ley permite al editor resolver hasta el último minuto, el día antes de la vista del Supremo el editor paga. De este modo se evita la sentencia y el interesado ha perdido nueve años.

Catalina Martínez: ¿Qué opción cabe ante esta situación? Porque está claro que hace falta jurisprudencia. Si este proceso se bloquea en el último momento, cuando se está a punto de llegar a la máxima instancia, ¿qué otra posibilidad tenemos?

Carlos Muñoz: Tenemos posibilidades si actuamos como un colectivo: debemos bombardear a las editoriales con las reclamaciones de una serie de derechos básicos. Que todos los miembros lleven a la ACEtt sus contratos, que allí se revisen y se estudien tramitaciones. Porque si el editor tiene una sola reclamación, antes de llegar al juicio en el Supremo aparece con un talón y zanja el tema; pero si son muchas las reclamaciones, necesita muchos talones para ese día y mucho dinero, con lo que se le complica el asunto. De este modo se fuerzan situaciones y se obliga a que las cosas cambien de alguna manera. Realmente no es nada fácil ni es algo que a corto plazo se puede solucionar, pero con algunas editoriales se han resuelto una serie de problemas para siempre, se han corregido los errores y, desde ese momento, esa editorial se ha ajustado a la legislación.

La única solución es no abandonar, seguir con la batalla. A Círculo de Lectores se le ha interpuesto una demanda más o menos colectiva,

en realidad estoy hablando de cinco o seis asociados. Los de Círculo se han puesto en contacto con nosotros y han convocado una reunión en Madrid. Por fin se ha conseguido que, por lo menos, se dignen a sentarse con nosotros, y estamos hablando de un número pequeño de reclamaciones. Podemos imaginar la reacción si en lugar de seis le mando una carta por sesenta reclamantes. Y por ahí pasa la solución.

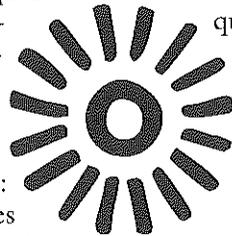
Público (3): Respecto a lo que antes hablabais de cesión, creo que hay que pagar derechos no sólo porque sea una nueva obra, sino porque al ser en bolsillo se trata de una nueva edición que necesita autorización y que devenga derechos, exactamente igual que si se tratara de vender los derechos cinematográficos.

Carlos Muñoz: También quisiera aclarar que dentro de la ley hay dos conceptos distintos que son cesión y autorización.

La ley dice que la editorial podrá dar sin permiso del traductor autorizaciones no en exclusiva. ¿Qué significa esto? Significa que la editorial puede autorizar a la utilización del libro, pero nunca puede hacer otro libro. La autorización en este caso significa que la editorial puede autorizar a que se venda el libro en el Vips o a El Corte Inglés. Es decir, que se venda la obra tal cual yo la he editado. Pero no pueden hacer una nueva obra y una edición de bolsillo es una nueva obra, una nueva edición, y para eso necesitan consentimiento y la obligación de pagar derechos

José Manuel de Prada Samper: Si una editorial publica una obra en tapa dura y ella misma hace otra edición en bolsillo ¿se considera una nueva edición?

Carlos Muñoz: Sí, y si no está previsto en el contrato, necesita tu consentimiento. Lo que sucede es que, normalmente, en el contrato se especifica que podrán publicarlo en distintos formatos. Pero si no figurara en el contrato, de



hecho hay muchos contratos que sólo incluyen la edición del libro en tapa dura, si quisieran sacar cualquier otro formato tendrían la obligación de pedir consentimiento y de pagar esos nuevos derechos, porque no es ya la misma obra.

Catalina Martínez: Hemos visto que en muchos contratos aparece una cláusula en la que el traductor renuncia a sus derechos de autor, lo cual va en contra de lo que establece la ley.

Carlos Muñoz: Hay una serie de derechos que son irrenunciables y que aunque por contrato se renuncie a ellos, las cláusulas que los recogen no tienen validez. Pero hay otra serie de derechos a los que se puede renunciar y en caso de hacerlo, mala suerte. Una persona puede hacer una traducción gratis y renunciar a su sueldo, pero nunca podrá renunciar a ser el autor de esa traducción.

Catalina Martínez: Los derechos morales son irrenunciables y los patrimoniales están abiertos al libre acuerdo entre las partes.

José Manuel de Prada Samper: ¿Pero esa cláusula invalida todo el contrato?

Carlos Muñoz: Jurídicamente hay cláusulas que hacen nulo el contrato y otras que son anulables, por lo tanto son subsanables, se pueden modificar. Pero en Propiedad Intelectual, solamente las cláusulas que afecten a los derechos morales, es decir, los derechos fundamentales del autor, anulan todo el contrato. El resto no lo anula.

Antes hablábamos de que una persona puede comprometerse a crear o no crear una obra en el futuro. Si esto figura en el contrato, no lo hace nulo, simplemente esa cláusula no tiene validez. Ahora bien, si en el contrato aparece el compromiso de no reconocer la autoría de la obra, eso convierte al contrato en nulo. Porque es un derecho fundamental que anula la validez del contrato.

En cualquier contrato, la sumisión a la ley es obligatoria, por tanto no se puede redactar ninguno que se mantenga "al margen" de lo que dice la ley. Estamos sometidos al Código Civil. La propiedad intelectual es una materia civil y la ley suprema es el Código Civil, posteriormente, está sometida a la Ley de Propiedad Intelectual y esa sumisión a esta determinada ley es obligatoria.

Catalina Martínez: Podemos volver al asunto del fraude en las liquidaciones. ¿Qué mecanismos en ausencia de control de tirada tenemos para acercarnos lo más posible a una liquidación de ventas reales?

Carlos Muñoz: Batalla perdida. Ahora, la única manera para comprobar realmente este aspecto es a través del certificado de imprenta, y son muy pocas las editoriales que lo proporcionan. De este modo se puede saber cuántos libros se han tirado, luego ya se comprobará cuántos se ha vendido. Pero en muchos casos la imprenta pertenece a la editorial, lo que hace la cuestión más delicada.

Catalina Martínez: Esta cuestión me preocupa. Es cierto que, para el traductor individual no tiene demasiada trascendencia que se hayan vendido 500 ejemplares más o menos de su obra si cobra un 1% de derechos. Pero para el colectivo de traductores, la cantidad de millones que se están dejando de pagar al año puede ser astronómica. Hace poco hemos tenido noticias de cuáles han sido las cifras del sector editorial durante el año 2000 y asciende a 420.000 millones de pesetas.

Carlos Muñoz: Hace pocos días, participamos en una charla en la que intentamos concienciar de que por la primera edición la editorial podía pagar un tanto alzado, pero por las siguientes tendrían que pagar un porcentaje. Pues a raíz de eso, llegaron una serie de reclamaciones de cuatro traductores y esas cuatro reclamaciones supusieron dos millones de pesetas.

Lo que me parece lamentable es que en este país las latas de sardinas tengan que llevar código de barras y los libros no.

José Manuel de Prada Samper: Tengo entendido que, en su momento fueron los editores los que se negaron. Creo que cambiarían mucho las cosas si se estableciera un sistema fiable de control de tirada.

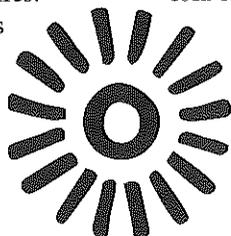
Carlos Muñoz: Por supuesto, no les interesa que haya un control de lo que se vende. Si enviasen el certificado de imprenta, sería una cuestión de buena fe. Pero si en un caso una persona desconfía, siempre puede ir al almacén y comprobar los ejemplares que quedan.

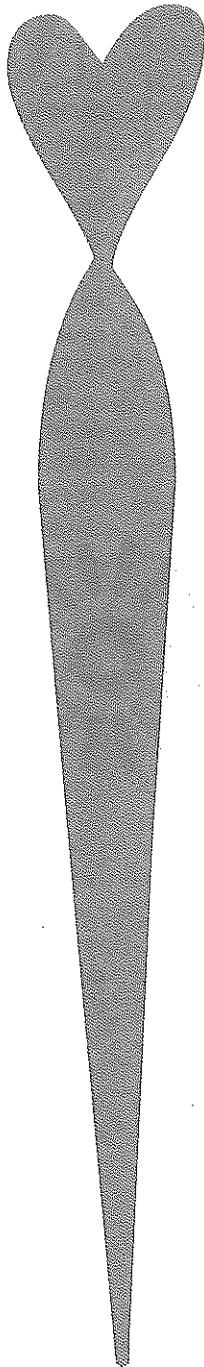
José Manuel de Prada Samper: Es importante reclamar siempre las liquidaciones. En muchas ocasiones la editorial no las

envía, argumentando que todavía no ha alcanzado el tramo en el que el traductor tiene que percibir los derechos. Y esto no es así. Aun cuando el anticipo no se haya cubierto, la editorial está obligada a mandarlas. Hay que controlar de cada libro que en el primer trimestre del año llegue la liquidación y luego, si es necesario, reclamar. Y cuantas más personas reclamen, mejor. Además, pienso que se puede rescindir el contrato si, después de haber requerido la liquidación al editor, éste no la facilita.

Carlos Muñoz: Y no sólo eso, también tienes derecho a recibir certificado de imprenta y si no lo recibes en un plazo aproximado de dos meses puedes rescindir el contrato.

José Manuel de Prada Samper: Creo que ésta es un arma poderosa.

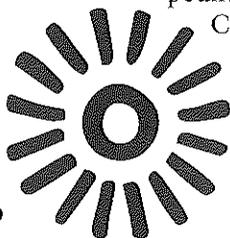






La red RECIT y los centros europeos de traducción literaria

Mesa redonda con Peter Bush, Françoise Wuilmart y Fernando Marías. Modera Maite Solana



Maite Solana: Esta mesa redonda está dedicada a explicar qué es la Red Europea de Centros de Traductores Literarios y qué hacen las Casas y Centros que forman parte de esta red que llamamos RECIT.

Antes que nada voy a presentar a los contertulios: tenemos con nosotros al Secretario General de la Red, Peter Bush, al que muchos de vosotros ya conoceréis. Peter es director del British Center for Literary Translation, en Norwich. Es traductor de las mejores plumas españolas, entre otros de Juan Goytisolo, autor que está traduciendo, y de Onetti.

Françoise Wuilmart es directora del Centro de Bruselas, el Collège International des Traducteurs Littéraires, y ella va a ser la encargada de explicar lo que se hace en los Colegios. Yo le pediría que contara cómo surgieron los Colegios, su finalidad y sus objetivos, para que el público se haga una idea de nuestra labor.

Y también se encuentra en esta mesa Fernando Marías, ganador del último Premio Nadal con su novela *El Niño de los coroneles*. Fernando ha escrito varias novelas y libros de relatos, como *La luz prodigiosa*, que ganó el Premio Ciudad de Barbastro en 1991. Es autor, junto con Juan Bas, de *Páginas ocultas de la historia*; tal vez recordéis que la segunda cadena de TVE produjo una serie sobre alguna de las historias de este libro. Es autor también de novelas juveniles pero, sobre todo, Fernando Marías está aquí porque ha participado en una de las reuniones que organizamos en los Centros entre un escritor y sus traductores. El año pasado estuvo en la escuela de verano que organiza Peter Bush en Norwich. Fernando Marías va a contar el trabajo que realizamos en la Red desde el punto de vista del escritor.

Françoise Wuilmart: Mi tarea es presentar ese lugar ideal que es un colegio de traductores. Yo creo que un Colegio o una Casa de traductores —aunque la Comisión Europea no pa-

rece entenderlo bien— es un lugar utópico y de porvenir. Es una cosa fantástica y me propongo explicar el porqué.

Hace veinticinco años, Elmar Tophoven, que era el traductor de Nathalie Sarraute y de Beckett al alemán, tuvo la idea fantástica de abrir una Casa de traducción a la que invitó a unos traductores europeos para ofrecerles un sitio donde trabajar. ¿Qué es un sitio ideal para un traductor? Un lugar donde no hay teléfono, no hay familia, donde se puede pensar, reflexionar y trabajar en paz, con una biblioteca, ideal también, donde pueda encontrar todos los libros necesarios para traducir.

Hace veinticinco años, en Alemania, Elmar Tophoven fundó la Casa del Traductor, la Casa madre. Desde esa fecha, se han ido abriendo otras Casas en Europa, y hoy hay doce.

Estas Casas no son sólo un lugar ideal para trabajar y pensar, como he dicho antes, sino también, cosa que me parece muy importante, son lugares en donde varias culturas se encuentran. Eso es esencial: se trata de un lugar de convivencia humana y cultural.

Yo voy a hablar de mi Colegio, situado en Seneffe, porque es el que mejor conozco, pero los demás funcionan igual. Allí nos encontramos traductores procedentes de diversos países: Rumania, Bulgaria, Suecia, Alemania, hasta veinte culturas diferentes, nos sentamos a la mesa o en la biblioteca y vivimos diariamente juntos, lo que nos obliga a entendernos mutuamente. Y, para mí, éste es un punto esencial en un Colegio de traductores. En definitiva, es algo así como un laboratorio de Europa.

En agosto del pasado año en Bélgica compartieron casa un chino, un japonés, un alemán, un inglés, un rumano... hasta un total de dieciocho culturas diferentes. Y como vivimos juntos, paseamos juntos, discutimos juntos los problemas de traducción, estos lugares se convierten en utópicos. Por otra parte, también creo que estos Centros son algo simbólico y emblemático de lo que debería ser la vida humana bien entendida.

También se producen intercambios entre va-

rios traductores del mismo autor. Cada uno de ellos representa a una cultura —es decir, una manera de leer el mismo texto original— y trabajan juntos, discuten exponiendo cada uno su personal lectura de un mismo autor, pasada por el prisma de su cultura. En este sentido, el Colegio fomenta la apertura del espíritu: si yo, belga de cultura francesa, puedo escuchar lo que un alemán piensa de mi autor, me resulta muy enriquecedor. Otra ventaja del Colegio es que invitamos a autores. Cada dos días viene un autor que habla con los traductores, lo cual también es enriquecedor para el autor, porque se da cuenta de lo que, en realidad, es la traducción.

Un autor podría pensar que traducir es algo mecánico, pero al convivir con los traductores, entiende lo que significa esta labor. Por ejemplo, regularmente en Seneffe convive un autor con diez u once de sus traductores; trabajan juntos cada día y se plantean preguntas que el autor trata de explicar, aunque no siempre lo consigue. Esta reunión de espíritus y culturas diferentes es fantástica.

Resumiendo: una Casa de Traductor es un lugar utópico, de intercambio de cultura, de apertura, de tolerancia. Para mí un Colegio es un lugar ideal y emblemático de lo que debería ser la humanidad bien entendida.

Y, sin embargo, ha surgido un problema: la Comisión Europea —que es completamente incompetente respecto a la cultura y sólo presta atención a las cifras, sin inspeccionar la calidad del contenido de nuestro trabajo—, que nos subvencionaba desde hace algunos años, ha dejado de subvencionarnos, lo que es un escándalo. Porque las personas encargadas de las cuestiones culturales no pueden pretender que las doce Casas incluidas en este momento en la Red hagan exactamente lo mismo que hacen las instituciones culturales europeas. No han entendido nuestro trabajo y nos han retirado la subvención.

Maite Solana: Antes de pasar la palabra a Fernando Marías, quería subrayar que el traba-

jo de los Colegios se desarrolla gracias a la subvención que concedía la Unión Europea y que nos permitía dar becas para traducir en las Casas. Creo que hemos sido víctimas de estos cambios de políticas culturales: cambian las personas que hacen el seguimiento de un proyecto y el nuevo burócrata de turno que aterriza tal vez piense que, para él, es más complicado subvencionar la actividad que hacemos en los Centros que financiar un congreso que dura un día, aunque le cueste mucho más dinero. Desde un punto de vista contable, es más fácil subvencionar 100 millones de golpe que 30 gastados como lo hacemos nosotros, repartiéndolos en becas y demás. Creo que nos hemos encontrado con una incompreensión de este tipo, pero como es un tema que trataremos más tarde, vamos a seguir hablando sobre la labor de las Casas.

Paso la palabra a Fernando Marías que nos va a contar cómo vivió él su experiencia en Norwich con tantos traductores.

Fernando Marías: Buenas tardes. Lo que voy a comentar es casi una especie de recuento, de recordatorio amistoso de lo que fue mi experiencia en Norwich, porque la mitad de los rostros que veo estaban este verano en Norwich, lo cual le da el matiz de “vamos a acordarnos de lo que hicimos este verano”.

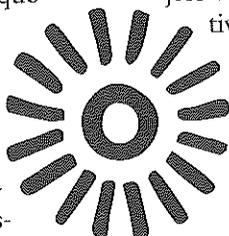
Como escritor, me han ido pasando a lo largo de mi carrera un montón de cosas que me han generado algo que yo creí que tenía olvidado: ese pudor que a veces te asoma de pronto. Según va pasando la vida, según vas creciendo, haciéndote adulto y envejeciendo, olvidas esos momentos en los que te sonrojabas un poco, en los que sentías que algo te había perturbado. La última vez que me sonrojé en público fue cuando me encontré en un vagón del metro con una persona que estaba leyendo un libro mío. Produce una sensación de pudor el ver, de pronto, algo que tú has hecho de una manera tan íntima, porque hay pocos actos tan íntimos como el de escribir un

libro, en manos de un extraño, te sientes perturbado. También me pasó cuando vi por primera vez un libro mío en una librería y en la primera mesa redonda en la que participé, pero la última vez, cronológicamente hablando, fue cuando este verano estuve trabajando con mis traductores.

Por mi trabajo, me gusta controlar y acercarme siempre a todos y cada uno de los procesos de elaboración de un libro. Me interesa mucho el trabajo de la persona que revisa el texto para que no contenga erratas y tiene que estar atenta a que no se escape una palabra; me interesa el trabajo de la persona que hace la portada... Me interesa todo lo relacionado con mi profesión. Pero casi todas estas cosas que he citado están relacionadas con el hecho de hacer que el libro que tú has escrito se convierta en un objeto vendible, se convierta en un objeto atractivo para que todas las personas que participamos en ese proceso ganemos dinero, cosa legítima y deseable.

Sin embargo, en mi experiencia de este verano tuve una sensación distinta. Una de las impresiones más fuertes la experimenté al acercarme al taller donde se estaba trabajando sobre otro autor, pero de ello hablaré más tarde. Primero voy a comentar algunas de las cosas que sentí trabajando por primera vez con una persona que coge un libro —el tuyo— y lo vierte a otro idioma. Evidentemente, también se da la sensación de pudor a la que antes me refería: provoca mucha perturbación ver a una persona que coge tu libro, que ha profundizado en él, que lo ha leído y no sólo lo ha leído sino que va a lanzarse al acto de generosidad que me parece a mí que es traducir.

Debo decir que considero que una de las profesiones peor pagadas que conozco es la de traductor: me sorprende mucho saber que el mercado desprecia algo tan importante como pasar a otro idioma el libro que uno escribe en castellano. Así pues, tiene que haber otra razón distinta que el dinero para llevar a cabo una tarea que yo sólo puedo asociar con la generosi-



dad. Cuando empecé a ver cómo traducían una de mis novelas al italiano y otra al inglés, lo primero que pensé fue que me resultaba muy curioso ver la cantidad de vueltas que estaban dando a las palabras que yo había escrito en castellano, ver cómo los traductores estaban buscando incansablemente la manera de que el resultado fuera mejor. Yo no sé si cuando el autor no está delante, los traductores dicen: “Bueno, esto ya está más o menos”, pero cuando el autor está delante, el trabajo adquiere otra dimensión y otro peso.

Una de las cosas que yo descubrí —una de las cosas que yo he aprendido este verano en Norwich— es que el contacto con los traductores proporciona un baño de humildad a los autores, y creo que es muy bueno para nosotros. Es decir, una persona escribe, le da mil veces vueltas al texto que ha escrito, lo corrige, lo vuelve a corregir, se lo entrega al editor, se lo entrega al corrector. Éstos, normalmente, siempre se sitúan deliberadamente por debajo del autor. Es decir, el editor puede decir al autor: “El libro en general lo veo de esta manera, creo que podemos ganar dinero con él, creo que deberíamos recortar unas páginas, etc.”; pero siempre, ante los editores, la opinión del autor es la que vale. Una de las cosas que me llamó la atención del encuentro con mis traductores fue precisamente esa osadía estupenda de los equipos de traducción a la hora de insistir en determinadas cosas y a la hora de decirme su opinión con atrevimiento, algo que yo no había visto en otras parcelas de la profesión. De pronto un traductor dice: “¿Esto no te parece que está mal?” Cuando te hacen esta pregunta a ti, autor del fragmento comentado, al que has dado mil vueltas, de entrada respondes: “No, a mí no me parece que esté mal”, pero luego analizando, poniéndome en el proceso mental del traductor, entrando en su razonamiento descubrí que había cosas que estaban mal escritas de origen. No estoy hablando de mal escritas por las mayúsculas y ese tipo de cosas, hablo de algún matiz, de algo que te hace pensar, a la hora de escucharla en voz de otra persona, a la hora de ver

cómo esa persona la convertiría en otro idioma, que podrías haberla mejorado y que hay determinados matices que siempre podrían haber quedado mejor. Ese baño de humildad fue muy útil para mí y no lo olvidaré nunca, porque me parece fundamental.

Considero que lo importante de un libro es que quede bien. Y me pareció muy generosa la actitud de los traductores porque veía que no había ningún otro tipo de interés que no fuera la perfección del libro. Yo buscaba el truco para que a un traductor le gustase traducir, pensaba en qué sería lo que los empujaba a seguir buscando el modo de que un texto quede mejor y, de pronto, encontré que sólo puede deberse al mismo motivo que hace que yo me levante por las mañanas y me ponga a inventar una historia. Supongo que la traducción tiene mucho que ver con el hecho de decir: “Esta historia me ha gustado, me ha interesado yo voy a hacer que esta historia llegue a otro sitio”.

En el otro taller al que me acerqué simplemente a ver cómo traducían a otro autor, me emocionó una cosa. Vi a un grupo de traductores, unas diez personas, que durante algo así como diez minutos —que me atrevo a calificar de muy bonitos— estuvieron discutiendo sobre una frase de la autora. Uno de los dos equipos la interpretaba de una manera y la quería plasmar al castellano de un determinado modo y el otro equipo la veía de una manera absolutamente distinta. Y eso generó una discusión que me hizo sentir algo que hoy los seres adultos sentimos muy poco y que nos gusta mucho: me sentí mimado. Como autor, he comprendido que los traductores nos miman. En ocasiones le dedican más tiempo a un texto que el que yo le he dedicado.

Para terminar, contaré una pequeña historia que me divierte mucho y quería compartir. Probablemente es falsa pero, de todas maneras, es bonita. Se trata de un personaje del que oí hablar después de haber estado en Norwich, un hombre anciano que entra en una comisaría y dice a la policía: “Quiero que detenga a este escritor porque va a matar a su mujer pasado ma-

ñana”. Entonces el comisario le dice: “¿Y usted cómo lo sabe?”, y le responde: “Lo sé porque este escritor es un hombre famoso que esta escribiendo su autobiografía y yo, que soy su traductor de toda la vida, la estoy traduciendo paralelamente mientras él la escribe, porque hay que entregarla al editor. Como he traducido toda su obra, la conozco muy bien, la conozco desde el principio y he ido descubriendo en los últimos meses, según avanzaba en su autobiografía, que determinadas obsesiones relacionadas con su mujer, determinadas historias van creciendo, se van acercando, se van volviendo agresivas. Estoy plenamente convencido, porque soy su traductor, de que la va a matar pasado mañana”. La historia termina con que, efectivamente, el escritor mató a su mujer y pudo escapar a Brasil con el dinero que tenía de derechos de autor, y el traductor fue condenado por complicidad en el asesinato. Espero que esto sólo lo consideremos una broma y veamos la parte positiva, lo hermoso que es que alguien pueda llegar a saber tanto de un autor. Tal vez el desconocido que más puede llegar a conocer a un escritor, quererlo, mimarlo y respetarlo de una forma especial es su traductor. Es una relación que tiene algo de la generosidad del amor, independientemente de otras consideraciones.

Lo importante de las palabras no es tanto concretarlas en un papel como conseguir que lleguen a los demás, y gracias a los traductores esas palabras pueden llegar más lejos. Lo más importante para un escritor es que sus palabras lleguen al fin del mundo y eso no lo puede conseguir un escritor, pero sí sus traductores.

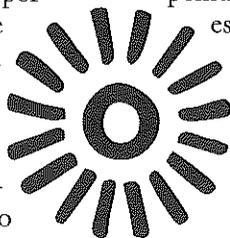
Peter Bush: Buenas tardes. Voy a hablar un poco sobre la situación del Centro Británico de Traducción Literaria. Antes se decía: España es diferente. En realidad, yo creo que Inglaterra es diferente o, mejor dicho, que el mundo anglosajón es diferente en lo que al mundo de la traducción literaria se refiere, porque se traduce muy poco, entre un dos y un tres por cien-

to como máximo. Es decir, de cada 100 libros que se publican, sólo dos o tres son traducciones literarias.

La función del Centro de Norwich, es, hasta cierto punto, crear lectores de traducciones literarias. Esta mañana he leído *Babelia* y he visto muchas reseñas de traducciones. En *The Guardian* o *The Independent*, o cualquier diario de este tipo en Inglaterra, aparecen muy pocas reseñas de traducciones literarias en las secciones de libros. De hecho, dedican muy pocas páginas a los libros. Es decir, no hay posibilidad de difusión para las traducciones literarias. Pasa casi igual en Estados Unidos, Australia y Canadá, en todo el mundo anglosajón.

Nosotros funcionamos igual que los otros Centros, organizamos talleres, como el de la escuela de verano, pero además tenemos que estar pensando continuamente en cómo cambiar esta situación, y la Red nos ha ayudado bastante aportando ideas. Por ejemplo, la de las jornadas de Tarazona o les Assises de Francia. En Inglaterra nunca ha habido tradición de congresos para traductores.

El Centro trabaja mucho en colaboración con la Asociación de Traductores del Reino Unido, que tiene unos 500 socios. De ellos, unos 12 trabajan a tiempo completo como traductores literarios y los demás compaginan la traducción con tareas de profesor o de periodista, y traducen a lo sumo una novela al año. Desde el Centro de Norwich hemos empezado a organizar unas jornadas como las de Tarazona. El año pasado hubo un congreso —un festival, mejor dicho— en Londres, y organizamos dos días de talleres y debates sobre traducción literaria dentro del marco de este festival, y este año hemos preparado unas jornadas de dos días en Londres con el título de “Creación y relación entre escritores y traductores”. Hemos empezado con una escuela de verano en Cambridge y el año que viene será su tercera convocatoria. En esta escuela, durante una semana se reúne una serie de escritores residentes en el marco de unos talleres dirigidos



por los traductores que están vertiendo textos de estos autores a otros idiomas. Para nosotros es muy importante tener una relación de este tipo con los escritores, porque es una manera de darnos a conocer. La promoción de la traducción literaria en Inglaterra es difícil porque se editan muy pocas traducciones y lo que intentamos es cambiar la actitud dentro del mundo anglosajón hacia las culturas ajenas. Porque el problema del mundo anglosajón es que piensa que es autosuficiente y, no sólo eso, sino que las editoriales piensan que los demás deberían leer a sus autores traducidos, porque en los otros países hay un 40 por ciento de libros traducidos y de estos un 20 o 30 por ciento son de autores anglosajones. Esta situación es la que hay que cambiar.

Brevemente voy a señalar nuestras actividades. Organizamos jornadas, tenemos una escuela de verano, una conferencia a la que acude gran número de personas y pretendemos que acudan los medios de comunicación y difundan estas nuevas actividades y que la gente sepa que el universo de las traducciones y los traductores es atractivo.

Hay otro nivel de actividad que es el que mantenemos con la Asociación. Organizamos en Londres unos talleres de formación profesional para traductores que tengan bastante experiencia: sé que es algo que también se hace en España, Italia, Austria, Alemania. Es importante y nos ha proporcionado un aumento en la subvención del organismo estatal que colabora en nuestra financiación para intentar crear una red de talleres por todo el país, porque nosotros estamos funcionando en Norwich y Londres y en el resto del país no hay nada. Todos los Centros son de ámbito nacional, pero no tenemos posibilidad de cubrir todo un país con la plantilla de esos Centros.

También estamos empezando a trabajar con bibliotecarios y profesores de primaria y secundaria

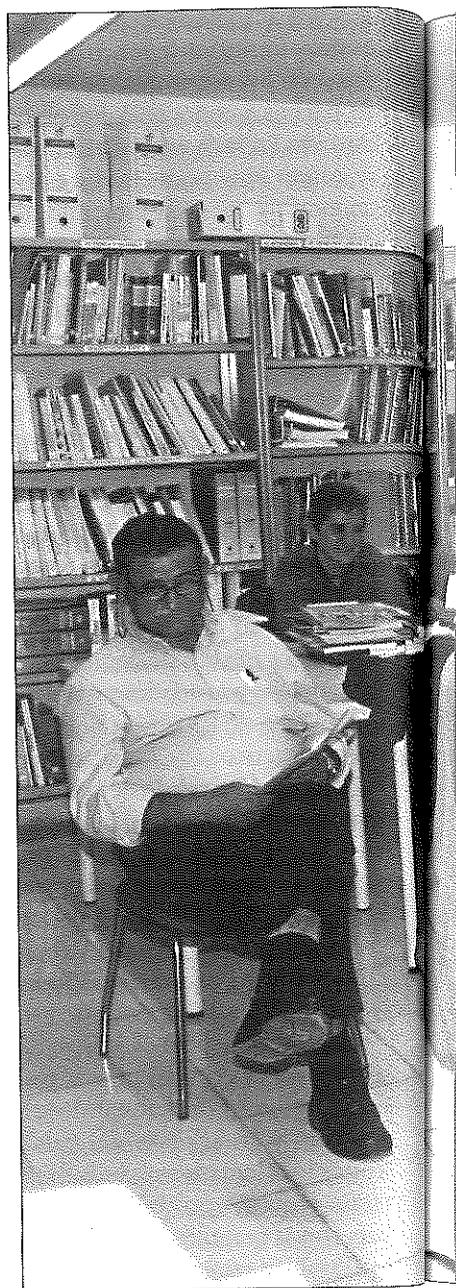
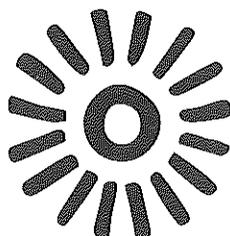
para fomentar la lectura de traducciones.

Conseguimos una subvención para crear un libro, una muestra de textos de novelas y poemas traducidos que ya está en las librerías, algo así como una antología. En el Reino Unido existen unas redes de grupos de lectores que cada jueves por la noche se encuentran en una casa o en una taberna para hablar de la novela que están leyendo, y van a utilizar 15.000 ejemplares de esta antología y se van a organizar diversas lecturas de los libros que aparecen ella. Es una manera de crear cierto interés hacia la lectura de traducciones. Las bibliotecas coordinadas con estos grupos van a comprar 30 ejemplares de cada libro que tenga un texto en la antología.

Y para hacer que el arte de la traducción sea más real para estos lectores, tenemos proyectada para el año que viene una gira de novelistas españoles, para que algunos de estos grupos de lectores se encuentren con un escritor español y su traductor; es decir, para que estos grupos empiecen a pensar en el proceso artístico de la traducción, que comprendan que la traducción es un acto generoso, con sentido artístico, que consiste en una lectura muy profunda y en la recreación de la escritura. Si lo conseguimos con lectores adultos, después lo llevaremos a las escuelas. Que entren los traductores en las escuelas para hablar con los alumnos sobre lo que es la traducción literaria, la traducción como creación.

Lo que hacemos en el Reino Unido deriva en gran parte de la Red porque supone un intercambio de ideas y de experiencias. Y no entiendo cómo los ministerios de cultura en Europa no son capaces de comprender que esto es un medio, en primer lugar, para combatir el nacionalismo estrecho y cerrado y, en segundo lugar, es otra manera de crear conciencia de la diferencia pero con la simpatía de sentir que hay algo en común que nos une a todos.

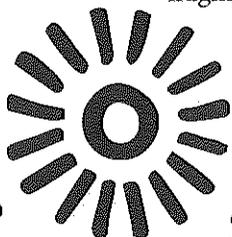
Talleres





Ravelstein, de Saul Bellow,
y *El archivero*, de
Martha Cooley

Taller de traducción inglés-
castellano
Roser Berdagué



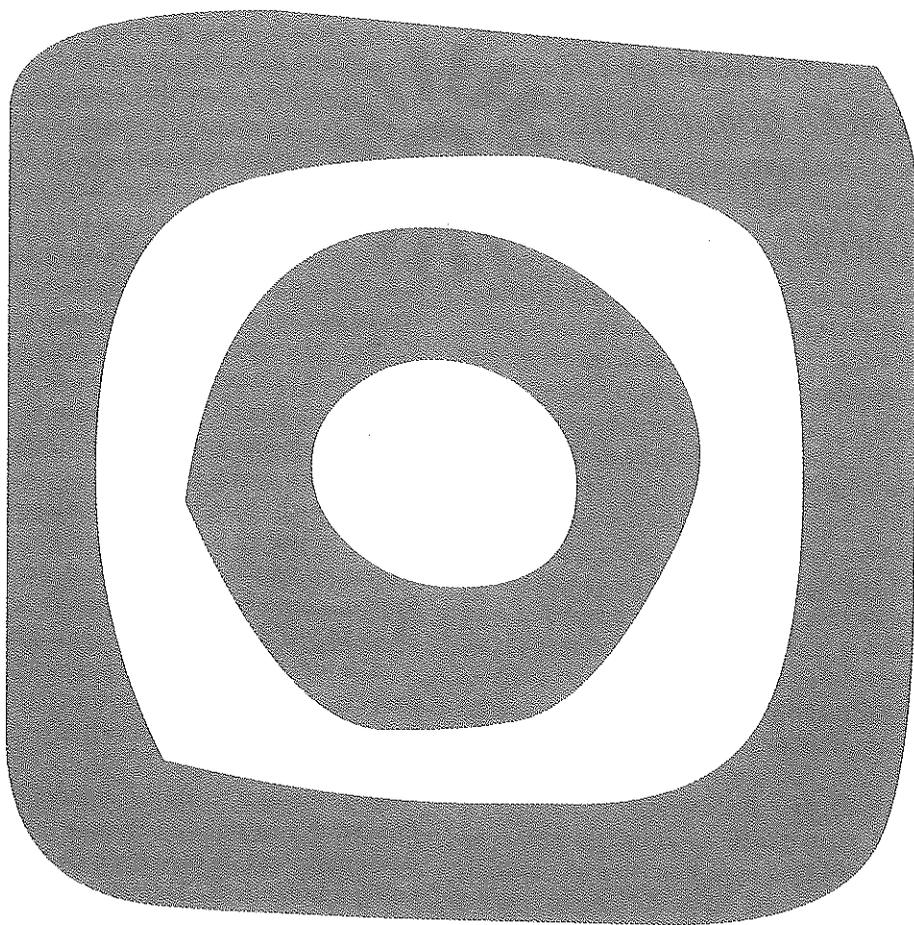
En *El archivero*, de Martha Cooley, primera novela de esta joven autora americana, obra de gran calidad literaria en la que la autora ahonda en el análisis psicológico de los personajes, quise ilustrar el caso que se nos plantea a menudo a los traductores al tener que traducir fragmentos de poemas que se encuentran intercalados en el texto de una novela. Dichos fragmentos suelen aparecer descontextualizados en la obra y sin más datos que el nombre del autor, lo que supone en muchos casos un gran problema y plantea la necesidad de procurarse el poema completo a través del contacto con el autor del libro, ya que ésta constituye, a mi modo de ver, la única forma ortodoxa de realizar la traducción y de llegar a la comprensión completa del poema y, por tanto, del fragmento que hay que traducir.

Tras dejar sentado que yo soy absolutamente contraria a la traducción de poemas por juzgarla imposible y me declaro enemiga de la burda imitación a que obliga la traducción poética, aunque me veo obligada a hacerla cuando así lo impone el texto de una novela, aporté seis estrofas de poetas diferentes intercaladas en este texto, dos de ellas extraídas de poemas de T. S. Eliot, cuya vida y obra se entrelazan con la trama de la novela, y discutí con los asistentes las soluciones adoptadas en cada caso.

En cuanto al segundo libro, *Ravelstein*, de Saul Bellow, biografía-novela del amigo de Bellow —Allan Bloom en la vida real y Ravelstein en la obra—, que murió prematuramente de sida y fue un filósofo americano de gran prestigio dentro y fuera de su país, analizamos en el taller diferentes peculiaridades del estilo del autor, entre ellas la utilización de palabras polisémicas, la insistencia en formas de gerundio como recurso estilístico y la manera adecuada de traducirlas al español por formas verbales en pasado o en infinitivo, la utilización de palabras de argot, el sentido especial que da el autor a determinadas palabras como en el caso de “eso-

terismo” y algunas descripciones geniales de ciertos personajes que se entrecruzan en el tejido de la historia o de cualidades específicas del personaje biografiado.

Pese a ser mi primer taller, debo decir que quedé encantada con él porque me complació especialmente la atención y participación de los asistentes y el intercambio que comporta.



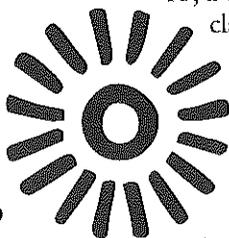
Kalimantaaan, de Chris S.

Godshalk, y *La
mancha humana*, de

Philip Roth

Taller de inglés-castellano

Jordi Fibla



La primera de las obras que presenté en mi taller, *Kalimantaaan*, se inserta en la modalidad del realismo mágico, pero en vez de estar ambientada en paisajes amazónicos, lo está en la isla de Borneo, en cuya franja septentrional de Sarawak existió un *raj* británico, una colonia que, fundada en la primera mitad del siglo XIX, se mantuvo hasta el final de la II Guerra Mundial. El fundador fue Sir James Brooke (1803-1868), acompañado por un grupo de hombres que evocan a los que rodeaban a Lord Jim y de quienes Conrad escribió que tenían “el temple de bucaneros y los ojos de soñadores”. La autora se inspira en la vida de este aventurero nacido en la India sometida al Imperio Británico, pero da rienda suelta a su imaginación, hasta tal punto que cambia el nombre del *rajá* verdadero, a quien llama Gideon Barr, a fin de mezclar a sus anchas la realidad y la ficción sin faltar a la verdad histórica.

Esta es la primera novela de Chris S. Godshalk, pero no se trata de una obra de juventud ni la autora es totalmente desconocida en el mundo de las letras. La señora Godshalk trabajó hace muchos años en Singapur, y allí se interesó por los aventureros como Sir Stamford Raffles, el colonizador de Singapur, y James Brooke. *Kalimantaaan* es una de esas novelas que se van gestando lentamente, un destilado que surge de una mezcla: los recuerdos del tiempo vivido en tierras lejanas más las copiosas lecturas y mucha imaginación. Varios relatos breves de la autora han sido seleccionados para figurar en antologías de Best American Short Stories, como la compilada por Mark Helprin en 1988 y la de Richard Ford en 1990.

Kalimantaaan es una obra especialmente apta para estudiar dificultades de traducción. El problema inicial estriba en una vaguedad que no es casual sino elegida por la autora. Ésta deja sin traducir muchos términos, angloindios, en lengua *dayak* y algunos en chino e incluso holandeses, puesto que en otro lugar de la isla hay una colonia holandesa. Abundan las frases como:

Later, when the Rancee's kapok and chintz were placed about, these buayas lost their magic... o The business of the day was a joint balleh between them, and she was happy to leave them to it until tiffin. La página de glosario que figura al final del libro se amplía hasta tres páginas en la versión española.

Un libro de estas características puede proporcionar material para varios talleres de distinta temática. Me he decantado por la traducción de frases con unas imágenes corporales que difieren por completo de las que solemos formar en español. He aquí, a modo de ejemplo, una de tales frases, cuyo contexto es el siguiente: una mujer está sentada, inmóvil, a orillas de un río. Cae la tarde y los árboles de la orilla opuesta se oscurecen. Un martín pescador roza la superficie del agua y remonta el vuelo, sus colores verde y turquesa de súbito incandescentes al incidir en ellos la luz del sol poniente. La frase a traducir dice: *Information poured into her, the bird in its flight pulling taut a sinew round her womb, disclosing it occupied.* Es decir, la mujer acaba de tener la certeza intuitiva de que está embarazada.

Los participantes en el taller ofrecieron sus diversas soluciones, y les ofrecí la mía, en la que descarto la imagen del ave que tensa una fibra alrededor de la matriz, porque difícilmente pensaríamos una cosa así en español. Les expliqué que me decantaba por una solución sencilla, la de que el pájaro le evoque a la mujer un nido y ella intuya que está ocupado, y aporté ejemplos de frases procedentes de otras traducciones que contienen el término *sinew*, tan polisémico. Mencioné que a menudo la solución mejor no consiste en traducir literalmente esa palabra, y cité el poema de William Blake dedicado al tigre, donde el poeta inquiriere:

And what shoulder and what art
Could twist the sinews of thy heart?

Dije que estaba de acuerdo con el traductor, Agustí Bartra, quien no ha traducido literalmente la expresión *twist the sinews*, sino que la ha sustituido por otra imagen:

¿Y qué hombro rudo, qué maña
[forjaron tu corazón?

En cuanto a *La mancha humana*, última novela de Philip Roth publicada en España, presenté una sola dificultad, pero que, de la misma manera que ese hilo rojo que recorre todos los cabos de la Armada británica, se mantiene a lo largo de la obra.

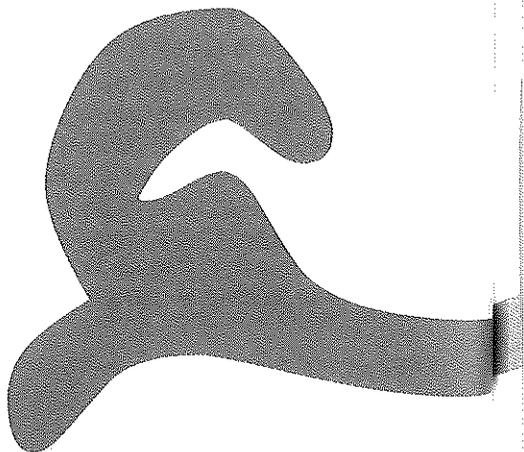
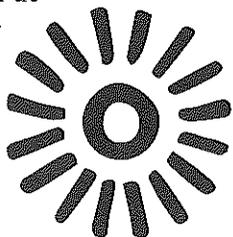
Un profesor de lenguas clásicas de una pequeña universidad de provincias comete un acto políticamente incorrecto cuando pasa lista en los primeros días del curso, y al constatar que un par de alumnos están siempre ausentes pregunta al resto de la clase si alguien los conoce o si son *spooks*. Poco después el profesor, denunciado por los alumnos que, pese a su ausencia se han enterado de que se ha referido a ellos con ese término supuestamente despectivo hacia los negros, tiene que dar explicaciones ante la dirección del centro, para lo cual enumera todas las acepciones que *spook* y *spooky* tienen en el diccionario. Los alumnos son de raza negra, pero el profesor sostiene que no se refería a la acepción despectiva del término sino a la acepción de “espectros” o “fantasmas”, ya que son invisibles en clase. El asunto se complica, el profesor pierde el empleo, su mujer muere de un ataque cardiaco y él cree que la causa ha sido el disgusto producido por el “incidente de los *spooks*”. El profesor acaba por escribir un libro titulado *Spooks*.

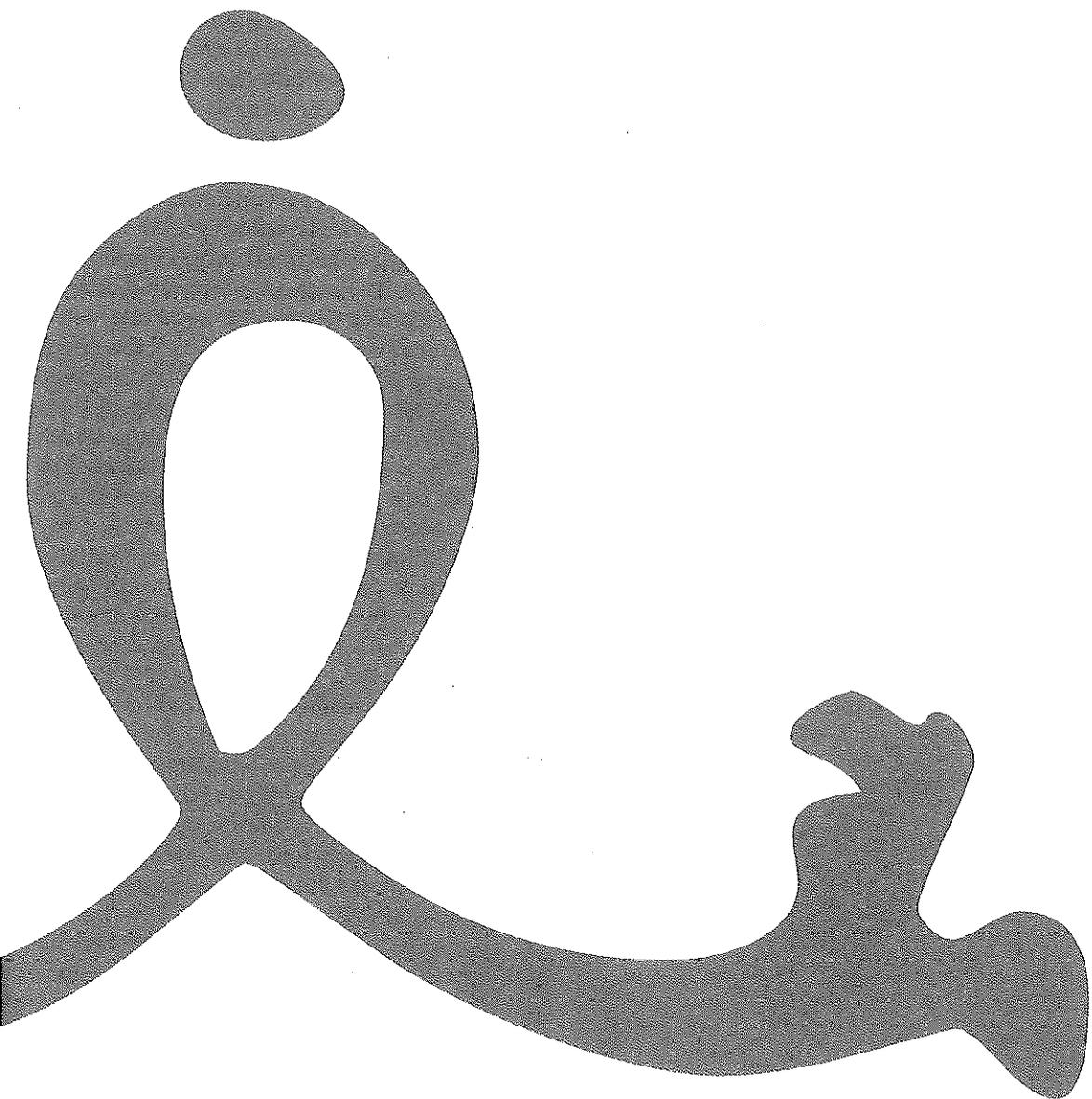
Si esa palabra hubiera salido una sola vez, quizá la habría traducido por “coco”, en el sentido de aparición, pues en nuestra tradición literaria hay ejemplos de empleo de ese término para referirse a una persona de raza negra. Así, en el Lazarillo, el pequeño Lázaro señala con el dedo al “negro de mi padrastró” y exclama: “¡Madre, coco!”. Pero no es ésta una solución apropiada a la multitud de casos en que *spook* aparece en la obra de Roth.

Puesto que el profesor de lenguas clásicas lee en clase y explica el comienzo de la *Ilíada*, he utilizado esta circunstancia para que emplee la palabra “negro” de modo que pueda entenderse

como despectiva. El hecho de que los alumnos no estén presentes lo traduzco por la expresión corriente “hacerse humo”. El profesor pregunta: “¿Conoce alguien a estos alumnos o se han hecho negro humo?” Cuando tiene que dar explicaciones, dice que añadió “negro” sin ninguna mala intención, quizá porque había estado relejendo la *Ilíada* para preparar la clase y se le había pegado el latiguillo: las negras naves, las negras olas, las negras entrañas y así sucesivamente.

El elevado grado de polisemia que tienen muchos vocablos ingleses permite el equívoco con las distintas acepciones, algo que a veces pone al traductor en un brete. Naturalmente, ninguna solución es perfecta y es muy difícil llegar a conseguir el mismo efecto que en el original. Ante este tipo de problemas uno suelta un bufido y se dice: “No hay manera de traducir esto”, tras lo cual, por descontentado, intenta traducirlo de la única manera posible: inventando.

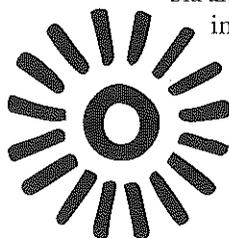




Traducir a Kafka

Taller de alemán-castellano

Carmen Gauger



Ya en vida y mucho más después de su muerte, la obra de Kafka ha recibido las interpretaciones más diversas, que han contribuido parcialmente a clarificarla pero que también han suscitado algún comentario como el de que urge salvar a Kafka de sus intérpretes. Si la amplia, múltiple y fragmentaria obra de Kafka seguramente nunca será comprendida de un modo exhaustivo, hay algo en ella que no ha sido puesto en duda por ninguno de esos intérpretes: que está escrita en una prosa admirable, la prosa alemana más densa, pura y musical del siglo XX.

En una primera parte del taller traté de esbozar algunos rasgos específicos de esa prosa, cuyo lenguaje está condicionado en parte por el entorno vital de su autor: una minoría de habla alemana rodeada de una mayoría, de una inmensa mayoría que hablaba checo.

Kafka era consciente de su desarraigo: por un lado, no dominaba el checo (sobre todo el checo escrito), por otro se sentía en condiciones de inferioridad frente a alemanes y austriacos por carecer del entorno natural, del “pueblo” que insuflara nueva vida a su lenguaje; un lenguaje que él consideraba a veces libresco y elitista. Si su prosa no se resintió de esas limitaciones objetivas, ello se debe al genio de Kafka.

Pero esta situación determina seguramente algunos rasgos característicos de su estilo: Kafka tiene un vocabulario relativamente reducido, carece casi por completo de giros coloquiales y prefiere, además, la coordinación a la subordinación, por mencionar tres aspectos distintivos de su prosa. ¿En qué consiste entonces la dificultad de traducir a Kafka?

La nada fácil respuesta a esta pregunta tratamos de encontrarla, o al menos de vislumbrarla, en dos etapas sucesivas; nos basamos para ello en unos textos que corresponden a etapas diferentes de la obra kafkiana y que son también de contenido muy diverso: las dos páginas iniciales del primer cuento que cimentó —todavía

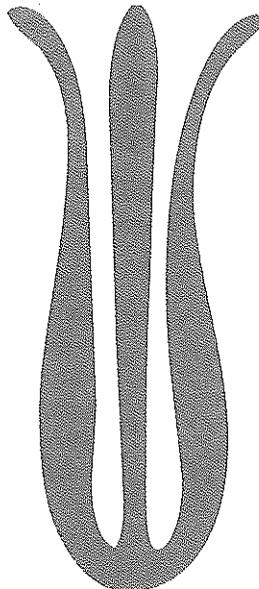
en círculos limitados—, su fama de escritor: *La condena* (*Das Urteil*); una página de fragmentos breves, de carácter poético-fantástico; y un fragmento, algo más largo, filosófico-religioso. Estos dos últimos textos, como la mayor parte de la obra de Kafka, se publicaron después de su muerte.

Con ejemplos tomados de estas páginas, pudimos comprobar algunas de las grandes dificultades de Kafka. Indico aquí, entre otras: su osadía para acumular adjetivos compuestos de propia creación; el gran número de partículas expletivas (*wohl, ja, doch, überhaupt...*) que matizan el texto y que en español son casi intraducibles; la abundancia de participios y gerundios (el estilo “cancilleresco” de Kafka), que, sabiamente dosificados, confieren al texto una musicalidad irreproducible en nuestro idioma.

En una segunda etapa, trabajamos en grupos de cuatro o cinco traductores. Durante media hora larga, esos grupos intentaron traducir, cada uno por separado, el texto de *La condena*. Acto seguido, se presentaron y se discutieron los resultados. Como siempre que dirijo o que participo en trabajos en equipo, compruebo que, aunque cuantitativamente el resultado sea quizá inferior (apenas pasamos de la primera pá-

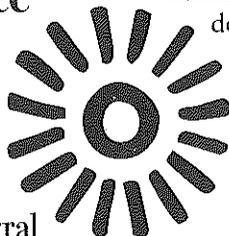
gina) al de un trabajo dirigido, la calidad, la variedad y la originalidad de las aportaciones, la animada participación de los grupos, hacen preferible esta modalidad de taller. Siempre me llama la atención que, por muy bien que conozca los textos ofrecidos, por mucho que me haya quebrado la cabeza encontrando previamente la solución adecuada (o más modestamente: menos alejada del original), la discusión nunca deja de aportarme soluciones nuevas e interesantes. En particular, me vi obligada a modificar mi observación de que Kafka no presentaba problemas especiales de vocabulario al comprobar que, ya en el primer párrafo de *La condena*, hubo una avalancha de interpretaciones, algunas muy convincentes y defendidas con ahínco por el grupo correspondiente, para palabras como *leichtgebautes Haus, Privatzimmer, spielerische Langsamkeit, Anhöhe...* Fue especialmente fructífero, en este contexto, que varios de los asistentes fueran de habla alemana y que participaran en el taller no pocos excelentes y experimentados traductores.

La decidida voluntad de trabajo de los asistentes y lo animado del debate contribuyeron a que este taller fuese para mí una experiencia grata e interesante.



Senior Service
(biografía de un
editor)

Taller de italiano-castellano
Mercedes Corral



El taller versó sobre la biografía de Giangiacomo Feltrinelli, creador en 1956 de una de las editoriales más prestigiosas de Europa, en la que publicó, entre otros autores, a Boris Pasternak, Fidel Castro, Ernesto Che Guevara, Lampedusa, García Márquez, y Henry Miller.

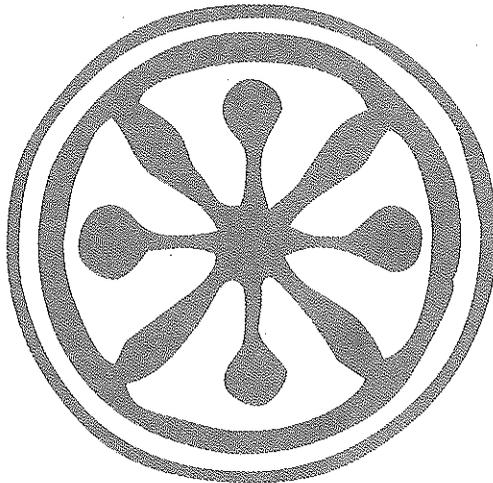
Nacido en 1926 y heredero de una de las mayores fortunas de Italia, Feltrinelli luchó en la resistencia antifascista cuando sólo tenía dieciocho años y, poco más tarde, se afilió al Partido Comunista Italiano, al que financió con grandes sumas de dinero. A petición de Togliatti, secretario del PCI, creó la Biblioteca Feltrinelli, dedicada a la historia del Movimiento obrero internacional (actualmente cuenta con un fondo de 300.000 volúmenes y 30.000 periódicos). En 1957 fue expulsado del Partido por tres razones: su crítica a la línea soviética del partido,

la publicación de *El doctor Zhivago* en contra de las consignas del PCUS y su negativa a someterse a las órdenes del Partido en lo referente a la forma de llevar la editorial y la Biblioteca. En la década de los 60 se convirtió en un ferviente defensor de la causa anticolonialista, publicando en su editorial textos y documentos políticos para la formación de los militantes revolucionarios. Se dice que Feltrinelli mantuvo contactos con Habash, el más intransigente de los líderes palestinos, con los alemanes de la Fracción del Ejército Rojo, con las Panteras Negras norteamericanas, con los Tupamaros uruguayos y con los servicios secretos del Este. Y también que, a través de un círculo de hombres de negocios con oficinas en Ginebra, habría tejido tramas a favor de árabes y palestinos, apoyado las guerrillas boliviana y venezolana y a los irredentistas irlandeses. Acusaciones todas ellas que no se han podido demostrar. En 1968, ante el temor no del todo infundado de que la derecha pudiera estar preparando un golpe de Estado en Italia, llegó al convencimiento de que el paso a las armas era irrevocable. En 1970, entró en la clandestinidad, financiando asesinatos políti-

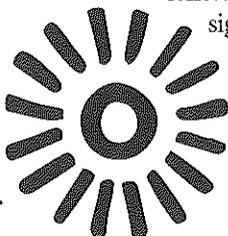
cos y creando los GAP (Grupos de Acción Partisana), una organización radical antisistema autora de varios sabotajes. Feltrinelli, que había adoptado el nombre de "Osvaldo", murió al explotarle entre las manos el artefacto casero que trataba de colocar en una torre de alta tensión de Milán.

En esta biografía se pasa revista a cincuenta años de vida italiana, desde la caída del régimen mussoliniano hasta los primeros años de la década de los 70, cuando comienzan a actuar las Brigadas Rojas creadas por Renato Curzio. Así pues, a la hora de traducir las múltiples referencias históricas y políticas que

aparecen en el texto es fundamental conocer en profundidad ese período de la historia de Italia y de Europa, ya que, sin ello, el traductor no puede restituir el valor exacto que el autor ha dado a sus palabras. En el taller trabajamos un fragmento de la obra cuajado de alusiones a hechos históricos acaecidos en 1968 y vimos cómo en este caso, siguiendo la teoría de la "Escuela del Sentido", debíamos dar más importancia a la recomposición de la intención del autor en castellano que a las formulaciones lingüísticas del texto original, ya que, de lo contrario, la traducción no se entendía.



Colette o la escritura
egoísta
Taller de francés-castellano
Julia Escobar



El taller tuvo dos fases. En la primera, el trabajo estuvo centrado en el análisis de tres ejemplos extraídos de la obra de Colette *La naissance du jour*, ilustrados con las dos traducciones que existen al español; la mía (*El nacer del día*, Valencia, Pre-Textos, 1999) y la de E. Piñas (*Al rayar el día*, *Obras Completas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1965). Se trataba, entre otras cosas, de encontrar la correlación, en español, de esa cualidad impresionista que concede la autora a sus descripciones.

Las discusiones se centraron, en particular, en torno a la traducción de *le tapis bleu de cotonnade chleub*, que había sido traducido por mí como “la alfombra azul de algodón bereber” y por E. Piñas como “el tapiz azul de algodón”, lo que suscitó una animada polémica. Los asistentes de habla francesa sostenían que *chleub* significaba “soldado alemán”. Y así es, en efecto, pero como la palabra etimológicamente viene del árabe marroquí y significa una tribu bereber, hay sólidas razones para pensar que, en el contexto mediterráneo y sensual en el que Colette sitúa su novela, y dada su preferencia por rescatar términos antiguos o poco usados, la escritora se refiere a dicha tribu y no al soldado prusiano. De todos modos, la polémica sigue abierta.

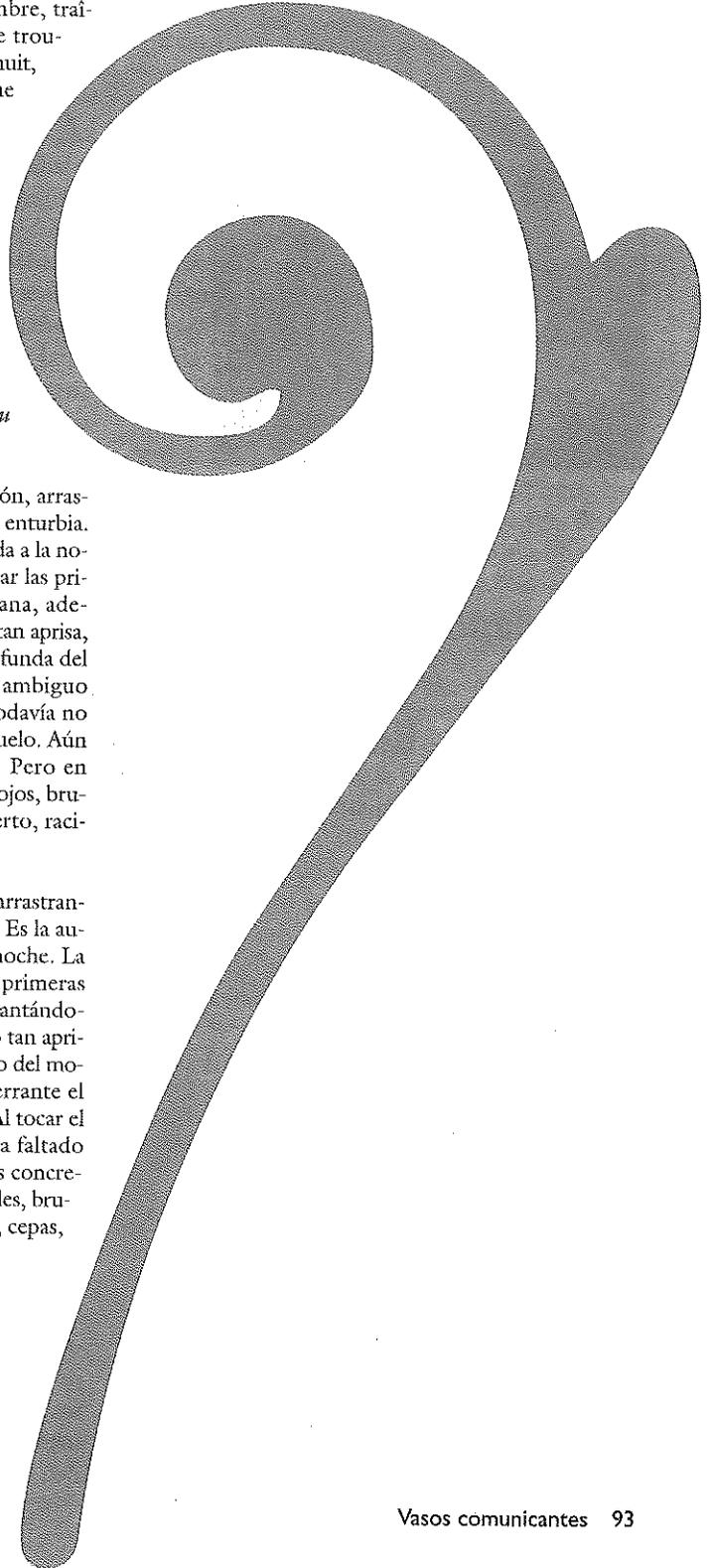
La segunda fase del taller se centró en Colette como creadora de lenguaje. En el *Grand Robert* hay 1282 acepciones nuevas cuyo uso queda atestiguado en ella, de las cuales 188 pertenecen a *La naissance du jour*. Algunas de esas palabras y expresiones estaban incluidas en los ejemplos propuestos, pero otras, se presentaron fuera de contexto. También ocasionó numerosas intervenciones de los participantes.

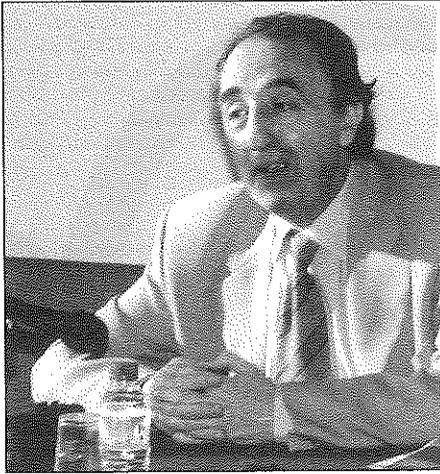
Por último, se analizó el párrafo final del texto en el que está contenido, a mi entender, y así lo expliqué en el taller, el sentido del título que se refiere no al momento exacto en que llega el día sino al acto mismo de su nacimiento, como si se tratara de un alumbramiento del que la autora fuera la partera:

Le bleu froid est entré dans ma chambre, traînant une très faible couleur carnée qui le trouble. Ruisselante, contractée, arrachée à la nuit, c'est l'aurore. La même heure demain me verra couper les premiers raisins de la vendange. Après-demain, devant cette heure, je veux... Pas si vite, pas si vite! Qu'elle prenne patience, la faim profonde du moment qui enfante le jour: l'ami ambigu qui sauta la fenêtre erre encore. Il n'a pas, en touchant le sol, abdiqué sa forme. Le temps lui a manqué pour se parfaire. Mais que je l'assiste seulement et le voici halliers, embruns, météores, livre sans bornes ouvert, grappe, navire, oasis... (Colette, *La naissance du jour*)

El azul frío ha entrado en mi habitación, arrasando un debilísimo color carnososo que lo enturbia. Es la aurora, chorreante, nerviosa, arrancada a la noche. Mañana, la misma hora me verá cortar las primeras uvas de la vendimia. Pasado mañana, adelantándome a esa hora, quiero... ¡Pero no tan aprisa, no tan aprisa! Que espere, ese hambre profunda del momento que engendra el día: el amigo ambiguo que saltó por la ventana sigue errante. Todavía no se ha desprendido de su forma al tocar el suelo. Aún no ha tenido tiempo de perfeccionarse. Pero en cuanto le ayude, le verá convertido en matojos, bruma marina, meteoros, ilimitado libro abierto, racimo, navío, oasis... (J. Escobar)

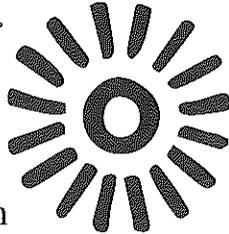
El azul frío ha entrado en mi cuarto, arrastrando un débil color sonrosado que lo turba. Es la aurora, chorreante, contraída, apegada a la noche. La misma hora mañana me verá recoger las primeras uvas de la vendimia. Pasado mañana, adelantándome a esta hora, quiero... ¡No tan aprisa, no tan aprisa! Que tenga paciencia el hambre profundo del momento en que el día engendra: aún está errante el ambiguo amigo que saltó por la ventana. Al tocar el suelo no se ha volatizado su forma. Le ha faltado tiempo para completarse, para hacerse más concreta. Pero que yo le ayude... He aquí matorrales, brumas, meteoros, un libro abierto sin límites, cepas, navío, oasis... (E. Piñas)





Adaptación de *Las Troyanas* de Eurípides

Ramón Irigoyen



A la hora de traducir al castellano el teatro griego la primera pregunta que creo que hay que hacerse es: “¿Quién es el destinatario de esa traducción?”. Porque, lo mismo que, a la hora de escribir una carta, será distinto el mensaje si el destinatario es, por ejemplo, un niño de diez años o una persona adulta y culta, también la traducción será distinta si el destinatario es, por ejemplo, el lector de la Biblioteca Clásica Gredos o el oyente de un teatro.

Mi traducción de *Las Troyanas* de Eurípides surgió como encargo de la actriz Irene Papas para un espectáculo de Teatros de la Generalitat Valenciana que ella codirigía con el grupo teatral La Fura dels Baus y en el que ella interpretaba el papel de Hécuba. En consecuencia, desde el primer momento tenía que concebir el trabajo como una adaptación del texto griego.

Para quienes procedemos de la traducción religiosa de textos y creemos que la fidelidad al original debe ser extrema y tratamos de llevar a la práctica la propuesta de Goethe cuando afirma que “hay que traducir hasta lo intraducible”, la adaptación de un texto genera una dificultad psicológica cuya superación requiere cierto arrojo de espíritu.

Limitándome a mi caso, que es el que conozco bien, diré que me inicié en la traducción —dejando de lado las traducciones escolares, que considero de extrema importancia, de idiomas, por orden cronológico, como el latín, griego antiguo, francés, inglés, alemán, italiano y griego moderno—, me inicié en la traducción, digo, vertiendo al castellano poemas de poetas griegos de los siglos XIX y XX: Calvos, Cavafis, Sikelianós, Seferis, Elitis, Gatsos, Ritsos, Vretacos, Sajturis...

A la hora de traducir a estos poetas, mi concepción de la traducción, como digo, me impelía a perseguir la extrema fidelidad al original, que, ay, se tuvo que quebrar, con infinito dolor de mi corazón, el día que traduje *Medea* para un espectáculo dirigido por Núria Espert. Ella me dio la mejor lección de lo que es una adap-

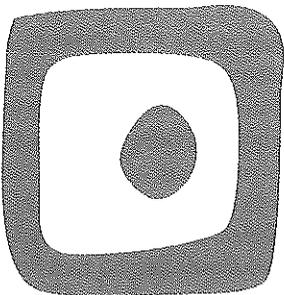
tación teatral. Cogiendo en sus manos la edición bilingüe (griego-francés) de la *Medea* editada por Les Belles Lettres, me dijo: “esto, íntegro, como está publicado en esta edición, no se puede representar”. Y así me acordé del hostiazo que se dio san Pablo cuando se cayó del caballo. Entre la fidelidad extrema al original y la adaptación se abre un abismo de máximo riesgo para el adaptador. Traducir a Cavafis o a Seferis me fue, indudablemente, menos difícil que traducir a Eurípides para el teatro. En la traducción de Cavafis el modelo está muy claro: el poema original está ahí y uno tiene conciencia de estar haciendo un trabajo mejor o peor según se acerca más o menos a ese modelo. En la adaptación teatral de Eurípides el modelo se difumina: uno tiene que inventar más y, en consecuencia, la conciencia de traición al original es mucho mayor.

Mi versión de *Medea* fue mucho más fiel al original que la de *Las Troyanas* al suyo. Mi versión de *Las Troyanas* es, más exactamente, una adaptación: para la representación se suprimió el prólogo y algunos otros pasajes de la obra. Los textos castellanos de ambas versiones están traducidos en verso libre que, como saben quienes tienen conocimientos de métrica, es casi prosa. El verso libre tiene inmensas ventajas para traducir la tragedia griega. En primer lugar, tipográficamente, es verso, como en verso está escrito el original. Las traducciones en prosa de la tragedia griega, en primer lugar, da-

ñan a la vista. Después, por desgracia, no es infrecuente que dañen también al oído y a algún otro órgano del cuerpo humano. Y, además, el verso libre, al ser casi prosa —es decir, texto de ritmo libérrimo, pero, por supuesto, de estricta sujeción a reglas—, es totalmente adecuado para el teatro moderno que, como es sabido, lo primero que hizo fue sustituir el verso por la prosa.

Ahora estoy preparando la edición de *Las Troyanas* para la colección Clásicos de Grecia y Roma de Alianza Editorial y, en consecuencia, tengo que volver a adaptar el texto a su destinatario, que ya no es un oyente, como en el teatro, sino un lector para quien incluso se escriben notas que, en escena, obviamente, hay que dejar de lado. He aquí un ejemplo sencillo de lo que es una adaptación. Cuando el original de *Las Troyanas* dice, por ejemplo, “Yo soy Posidón”, en la adaptación conviene añadir: “Yo soy Posidón, el dios del mar”. Es una forma de meter al espectador en la historia. La primera virtud de un texto teatral debe ser la extrema claridad. De lo contrario, el espectador se queda inmediatamente fuera del texto.

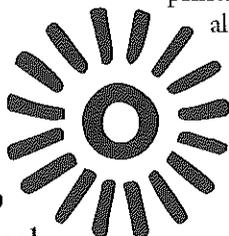
La adaptación está a medio camino entre la traducción fiel al original y la creación de un texto propio. Tras mi adaptación de *Las Troyanas* he sentido por primera vez en mi vida el deseo de escribir teatro. Pero estoy seguro de que Eurípides me protegerá de este mal deseo y me librerá de iniciar este empeño.





El autor y sus traductores

Mesa redonda con Enrique Vila-Matas, André Joseph Gabastou, Orlando Grossegeisse. Modera Miguel Martínez-Lage



Miguel Martínez-Lage: Buenos días. Como me he quedado sin voz, que es algo que suele suceder a los ventrílocuos, voy a decir tan sólo que Enrique Vila-Matas es un autor sobradamente conocido, uno de los más destacados de su generación, y que es un precursor de la hibridación de los géneros literarios desde que en el lejano 1985 publicase la *Historia abreviada de la literatura portátil*. Ese mestizaje, hoy tan imitado, es a la vez transgresor y fecundador de las zonas más estériles de la literatura. En toda su producción se mezclan burlas y veras, ficción e historia, narración y ensayo, mentira y verdad. Y a día de hoy cuenta en toda Europa y buena parte de América con un público tan nutrido como selecto.

Sus traductores son seres escurridizos (en principio invitamos también al portugués y al italiano), aunque por fortuna hoy tenemos con nosotros a uno de los que

vierte al francés a Vila-Matas, André Gabastou, que ya es viejo conocido de estas Jornadas. Y también ha venido Orlando Grossegeisse, el primero de los que le han traducido al alemán.

De André puedo y debo decir que ha traducido a Bioy Casares y a Bernardo Atxaga entre otros; de Orlando, que es profesor de literatura alemana en la Universidad de Braga, Portugal. Seguramente, a lo largo del coloquio se establecerá entre los tres un diálogo que sirva para conocer la trayectoria de Vila-Matas como narrador y como escritor no estrictamente narrativo de un tiempo a esta parte, así como su repercusión en otras lenguas, otros ámbitos.

Enrique Vila-Matas: Quiero agradecer a mis traductores que estén aquí. Mi timidez me impedía dar nombres de traductores porque pensaba que iba a ser molesto para ellos viajar tan lejos, así que tuve que decir que no tenía traductores, pero no hubo manera. Aunque no se lo he dicho a ellos personalmente, estoy encantadísimo con las traducciones que han hecho. Dicho esto, casi prefiero pasarles a ellos la

palabra y luego establecemos la conversación.

Orlando Grossege: En primer lugar, he de agradecer a los organizadores de estas Jornadas su invitación, que me brinda una oportunidad privilegiada y me permite un encuentro con la Casa del Traductor, con Tarazona, con Enrique Vila-Matas y, lo que aquí más interesa, me permite revisar las traducciones que hice de sus textos.

Después de haber asistido a la conferencia inaugural de Enrique en el monasterio de Veruela, he tenido que resistir la tentación de reescribir lo que tenía preparado para esta mesa redonda. Yo me conformo con el parasitismo.

Es tan intenso que evoco siempre en presente este recuerdo: sentado en la terraza de mi casa en Munich, viendo declinar la tarde del último día de verano de 1987, un editor me habla de un tal Vila-Matas y me pregunta si quiero traducir un libro de este escritor barcelonés desconocido para su editorial, aparentemente en plena expansión, pero de hecho prácticamente inexistente. Es la primera vez que oigo ese nombre, Enrique Vila-Matas, y acepto de inmediato, y con entusiasmo, la oferta; eso sí, fingiendo estimar mucho las novelas de este autor, por supuesto que importantísimo y con un gran futuro por delante. Llegué a conocer a Vila-Matas en Barcelona y lo invité a una gira por Alemania que se desarrolló en otoño de 1989 y terminó con una lectura en Berlín cinco días antes de que cayera el Muro. Este viaje sirvió para introducir a Vila-Matas en la vida literaria alemana a través de mis traducciones de *Historia abreviada* y de *Una casa para siempre*.

En 1990 revisé mi traducción de *Historia abreviada*, editada por una poderosa editorial sueca. Habían pasado más de diez años. A lo largo de esta década se forjó, más allá de nuestros papeles de escritor y traductor, la sensación de un parentesco espiritual, como diría Goethe. He publicado algunos artículos que incluyen referencias a los textos de Enrique: uno llamado "La Caravana de Tabucchi" y otro "La máquina soltera como poder exclusivo". Este pro-

ceso posterior implica que sólo a lo largo de los años he conseguido una conciencia más nítida de lo que significa traducir a Enrique Vila-Matas. Está claro que los textos literarios no pueden ser traducidos ingenuamente. Sin embargo, también hace falta ingenuidad para traducir; es decir, para asumir con naturalidad la impostura o la pretensión de apoderarse de una escritura que uno puede tener en sus manos. El traductor siente que posee algo que no le pertenece, pero ¿no lo hace también un autor, sobre todo un autor como Enrique Vila-Matas?

"Cito, pero cambio las citas cuando las utilizo", dijo Enrique en el monasterio de Veruela. Este pensamiento está muy presente en la escritura de libros como *Historia abreviada* o *Una casa para siempre*, lo que causa las mayores dificultades para un traductor, pues ¿cómo traducir un texto que constantemente huye de un texto original que debería ser conforme a la teoría tradicional de la traducción como sinónimo de texto puente?

"Original siempre es el otro", dijo Enrique citando supuestamente a André Gide. ¿Cómo traducir un lenguaje literario que se acusa en el lenguaje propio o, más aún, que se acusa de no tener lenguaje propio? Sin dramatismo, todo lo contrario, practicando con un humor muy peculiar este arte de desaparecer. Traducir este humor a nivel morfosintáctico y léxico resulta de lo más difícil. Para mantener la fluidez hay que introducir obstáculos que indiquen una enajenación no dramática en el acto iniciativo, como si fuese el lenguaje de otro. No sé quien soy, no reconozco esta voz: yo soy uno y muchos y tampoco sé quien soy. Con los textos de Vila-Matas, el traductor no puede volver a la fuente, al original, porque la supuesta fuente está siempre diseminada, lejos, y no tiene relación consigo como fuente; la fuente es apenas un efecto producido por la estructura de un movimiento. Sin tener una fuente homogénea u original, el traductor construye una interpretación que también se hará movimiento desdoblándose en interpretaciones. Con estas palabras estoy relacionando el pensamiento de

deconstrucción de Derrida con una teoría de la traducción literaria que trasciende la noción de texto original como fuente transparente y llena de significados, y por tanto la concepción clásica de signos. En concreto, sería totalmente equivocado el intento del traductor de encontrar todos los textos-fuente de los que puede constar un libro como *Historia abreviada* o *Una casa para siempre*. También sería totalmente equivocado preguntar al autor de dónde proceden sus frases y sus palabras para encontrar para la traducción sus respectivos originales, algunos en la lengua para la cual el traductor traduce. Cuanto más se convierte el traductor en detective serio, mayor es el peligro de traicionar el texto que está citando. Hay otros modos, pero también se puede cambiar las citas al utilizarlas. En vez de una erudición tomada en serio, el traductor tiene que practicar una erudición falsa, una traducción fingida, exhibiendo y también ocultando, hasta mixtificando con humor el lenguaje como signo de signo. De la ausencia de lenguaje propio, irónicamente dramatizada en las denuncias también citadas, emerge una nueva presencia, casi una presencia póstuma, compartida en la aventura. De la misma forma, todo original “depende del traductor” para esta resurrección clandestina, y está en deuda por anticipado con el traductor. Mirar la traducción desde este ángulo significa desestabilizar la posición entre productor y reproductor de un texto, pues si cada lectura es productiva, lo mismo se puede decir de la traducción; el traductor es el parásito del autor como el autor lo es de otros, y por tanto también traductor.

Todo esto me recuerda unos capítulos de *Historia abreviada* y de *Una casa para siempre*. En el primer caso, me refiero al capítulo que empieza así:

Es tan intenso que evoco siempre en presente ese recuerdo. Sentado en la terraza de un café de Portbou viendo declinar la tarde del último día de verano de 1976, Marcel Duchamp me habla de los *shandys*. Es en Praga —no en Braga— donde los

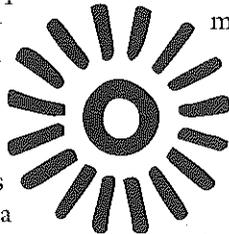
shandys comienzan a sentir sus parásitos llamados inquilinos negros, también llamados *odradeks*.

Es la primera vez que el autor oye esa palabra, y entonces Duchamp le responde citando entre varios textos un cuento de Franz Kafka. Como traductor, utilicé mi erudición para citar el original alemán.

El capítulo de *Una casa para siempre* que me parece emblemático es la despedida, cuando el inquilino X se despide de su público haciendo de la despedida su espectáculo final en un teatro de Lisboa y, al mismo tiempo, es aniquilado de verdad por los muñecos indomables a los cuales dio voz. En el propio discurso narrativo se entrecruzan citas, desde la obra *El barbero de Sevilla* hasta de una película X en la que X aparece como ventrílocuo.

Dos años después de la publicación en alemán de *Una casa para siempre* vi, por casualidad, una novela reciente de un autor bastante conocido en Alemania. Y encontré en ese libro, titulado *El camino hacia Edén*, páginas enteras procedentes del capítulo de la despedida, citando mi traducción sin mencionar la fuente, naturalmente. Gracias a esta lectura, el traductor se sintió autor, autor citado en una usurpación ajena y parasitaria de la despedida o, mejor dicho, de mi texto, de mi *Despedida*. *Despedida* como uno de los muñecos indomables del ventrílocuo Enrique Vila-Matas.

Enrique Vila-Matas: Bueno, voy a hacer de parásito de Orlando e incluir algo sobre lo que ha contado. El viaje a Alemania duró veinte días, el coche era un Mercedes de la editorial en la que trabajaba el falso editor, rumano de origen. A su lado iba Orlando, que, teóricamente, me tenía que traducir todo el viaje, porque yo no entendía absolutamente nada de alemán, y yo iba detrás escribiendo postales a Barcelona en un viaje difícil porque Orlando se negaba a traducirme todo lo que ocurría; es decir, yo le preguntaba y él me contestaba: “Ya te lo contaré”.



Cada dos días llegábamos a una nueva ciudad alemana, diferente, y como si fuera un cantante tipo Bruce Springsteen, teníamos el tiempo justo para ducharnos y a las ocho de la tarde salir a hablar ante un público distinto, cada vez un público más raro y más distinto y diferente, porque el negocio que hacía el parásito de la editorial consistía en vender sus propios libros, es decir, los míos. No pagó nunca a Orlando; a mí me decía que me pagaría y, al final, el último día me dio una especie de compensación por veinte días de trabajo. Yo seguía un diario, que se publicó como Alemania en otoño, simplemente porque necesitaba saber dónde estaba cada ciudad y recordar algo de esa ciudad.

Orlando y yo seguíamos hablando en español, pero nadie sabía español entre el público y a mí me impresionaba mucho que me escucharan durante una hora leer en español y nadie se marchara. Después, Orlando traducía. Pregunté cómo era posible y me dijeron que a los alemanes les gusta mucho oír hablar en lenguas extranjeras.

De ese viaje tengo que contar una cosa muy curiosa que creo que interesa aquí: Orlando dio origen a un relato, es la historia de un traductor que da origen a un cuento que después escribí: *Rosa Schwarzer vuelve a la vida*. Ese nombre quiere decir “rosa negra” en alemán, y salió de una visita a un museo de Düsseldorf. Estuvimos en este museo viendo todo Paul Klee, y al fondo del museo había unos cuadros muy bonitos: *El príncipe negro* y *La vida en rosa*, o algo parecido. Había una vigilante en el museo, en la última sala de Paul Klee, y no sé que ocurrió que cuando estábamos comentado el cuadro de *El príncipe negro* saltó la vigilante del museo y dijo unas frases en alemán, durísimas en cuanto a la pronunciación y los gritos, y le dije a Orlando: “Por lo menos me puedes traducir esto”, y él me dijo: “Nada, que dice que vive alarmada, o quizá que hay una alarma que sueña cuando te acercas demasiado a *El príncipe negro*”.

De ahí surgió el cuento de *Rosa Schwarzer vuelve a la vida*, que es la historia de una mu-

jer que trabaja de vigilante de un museo que se quiere suicidar porque odia a su marido, sus hijos no la quieren, está enamorada de un príncipe negro y siempre vive alarmada, teme que los visitantes del museo le roben ese príncipe negro del que está enamorada. De esta confusión —o no— que me proporcionó Orlando salió un cuento entero que después ha estado en antologías.

Respecto a Berlín, quiero añadir que envié una postal a casa de mis padres sin saber que el Muro caería cuatro días después. La postal, para no complicarme la vida, era muy tópica, una foto del Muro, pero cayó el día en que llegué a Barcelona y mi madre me dijo: “Supongo que has tenido algo que ver con la caída del Muro”.

André Gabastou: Trabajo en París y allí es difícil encontrar personas con las que hablar en castellano, por lo que desearía que el público tuviera paciencia con el mío.

Debo decir también que he aprendido el castellano en Bilbao y, ya lo sé, ahí se habla muy mal. En relación con la manera de hablar de los vascos, he leído lo que decían los críticos de la época sobre la lengua de Pío Baroja.

Como algunos franceses, leí hace diez años, en los noventa, el *Abrégé de l'histoire de la littérature portative*, publicado por Christian Bourgois y traducido por Beaumatin. Una lectura deslumbrante que te sitúa inmediatamente en el paisaje literario español con un tono nuevo: frases cortas, libro corto, nervioso, humor, impostura.

Desde el principio, Enrique Vila-Matas, escritor heterodoxo, tiene en Francia unos pocos lectores aficionados, casi todos críticos y editores. Yo leí más tarde sus otros libros, porque tenía mucho trabajo con la obra del escritor vasco Atxaga, el cual trata de un mundo que creo conocer, la vida en el campo vasco. Si hablo tanto de Atxaga es porque le debo el segundo descubrimiento de Vila-Matas. Me habló mucho de él, de sus libros, de *Hijos sin hijos*. Tenía su ejemplar, dedicado por el autor, con un pequeño

dibujo, que ahora tengo yo. Este libro todavía no estaba traducido.

Un buen día, Christian Bourgois me pidió que tradujera *Hijos sin hijos* porque su traductor, Eric Beaumatin, estaba enfermo y no podía seguir con el trabajo. Acepté con dudas y sin querer leer lo que había hecho hasta entonces Beaumatin, por miedo a la contaminación. Dos cosas en este libro me atraen: se habla de Kafka y los personajes se pasean por toda España —Barcelona, Sevilla, País Vasco, Salamanca— en un viaje de los que no se encuentran en la literatura y que, en cada ocasión, se apodera de una imagen muy justa del lugar.

Traducir a Vila-Matas es como hacer un viaje muy largo en una especie de coche de viajeros en el que repercute todo lo que pasa en la carretera, un viaje literario.

Como he leído mucho a Kafka, no tuve muchos problemas con *Hijos sin hijos*; hay cuentos como “Une promise” que es una variación de *La carta al padre* de Kafka. Pero Enrique tiene algo de perverso y toma partido por el padre, un buen burgués, contra el hijo.

Para traducir, hay que elegir primero el tono, y para ello hay que leer cien veces como modo de distanciarse del autor, pero sin que esa distancia sea excesiva. No se puede hablar sencillamente de ecuanimidad, hay un juego con las expresiones, de acercamientos extraños. El traductor aprende, pero no creo que solucione todo.

En segundo lugar, diré que Enrique Vila-Matas me parece que es el único escritor español que recurre a la retórica; parece repetir mucho, pero introduce cada vez una ligera variación, no se trata de una sencilla repetición.

En tercer lugar, a Enrique le gusta mucho el juego, la broma, el dolor, una cita de otra cita, hay pocos autores tan alegres y desesperados. He traducido *Hijos sin hijos*, *Extraña forma de vida*, *El viajero más lento* y son libros que se hablan, se preguntan, se contestan.

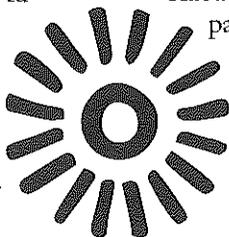
¿Y cuál es el sitio del traductor en ese diálogo? Creo que Borges ya lo dijo.

Enrique Vila-Matas: Una anécdota más. Cuando conocí a Eric Beaumatin, el traductor al que ha hecho referencia André, mi primer traductor al francés, al que llamé para conocerle en París, me citó en un restaurante carísimo y pensé que me tocaba pagar a mí, pero no entendí porque tenía que ser tan caro el restaurante. En todo caso, en la mesa de al lado apareció Peter Handke. Se sentó. Yo creía que vivía muy solitario, amargado, angustiado, que no se relacionaba con nadie y, menos aún iba a restaurantes caros. Peter Handke se bebió una botella de golpe y creo que por culpa de mi traductor. Porque ante mi sorpresa, lo primero que me dijo Eric Beaumatin cuando le comenté que hablaba un español perfecto fue: “Para eso me

pagan”. Lo segundo que me dijo fue: “Tú me has dado mucho trabajo”. “Era sólo un libro”, respondí. “Mucho, muchísimo trabajo.” Peter Handke ya estaba escuchando nuestra conversación y creo que se empezó a molestar cuando, cinco minutos después, Beaumatin

empezó a recitarme a san Juan de la Cruz a voz en cuello. Allí, naturalmente se emborrachó del todo Peter Handke. Ante mi sorpresa, estaba ya terminando la situación y empezó a cantarme un tango para demostrarme que hablaba perfecto argentino. En ese momento, Peter Handke vio pasar un perro por la calle, y no sé qué relación puede haber entre una cosa y la otra, pero creo que para disimular, para reírse tranquilamente, miró al perro y se empezó a reír con toda naturalidad. A Beaumatin sólo le faltaba ya hablar con acento colombiano.

En cuanto a lo que ha dicho André, iba a comentar algo sobre Kafka que ahora no sé lo que es, supongo que la situación se ha convertido en kafkiana en estos momentos. También resultaría kafkiano que contara que conocí a André Gabastou con Bernardo Atxaga, pero hasta que no lo vi anteayer aquí, no descubrí que André Gabastou era André Gabastou. Estaba conven-



cidísimo, y así he vivido en el error durante bastantes años, de que Gabastou nunca me había dirigido la palabra ni me había enviado una carta. Pensaba que no lo conocía y estaba contentísimo porque lo iba a conocer aquí.

Me recuerda un poco a lo que me pasó con Álvaro Mutis en el viaje por Alemania. Estaba él en un jardín y empecé a hablar con Álvaro Mutis y otros amigos comunes, pero sin saber que era él, pensaba que era Ricardo Bada, traductor también. Le dije que era muy amigo de Álvaro Mutis, que a su vez es muy amigo de Ricardo, y me dijo: "Perdone, pero es que Álvaro Mutis soy yo".

Miguel Martínez-Lage: Quisiera hacer una pregunta no a uno, sino a los tres. A Enrique Vila-Matas se le empieza a considerar un escritor de auténtico fuste a raíz de su éxito en Alemania. Me gustaría saber si a ti en concreto te cambia de algún modo como autor el hecho de haber sido no ya reconocido, sino simplemente leído en lenguas que no son la tuya, y cómo recibe esos libros en Alemania y en Francia un público que quizá espera algo concreto de un escritor español, catalán y barcelonés y quizá espere todo lo contrario de lo que es Vila-Matas.

Enrique Vila-Matas: El éxito, decía Séneca, es una horterada porque depende del juicio de los demás. Por otra parte, creo que lo del éxito es muy relativo, porque ni siquiera en México, donde se supone que soy tan conocido, lo soy tanto. Ahora bien, mantengo un tanto la impostura cuando me preguntan porqué me hacen tanto caso en México y en España menos, y suelo responder que se lo pregunten a los mexicanos. Naturalmente, espero que algún día alguien sepa contestar a esto, porque tampoco está tan claro que sea tan conocido en México. En realidad, hasta ahora ha sido como una impostura.

En fin, yo tengo la sensación de que todo va muy lento y soy poco leído. En Francia es una cosa muy lenta, han aparecido críticas en *Le Monde*, algunas notas en *Libération*. En realidad estoy abrumado por el poco éxito que ten-

go. De todos modos, traducido estoy a 14 idiomas, incluido el japonés desde la semana pasada.

André Gabastou: Creo que Enrique Vila-Matas tiene cada vez más éxito, pero todavía pertenece a lo que se llama los "paraescritores". En Francia ha sido muy reconocido por la prensa, y hay franceses que me dicen que tengo que contar en España que el éxito de Vila-Matas está saliendo de Francia. Yo les digo que es un escritor francés que no vive en Francia, hay que decir que lo editan primero en España.

Enrique Vila-Matas: También soy el más mexicano de los escritores españoles en México y el más argentino de los escritores españoles en Buenos Aires, y en Portugal el más portugués de los escritores españoles, lo que no soy es español. Por otra parte, siempre que en el extranjero me han intentado alabar (creo) me han dicho que no parezco español, y nunca he sabido si es un elogio o no.

Orlando Grossege: En lo que se refiere a la recepción de Enrique Vila-Matas en Alemania, recientemente se está llevando a cabo el tercer intento de introducir a Vila-Matas en la vida literaria de Alemania o de los países de habla alemana. La recepción de Vila-Matas desde 1989 es una recepción totalmente discontinua, Vila-Matas siempre se tiene que presentar de nuevo, tiene que empezar desde cero. El primer intento, con aquella editorial fantasma, también trataba de introducir a Enrique Vila-Matas como el más alemán de los escritores españoles, e Historia abreviada de la literatura portátil era una obra muy adecuada, porque es la historia de los movimientos vanguardistas de los años veinte que se desarrollaron en gran parte en los países de lengua alemana. La editorial decidió poner como título *Dadá salido de la maleta*, que es la maleta de Marcel Duchamp, la *boîte-en-valise*. En el libro sólo se dedica una pequeña parte al dadaísmo, pero tiene la ventaja de que cada vez que hay

un evento dedicado al dadaísmo, y hay muchos, la gente toca la tecla y saca todos los libros que comienzan por “dadá”, y así se venden los libros.

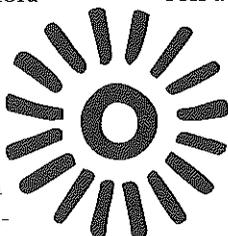
Enrique Vila-Matas: Y ustedes se preguntarán qué fue del señor Popper: se lo voy a decir. En ese viaje de 15 días por Alemania paramos en dos ocasiones Francfort y me presentó a su novia, a pesar de que Orlando se negaba a traducirme. Su novia era la directora de la cárcel de mujeres de Francfort. Finalmente se casó con ella, y en un viaje a Barcelona fue a presentársela a mi editor, Jorge Herralde. Lo primero que hizo al ver a Popper fue pasarle la factura de todo el dinero que les debía. Popper se negó a pagarlo. Entonces le preguntaron a qué había ido si no era a pagar y se enteraron de que estaba de viaje de novios con la directora de la cárcel de mujeres de Francfort. Estuvimos cenando y ella sólo dijo una frase en toda la cena: “La mayoría de mis presas son mexicanas”. Popper se merecía una cosa así.

Respecto a mis traductores, mi obra está traducida al sueco por un traductor muy amigo mío, que murió, Miguel Ibáñez. Era muy buen traductor también del catalán. Tradujo a Ramón Llull al mismo tiempo que traducía la *Historia portátil* al sueco por iniciativa suya. Su padre era republicano exiliado y no quiso que su hijo aprendiera español ni que viajara nunca a España y, precisamente para llevarle la contraria, su hijo aprendió español y catalán. Quiero rendir un homenaje a su memoria. Cuando murió recibí una llamada de su padre, que quería hablar conmigo para intentar averiguar cosas de su hijo que no había podido conocer en vida.

A mi primera traductora del italiano nunca la he conocido, pero me envió una carta en la que me invitaba a su casa en el Adriático y añadía, por motivos que ahora no vienen al caso, que “el objetivo de esta carta es comunicarle que he roto con el resto del mundo —decía—. Soy su traductora: he traducido a Cervantes, a

Valle-Inclán a Fernando Savater y a Vázquez Montalbán”.

Mi traductor portugués debería estar hoy aquí, pero no ha podido ser. Tiene mucho miedo a las tormentas, nació en Madeira y no puede volver allí porque también tiene mucho miedo a los aviones y tiene miedo a hablar en público y tiene miedo a venir a Tarazona, porque ya estuvo hace un año y dijo que había quedado abrumado por la historia. Si es mi traductor es porque está entusiasmado con México, hasta el punto en que pasa todas las noches en un bar de Lisboa que se llama “El salsero” escuchando música mexicana. Habla el portugués con acento mexicano, toda su casa está decorada con motivos mexicanos, es un enamorado de Agustín Lara y nunca ha estado en México, obviamente porque no puede viajar en avión. Le dieron a traducir *Lejos de Veracruz*.



Se llama Joao Baptista Agostinho y tiene una habilidad especial. Siempre que se presentaba un libro mío en Portugal, se hacía primero en Lisboa y luego en Oporto. En la autopista Lisboa-Oporto paramos siempre en la salida de Fátima y allí vomitó en todas las ocasiones. Lo único que hemos hablado respecto a problemas de traducción ha sido que él me ha dicho que “cuando tú dices ‘extraño’ en tus libros ¿qué quieres decir?. Porque luego dices ‘raro’. ¿En qué quedamos? ¿‘Raro’ o ‘extraño’? Expíciate mejor.” En portugués, “extraño” es algo muy sorprendente, algo que da miedo realmente. “Raro” tiene otra connotación. Por eso le preocupa mucho esta diferencia.

Inglaterra es el país más complicado para un escritor español. Ahora está contratado *Bartleby y compañía*, en estos momentos en proceso de traducción. Sé que en esa editorial dijeron que estaba lleno de nombres de escritores desconocidos, un porcentaje muy elevado, y esto indica que en la literatura anglosajona sólo conocen escritores de su ámbito. En Chicago entré en una librería muy importante y busqué literatura hispana y sólo había una sección de li-

teratura hispana y africana, juntas las dos, y no había más de 40 libros: 30 hispanos y 10 africanos. Es muy duro que dependa todo del criterio del crítico, es como si en España dependiéramos de lo que opina Sánchez Dragó.

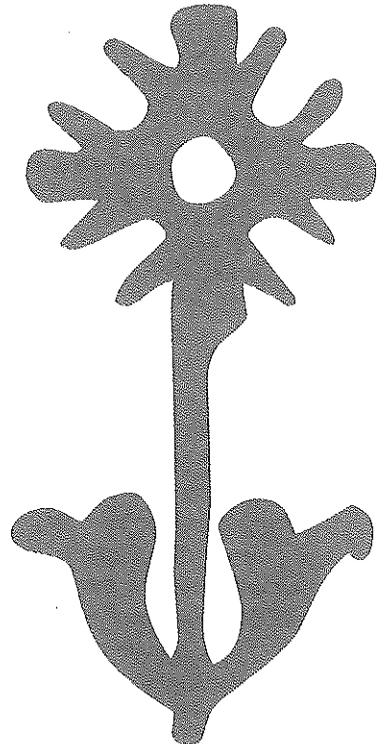
En 1991, cuando la feria de Francfort estuvo dedicada a España, y un poco antes, hubo un auge de la literatura española. Era casi la primera vez que se traducían autores españoles y fueron bastantes, pero eso decreció hacia 1994; ahora parece que vuelve a repuntar la idea de traducir españoles.

Orlando Grossegeisse: Por matizar un poco, entiendo el interés que tenéis por ver la literatura española en el extranjero, pero hay muchos países y no se pueden pedir peras al olmo. Creo que se ha producido un cambio significativo en la recepción de la literatura española; en la última década, en Alemania la literatura española ha salido del rincón de literatura para turistas. Se ha dado un salto cualitativo en comparación con otras literaturas nacionales que siguen en ese rincón de las librerías, al lado de guías turísticas.

Enrique Vila-Matas: La literatura latinoamericana en Alemania son Isabel Allende y Sepúlveda. Tengo entendido que sí leéis a Javier Marías, lo cual respecto a España es un avance, pero no tanto la visión que se tiene de Latinoamérica. Ahora hay una literatura latinoamericana pujante que rompe con el *boom*, más en la órbita de Borges que en la de García Márquez.

André Gabastou: Borges y Goytísolo se leen mucho en Francia. Además, en los años ochenta, la literatura española tuvo cierto éxito. Ahora hay de todo: unos años se publican más españoles, otros menos. Hacia 1995 se buscaba mucho a los escritores vascos, gallegos, catalanes, y al año siguiente, nada.

Miguel Martínez-Lage: Gracias a los tres por vuestra conversación.



Vaya por delante mi agradecimiento a la Casa del Traductor y a ACE Traductores por su invitación para participar en estas IX Jornadas en torno a la Traducción Literaria.

No quisiera seguir adelante sin hablar, tan sólo unos instantes, de Esther Benítez. Es sintomático que todos sus amigos, y sin duda éramos muchos, recordemos, casi en primer término, su disposición para echar una mano. Esther estaba siempre disponible, era una de sus grandes cualidades, entre las muchas que la adornaban. Conmigo tuvo desde el primer momento mucha paciencia. La primera vez que me invitó, que nos invitó, a mi mujer y a mí, a cenar a su casa, conseguí faltar a la cita, por lo que aquella invitación podría muy bien haber sido, simultáneamente, la primera y la última. Pero

Tereto nunca me lo tuvo en cuenta.

Federico Ibáñez lo dijo muy bien el día del homenaje en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, cuando habló de la afición de Esther a bordar; y es verdad, la recuerdo casi siempre bordando, en aquellas tertulias de después de cenar; Federico Ibáñez explicó además

el valor simbólico de las puntadas con las que Tereto no sólo atendía a la necesidad de manifestar su afecto (casi todo lo que bordaba eran regalos) sino que reproducían además el entramado de una vida fructífera, de realización personal y de servicio a los demás.

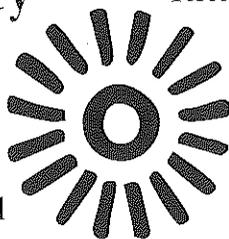
No nos acostumbraremos nunca a haberla perdido, es así de sencillo y así de irreparable.

No voy a hablar, como ha sido costumbre en estos últimos años, de mi trayectoria como traductor. Voy a limitarme a hacer una cosa bastante frívola: algunas reflexiones, o comentarios, sobre un libro que he traducido recientemente. No sobre la traducción misma, sino sobre otra modalidad de traducción, otra forma de parasitismo, que diría Enrique Vila-Matas, la de la novela al cine, un asunto que siempre me ha fascinado y que ha hecho correr mucha tinta.

Me refiero a la relación entre la novela de Chandler, *El sueño eterno* [*The Big Sleep*], y la

El sueño eterno, novela y película

Conferencia de José Luis López Muñoz, Premio Nacional de Traducción a toda su obra en el año 2000



película del mismo título, dirigida por Howard Hawks, en cuyo guión trabajó William Faulkner, y que interpretó Humphrey Bogart.

Antes de hablar de esas relaciones quiero dar algunos datos sobre la historia en España de la novela y la película.

La novela, de 1939, es la primera que publicó Chandler. No fue, ni mucho menos, un éxito inmediato.

Quizá una de las pruebas sea que la traducción francesa, firmada por Boris Vian, es de 1948, lo que hace pensar que la novela sólo se tradujo a raíz del éxito de la película, estrenada en 1946, aunque el rodaje sea anterior.

En España el retraso es mucho más evidente, tanto para la novela como para la película. No me consta que exista ninguna traducción hasta 1958. Y lo que se publica entonces son unas "novelas escogidas". Las edita Aguilar, dentro de la colección "El lince astuto". Transcribo la ficha del catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid.

El sueño eterno. [Traducción de Inés Navarro y Antonio Gómez]. ¡Adiós para siempre, preciosidad! [Traducción de M^a del Carmen Márquez Odriozola]. *La ventana alta*. [Traducción de José Mestres y Moner]. *La hermanita*. [Traducción de Luis Escolar Bareño]. *El largo adiós*. [Traducción de M^a del Carmen Márquez Odriozola]. Prólogo de Salvador Bardo y Luque.

Esas traducciones sólo las volvió a publicar Carroggio, de Barcelona (1974), en su colección policíaca, también en un volumen con varias novelas. Faltaba *Adiós, muñeca*.

Para entonces ya existía la traducción de *El sueño eterno* que se ha venido utilizando desde 1972, la de José Antonio Lara, quien, posiblemente, cedió su traducción como se hacía entonces, ya que en la edición que yo he visto se atribuye el *copyright* a Barral editores S.A., quienes, al parecer, la han ido cediendo a diferentes editoriales para las numerosas ediciones que se han hecho desde el año 1972. La más antigua que recoge el ISBN es de Barral Editores. En los años 80 la publican Bruguera, Planeta y

Plaza Janés; en los 90, Debate, otra vez Plaza Janés, Círculo de lectores y RBA coleccionables.

La historia se cierra de momento con Alianza, que, en el año en curso, incorpora a R. Chandler a su Biblioteca de Autor, dentro de El libro de bolsillo.

En cuanto a *El sueño eterno*, película, tengo, sobre su explotación española, algunos datos que me parecen curiosos. El primero es que la película sólo empezó a verse en España 30 años después de su estreno mundial.

X FILMS, S.A.

Fecha de autorización: 11-11-1976

Calificación: MAYORES 14 AÑOS Y MENORES ACOMPAÑADOS

Ámbito de exhibición: SALAS COMERCIALES

Espectadores: 62.675

Recaudación: 9.378.978 (precio medio 150 pesetas)

Versión y lengua: SUBTITULADA; CASTELLANO
DUPLEX FILMS, S.L.

Fecha de autorización: 26-08-1988

Calificación: TODOS LOS PUBLICOS

Ámbito de exhibición: SALAS COMERCIALES

Espectadores: 72.260

Recaudación: 28.527.142 (precio medio 400 pesetas)

Versión y lengua: SUBTITULADA
SÉPTIMO ARTE EXHIBICION, S.A.

Fecha de autorización: 21-10-1998

Calificación: TODOS LOS PUBLICOS

Ámbito de exhibición: SALAS COMERCIALES

Espectadores: 1.926

Recaudación: 1.125.500 (precio medio 600 pesetas)

Totales a la fecha:

Espectadores: 136.861

Recaudación: 39.031.620 pesetas

No deja de resultar irónico o quizá revelador del cambio de los tiempos que la película que tardó 30 años en estrenarse, en buena parte por "reparos morales" sea calificada "para todos los públicos" en el año 1998.

Quizá lo que me ha parecido más interesante es la relación que casi calificaría de "dialéctica" que existe entre novela y película.

Hay que partir de la base de que no estamos ante una adaptación respetuosa. No se trata de

una obra importante que se va a adaptar al cine contando con el valor literario, con el prestigio de la obra que ya existe. La novela no cuenta como prestigio sino como materia prima. Chandler no era famoso. Hawks buscaba lo que en inglés se llama *a vehicle* y que quizá se pueda traducir por “un escaparate” para la pareja Bogart y Bacall, que acababa de tener un gran éxito con *Tener o no tener*, adaptación de otra novela, en este caso de Hemingway, en cuya adaptación al cine trabajaron dos de los tres guionistas de *El sueño eterno*, uno de ellos W. Faulkner. Es, sin duda, irónico, que *El sueño eterno* película, hasta cierto punto traición de la novela, hiciera tanto por Chandler novelista, prescindiendo del valor objetivo del libro. Cabría decir que la película también resultó ser “un escaparate” para Chandler.

Al plantearme la necesidad de hacer un resumen telegráfico del argumento de la novela, descubrí enseguida que era una tarea titánica. Me acordé, además, de los resúmenes que suelen dar por la radio de los argumentos de las óperas y a los que también recurría la televisión antes de que se inventaran las óperas con subtítulos, o más bien los subtítulos para las óperas, un invento que agradezco de todo corazón. Me limitaré, por tanto, a decir que, como sucede con otro hito de la novela negra, *El balcón maltés*, de Dashiell Hammet, *El sueño eterno* es la historia de un detective a quien sus clientes mienten y que tiene que abrirse camino, sin ayuda de nadie, por un laberinto mortífero.

El arranque de la novela es extraordinario. Philip Marlowe se encuentra sucesivamente con los tres personajes fundamentales —el general que lo contrata y sus dos hijas— y tiene noticia de la desaparición de un cuarto personaje, de importancia decisiva para lo que sucederá después. Howard Hawks y los guionistas de la película lo entendieron perfectamente.

¿Cuáles fueron los problemas con los que se encontraron? Voy a dar algunos ejemplos, sobre todo, de esta primera secuencia, o grupo de

secuencias, que es la visita de Marlowe a la casa del general.

El primer problema, muy obvio, son las diferencias físicas entre el personaje descrito por Chandler y Bogart, que no ha sido, desde luego, el primer actor que ha tenido problemas por no ser alto. Los tuvo, son casi míticos, Alan Ladd; y también, al parecer, Bogart con Ingrid Bergman en Casablanca.

En este caso, además, el problema se trasladada al diálogo.

En la novela, cuando Carmen, la hija menor, se tropieza con Marlowe en el vestíbulo de la casa, le dice:

—Más bien alto, ¿no es cierto?

Dando ocasión a que el detective conteste con la primera frase ingeniosa de la novela:

—No era esa mi intención.

Como es lógico, los guionistas podrían haber prescindido de la réplica y contrarréplica, pero no lo hicieron.

En la película, esas dos frases pasan a ser:

—No es usted muy alto, ¿verdad?

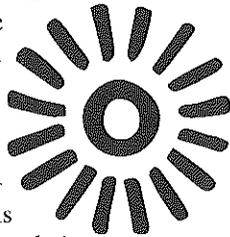
A lo que Marlowe responde:

—Vaya, hago lo que puedo.

Establecida la deficiente estatura de Marlowe, los guionistas, en uno de sus rasgos de ingenio, decidieron que el personaje mismo tomase a broma el asunto. Al iniciar su conversación con Vivian, la hija mayor, que le agrade verbalmente, agresión que los guionistas refuerzan, y que concluye con “Da pena ver el aspecto que tiene usted” Marlowe responde:

—Tampoco soy muy alto, la próxima vez vendré con zancos.

Y cuando más adelante Marlowe se encuentra con Carmen delante de la casa donde se ha cometido el primer asesinato “en directo”, aunque no delante de la cámara, Bogart se presenta diciendo:



— ¿Se acuerda de mí? Soy Chucho Reilly, el hombre que no llegó a ser muy alto.

Lo que provoca la risa de Carmen.

(La fórmula utilizada en inglés, *the man who didn't grow very tall*, me hace incluso pensar en una cita encubierta de Peter Pan.)

Los guionistas, sin embargo, tuvieron que resolver otras dificultades bastante más espinosas. Curiosamente, cuando se habla de los problemas con el guión de *El sueño eterno*, se cita siempre la misma anécdota; probablemente ha sobrevivido porque es relativamente divertida, y con el tiempo ha alcanzado también una peculiar dimensión mítica. Lo que se quiere decir es que como el mismo Chandler ignoraba si uno de los personajes, el chófer del general, se suicidaba o era asesinado, la trama misma (es decir, la novela original) era extraordinariamente confusa. Se trata de un falso problema, de una pura distracción: no tiene importancia. No hay, sin embargo, comentario sobre *El sueño eterno* que no mencione el telegrama de Howard Hawks a Chandler y la respuesta de éste. Para que se vea hasta qué punto la anécdota ha adquirido vida propia, cito a continuación las frases que aparecen en el estuche del vídeo doblado al español:

La compleja trama tuvo muy ocupado al director Howard Hawks, que no acababa de solventar el rompecabezas hasta el punto de telefonar al autor de la novela, Raymond Chandler, para conocer la identidad del asesino. El escritor le contestó lacónicamente: “¿Cómo lo voy a saber yo? Resuélvalo usted”. Y colgó.

La única apostilla posible sería: Así se escribe la historia.

Los verdaderos problemas de los guionistas fueron otros. Uno que sí se menciona tiene que ver con las dificultades provocadas por el rodaje mismo: Bogart estaba en el penoso proceso de separarse de Mayo, su tercera esposa, y a veces se emborrachaba hasta tal punto que no aparecía por el plató. El resultado fue que hubo que suprimir secuencias porque no había tiempo material para rodarlas. Y después de haber visto varias veces la película en los últimos

meses, considero un milagro que los espectadores tengan una idea coherente de lo que han visto sin leer la novela.

Dejando eso aparte, un problema muy concreto que tuvieron que resolver los guionistas fue “angelizar” o “purificar” a Vivian, el personaje que interpreta Bacall, quien, además, en la vida real acababa de cumplir veinte años. El suceso previo al arranque de la novela, que tiene una importancia decisiva para todo lo que sucede después, es la desaparición de un personaje, con un nombre que cambia ligeramente de la novela (Rusty Regan) a la película (Shawn Regan).

En la novela, durante la entrevista de Marlowe con el general, este último le pregunta qué sabe sobre sus hijas: Marlowe responde: “Una de ellas (Vivian) se ha casado en tres ocasiones, la última con un antiguo contrabandista, al que se conoce con el nombre de Rusty Regan”. Y que eso, el matrimonio con un antiguo contrabandista, es lo que le ha parecido más “peculiar”, si bien, añade enseguida, él siempre se ha llevado bien con los contrabandistas.

En la película, la biografía de Vivian, en esa misma entrevista, sufre una notable revisión: “Casada hace un par de años con un tipo llamado Rutledge, matrimonio que no funcionó”. La frase en inglés es estupenda; *it didn't take*. Es lo que se dice de los injertos. ¿Y Rusty Regan? se pregunta con asombro el espectador que se ha molestado en leer la novela. ¿Qué se ha hecho de Rusty Regan? El embolado para los guionistas es mayúsculo, porque, por otra parte, es un personaje del que no se puede prescindir. Es el centro en torno al cual gira la trama. En la novela, dado que Regan es el yerno del general y, al parecer, un tipo muy interesante, se establece un comprensible vínculo de afecto entre los dos, por lo que al general le afecta mucho su desaparición. Los guionistas lo arreglan lo mejor que pueden, y uno de los cambios que introducen es que también Marlowe conozca a Regan. Lo dice de manera muy ingeniosa: “Intercambiábamos tiros entre copas o copas entre tiros, como más le guste”. En la

película, cuando Regan, inevitablemente, aparece en la conversación, el general tiene que dar unas explicaciones bastante extrañas.

“Shawn me ha dejado”, dice. “Hace cosa de un mes, sin una palabra.” *I had no claim on him.* “Carecía de derechos sobre él. Sólo era su patrono. Pero tenía la esperanza de que llegara a considerarme algo más. Por eso me dolió tanto que se fuera sin despedirse.”

Es sabido que las amistades masculinas son uno de los elementos básicos de la mitología de Hawks; lo que cuentan son los amigos y las mujeres son un estorbo, pero las palabras del general sólo se entienden, en realidad, si sabemos que está hablando de su yerno.

Los guionistas casi se han metido en un pantano del que no saben cómo salir y entonces tienen lo que a mí me parece un golpe de genio.

Puesto que, según el guión, que no la novela, Marlowe ha conocido a Regan y advierte lo mucho que el general lo aprecia, trata de consolarlo haciendo su elogio.

Las palabras de Marlowe:

Sabía que Regan destacaba en cualquier cosa que hiciera. Nadie se alegró tanto como yo cuando me enteré de que usted lo había adoptado como... (*whatever*) lo que fuera.

Casi no me cabe duda de que los puntos suspensivos y el final de la frase son el reconocimiento irónico, por parte de los guionistas, del problema insoluble con que se encuentran. No se puede descartar que interviniera en ello el mismo Bogart, como sabemos que lo hizo, por ejemplo, en *El halcón maltés*, con la cita casi textual de Shakespeare que cierra la película: “La materia de la que están hechos los sueños”. *The stuff dreams are made off.*

Y el general cierra el difícil momento con una confesión que es casi una traición: “Mi amigo, casi mi hijo”. No llega a decir hijo político, pero le falta poco.

Más adelante se hace otra vez mención de Regan, precisamente cuando aparece el cadáver del chófer de la familia. Marlowe piensa que

el muerto quizá sea el desaparecido Regan. Ohls, el investigador jefe del fiscal del distrito hace memoria: “Ah, sí, el ex-contrabandista del que la chica mayor se encaprichó y fue y se casó con él”. En la película esto se transforma en: “Te refieres al contrabandista que el viejo general contrató para que bebiera en su nombre” (*hired to do his drinking for him*). Una vez más se utiliza el humor para salir del apuro.

No quiero extenderme mucho más en las dificultades. En la novela, Carmen aparece en dos ocasiones como Dios la trajo al mundo; una de ellas es fundamental para entender el argumento. Las fotografías comprometedoras lo son porque Carmen está desnuda. En la película, Carmen está correctamente vestida. Y lo mismo sucede cuando Marlowe se la encuentra en su apartamento. Carmen está en su cama, completamente desnuda. El código Hays no permitía

nada de eso. Más adelante, sin embargo, se da a entender que en las fotografías Carmen está desnuda de una manera casi sibilina. Cuando Vivian se las enseña a Marlowe, éste dice: “Sale bien en las fotografías”.

¿Cómo compensan las dificultades?

Ya lo he dicho: con un derroche de ingenio en los diálogos. Las novelas de Chandler son en buena parte famosas precisamente por eso. Pero *El sueño eterno*, película, riza el rizo.

Sólo voy a dar breves ejemplos de las conversaciones de Marlowe con el general y de Marlowe con Vivian.

Nada más iniciada la primera entrevista el general pregunta:

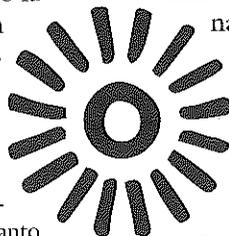
— ¿Cómo le gusta el brandy, señor Marlowe?

La respuesta, en la novela, es: “De cualquier manera”, ya bastante impertinente e ingeniosa.

La película va más lejos, y la respuesta de Marlowe es:

— En una copa.

Un poco más adelante al relatar su encuentro con Carmen en el vestíbulo, Marlowe en la novela se limita a decir: “Trató de sentárseme



en el regazo". En la película subraya la ironía diciendo: "Trató de sentármese en el regazo mientras yo estaba de pie".

Poco después, al hablar de sus hijas, el general dice: "Supongo que ambas tenían, y todavía tienen, los vicios usuales". En la película, la ironía se refuerza: "Supongo que tienen los vicios usuales, además de los que ellas se han inventado".

Y el primer diálogo entre Marlowe y Vivian en la película es un verdadero despliegue de fuegos artificiales. Vivian quiere sonsacar a Marlowe. Ninguna de las réplicas que transcribo es de la novela. Hay que decir además que en las películas de Hawks los diálogos se dicen siempre a una velocidad endiablada, cosa que no soy capaz de reproducir.

MARLOWE: La próxima vez vendré con zancos, llevaré una corbata blanca y una raqueta de tenis en la mano.

VIVIAN: Dudo que mejore con eso. ¿Cree que podrá resolver el asunto que le ha encargado mi padre?

M: No será demasiado difícil.

V: Vaya. Habría pensado que un caso así requiriera cierto esfuerzo.

M: No demasiado.

V: ¿Cuál será el primer paso?

M: El habitual.

V: No sabía que hubiera un primer paso habitual.

M: Sí, claro. Viene con todo lujo de detalles y con diagramas en la página 47 de *Cómo hacerse detective en diez fáciles lecciones*, manual de escuela por correspondencia, y además su padre me ofreció una copa.

V: Ha debido usted leer otro manual sobre cómo hacerse comediante...

Podrían multiplicarse los ejemplos.

Si en la novela las dos hermanas Sternwood reconocen el atractivo de Marlowe, en la película todas las mujeres, aunque ocupen la pantalla menos de un minuto, mantienen con Bogart una relación en la que cuenta la atracción sexual y, siempre, además, con un toque de ingenio.

La rubia que trabaja en la biblioteca pública de Hollywood:

—No parece usted el tipo de persona que se interesa por primeras ediciones.

Respuesta de Marlowe:

—También colecciono rubias en botellas.

El episodio más famoso, que no dura más de 3 o 4 minutos, y que apenas tiene relación con la novela, sucede en una librería. La dueña, nada menos que Dorothy Malone, que tenía entonces 20 años, más o menos aproximadamente los mismos que Lauren Bacall, después de facilitar a Marlowe la información que necesita, cierra la librería porque empieza a llover a cántaros. Acto seguido se quita las gafas de persona seria y se suelta el pelo en todos los sentidos de la frase. Después vienen los puntos suspensivos o, mejor dicho, el sugerente fundido en negro. La escena es de una audacia tremenda para la época, aunque nada se explicita.

Poco más tarde hay otro breve episodio con un taxista. El taxista de la novela se convierte en mujer y, una vez terminada la carrera, cuando se despide, le da una tarjeta a Marlowe y le dice que si quiere volver a utilizarla llame al número que figura en ella. Marlowe pregunta, irónico, "¿De día y de noche?", y la taxista responde: "Mejor de noche; de día es cuando trabajo".

Estos breves ejemplos nos dan la clave de lo que ha sucedido con la novela de Raymond Chandler en manos de Howard Hawks.

La película, ya lo he dicho antes, no se hubiera hecho sin el éxito previo de *Tener y no tener*.

La productora le pidió a Hawks que repitiera el éxito. He leído en algún sitio que Hawks pidió cincuenta mil dólares a Warner para comprar la historia que se necesitaba. Y que de esos cincuenta, pagó cinco mil a Chandler y el se embolsó los otros cuarenta y cinco. Es posible, aunque no lo doy por cierto. Quien hace esa afirmación asegura luego que Hawks merecía quedarse con la parte del león, ya que el guión se trabajó tanto, que acabó transformando una meditación existencial sobre la vida moderna a través de los ojos de un detective hastiado del

mundo, en un viaje por Los Ángeles de los años cuarenta, sexy, divertido y que pone los pelos de punta.

Es verdad que el Philip Marlowe de Hawks no tiene demasiado que ver con el de Chandler; que a pesar de los problemas con la censura, consigue un clima de sexualidad cómoda, fácil, que no es el mundo de Chandler. El Philip Marlowe de las novelas, un solitario que tiene bastante de caballero andante, se transforma, gracias a Bogart, a Hawks, y también a Bacall, en un profesional relajado, que ríe bastante entre dientes y que vive sin problemas en un mundo que está sin duda patas arriba, pero por el que se mueve como pez en el agua.

Como es seguro que estoy pasándome de mi tiempo, sólo pondré el ejemplo de cómo terminan la película y la novela.

En la película, después de haber acabado con el supermalo (con lo que se cumple el axioma de que el delito nunca es rentable), Philip Marlowe ordena en un pispás algunos de los cabos sueltos, incluido cómo contar al general la muerte de Regan, pero Vivian le interrumpe:

— Has olvidado una cosa. Yo.

— ¿Qué problema tienes tú?
— Nada que tú no puedas arreglar.

Responde Vivian, y con eso acaba la película.

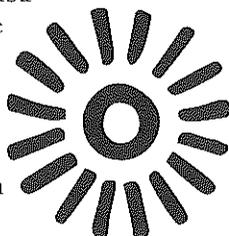
El final de la novela es completamente distinto, sobre todo en tono. Es un soliloquio de Marlowe que a mí me recuerda bastante la desesperación lírica del final de *El Gran Gatsby*.

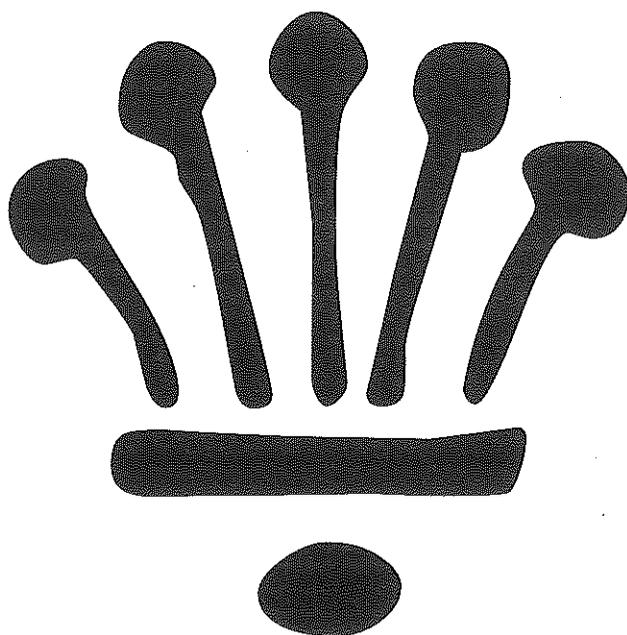
Leo las frases de Marlowe, relativas a la muerte de Rusty Regan, y con eso termino:

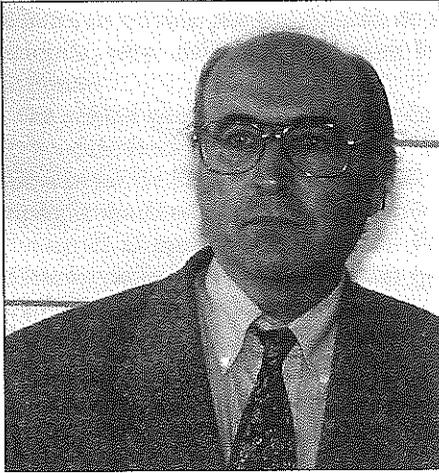
¿Qué más te daba dónde hubieras ido a dar con tus huesos una vez muerto? ¿Qué más te daba si era en un sucio sumidero, en una torre de mármol o en la cima de una montaña? Estabas muerto, dormías el sueño eterno y esas cosas no te molestaban ya. Petróleo y agua te daban lo mismo que viento y aire. Dormías sencillamente el sueño eterno sin que te importara la crueldad de tu manera cruel que tuviste de morir ni el que cayeras entre desechos. Yo

mismo era parte ya de aquellos desechos. Mucho más que Rusty Regan. Pero en el caso del anciano no tenía por qué ser así.

Podía descansar tranquilo en su cama con dosel, con las manos exangües cruzadas sobre la sábana, esperando. Su corazón no era ya más que un vago murmullo incierto. Y sus pensamientos tan grises como cenizas. Y al cabo de no mucho tiempo también él, como Rusty Regan, pasaría a dormir el sueño eterno.

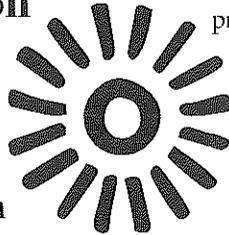






José Luis Reina Palazón

Premio Nacional de Traducción en el año 2000 por la traducción de la obra completa de Paul Celan



Ante todo, felicidades a Maite Solana, a Miguel Martínez-Lage y a todos los compañeros y compañeras que han organizado este encuentro: me parece extraordinario.

Es la primera vez que vengo a esta ciudad excepcional, con unas torres que son traducciones de la Giralda y ejemplo exacto de lo que voy a decir acerca de la traducción; es decir, son el mismo espíritu pero con otra materia, lo que supone otra forma y otra expresión distinta. La Giralda tiene una luz rubio-anaranjada, y éstas, en cambio, poseen el color pardo-plateado propio de la tierra de esta zona. Y también me parece estupenda una cosa que no sabía: aquí está enterrado Gracián. Una frase suya dice: "Las palabras son las sombras de las cosas" y ése es el tema que me propongo desarrollar.

Empezaré hablando de las referencias del propio Celan a su inmenso trabajo de traducción, partiendo de unos artículos míos que se agruparon en un libro titulado *Celan traductor y traducido*, y, después, pasaré a comentar sus traducciones y si se trata de un autor traducible.

Celan traductor

En la agenda que lo acompañaba al campo de trabajo de Tabaresti aparece una traducción suya del soneto LVII de Shakespeare que es un ejemplo paradigmático de la manera de traducir de Celan y de su concepto de la traducción. El lector ha de ser cotraductor, la confrontación con el original resulta absolutamente necesaria; no para comprobar su imitación, sino la autonomía del nuevo texto y la revulsión que, desde y frente al original, lleva a su autojustificación.

Para Celan, no había diferencia entre la escritura de su poesía y la de sus traducciones: las editó juntas en revistas y en sus obras completas, y juntas las leyó también públicamente. Traducir es para Celan la otra cara de la moneda de la literatura, relación receptiva y productiva a la vez, unida biográficamente a su propia

creación. Traducir es interpretar un texto para transformarlo; la traducción es, a la vez, recepción y recreación. La transformación de la primera realidad lingüística es inevitable en la vida de Celan, y así debe ser la del buen traductor. La elección de los autores a traducir va dejando una huella biográfica, expresa un concepto vital basado en unas afinidades electivas que viven en la tensión básica de toda traducción: cercanía y extrañeza.

En el diálogo relampagueante de estos dos polos se realiza precisamente el principio que iluminaba la poesía de Celan. Ese diálogo exige también dos características fundamentales de su poesía, que ésta imprime a su vez a la lectura: atención constante y ágil sensibilidad de creación.

Aparte del soneto de Shakespeare que traduce en 1942, Celan tradujo unos años después, durante la ocupación de Rumania por tropas rusas, textos del ruso al rumano, pero tras ese momento ya sólo tradujo al alemán. En total, son unos cincuenta autores traducidos de siete lenguas.

No tradujo nada del español: rechazó una oferta para traducir a Jorge Guillén argumentando que no podía hacerlo de lenguas que no conocía directamente, pero sí tradujo a dos españoles, aunque no de nuestra lengua. Uno fue el judío español del siglo XII, Samuel Leví, de quien tradujo dos poemas del hebreo, y el otro fue Pablo Ruiz Picasso, de quien tradujo *Le désir attrapé par la queue*. Ya en el título hay una diferencia. En alemán queda del siguiente modo: *Como se cogen los deseos por la cola*. Picasso habla de *le désir*; él habla de "deseos". Aquí vemos ya una diferencia específica en el título alemán que condensa toda la complejidad de significado, la distinta visión de la realidad en una lengua y otra. Precisamente entonces, en esta traducción de Picasso, comentó Celan el clima de la traducción. Dice en una carta:

El texto de Picasso quiere, sin duda, no sólo ser traducido sino también, si puedo abusar de la palabra de Heidegger, trasladado, llevado al otro lado. Como usted ve, se trata para mí de un servicio de

barquero, por lo que puedo esperar que para la remuneración de mi trabajo se cuenten no solo las líneas sino también los golpes de remo.

A golpes de remos, golpes de imaginación, de intuición, golpes de creatividad para llegar a la otra orilla e instalar la nueva utopía, una nueva expresividad del diálogo común de los hombres. Ése es el servicio del barquero traductor.

Tradujo también Celan a muchos autores franceses, entre ellos Rimbaud, y en ese caso traduce especialmente la musicalidad de esa lengua y de ese poema concreto. La musicalidad original es lo que Celan consigue con precisión y maestría: es un caso semejante al de Rilke con Valéry. Éste, al oír alguno de sus poemas traducidos, dijo: "La música de esos versos que yo tan bien conocía y a la vez no conocía es lo que me ha encantado".

También de Celan hay una interesantísima traducción de *La Jeune Parque* de Valéry de la que afirma un crítico:

Las faltas son lugares donde se hacen visibles el saber, el trabajo y la humildad con que Celan se ha impuesto al poema de Valéry. Solo nos queda la admiración.

Pero Celan era un enamorado de los poetas rusos, y este enamoramiento procedía de un sentimiento de comunidad de destino con los poetas de la Revolución Rusa, eliminados en espíritu o físicamente por los acontecimientos políticos de la época. Él habla incluso del "pago de una deuda". En la elección de sus poemas se puede seguir una línea de melancolía desde la gran ciudad hasta su patria chica y grande el este de Europa. Esta hermandad parte de un sentimiento de identificación poética existencial. Celan dice: "La traducción de Mandelstam tiene para mí una importancia similar a la de mi propia creación poética". La resonancia en su obra de la poesía del ruso es fundamental, no como estructuras a evitar, sino como actitud de resistencia existencial, de honradez consigo mismo y de constancia en la búsqueda de esa nueva expresión unívoca que abra la miseria his-

tórica social y política del mundo al aire purificante de la poesía. A su memoria está dedicado el libro quizá más paradigmático de la obra de Celan: *La rosa de nadie*. De sus traducciones de Mandelstam afirma un prestigioso eslavista con plena comprensión de esa significación:

Este libro es un acontecimiento en el campo de las traducciones, tanto para los mandelstamianos como para el camino poético de Celan. Todo el que ha leído a Mandelstam sabe lo difícil que es —casi imposible— imaginarse en otra lengua la alta solemnidad del ritmo que, a la vez, no implica pesadez alguna, la transparencia de sus primeras y la exuberancia de sus últimas poesías. Esa inapresable cadena de asociaciones y la ideización de su mundo de imágenes, Celan la logra casi siempre conservando el sentir y la estructura del original, ensamblándolos de manera que en alemán suena como la más grande poesía. Él encuentra palabras simples que suenan tan frescas como si se dijeran por primera vez en alemán. Otro rasgo que Celan presta a Mandelstam es su predilección por el *staccato* de oraciones nominales o inconclusas, aunque para Mandelstam era típico un solemne legato. También es de notar el gran refinamiento con que Celan coloca la puntuación. Celan es un admirable pianista que toca a un gran compositor: en alguna parte toma una nota, en otra por un acento individual, pero él toca maravillosa, inolvidablemente. Solo queda soñar que traduzca a otros poetas rusos.

Tradujo siguiendo siempre este interés existencial. Celan consideraba que un poema es algo irrepetible, algo único. Afirmaba que la poesía es lo fatalmente único en el lenguaje y no aceptaba que un mismo poeta creara en dos lenguas. De aquí habría que deducir que traducir sería la repetición de lo irrepetible; es decir, algo inviable. Desde ese punto de vista es absurdo, inútil, plantear la traducción: por eso todo intento de imitación o copia del original está abocado al fracaso.

Celan también presenta la traducción con otra imagen: la de cabalgar hacia la otra orilla. Ésta recoge el sentido de la imposibilidad de la tarea y de su superación en el posible salto a la

otra lengua. Es también como si el traductor utilizara el poema original como caballo que lo lleva por un camino, el de la aventura de la traducción, hasta encontrar el otro caballo de relevo para la otra aventura con otro poema. Los frutos de esa aventura se dan, como sabemos, gracias a su imprevisibilidad o, dicho de otro modo, gracias al juego incesante del lenguaje. Celan habla en este sentido, pero también en el de la disciplina necesaria para esos logros, en una respuesta al comentario del crítico sobre su *Joven Parca*:

Los poemas son regalos, pues las lenguas por mucho que se parezcan son distintas, separadas por abismos. Si el poema, el poema traducido, tiene que considerar ese ser otro y diferente y ese estar separado, si quiere existir de nuevo en la otra lengua, piense usted en la gran cantidad de sílabas, en la soledad de las sílabas del alemán en comparación con el francés. Si yo lograra salir adelante añadiendo sólo una sílaba, es decir, actualizar en su literalidad poética lo que se había hecho en palabra en francés, eso lo debo, perdone usted el énfasis, eso lo debo yo a los dioses. Puedo decirle que esta traducción ha sido también para mí un ejercicio. Sí, fueron ejercicios. Si debo utilizar una palabra de Heidegger, un esperar el aliento, la respiración del lenguaje.

Podríamos decir con palabras suyas que la traducción es también un cambio de aliento, de inspiración, pero es también en el lenguaje mismo a través de su adecuado ejercicio, que es ese cambio que nos hace sufrir para darse. Es entonces cuando cumple con su verdad, la de abrirse a un destino humano. Ayudar a vivirlo, ésa es la tarea tanto del poeta como del traductor. Celan lo expresa así:

El lenguaje, especialmente en el poema, es *ethos*. *Ethos* como proyecto de verdad de destino. Y si existiera sólo esta experiencia, ciertamente no característica de una subjetividad estrecha que hay que revivir la verdad del poema, si existiese sólo esa experiencia, y existe, ella podría ser suficiente. Pero cuántos hay hoy que persiguen tales aspectos, los que persiguen el poema como vana presencia y, con ello, única irrepetible y acompañada del secreto de lo que sólo se da una vez, cuántos son los que saben

callar con la palabra, quedarse en ella cuando está en el hipérbaton, en sus estancias, en su apertura lejana de clavcs, saliendo la sonoridad de la mudez. Oír la singularidad del lenguaje es, pues, la tarea del poeta o traductor, acecharlo como en una caza y, a la vez, tomar el viento como el venado de su liberación.

Claro queda que en el diálogo con el lenguaje y del lenguaje, un diálogo liberador de los límites impuesto por el uso puramente informativo, pero también por determinadas estructuras, ve Celan la clave de la trascendencia de la palabra y el logro de esa presencia que es nueva forma del mundo y de liberación.

Pero no siempre ese diálogo se logra. Es el caso para Celan con Marina Tsvetayeva:

Sabe Dios que hace ya semanas que no hago otra cosa, que intento sin parar encontrar una entrada a esta poesía y tanteo cada poema con la esperanza de que lo poético de esta poesía se me abra finalmente y que no puedo lograrlo, no, la poesía de Marina Tsvetayeva, sin duda, no se me quiere abrir, la llave para ella permanece perdida. Yo sé muy bien cuánto mal le haría a la poeta si me empeñase en seguir traduciendo, pues lo que yo he traducido hasta ahora es prosa.

Así pues, hay unas claves en cada texto que facilitan la afinidad necesaria para la comprensión y para conseguir la liberación de esa poesía en la traducción.

La traducción como una acción creativa de absolutamente igual valor que la poesía: no se busca la fidelidad al original sino una verdadera orientación del mismo hacia la otra constelación expresiva obligada por el paso, el salto al nuevo cielo lingüístico; en él es donde tiene que sonar la nueva música de las estrellas.

¿Se puede traducir a Celan?

La pregunta es adecuada si se considera la radicalidad de su lenguaje, si se tiene en cuenta la

riqueza de la creación de nuevas palabras, de relaciones innovadoras de diversos campos semánticos, de asociaciones sintácticas y fonéticas y paradojas de significación.

¿Hasta dónde puede un traductor seguir esta radicalidad y reproducir en otra lengua esas nuevas realidades lingüísticas del original? Celan mismo ha dicho del poema que es lo que se escribe a sí mismo, lo que viene a uno prescrito, hay que seguirlo como una vida. Lo mismo se puede decir del acto de traducir, pero mientras el poema implica de inmediato la vida del poeta en el acto de su traducción, el traductor sabe que precisamente la distancia mediada a través del propio lenguaje es el camino hacia la vivencia lingüística del poeta. El traductor expone una reja del lenguaje, un patrón invisible del cristal original, su red de cristalización o complejidad lingüística a partir del cual debe hacer cristalizar su propia lengua. Ese patrón es lo fundamental, las tensiones lingüísticas de esa estructura que dan al aliento poético su movimiento orbital en esa constelación.

El diálogo con otras voces es también el diálogo con una sola voz, ésa que sabe que todos los poetas son judíos, murieron eliminados violentamente, como Lorca o Hinojosa, u oprimidos hasta la desesperación como Hölderlin, Vallejo, Artaud, Celan y todos los demás. Los poetas, los grandes poetas no pueden ser más, de uno u otro modo, que marginados sociales, pues su realidad se nutre de la diferencia con la realidad establecida, y su lenguaje, de la sensibilidad de su insuficiencia frente al terror.

El traductor, especialmente el de poesía, ha de saber que entra en un mundo del que no se vuelve sin la marca de esa tensión; esa marca es, sin embargo, el estigma de los elegidos, los grandes solitarios que, a través de su obra saben llevar al hombre la luz quebrada de los abismos, el poder humano de la fascinación.

Premios nacionales de traducción

Francisco Torres Oliver, traductor, entre otros, de Lovecraft, Mary Shelley, Bram Stoker, Thomas Malory, Thomas Hardy, Daniel Defoe, Lewis Carroll y Jane Austen, socio fundacional de ACÉtt y antiguo miembro de su junta directiva, ha ganado el Premio Nacional de Traducción 2001 al conjunto de toda su obra, convocado por el Ministerio de Cultura.

Joan Francesc Mira, escritor y profesor de Griego y Cultura Clásica en la Universidad Jaume I de Valencia, resultó ganador del Premio Nacional a la Mejor Traducción por su versión al catalán de la *Divina Comedia* de Dante.

El jurado de estos premios nacionales de traducción, dotados los dos con dos millones y medio de pesetas, estuvo presidido por el director general del Libro, Fernando de Lanzas, y formado por José Luis López Muñoz y José Luis Reina Palazón, ganadores de la edición anterior; José Luis Pinillos, Francisco Fernández Rey, Xavier Quintana, Joaquim Mallafré, José Manuel de Prada Samper, Malika Embarek, Ramón Irigoyen Larrea, Salustiano Masó, Jon Juaristi y Basilio Losada.

IV Premio de Traducción Ángel Crespo

El 7 de noviembre de 2001 el Jurado del IV Premio de Traducción Ángel Crespo, compuesto por Pilar Gómez Bedate, profesora de la Universitat Pompeu Fabra; Luisa Cotoner, profesora de la Universitat de Vic; Lucrecia

Keim, profesora de la Universitat de Vic; Francesc Parcerisas, director de la Institució de les Lletres Catalanes; y Fernando Valls, profesor de la Universitat Autònoma de Barcelona, decidió otorgar el IV Premio de Traducción Ángel Crespo, dotado con 1.000.000 de pesetas, a la traducción de *Nietzsche*, de Martin Heidegger, realizada por Juan Luis Vermal y publicada por la Editorial Destino de Barcelona.

Juan Luis Vermal, Buenos Aires, 1946, es profesor titular de Filosofía de la Universidad de las Islas Baleares y ha traducido a Joseph Roth, Karl Korsch, Hugo von Hoffmanstahl, Karl Marx y Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

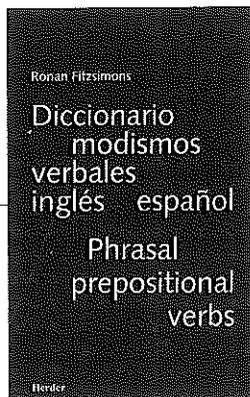
Libros

Diccionario de modismos verbales en inglés y español. Phrasal and prepositional verbs

Ronan Fitzsimons. Barcelona, Herder, 2001. 479 páginas, 3.600 pesetas.

Aunque en las librerías abundan los diccionarios de esos complicadísimos verbos ingleses a los que basta una partícula —una preposición o un adverbio— para que, de golpe, adquieran un significado insospechado, lo cierto es que pocas de estas obras son bilingües.

Este diccionario, cuyo autor es Ronan Fitzsimons, *Senior Lecturer* en español de la Universidad de



Nottingham Trent, se dirige específicamente al estudiante de habla española e ilustra cada uso con un ejemplo en ambos idiomas. Aunque no se presenta como obra para traductores, puede resultar una herramienta útil dada la complejidad de los matices de estas formas verbales; además, recoge también e indica debidamente modismos de diversos países de habla inglesa —Irlanda, Estados Unidos y Australia— y de diversos niveles de lenguaje —coloquiales, formales, arcaicos, jurídicos, técnicos y deportivos—.

Si comparamos el libro con el volumen II del utilísimo *Oxford Dictionary of Current Idiomatic English*, dedicado a los verbos con preposiciones y partículas, podemos señalar algunos aspectos interesantes: el *Oxford* es, sin duda, más completo (aunque ninguno de los dos indica el número de entradas), pero también mucho más complejo y, en ocasiones, no resuelve las dudas del lec-

tor español, tal vez demasiado obvias para un autor inglés. El diccionario de Fitzsimons, en cambio, cuenta con las innegables ventajas de ser más reciente y de estar destinado al estudiante español, por lo que tiene en cuenta las dificultades de comprensión previsibles en un hablante de este idioma.

De la comparación con algunos diccionarios bilingües usuales como *The Oxford Spanish Dictionary* o *Larousse*, se concluye que es más completo y, sin duda, mucho más manejable que *Larousse* para este tipo de consultas.

En cuanto a los ejemplos en castellano, si bien facilitan la comprensión, en más de una ocasión son discutibles: “*Le rezuma una verdadera impresión de arrogancia*”; “*He habría encantado hacer de coestrella con Joan Crawford*”; “*La prensa ya está contando atrás*”; “*Tuvimos que salir del coche trepando por la ventanilla*”; “*Miré de prisa el reloj y me entró un pánico*”; “*Ha causado mucha preocupación por parte de sus padres*”; “*Un poco de historia edificaría considerablemente su ponencia*”; “*Nos logramos que nos dieran una fecha exacta*”. “*El director me disciplinó por mi ausencia sin permiso*”;

“*Esa empresa discrimina contra los obreros jóvenes*”. Estos son ejemplos tomados al azar: en una lectura más atenta localizamos varios casos de leísmo (“*La profesora rasgó el libro y le hizo añicos*”) y de confusiones de nivel de lenguaje: *sandwich* difícilmente puede traducirse por “*bo-cata*”.

De un cálculo aproximado se deduce que, de cada veinte ejemplos, uno es discutible o está claramente equivocado; aparece también un número considerable de palabras mal divididas al final de la línea, lo que sugiere que la editorial debería haber sometido la obra a una revisión más cuidadosa.

Aunque estos errores resultan irritantes para el traductor, lo cierto es que no por ello este libro deja de ser una obra de consulta útil; no obstante, los diccionarios son para los traductores como cualquier otro compañero de trabajo (y en nuestro caso, los únicos): sólo el tiempo nos permite saber si nos ayudan en los momentos de apuro o nos dejan en la estacada, si nos engañan cuando más confiamos en ellos o si terminamos cogiéndoles manía por un motivo u otro.

Carmen Francé

De las palabras y otras adicciones

Jorge Luis Borges, *Arte poética. Seis conferencias*, traducción de Justo Navarro, Barcelona, Crítica, 2001, 181 páginas, 2.300 pesetas.

Las seis conferencias que incluye este libro fueron pronunciadas en inglés por Borges en la Universidad de Harvard, entre octubre de 1967 y abril de 1968. Inéditas durante más de treinta años, se ocupan de “El enigma de la poesía”, “La metáfora”, “El arte de contar historias”, “La música de las palabras y la traducción”, “Pensamiento y poesía” y “Credo de poeta”.

Jardín de las delicias o caricias, estos textos de Borges insisten en la importancia de la lectura, en la definición de la escritura como una búsqueda, un intento permanente y, en consecuencia, en la idea de que su credo sólo puede ser un “credo vacilante”. Confirmaría, de tal modo, lo que dijo el poeta genovés Claudio Pozzani (1961) refiriéndose a muchos autores jóvenes que prefieren no leer demasiado para no dejarse contaminar por otros: “los poetas no escapan a la idiotéz de la arrogancia”. Y yo añadiría no sólo jóvenes, sobre todo cuando aún quedan algunos que no consiguen dejar de hablar de sí mismos y se regodean en el fetiche de la originalidad.

Hable de la poesía, la música, la traducción, la épica, Borges insiste en la importancia de la emoción y la pasión poéticas. El texto llega por su

sonoridad, su ritmo, su vigor como construcción basada en palabras. Y no siempre es preciso que se haga inteligible, lo que equivale a decir que salvo en el caso de la música, en la que se da la máxima fusión entre forma y contenido, no siempre importa lo que una obra tenga de explicable. Estas razones valen para textos diversos: “la belleza siempre está esperándonos”, dice Borges en su primera conferencia, y puede aparecer “en el título de una película”, “en la letra de una canción popular” y *hasta* “en las páginas de un gran y famoso escritor”. Y la capacidad que conserva la buena literatura de seguir sorprendiendo supera los límites estrictos del momento histórico: Cervantes convive con Whitman, Mark Twain, Stevenson, Chaucer, Flaubert, Dante, Rubén Darío y Lugones. Al fin y al cabo, “que un poema haya o no haya sido escrito por un gran poeta sólo es importante para los historiadores de la literatura”.

Su conciencia de la interrelación entre los géneros hace que aluda en una de sus reflexiones sobre la imagen poética a la brevedad y condensación propias del telegrama, a propósito de la frase latina “*Ars longa, vita brevis*”. Aunque en muchas ocasiones se reconozcan verdades que circulan insistentes en algunos de sus ensayos, este libro tiene la riqueza de una ágil guía de trabajo y discusión para los artesanos de la palabra, llámense éstos poetas, narradores, traductores. Y he dicho guía para no caer en la tentación (¡Dios me libre!) de sacralizar a un autor cuyo mensaje más vigoroso, justamente, fue ahondar en la noción de que cuan-

do alguien escribe, reescribe, es decir, traduce las imágenes y tópicos literarios que otros hombres, a través de los siglos, ya habían escrito. El tránsito entre los textos no admite veleidades de Yo supremo. Entre otras cosas, porque sólo leyendo, leyendo mucho, de manera voraz, como adictos a las palabras y sus combinaciones, se abre el camino a la escritura.

Y, como toda droga, vértice de la emoción y el encantamiento y la sorpresa, la escritura habrá de ser acto responsable. No basta con el brote creativo ni la iluminación a secas. Las palabras quieren ser hurgadas, quieren saber (como diría Leopoldo Lugones) que son metáforas muertas y que sólo reviven o reaparecen en el uso que las reúne de otra manera. Y, paradójicamente, necesitan que el constructor de un texto olvide que alguna vez fueron metáforas. No me resisto a citar un fragmento que fue, al menos en mi lectura, revelador, porque no había caído en la cuenta de que “en la palabra ‘considerar’ hay una sombra de astrología: ‘considerar’ significaba originariamente ‘estar en relación con las estrellas’, ‘hacer un horóscopo’”.

Arte poética incluye un prólogo de Pere Gimferrer titulado “Borges sin máscara”. Más allá de las virtudes de un texto comprensivo, el título es una falacia. Y hasta contradice lo que el propio prologuista afirma: ¿no son acaso máscaras diversas las distintas formas en que un escritor se manifiesta, llámense ellas poema, traducción, cuento, ensayo,

etc.? Calin-Andrei Mihailescu ha realizado una tarea minuciosa de edición a través de las notas y el epílogo, situando debidamente las citas incluidas por Borges en sus conferencias, corrigiendo otras, registrando traducciones en lengua castellana de algunos textos, apuntando referencias bibliográficas y hasta anécdotas reveladoras. Cuenta, por ejemplo, que Borges recitó en 1976, en la Universidad de Indiana, “las ocho estrofas de un poema rumano que le había enseñado su autor, un joven refugiado en Ginebra, en 1916”.

Este destello anecdótico habla de la prodigiosa memoria de Borges y además, él que no sabía rumano, de su capacidad de encantamiento con la música de las palabras. A fin de cuentas, el hecho constituye una hermosa síntesis de lo que suele ocurrirnos después de una primera lectura: hay una maraña de sensaciones, significados dispersos, intuiciones sobre el texto, *mirabilia*. Hay música, hay raptó. Lo admirable también es que, cuando se trata de una obra excelente, podremos volver a ella en varias lecturas y, aunque se despejen algunos misterios, siempre habrá espacio para que la sorpresa se renueve. Dice Borges en la conferencia sobre “El enigma de la poesía”: “Creo que Emerson escribió en alguna parte que una biblioteca es una especie de caverna mágica llena de difuntos. Y estos difuntos pueden renacer, pueden ser devueltos a la vida cuando abrimos sus páginas”.

Mario Merlino



Boletín de suscripción

Los interesados en recibir VASOS COMUNICANTES pueden enviar un talón o giro postal por importe de 15€, en concepto de colaboración, a nombre de *Asociación Colegial de Escritores*. C/ Sagasta, 28, 5º A. 28004 Madrid.

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

Apellidos y nombre

Dirección

Ciudad *Distrito Postal*

País

Teléfono *Fax*

Actividad profesional

VASOS COMUNICANTES

desea ofrecer a todos los interesados la oportunidad de exponer sus investigaciones, reflexiones y experiencias sobre la traducción literaria.

Quienes deseen conocer las condiciones para publicar un artículo deberán ponerse en

contacto con Mario Merlino

mmerlino@jazzfree.com

o Carmen Francí

c.franci@mundivia.es

VASOS COMUNICANTES

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